

número 157 2º semestre de 2007 ISSN 0034-8309

REVISTA DE

HISTÓRIA



desde 1950

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL E HISTÓRIA ECONÔMICA

REVISTA DE

HISTÓRIA



desde 1950

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitora: Profª Drª Suely Vilela

Vice-Reitor: Prof. Dr. Franco Maria Lajolo

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Prof. Dr. Gabriel Cohn

Vice-Diretor: Profa. Dra. Sandra Margarida Nitri

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

Chefe: Profª Drª Maria Helena Rolim Capelato

Suplente: Prof. Dr. Marcos Napolitano

REVISTA DE HISTÓRIA

Número 157 (Terceira Série) – 2º semestre de 2007 – ISSN 0034-8309

CONSELHO EDITORIAL

Carlos Alberto de Moura R. Zeron (Editor)

Eduardo Natalino dos Santos

Gabriela Pellegrino Soares

João Paulo Garrido Pimenta

Maria Cristina Cortez Wissenbach

Mary Anne Junqueira

Rafael de Bivar Marquese

PRODUÇÃO

Secretário: Joiceley Vieira de Souza

Webdesign, Diagramação, Normalização, Projeto Gráfico do miolo e Capa: Joiceley Vieira de Souza

Revisão: José Carlos A. do Nascimento

CONSELHO CONSULTIVO

Ângela de Castro Gomes (Universidade Federal Fluminense / CPDOC / Fundação Getúlio Vargas)

Barbara Weinstein (University of Maryland - EUA)

Eliana Regina de Freitas Dutra (Universidade Federal de Minas Gerais)

Emília Viotti da Costa (Universidade de São Paulo / Yale University - EUA)

Guillermo Palacios (Colegio de México - México)

João José Reis (Universidade Federal da Bahia)

Luís Miguel Carolino (Museu de Astronomia / Conselho Nacional de Pesquisa)

Marcus J. M. de Carvalho (Universidade Federal do Pernambuco)

Maria Emília Madeira Santos (Instituto de Investigação Científica Tropical de Lisboa - Portugal)

Rafael Sagredo (Pontificia Universidad Católica de Chile - Chile)

Robert Slenes (Universidade Estadual de Campinas)

Serge Gruzinski (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales - França)

Sueann Caulfield (University of Michigan - EUA)

Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes (Universidade de São Paulo)

Endereços para correspondência:

Conselho Editorial:

Av. Professor Lineu Prestes, 338 – Cidade Universitária

05508-900 – São Paulo – SP – Brasil

Caixa Postal 8.105 – FAX: (011) 3032-2314

Tel.: (011) 3091-3701 – 3091-3731 ramal 229

e-mail: revistahistoria@usp.br

Compras:

Humanitas Livraria – FFLCH

Rua do Lago, 717 – Cidade Universitária

05508-900 – São Paulo – SP – Brasil

Fone/fax: (011) 3091-4589

e-mail: pubflch@edu.usp.br

**Este número contou com o apoio financeiro do
Programa de Pós-Graduação em História Social - FFLCH/USP**

Órgão Oficial do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas-FFLCH/USP
Fundada em 1950 pelo Professor Eurípedes Simões de Paula, seu Diretor até seu falecimento em 1977



© Copyright 2007 dos autores. Os direitos de publicação desta edição são da
Universidade de São Paulo – Humanitas Publicações-FFLCH/USP – julho/2008

www.fflch.usp.br/dh/dhrh

REVISTA DE

HISTÓRIA



desde 1950

Serviço de Biblioteca e Documentação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Revista de História / Departamento de História. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. n. 1 (1950). São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP, 1950-

Nova Série - 1º Semestre, 1983
Terceira Série - 1º Semestre, 1998.

Semestral
ISSN 0034-8309

1. História I. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de História

CDD 900

Dossiê História e Música

- José Geraldo Vinci de Moraes* **07** Sons e música na oficina da história
- Myriam Chimènes* **15** Musicologia e história. Fronteira ou "terra de ninguém" entre duas disciplinas?
- Juan Pablo González y Claudio Rolle* **31** Escuchando el pasado: hacia una historia social de la música popular
- José Miguel Wisnik* **55** Entre o erudito e o popular
- Willy Corrêa de Oliveira* **73** Como "cem homens e uma garota"
- Flávia Camargo Toni* **101** A musicologia e a exploração dos arquivos pessoais
- Elizabeth Travassos* **129** Tradição oral e história
- Marcos Napolitano* **153** História e música popular: um mapa de leituras e questões
- José Geraldo Vinci de Moraes* **173** Entrevista com Professor Arnaldo Daraya Contier

Resenhas

- Camila Koshiba* **195** FISCHERMAN, Diego. *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular.*
- Virgínia de Almeida Bessa* **203** TATIT, Luiz. *O século da canção.*
- Maurício Monteiro* **213** SACKS, Oliver. *Alucinações musicais. Relatos sobre a música e o cérebro.*
- Marcos Virgílio da Silva* **221** SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von. *Carnaval em branco e negro: Carnaval Popular Paulistano: 1914-1988.*

Ensaio Bibliográfico

- Marcos Silva* **229** Cadência, decadência, recadência: o tropicalismo e o samba-fênix

SONS E MÚSICA NA OFICINA DA HISTÓRIA

O volume *Modinhas Imperiais* compilado por Mário de Andrade apresenta uma composição – *O coração perdido* – de autoria do engenheiro Frederico Luis Guilherme de Varnhagen (1782-1842). O autor teria escrito ainda outras modinhas, entre elas *A saudade*, de valor musical questionável e, por isso, não incluídas na coleção pelo musicólogo¹. O sobrenome do compositor é revelador: aponta que se tratava do pai do historiador Francisco Adolfo Varnhagen que, certamente, iniciou seus primeiros contatos com a música no ambiente familiar. Esta proximidade e interesse musical de certo modo permaneceram ao longo da carreira intelectual do historiador. Na sua infatigável procura por fontes para construir uma história do Brasil, o Visconde de Porto Seguro encontrou e comentou documentos híbridos entre a poesia e a música, com os sugestivos nomes de *Trovas e cantares de um códice do XIVº século: ou mais provavelmente, o livro de cantigas do conde de Barcelos* e *Cancioneirinho de trovas antigas colligidas de um grande cancionero da biblioteca do Vaticano*. No seu *Florilégio da poesia brasileira*, obra de 1850 destinada a destacar os principais poetas brasileiros, o historiador apresentou a biografia do poeta, mas também compositor e cantor, Domingos Caldas Barbosa, o mestiço “cantor de viola”². Claro que na produção historiográfica conservadora do historiador, voltada essencialmente à

¹ ANDRADE, Mário de. *Modinhas imperiais. Modinhas de salão brasileiras, do tempo do Império, para canto e piano*. São Paulo: Casa Chiarato Ed., 1930, p.13.

² VARNHAGEN, F. A. *Florilégio da poesia brasileira*, 3 vols. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1946, p. 42. O texto foi republicado no ano seguinte, com algumas modificações, na seção “Biografias” da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* (vol. 14, 1851), com o título “Domingos Caldas Barbosa”.

história política e administrativa, a música aparece de maneira muito marginal. De qualquer modo, é curioso conhecer essa proximidade pessoal e intelectual do tradicional historiador oitocentista com a música.

É interessante notar que Capistrano de Abreu - que manteve permanente relação de profundo respeito e conflito com a obra de Varnhagen - ao esboçar um tipo de história social e cultural do povo brasileiro no início do século XX, também fez referências à música na obra *Capítulos de História Colonial*. Nela a música surge de maneira tangencial, presente nas festas populares, nas irmandades religiosas da região mineradora e nos cantos de trabalho no Rio de Janeiro³. Já a produção historiográfica da geração imediatamente posterior ao historiador cearense teve relação bastante refratária com os sons e a música. Na obra de Caio Prado Jr., são totalmente inexistentes. Sérgio Buarque de Holanda, embora convivesse no cotidiano com músicos e poetas, em *Raízes do Brasil* fez apenas pequena referência à música na festa de Bom Jesus de Pirapora, em São Paulo, quando Jesus Cristo “*desce do altar para sambar com o povo*”⁴. O contraponto foi a obra em três andamentos de Gilberto Freyre sobre a formação e decadência da sociedade patriarcal no Brasil, em que desponta uma abundância de sons, ritmos, músicas e canções. No primeiro volume, *Casa Grande e Senzala*, os ritmos africanos se misturam às canções infantis e de ninar, às músicas das festas profanas e religiosas, e aos lundus e modinhas. No volume *Sobrados e Mocambos* surgem as modinhas tocadas ao piano pelas moças, as músicas dos salões e também as das ruas, feitas pelo violão e batusques. Em *Ordem e Progresso* a música aparece de forma destacada com comentários sobre modinhas, polcas e dobrados, entre outros gêneros, e surge até documentada em forma de partituras. Mas Gilberto Freyre é exceção no quadro historiográfico brasileiro. Infelizmente o esboço, ainda que rarefeito, das relações entre música e trabalho historiográfico proposto por ele teve continuidade muito dispersa e limitada entre os historiadores de ofício. Nas gerações seguintes, a generalizada “*surdez dos historiadores*” – apontada pela musicóloga

³ ABREU, Capistrano. *Capítulos de História Colonial*. Belo Horizonte/São Paulo: Ed. Itatiaia/Edusp, 1988, capítulo XI, “Três séculos depois”.

⁴ HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1975, p. 110.

Myriam Chimènes no artigo traduzido neste volume da *Revista de História* – permaneceu e muitas vezes se aprofundou.

Ecoando essa dinâmica da historiografia, a *Revista de História*, assim como outras publicações especializadas, seguiu o mesmo ritmo e as publicações relativas à música são episódicas. O número de artigos publicados relacionados ao tema ao longo dos seus cinquenta anos não soma os doze sons da escala cromática: foram somente onze textos, sendo oito deles de autoria de apenas três autores⁵. Claro que esse relativo silêncio revela também a rarefação das investigações em torno da música e as dificuldades em desenvolver pesquisas na oficina da História até pelo menos a década de 1990. Essa situação repleta de obstáculos é perfeitamente visível na trajetória docente e de pesquisador do professor Arnaldo Contier. Em depoimento exclusivo para a *Revista de História* ele apresenta e comenta as dificuldades enfrentadas pelo historiador de ofício em tratar com o objeto sonoro. Durante anos ele foi uma espécie de solista na formação de pesquisadores e na evolução deste novo campo de pesquisa. É preciso salientar, no entanto, que as dificuldades não eram exclusivas dos historiadores. Artistas contemporâneos e musicólogos passaram por conflitos e angústias semelhantes durante o mesmo período. Embora tenham ocorrido profundas transformações nos meios de registro e difusão da música, pesquisar, compor e difundir trabalhos com propostas e linguagens renovadoras tornou-se cada vez mais difícil, como nos revela o texto também publicado neste volume, em chave dissonante mahagonnense e tom claramente brechtiano de manifesto, do pesquisador e compositor Willy Correa de Oliveira.

A relativa surdez historiográfica não era, porém, uma situação exclusiva da produção brasileira. O referido artigo da musicóloga francesa mostra situação

⁵ Três do historiador e musicólogo Régis Duprat: “Música nas Mogis Mirim e Guassú”, nº 58, abril-junho, 1964; “A música na Bahia colonial”, nº 61, janeiro-março, 1965; “Música na matriz de São Paulo colonial”, nº 75, julho-setembro, 1968. Três do musicólogo alemão Francisco Curt Lang: “Um fabuloso descobrimento”, nº 107, julho-setembro, 1976; “O progresso da musicologia na América Latina”, nº 109, janeiro-março, 1977; “Os primeiros subministros musicais do Brasil para o Rio da Prata”, nº 112, outubro-dezembro, 1977. Dois do historiador Arnaldo Contier: “Música e História”, nº 119, julho-dezembro, 1985-88; “Villa Lobos, o selvagem da modernidade”, nº 135, 2º semestre 1996. Os três restantes são “O Samba em Itu”, de Otávio Ianni, nº 25, janeiro-março, 1956; “As óperas de Puccini”, Antonio Almeida Prado, nº 58, abril-junho, 1964; “Rádio e música popular nos anos 30”, de José Geraldo Vinci de Moraes, nº 140, 1º semestre, 1999.

semelhante no contexto europeu, sobretudo o francês, das décadas de 1980/90. Antes deste período, raros foram os historiadores de ofício, como Henry-Irenée Marrou, que se arriscaram nesta área de pesquisa. Nos anos '40 ele publicou alentada obra de tonalidades folcloristas⁶ – recheada de músicas, letras de canções, análises melódicas e harmônicas – e um pequeno tratado sobre a música em Santo Agostinho⁷. Em ambos os livros ele utilizou o pseudônimo de Henri Davenson, recurso também usado por Eric Hobsbawm para publicar sua história social do jazz, em 1959, com o nome de Francis Newton⁸. Esse fato não pode passar despercebido, pois na verdade revela que dois importantes historiadores do século XX procuraram resguardar, por algum motivo, seus nomes em obras que tratavam da música, mais especificamente a popular. Em tom diferente da sociologia e da antropologia, poucos foram os historiadores que realizaram pesquisas tendo a música como objeto ou fonte documental antes dos anos '90. Foi somente nesta década que começaram a surgir alguns trabalhos, como destaca o artigo de Myriam Chimènes. Provavelmente, esse contexto favorável permitiu ao historiador francês Alain Corbin, por exemplo, realizar inusitada obra sobre como os sons dos sinos que presidiam o ritmo da vida rural se transformaram no século XIX, implicando mudança de sensibilidade e de escuta⁹. Nela, Corbin usou o conceito de paisagem sonora como uma forma de ampliar os horizontes de discussão de sua história das paisagens e das sensibilidades¹⁰. Nesta mesma linha seguiu Jean-Pierre Gutton que, além dos sinos, incluiu nessa nova “paisagem sonora” – já se referindo claramente ao conceito de Murray Schafer¹¹ – os sons das cidades, das oficinas, entre outros¹².

⁶ DAVENSON, Henri. *Introduction à la connaissance de la chanson populaire française. Le livre des chansons*. Neuchâtel : Ed. de la Baconnière, 1982.

⁷ *Idem*, *Traité de la musique, selon l'esprit de saint Augustin*. Paris : Seuil, 1942.

⁸ NEWTON, Francis. *História social do jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

⁹ CORBIN, Alain. *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX siècle*. Paris : Flammarion, 1994.

¹⁰ *Idem*, “Du Limousin à les cultures sensibles”. Jean-Pierre Rioux e Jean-François Sirinelli (dir.), *Histoire culturelle de la France*. Paris : Seuil, 1997.

¹¹ SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Ed. Unesp, 2001.

¹² GUTTON, Jean-Pierre. *Bruit et sons dans notre histoire*. Paris: PUF, 2000.

Foi nesta década que ocorreram também as principais mudanças na produção historiográfica brasileira relativa à música, condição salientada no artigo de Marcos Napolitano. Seu texto aborda especificamente a evolução dos estudos sobre a música popular brasileira que ocorreu neste período, tendo como ponto de partida sua própria trajetória e a de sua geração. Na realidade, a historiografia entrou tardiamente nesse tradicional debate sobre a música popular e suas relações centrais na construção da “cultura nacional”. As discussões em torno do tema ampliaram-se, deixando para trás tanto as concepções folcloristas como a percepção adorniana da indústria cultural e a noção de “cultura de massas” presentes ainda em certa sociologia dos anos ‘70/‘80. Porém, sem cabedal teórico acumulado e limitada em sua tradicional surdez, a História colocou em marcha mais uma vez sua vocação interdisciplinar como forma de aprofundar seus contatos com o universo sonoro e musical. Neste passo, Elizabeth Travassos mostra em seu artigo como a história se aproximou da etnomusicologia em mudança, e vive-versa, no mesmo compasso da (re) aproximação de ambas com a antropologia. Ela destaca justamente que “*os tempos são propícios à ‘mistura de gêneros’*” e que, portanto, os diálogos entre os diversos campos do conhecimento devem continuar sendo observados e aprofundados.

O debate em torno da música popular se aprofundou na América Latina ao longo das duas últimas décadas numa clave bem mais dinâmica e criativa que a européia, provavelmente revelando a riqueza e o hibridismo de nossos gêneros musicais. O texto do musicólogo chileno Juan Pablo Gonzáles e também sua militância como presidente da seção latino-americana da *International Association for the Study of Popular Music* em favor de uma “*musicologia da música popular*” revelam essa cadência. A valorização estética e cultural da música popular é eixo importante de sua concepção, assim como do musicólogo argentino Diego Fischerman, cuja obra é resenhada no final do dossiê. Além disso, seu artigo escrito em conjunto com o historiador chileno Claudio Rolle oferece uma discussão sobre as possibilidades de diálogo teórico e metodológico entre essa “outra musicologia” e a História, apontando para a necessidade de se pensar uma história social da música popular. O artigo escrito em dueto revela grande preocupação com a prática historiográfica e, conseqüentemente, com as fontes escritas, fonográficas, performáticas, memorialísticas, mas também com o universo da criação e da recepção musical. Essa discussão sobre fontes, arquivos e criação musical, com variação de tom mais próximo da música erudita, também é apresentada pela musicóloga Flávia Toni. Para ela, a parceria entre

Biblioteconomia, Arquivologia, Música e História é central para acompanhar a dinâmica crescente da produção acadêmica, como também para facilitar a pesquisa criadora dos compositores. Num quadro precário e disperso de centros de referência, discotecas, bibliotecas e arquivos especiais – os existentes ainda sob controle de instituições privadas ou em mãos individuais –, o tema ganha importância adicional e contornos de urgência.

As discussões realizadas ao longo destas décadas – algumas delas reveladas neste dossiê – apresentaram diversas características e tonalidades, entre elas a dificuldade em operar com os tradicionais conceitos de música erudita e popular e as abordagens que eles determinaram. Tornou-se cada vez mais difícil pensar a música e as investigações sobre ela nessas fronteiras tradicionais, sobretudo porque a prática musical, em boa parte de nosso continente, permitiu historicamente as mais inusitadas formas de misturas, fusões, hibridizações, circulação e difusão entre variadas culturas musicais. O texto de José Miguel Wisnik nos mostra como esses limites na cultura musical brasileira, entre os anos '20 e '50, foram completamente devassados, produto de uma prática cultural singular, repleta de conflitos e diálogos. Tendo esse tom como eixo, o texto historiciza a criação musical do período, relacionando-a no quadro cultural mais abrangente com a literatura, o cinema e até o futebol. Assim, a tradição de aproximar literatura e ciências sociais transborda também para a música e a história. Na realidade, suas obras procuram a todo o momento esse difícil equilíbrio entre as análises estéticas e musicais e o universo cultural e social que fazem parte delas. É essa dinâmica que lhe permite ensaiar interpretações de longa e média duração da cultura brasileira, como faz na mesma clave em *Machado Maxixe: o caso Pestana*¹³. Essas criativas contribuições, originadas da área de Literatura, associadas posteriormente à Semiótica e à Lingüística, como nos revela a resenha sobre o livro de Luiz Tatit, tornaram-se referência para aqueles que pretendem justamente ultrapassar as tradicionais fronteiras analíticas e aprofundar as discussões da presença crucial da música na nossa cultura.

A apresentação deste dossiê da *Revista de História* pretende justamente colaborar para a ampliação e o aprofundamento do debate, mas, sobretudo, tirar a História e os historiadores do relativo silêncio a que estiveram submetidos

¹³ WISNIK, José Miguel. "Machado, Maxixe: o caso Pestana". *Teresa* 4/5. *Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo: USP/Ed. 34, 2004, pp. 13-79.

desde os contatos residuais de Varnhagen com a música. Quem sabe indique que provavelmente a “surdez dos historiadores” está em processo de cura e que esse volume da *Revista de História* contribui para o seu tratamento. Além disso, ele quer discutir qual o papel que a História pode desempenhar de modo específico, com seus instrumentos analíticos e interpretativos, para ampliar a discussão e criar seu próprio campo de investigação. Mas isso significa estabelecer permanente diálogo com outras disciplinas – como revelam os textos do dossiê – e exercer claramente nossa vocação interdisciplinar intrínseca. E se, ao final, o leitor julgar que nenhum desses objetivos foi alcançado, espere-se ao menos que compreenda a música, “*mais que um objeto de estudo, (...) um meio de perceber o mundo*”, e que nela às vezes repousam as novas formas sociais e culturais que virão¹⁴.

José Geraldo Vinci de Moraes

¹⁴ ATTALI, Jacques. *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*. Paris: PUF, 1977, p. 9.

MUSICOLOGIA E HISTÓRIA. FRONTEIRA OU “TERRA DE NINGUÉM” ENTRE DUAS DISCIPLINAS? (*)

Myriam Chimènes

Musicóloga, diretora de pesquisa do CNRS e do IRPMF

Resumo

Poucos musicólogos consideram a Música como um fato histórico e orientam suas pesquisas para a história cultural. Por outro lado, os historiadores têm negligenciado a Música como objeto. Ao contrário da história da arte, que tem atraído particularmente o interesse de vários historiadores, a música não os atrai e parece ser ignorada por eles. Embora os historiadores se interessem por registros da pintura, eles sistematicamente evitam a Música, indicando que sua acessibilidade e legibilidade são demasiadamente complexas. Como podemos então explicar o fato da Música ter freqüentemente caráter secundário nos estudos dos historiadores? Em contrapartida, os musicólogos quando colocam seu objeto de estudo em contexto, não se preocupam como a Música poderia colaborar e participar da compreensão da história. Nós devemos, então, sugerir aos musicólogos outra leitura de suas fontes, para que eles questionem a Música de modo a lançar novas luzes sobre a História?

Palavras-Chave

História • Musicologia • História Cultural

Abstract

On one hand, few musicologists consider Music as a historical fact, and thus orientate their researches towards cultural history. On the other, historians have neglected Music thus far. Contrary to art history, which has attracted the interest of others (historians in particular), music is not coveted, and seems to be ignored. How can we explain why Music stays too often on the sidelines of historians studies? Although historians are interested in picture records, they systematically avoid Music, as if accessibility and legibility were too difficult. Conversely, musicologists put their object of study in context, but are not concerned with what Music could bring to the understanding of history. Are we to suggest to musicologists another reading of their sources, so that they may question Music in order to shed new lights on History?

Keywords

History • Musicology • Cultural History

(*) Artigo publicado originalmente na *Revue de Musicologie*, Société Française de Musicologie, Tome 84, N° 1, 1998. Tradução, autorizada pela autora, realizada por José Geraldo Vinci de Moraes.

O objetivo deste artigo é apresentar a recente discussão em torno de um campo de investigação que, durante muito tempo, permaneceu – como revela seu título – aberto e inexplorado por pesquisadores de duas disciplinas que julgo próximas e fronteiriças: a musicologia e a história. Com efeito, musicólogos e historiadores ignoraram-se reciprocamente durante décadas, como também a existência deste campo de pesquisa. Jamais eles reivindicaram ou disputaram sua propriedade assim como tardaram a se aventurar por essa área.

Como explicar que os historiadores que sabem interrogar as imagens¹ tenham descartado durante tanto tempo a música do seu campo de pesquisa? Talvez por timidez face a um objeto de acessibilidade e de legibilidade diferentes. Por outro lado, como justificar que os musicólogos não tenham ouvido os historiadores generalistas e procurado inscrever a música nos quadros das pesquisas históricas? Provavelmente porque, mais músicos do que historiadores, não tivessem consciência da qualidade de seu objeto como fonte suscetível de contribuir à construção da história. Nosso propósito neste artigo é fazer um balanço sobre o tema e formular algumas proposições centradas no período contemporâneo, porque é ele que apresenta as lacunas mais evidentes.

Inicialmente pode-se dizer que as antigas atitudes das duas comunidades estão felizmente em vias de evolução. A título de exemplo, convém saudar duas iniciativas sintomáticas, que marcam os signos do progresso de cada uma das disciplinas. Na comunidade dos historiadores, a Sociedade de História Moderna e Contemporânea consagrou uma jornada de estudos ao tema “Artes e história”, com o propósito de interrogar as relações entre a história, as artes plásticas, a arquitetura, o cinema e também a música. Na nossa comunidade, a Sociedade Francesa de Musicologia organizou jornadas de estudos para debater a disciplina, seus métodos, objetos, objetivos e seu futuro². Estes sinais de abertura de ambas as partes e estas evoluções exploratórias não podem, no

¹ Cf. DORLÉAC, Laurence Bertrand. “L’histoire de l’art e les cannibales”. *Vingtième siècle. Revue d’histoire*, vol. 45, jan.-mars 1995, p. 99-108.

² As duas reuniões ocorreram no curso do mesmo ano de 1996. Jornadas de Estudos da SHMC, 13 de janeiro de 1996, Paris, Sorbonne, com a participação de Stéphane Audoin-Rouzeau (historiador), Laurence Bertrand Dorléac (historiadora e historiadora da arte), Myriam Chimènes (musicóloga), Antoine Debaecque (historiador) e Gerard Monnier (historiador da arte). Jornadas de Estudos de la SFM, Beaulieu-sur-mer, Villa Kerylos, 26-28 de setembro de 1996; tema: “Musicologia: objetivos e metodologias”.

entanto, indicar muito otimismo. Esta “terra de ninguém” é até o momento um terreno de encontro, cujo desbravamento está em curso e cuja conquista necessita das colaborações interdisciplinares.

Musicólogos e história

A musicologia é uma disciplina recente e polimorfa – as jornadas acadêmicas citadas logo acima testemunham isso –, deste modo, não pode ser nosso objetivo propor sua definição e nem ao menos enumerar as suas diversas facetas. Só o componente histórico nos interessa no contexto deste artigo. O verbete “Musicologia” da *Encyclopédie de la musique*, publicada em 1961, apresenta parcialmente reflexão nesta direção. Seu autor, François Lesure, adotou também um subtítulo polêmico, “*Notas de processo*”. Eis um extrato significativo: “O trabalho musicológico considerado sério e valioso consistia, e ainda consiste, em estabelecer a biografia dos grandes músicos, descrever as influências que exerceram uns sobre os outros e traçar a história das formas e gêneros, geralmente relacionados ao nascimento e evolução do sistema tonal. Com o estudo desses grandes autores e da admiração por sua obra, descobrimos pouco a pouco que estes gênios foram influenciados por uma série de pequenos mestres, obrigando-nos também a estudá-los minuciosamente. Porém, aqueles que julgavam apreender o essencial, a saber, o estudo da linguagem musical, raramente passaram do estado puramente técnico de análise. Como se o estudo do bi-tematismo na sonata ou a introdução do cromatismo no madrigal tivessem em si mesmos uma significação cuja história se revelasse imediatamente. A situação teria talvez evoluído de modo diferente se os musicólogos tivessem mostrado mais interesse na evolução das disciplinas vizinhas. Mas simultaneamente eles foram tão despreocupados como aqueles que sempre ignoraram a musicologia. É por isso que geralmente os manuais de história da civilização não concedem espaço algum à música!”³.

Sem pretender me alongar sobre a formação dos musicólogos, cuja “profissionalização” é recente, deve-se notar que o perfil daqueles que construíram a disciplina foi, sem dúvida, diferente das orientações indicadas por Lesure⁴.

³ LESURE, François. “Musicologia”. In: *Encyclopédie de la musique*. Paris: Fasquelle, 1961. François Lesure retoma neste verbete uma problemática apresentada em um artigo anterior, “Musicologie et sociologie”. *La revue musicale*, n. 221, 1953, p. 4-11.

⁴ Cf. CHIMÈNES, Myriam. “Histoire sans musique”. *Bulletin de la société d'histoire moderne et contemporaine*, n. 1-2, 1997, p. 12-21.

Em seu texto, François Lesure acusava abertamente os musicólogos e denunciava precisamente o trabalho centrado exclusivamente sobre o objeto e desconectado do contexto geral. Não é inútil lembrar que Lesure é *chartiste*⁵ e que os *chartistes* são historiadores. E que foi discípulo de Pierre Francastel, professor da École Pratique des Hautes Études, vinculada ao grupo dos *Annales* e pioneiro de uma história cultural da arte.

Antes de dar início à reflexão propriamente histórica, muitos musicólogos passaram por um comportamento arqueológico e filológico, exumando repertórios e decifrando notações musicais. É nesta linha de trabalho que se situa a edição crítica, uma face da disciplina que conheceu impulso há dezenas de anos. Dominada por uma característica técnica, esta atividade, que se aproxima da restauração, estava ligada, entretanto, à filologia e à pesquisa histórica. O estudo conjunto de manuscritos musicais, de uma parte, e de fontes de arquivo, tais como as correspondências, os contratos de edição ou os artigos de imprensa, de outra parte, permitiu reconstituir a gênese das obras descritas nos prefácios destas edições críticas. Trata-se, entretanto, de uma concepção internalista da musicologia, que prevalece ainda nas monografias, e de uma história reduzida a seu objeto, construída exclusivamente sobre análise e evolução das formas.

Todos os pioneiros da disciplina, sem exceção, orientaram suas pesquisas para a música do passado e o interesse pela música contemporânea ficou limitado, para alguns deles, à organização de concertos ou à crítica musical. Isso explica sem dúvida a inexistência freqüente da música contemporânea nos manuais de história da música. Dois exemplos podem ilustrar muito bem a atitude de musicólogos para quem a história da música do tempo presente não é considerada sem importância ou valor, ao menos para a história “objetiva”. Podemos ler no capítulo escrito por Robert Bernard para *La musique des origens à nos jours*, publicada em 1946 sob a direção de Norbert Dufourcq, o seguinte: “O estudo da produção musical contemporânea coloca numerosos e complexos problemas. Só o recuo do tempo permite hierarquizar valores e julgar

⁵ Derivado daquele que se formou na *École des Chartes*. Escola criada em 1821 para a formação de profissionais responsáveis pela gestão do patrimônio documental e artístico francês nos arquivos e bibliotecas públicas. Com o tempo tornou-se mais do que uma simples escola profissional, transformando-se no núcleo de discussão e defesa das regras da erudição e das ciências auxiliares. Atualmente é um curso superior de 3 anos que concede diploma de arquivista (NdT).

os homens e suas obras com serenidade e situá-las com precisão. Face a um autor vivo, freqüentemente nos faz falta um ponto de referência, fato que nos impede perceber o essencial de sua obra e aquilo que dá sentido ao seu trabalho. Wagner antes de *Tannhäuser*, Debussy antes de *Peléas*, não foram para seus contemporâneos nem Wagner nem Debussy, tal como se apresentam atualmente para nós. Aquilo que, aos nossos olhos, anuncia o desabrochar do gênio, que contém em germe, poderia muito bem escapar àqueles que apenas conheceram suas primeiras obras”⁶.

Aproximadamente vinte anos mais tarde, uma advertência semelhante abre o capítulo consagrado à música contemporânea na França da *Histoire de la musique*, publicada sob a direção de Roland-Manuel: “a música contemporânea é uma matéria rebelde à atividade do historiador: a pretensão de construir uma visão objetiva sobre ela seria absurda. Ela só é ciência no passado. Só é possível fazer a história de uma época musical quando ela é superada e os períodos que a sucedem lhe garantem um lugar e um sentido ao fixá-la no tempo, por assim dizer”⁷.

Os autores destas linhas, respectivamente Robert Bernard e Gisele Brelet, revelam a marginalidade dos musicólogos, aparentemente ignorantes das correntes históricas que se desenvolviam na época, em particular a escola dos *Annales*⁸. Somente isso pode explicar o fato deles não conhecerem as contribuições de Marc Bloch; “É preciso conhecer o passado a partir do presente” e “conhecer o presente à luz do passado”⁹. “Este permanente vai-e-vem entre passado e presente permite enriquecer o conhecimento das sociedades antigas e esclarecer as sociedades atuais”¹⁰. Esses musicólogos, entretanto, afir-

⁶ BERNARD, Robert. “L’école française contemporaine jusqu’à 1940”. In: DUFOURCQ, Norbert (Dir.). *La musique des origines à nos jours*. Paris: Larousse, 1946, p. 398.

⁷ BRELET, Gisèle. “Musique contemporaine en France”. In: Roland-Manuel (Dir.). *Histoire de la musique*. Paris: Gallimard, 1963. *Encyclopédie de la Pléiade*, vol. II, p. 1093.

⁸ Iniciada nos anos 1930 por Lucien Febvre e Marc Bloch, essa corrente inovadora, que carrega o nome da revista, “recusa o evento e defende a longa duração, mudando a atenção da vida política para as atividades econômicas, a organização social, a psicologia coletiva e se esforça para aproximar a história das outras ciências humanas”, BOURDÉ, Guy; MARTIN, Hervé. *Les Écoles historiques*. Paris: Seuil, 1983, p. 215.

⁹ BLOCH, Marc. *Apologie pour l’histoire ou le métier d’historien*. Paris: Armand Colin, 1949, réed. 1964, p. 11 e 13.

¹⁰ BOURDÉ, Guy; MARTIN, Hervé. *op.cit.*, p. 229.

mam que a história necessita de afastamento no tempo. Mas o recuo temporal “não provém automaticamente da distância do tempo e não basta esperar para que ocorra. É preciso fazer uma história do tempo presente profissionalmente, a partir de documentos e não da lembrança, para colocar a justa distância”¹¹. As posturas adotadas por esses musicólogos que não dissociam o julgamento da reflexão histórica indicam a amplitude da distância em relação ao desenvolvimento das ciências humanas.

Historiadores e música

François Lesure, no referido verbete, responsabilizava os musicólogos pelo isolamento da musicologia no seio das ciências humanas. Disso resultava, de acordo com ele, o lugar medíocre, insignificante, destinado à música nos livros de história. Na verdade talvez as responsabilidades devessem ser compartilhadas também com os historiadores.

No mesmo ano em que apareceu a obra dirigida por Norbert Duforcq, 1946, a editora Larousse publicou uma *Histoire de France*, sob a direção de Marcel Reinhard, professor da Sorbonne. No capítulo intitulado “*La III^e République. Culture et civilisation au début du XX^e siècle*”¹², na rubrica “artes plásticas”, após apresentar questões relativas à arquitetura, escultura e pintura, uma página é reservada à música (contendo uma justaposição de clichês sobre a música de Wagner, Franck, Saint-Saëns, d’Indy, Debussy, Fauré, Roussel e Ravel). Além do lugar ridículo concedido a ela, esta aproximação terminológica é reveladora do pouco caso que o historiador fazia da música¹³.

¹¹ PROST, Antoine. *Douze leçons sur l’histoire*. Paris: Seuil, 1996, p. 95.

¹² REINHARD, Marcel (Dir.). *Histoire de France*. Paris: Larousse, 1946, Tome 2: de 1715 à 1946.

¹³ Notar-se-á a esse propósito a ambigüidade da terminologia. A história da arte é exclusivamente a das artes plásticas e das belas artes, não incluindo tradicionalmente a música. No entanto, durante muito tempo, o vocabulário administrativo esvazia o termo música em benefício do termo belas-artes, na qual a música se encontra disfarçada. “Não é supérfluo interrogar-se sobre a definição do termo belas-artes: a música, a pintura, a escultura, a arquitetura, a eloqüência da poesia antes de tudo, e subsidiariamente a dança” (*Dictionnaire Littré*, 1863); “artes que têm por objeto a representação do belo” (*Dictionnaire Robert*); “nome dado a certas artes plásticas, principalmente a pintura e a escultura, e por extensão a música e algumas coreografias” (*Dictionnaire Larousse*). Na realidade a música não é correntemente associada às belas-artes. A Escola de Belas-artes jamais se preocupou com o ensino musical. É o Conservatório Nacional de Música que sempre teve o monopólio desta formação. Podemos constatar uma estranha analogia entre esta realidade e a surdez dos historiadores.

Na sua *Histoire culturelle de la France XIX^e-XX^e siècles*, publicada em 1974, Maurice Crubellier consagrou algumas páginas à “música moderna” no capítulo “*la contestation dans l’art*”. Ele comparou as artes visuais e sonoras, sublinhando as diferenças naturais entre os dois domínios artísticos: “a pintura parte da realidade que ela interpreta; a música, sem dúvida, constrói um mundo seu. Mas não se deve forçar essa oposição. O que o mundo atualmente revela é justamente uma aproximação profunda entre a música que retorna à realidade sonora – se aplica em tirar novos elementos fabricados a partir de uma linguagem mais rica, nova e melhor adaptada à sua mensagem – e a pintura e a escultura que se libertam de uma submissão mais convencional aos objetos, ou às fisionomias, ou às paisagens, para reconstruírem livremente suas obras a partir de elementos muito variados, mas realmente selecionados”¹⁴. Para credenciar suas afirmações, Crubellier nos envia aos especialistas, em particular a Henry Barraud, que cita abundantemente¹⁵.

Na obra coletiva *Histoire de France*¹⁶ (de 1985) dirigida por Jean Favier, no quinto volume (1851-1918) intitulado *La France des patriotes*, capítulo “*La République face aux intellectuels*”, escrito por François Caron, há apenas duas páginas consagradas à música francesa. Trata-se de uma condensação de informações dispersas retiradas de duas obras utilizadas pelo autor: *La musique française*, de Norbert Dufourcq, e *La musique en France, de la Révolution à 1900*, de Danièle Pistone¹⁷. Já o sexto volume, *Notre siècle (1918-1991)*, escrito por René Rémond com a colaboração de Jean-François Sirinelli, traz uma definição pertinente sobre história cultural que poderia ser útil aos musicólogos: “Esta história não pode se dissociar da história social e das mentalidades. Pintor, o historiador deve se tornar também sociólogo e antropólogo. Simplesmente porque toda atividade criadora, dentro de sua recepção em um grupo dado, revela a emoção e o gosto, que são eles mesmos também objetos da história. E esta criação se enraíza a todo o momento em um terreno social e político

¹⁴ CRUBELLIER, Maurice. *Histoire culturelle de la France XIX^e - XX^e siècles*. Paris: Seuil, Armand Colin, 1974.

¹⁵ BARRAUD, Henry. *Pour comprendre les musiques d’aujourd’hui*. Paris: Seuil, 1968.

¹⁶ CARON, François. “*La France des patriotes (1815-1918)*”. In: FAVIER, Jean (Dir.). *Histoire de France*. Tome 5, Paris: Fayard, 1985.

¹⁷ DUFOURCQ, Nobert. *La musique française*. Paris: Larousse, 1949; PISTONE, Danièle. *La musique en France de la Révolution à 1900*. Paris: Champion, 1979.

com o qual ela mantém relações de duplo sentido”¹⁸. Jean-François Sirinelli indica ainda com justeza e clareza as direções que podem orientar os musicólogos inquietos que ambicionam enriquecer seus questionamentos e alargar seu campo de pesquisa, ao mesmo tempo em que podem contribuir para a construção da história cultural¹⁹.

A *Histoire de France*, dirigida por André Burguière e Jacques Revel, publicada em 1993, contém um volume com o título *Les formes de la culture*. No capítulo “*Ruptures et figures contemporaines*”, a autora Madeleine Rebérioux evoca a música e centra seu assunto nos corais. Referindo-se ao trabalho de Philippe Gumpowitz, ela lembra que em 1830, para garantir uma moral aos trabalhadores, lutou-se notadamente contra o clima deletério das tabernas e a música teve a capacidade de selar um contrato social, os corais (alguns criados pelos patrões) acabaram por ser úteis para a paz social. Madeleine Rebérioux sublinha que “a música, como prática cultural coletiva, decididamente entrou na era das multidões”²⁰. Estes exemplos não são caricaturas. São característicos. Eles provam que, para os historiadores, a música não foi durante muito tempo um objeto de estudo e em consequência não merece mais que um espaço ínfimo em suas obras. E não é surpreendente, pois, constatar que o historiador cita eventualmente o musicólogo para disfarçar sua legítima incompetência, mas que ele não se iluda ao solicitar essa ajuda, pois ela será sempre temporária e precária.

Comportamentos convergentes

Os musicólogos geralmente examinam o contexto para esclarecer o objeto de sua especialidade, mas não se interrogam inversamente sobre aquilo que a música pode fornecer para a compreensão da história da qual ela faz parte. Não é de se surpreender, portanto, que a musicologia histórica não tenha evoluído mais sob influência da etnomusicologia. Com efeito, numerosos etnomusi-

¹⁸ RÉMOND, René. “Notre siècle 1918-1991”. Avec la collaboration de Jean-François Sirinelli. In: FAVIER, Jean (Dir.). *Histoire de France I*. Tome 6. Paris: Fayard, 1985, p. 243.

¹⁹ Ver igualmente RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François. *Pour une histoire culturelle*. Paris: Seuil, 1997.

²⁰ BURGUIÈRE, André ; REVEL, Jacques (Dir.). *Histoire de France*. Volume 4: *Les formes de la culture*. Paris: Seuil, 1993, p. 426.

cólogos estudam a música como parte integrante das manifestações sociais e religiosas da sociedade. O soberbo livro de Gilbert Rouget, *La musique et la transe*, é uma obra que marca e nos faz refletir sobre esse assunto²¹. Podemos, no entanto, notar outros progressos desde a publicação do artigo de François Lesure. Alguns trabalhos musicológicos que abordam o período barroco, a Revolução e o século XIX, foram consagrados não apenas à música, mas também à vida musical, testemunhando que o interesse dos musicólogos não está mais restrito tão somente à criação musical, mas se ampliou também em direção à recepção. Neste sentido, a obra de Joël-Marie Fauquet, *Les sociétés de musique de chambre à Paris, de la Restauration à 1870*²², baseada na sua tese orientada por François Lesure, pode ser considerada como pioneira na medida que leva em consideração as dimensões musicológica, histórica, estética e sociológica do objeto.

Há quinze anos a concepção da disciplina se alargou; em particular sob o impulso do compositor e filósofo Hugues Dufourt, que criou no Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS) um laboratório cujo programa tinha como objetivo desenvolver pesquisas em história social da música. O primeiro resultado dos trabalhos desenvolvidos no Seminário “Da Idade Média a nossos dias: as relações que são instituídas no curso da história ocidental, entre a arte musical e a vontade política” foi o volume *La musique et le pouvoir*. Na introdução, Hugues Dufourt lembra que “a música é uma linguagem coletiva. Como as outras artes, ela elabora os signos sensíveis pelos quais os homens de um momento do mundo revelam sua vontade e esperança. A obra literária, a obra plástica e a obra musical não revelam as tensões e os antagonismos profundos da realidade histórica? Então, uma verdadeira teoria da música deve mostrar como a sensibilidade dos homens de uma sociedade dada pode se simbolizar pela escrita musical.”²³

²¹ ROUGET, Gilbert. *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Paris: Gallimard, 1980.

²² FAUQUET, Joël-Marie. *Les sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870*. Paris: Aux Amateurs de Livres, 1986.

²³ FAUQUET, Joël-Marie (Dir.). *La musique et le pouvoir*. Paris: Aux Amateurs de Livres, 1987, p. 15.

O XVIIº congresso da Sociedade Internacional de Musicologia, ocorrido em Londres em agosto de 1997, revelou toda essa tendência favorável às mudanças. Ao escolher o tema “Musicologia e disciplinas irmãs” ele confirmou que a musicologia ambiciona sair de seu campo limitado.

Os sinais de interesse por mudanças são igualmente sensíveis entre os historiadores. Na sua obra consagrada à cultura na Frente Popular, Pascal Ory dedica um capítulo importante à música, no qual sublinha que ela é a “arte considerada a mais mediocrementemente influenciável pela conjuntura política”²⁴. Responsável pelo Centro de História Cultural das Sociedades Contemporâneas da Universidade de Versailles-Saint-Quetin-en-Yvelines, Pascal Ory incluiu a música no campo de pesquisa da história cultural e, conseqüentemente, orienta trabalhos de alunos nesta área, como, por exemplo, as dissertações e teses com temas sobre as juventudes musicais na França, a política musical da França entre 1966 e 1974, ou o *jazz* na França entre 1944 e 1963²⁵. Do mesmo modo, a Escola de Chartes também apresenta há anos um quadro de teses sobre música, orientadas por François Lesure.

Reencontros

As experiências interdisciplinares marcam os resultados das atividades convergentes. Elas são recentes, mas determinantes na medida em que concretizam uma vontade mútua de colaboração. Novamente alguns exemplos significativos merecem ser citados.

Dois colóquios marcantes, com essas características, ocorreram na Alemanha. O primeiro, “O wagnerismo na música e na cultura musical francesa (1861 e 1914)”, ocorreu em Berlim em 1995 e foi organizado pelo Centro Marc Bloch

²⁴ ORY, Pascal. *La belle illusion. Culture et politique sous le signe du Front Populaire 1935-1938*. Paris: Plon, 1994. A título de comparação, o capítulo “arts plastiques” comporta 53 páginas e o capítulo “musique” 45 páginas.

²⁵ SIMION, Catherine. *L'Histoire des Jeunesses musicales de France (1940-1971), une initiation musicale pour les Français*. Dissertação de mestrado, Université de Paris X Nanterre, orientada por Philippe Levillain e Pascal Ory, 1991; GRANDGAMBE, Sandrine. *La politique musicale de la France 1966-1974*. Dissertação de mestrado em história contemporânea, Université de Paris X-Nanterre, orientada por Philippe Levillain e Pascal Ory, 1991-1992; TOURNÈS, Ludovic. *Le jazz en France (1944-1963): histoire d'une acculturation à l'époque contemporaine*. Tese de doutorado, Université de Versailles-Saint-Quetin-en-Yvelines, orientada por Pascal Ory, 1997.

e pelo Instituto de Musicologia da Universidade Humboldt²⁶. Sob responsabilidade conjunta de musicólogos e historiadores, ele reuniu ainda filósofos, historiadores da arte e da literatura para tratar da influência de Wagner sobre os músicos franceses e do wagnerismo como fenômeno cultural, com suas conseqüências sociais e as implicações políticas no debate estético. O segundo, intitulado “Concerto e público: mudanças da vida musical na Europa de 1780 a 1914”, se reuniu em Göttingen em 1996²⁷. Igualmente pluridisciplinar, ele testemunhou uma preocupação de abertura semelhante com a do congresso do ano anterior e, deste modo, pretendia “se inscrever em um projeto de história social e de história das práticas culturais” com o “objetivo de lançar uma reflexão global sobre a longa duração, que comporta uma questão tão importante que ela contém em essência nossa própria relação com a música”. Dentro deste quadro temporal, cinco conjuntos temáticos foram reunidos: “editores, comerciantes de música, imprensa e desenvolvimento da vida musical”; “organização: dos mecenas aos empresários de concerto”; “sociedades de concertos e assinaturas”; “música e espaço”; “o público e sua escuta: componentes e apropriações”²⁸.

Foi com este mesmo espírito interdisciplinar que surgiu o grupo de pesquisa sobre a “Vida musical na França durante a Segunda Guerra Mundial”²⁹. Ele é resultado da colaboração estabelecida entre dois laboratórios do CNRS, um de musicologia (Instituto de Pesquisa sobre o Patrimônio Musical na França) e outro de história (Instituto de História do Tempo Presente), e seu objetivo é reunir as competências dos representantes das duas disciplinas para refletir sobre o tema.

²⁶ *Der “Wagnérisme” in der französischen Musik und Musikkultur (1861-1914)*. Berlin, 8-10 de junho, colóquio organizado pelo Centro Marc Bloch e pelo Instituto de Musicologia da Universidade Humboldt. Comitê científico: Étienne François e Reinhart Meyer-Kalkus, historiadores, Hermann Danuser, Annegret Fauser e Manuela Schwartz, musicólogos.

²⁷ *Concert et public: mutation de la vie musicale de 1780 à 1914. (Allemagne, France, Angleterre)*, Göttingen 27-29 de junho de 1996, colóquio organizado pela Missão Histórica Francesa na Alemanha (Göttingen), em cooperação com o Max-Planck-Institut für Geschichte e o Centro de Estudos e de Pesquisas Alemãs da Escola Prática de Altos Estudos em Ciências Sociais (EHESS – Paris). Responsáveis: Hans-Erich Bödecker, Patrice Veit e Michael Wener.

²⁸ Cf. anuncia o colóquio *CIRAC Fórum* (Centro de Informação e de Pesquisa sobre a Alemanha Contemporânea), n° 33, abril de 1996.

²⁹ Esta colaboração é instaurada por iniciativa comum de Henry Rousso e minha. Os trabalhos deste grupo de pesquisa desembocaram em um colóquio co-organizado por dois laboratórios que ocorreu em 28, 29 e 30 de janeiro de 1999, no Conservatório Nacional Superior de Música e Dança de Paris, no La Villete.

Para uma contribuição à história cultural

Esta apresentação sumária mostra uma notável evolução na concepção da musicologia, que significa, assim esperamos, o fim da concentração da disciplina sobre ela mesma e a abertura de diálogo com as outras disciplinas das ciências humanas. Como veremos a seguir, as formas de questionamento e as periodizações estabelecidas contribuíram muito para a definição desta evolução.

“Se não há história sem fatos, não há também história sem questões; as questões sempre tiveram lugar decisivo na construção da história [...]. É a questão que constrói o objeto histórico, procedendo a uma reorganização original no universo sem limite dos fatos e dos documentos possíveis. Do ponto de vista epistemológico, ela ocupa uma função fundamental, no sentido etimológico do termo, pois é ela que funda e constitui o objeto histórico. Em certo sentido, uma história vale o que vale sua questão. Surge daí a importância e a necessidade de colocar o problema da questão”³⁰.

A afirmação de Antoine Prost se encaixa perfeitamente em nossa proposta. A música oferece um conjunto de investigações particularmente rico, que não se reduz a um criador e a uma obra. Seus mediadores, que são os instrumentos e intérpretes (profissionais e amadores), seus modos de difusão (edição, concertos, discos, rádio, televisão alternando com a imprensa) merecem ser igualmente pesquisados e questionados. Algumas dissertações de mestrado começaram a tratar destes temas, mas nenhum trabalho musicológico mais aprofundado foi ainda publicado. Entretanto, alguns sociólogos penetraram por essas brechas abertas pelos musicólogos, como testemunham notadamente os trabalhos de Frédérique Patureau ou Pierre-Michel Menger³¹. Outro tema determinante que não pode ser ignorado e necessita de mais reflexão e questionamentos dos especialistas do século XX – relativamente pouco numerosos ainda – é o papel da gravação na difusão e recepção da obra. Determinantes para o processo de democratização da música, o disco e o rádio transforma-

³⁰ PROST, Antoine. *Op.cit.*, p. 79.

³¹ PATUREAU, Frédérique. *Le Palais Garnier dans la société parisienne, 1875-1914*. Liège: Mardaga, 1991; MENGER, Pierre-Michel. *Le Paradoxe du musicien, le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*. Paris: Flammarion, 1983.

ram a carreira de compositores e intérpretes, permitindo a difusão das obras, aproximando-as de um público consideravelmente mais amplo, fenômeno sem precedentes na história da música. Estes poucos exemplos, constituem não só um vasto canteiro de pesquisas necessário para a construção da história da música no século XX, como também colaboraram a seu modo para inscrevê-la nos quadros da história cultural.

Os questionamentos em torno da periodização constituem o outro elemento determinante na evolução da disciplina e, conseqüentemente, de nossas reflexões³². No século XVII, por exemplo, o estado de dependência do músico em relação ao político era tão forte que não pôde ser ignorado pelos estudiosos, sendo o caso mais marcante o duo formado por Lully-Luís XIV. Este fato legitima as pesquisas sobre a música como acessório do poder monárquico. Pois bem, o estudo do período contemporâneo deve obedecer a uma dinâmica semelhante. A história política e institucional atual deve ser levada em consideração, o que não exclui, claro, que ela seja cruzada com a história das correntes estéticas. Inscrever uma pesquisa musicológica no tempo político pode ajudar a desenvolver de maneira proveitosa os estudos sobre os diversos domínios artísticos e contribuir também para a elaboração da história cultural. Trabalhos recentes revelam essa nova dinâmica³³, como o do grupo de pesquisa sobre *A vida musical na França durante a Segunda Guerra Mundial*.

Insistiremos um pouco mais sobre este último exemplo significativo. A vida cultural nos anos negros da Segunda Guerra proporcionou nos últimos anos o surgimento de estudos históricos essencialmente centrados na literatura, artes plásticas, teatro e cinema. A música permaneceu ausente deste campo de pesquisas, evocada às vezes apenas de maneira episódica³⁴. Foram alguns musicólogos que tomaram a iniciativa de preencher esta lacuna e solicitaram a

³² Cf. PROST, Antoine. “Les temps de l’histoire”. In: *op. cit.*, p. 101-123.

³³ Cf. a título de exemplos: CHIMÈNES, Myriam. “Le budget de la musique sous la III^e République”. In: DUFOURT, Hugues; FAUQUET, Joël-Marie (orgs.). *La musique: du théorique au politique*. Paris: Klincksieck, 1991, p. 261-312; DUCHESNEAU, Michel. “La musique française pendant la Guerre 1914-1918: autour de la tentative de fusion de la Société Nationale de Musique e de la Société Musicale Indépendante”, *Revue de musicologie*, Vol. 82, n.1, p. 123-153, 1996; GEYER, Myriam. *La Vie musicale à Strasbourg sous l’Empire Allemand (1879-1918)*. Tese da École des Chartes, orientada por François Lesure, 1998.

³⁴ Cf. RIOUX, Jean-Pierre (Dir.). *La vie culturelle sous Vichy*. Bruxelles: Complexe, 1990. Esta obra não contém nenhum capítulo sobre a música, e sua ausência não se nota.

colaboração de historiadores especialistas no período. Uma equipe pluridisciplinar se reuniu então para trabalhar em torno de alguns grandes eixos de pesquisa. Uma das chaves essenciais desta investigação coletiva era compreender o impacto da música alemã na zona ocupada pelos nazistas, uma vez que desde o final do século XIX ela sofria com as reações protecionistas da França, particularmente à música de Wagner. Durante o domínio francês, a propaganda nazista promoveu e difundiu a música alemã na zona ocupada. O exame minucioso dos arquivos alemães, de um lado, e os programas de concerto e de rádio, por outro lado, deveriam permitir medir os efeitos desta política alemã. Neste contexto, a política musical do Governo de Vichy também deveria ser analisada, tanto na forma de sua continuidade na Frente Popular, como de sua projeção no período pós-guerra. Alguns indícios são bem marcantes, como a multiplicação das ações do Estado, da atuação dos compositores, o nascimento das Juventudes Musicais e do movimento “coração contente” ou a criação do Departamento de Música da Biblioteca Nacional. Aliás, esse estudo da vida musical parisiense trata ao mesmo tempo do funcionamento das instituições (como o Conservatório e a Ópera) e atividades das associações sinfônicas, como também das manifestações específicas do período de Ocupação, como os concertos da Radio-Paris ou os *Concertos de la Pléiade*, organizados pela N.R.F. a partir de fevereiro de 1943. O quadro da vida musical na França entre 1939 e 1945 é completado com a eleição de algumas outras cidades escolhidas em função da importância de sua tradição musical; algumas da zona de ocupação (Rennes, Bordeaux), da zona livre (Vichy, Marseille) e da zona anexada (Strasbourg). Porém, as pesquisas não estão limitadas à música considerada séria e abordam igualmente o jazz e a canção. Por fim, os estudos complementares relativos ao rádio e à imprensa (em particular *L’information musicale*, revista publicada entre novembro de 1940 e maio de 1944, e a imprensa clandestina) concedem um caráter transversal que une e dá forma ao conjunto de objetos investigados. Estas inúmeras pesquisas constituem um conjunto prévio indispensável de informações, que permitirá o estabelecimento de uma síntese, que poderá avaliar as perseguições, medir o engajamento e definir uma estética da época. Na realidade, elas fazem parte de uma corrente historiográfica que estuda os aspectos culturais da França *sob* Vichy (e não *de* Vichy) e que avalia o impacto do “tempo de guerra” sobre a carreira dos músicos, a recepção das obras, algumas formas de sociabilidade, a frequência dos concertos ou a prática amadora, todas elas devendo ser consideradas como derivadas das dificuldades da vida cotidiana na época da ocupação.

Até a formação deste grupo de pesquisa, estes objetos eram tipicamente situados na “terra de ninguém”, isto é, negligenciados ou ignorados pelas duas disciplinas. Ele mostra bem que a história da música é ao mesmo tempo o objeto de si mesmo, mas também de seus criadores, mediadores e consumidores, fazendo parte de uma história cultural mais abrangente. Ele revela o problema de situar a história da música no tempo político, sem descartar os aspectos econômicos, sociológicos ou estéticos. A história da vida cultural deste período não pode se limitar ao estudo da vida musical. A história da música não pode omitir as interrogações relativas à incidência do “tempo de guerra” sobre a criação e recepção musical.

Retornando ao verbete de François Lesure, ali ele afirma que “O objetivo supremo seria evidentemente descobrir aquilo que o musical ensina ao homem e que seja diferente daquilo que a linguagem, a religião, o direito nos ensina dele”³⁵. Para alcançar essas orientações seria preciso sugerir aos musicólogos uma outra leitura das fontes, a fim de que eles não questionem mais a história somente para saber o que ela contém de música, mas que eles interroguem também a música para compreender aquilo que talvez só ela possa restituir à história? Seria preciso desafiar os historiadores a aprender a ler uma partitura? Seria preciso promover as colaborações interdisciplinares?

A surdez dos historiadores está em via de cura. Quanto aos musicólogos, eles mostram vontade de sair de seu isolamento. Neste sentido, desejamos que seja declarada aberta uma fronteira que não precise ceder à força, pois ela é antes de tudo muito porosa. Convém conduzir as investigações por este tipo de território. Marc Bloch preconizava a organização do trabalho em equipe agrupando os especialistas de diversas disciplinas³⁶, argumentando o fato de que “se não é possível um mesmo homem (historiador) alcançar a multiplicidade de competências, devemos considerar uma aliança de técnicas praticadas por eruditos diferentes”³⁷. Os musicólogos têm de dar sua parte na construção da história cultural.

³⁵ LESURE, François. *Op. cit.*

³⁶ É assim que nasceu a VIª Seção da *Ecole Pratique des Hautes Études*, transformada em *Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales* em 1975.

³⁷ BLOCH, Marc. *Op. cit.*, p. 28.

ESCUCHANDO EL PASADO: HACIA UNA HISTORIA SOCIAL DE LA MÚSICA POPULAR

Juan Pablo González y Claudio Rolle

Programa de Estudios Histórico-Musicológicos,
Pontificia Universidad Católica de Chile

Resumo

Este artículo propone una sistematización de enfoques y metodologías de la investigación histórica en música popular, con énfasis en la historia social y la naturaleza y uso de las fuentes. Así mismo, revisa distintas estrategias de reconstrucción performativa de la música del pasado, y su utilización como fuente en la historia social de la música popular.

Palavras-Chave

Historia Social • Música Popular • Performance Histórica

Abstract

This article proposes a systematization of approaches and methodologies for historical research in popular music, with an emphasis on the social history and on the nature and use of sources. Likewise, the article explores different strategies of performative reconstruction of the music of the past, and its use as a source in the social history of popular music.

Keywords

Social History • Popular Music • Historical Performance

“¿Qué fabrica el historiador cuando ‘hace historia’? ¿En qué trabaja? ¿Qué produce?”, se pregunta Michel De Certeau, agregando: “¿Qué oficio es éste?” En estas precisas y punzantes preguntas radica parte esencial de la actividad de los historiadores y musicólogos, y también, uno de los ejes que atraviesa una historia social de la música. A través de ellas, se establece un rasgo esencial del oficio de la historia, cual es la presencia de mediaciones que permiten la creación de vínculos y relaciones entre el mundo del presente y el territorio del pasado.¹

“Me interrogo sobre la relación enigmática que sostengo con la sociedad presente y con la muerte gracias a la mediación de unas actividades técnicas”, señala De Certeau, sintetizando lo que le entrega el método histórico al historiador.² Ya Jules Michelet había escrito, más de un siglo antes, en un sentido análogo, que “La historia acoge y renueva estas pasadas glorias; confiere nueva vida a estos muertos, los resucita. Su justicia asocia así a los que no fueron contemporáneos, otorga una reparación a varios que habían aparecido sólo un momento para desaparecer. Viven ahora con nosotros de modo que sentimos a sus padres y amigos: así se forma una familia, una ciudad común entre los vivos y los muertos”.³

La historia, como disciplina, tiene precisas tareas que cumplir para con la sociedad que la cobija, entregándole memoria y rasgos de identidad; intentando explicar cómo hemos llegado a ser lo que somos, y ofreciendo pistas acerca de nuestras formas de ser y comportamientos presentes. En este sentido, se trata de una disciplina fundamentalmente humanista, pues se interesa por los valores esenciales y distintivos del ser humano radicado en el tiempo y en el espacio, considerando su existencia en relación con los demás. Es, asimismo, esencialmente social, en cuanto no puede tener existencia sin la colaboración de otros, sin la mediación de las fuentes que hacen posible el tránsito entre

¹ Este artículo se basa en la introducción de los autores a su libro *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Editorial Universidad Católica y Casa de Las Américas, 2005, y en la ponencia sobre Reconstrucción performativa de fuentes musicales presentada por Juan Pablo González en el VI Congreso IASPM-AL en Buenos Aires, 2005.

² DE CERTEAU, Michel. “La operación histórica”. In: PERUS, Françoise (comp.). *Historia y Literatura*. México: Instituto Mora. 1994, p. 31.

³ SCHAMA, Simon. *Ciudadanos. Crónica de la Revolución Francesa*. Buenos Aires: Javier Vergara Ed., 1990.

el presente y el pasado. El trabajo del historiador, aunque sea aparentemente solitario, es siempre colectivo, pues se basa en los testimonios de las múltiples voces y vivencias de los protagonistas y testigos del acontecer en el tiempo, con los que construye su relato histórico.

Los historiadores dependen, en importante medida, de lo que otros han querido registrar, conservar, memorizar y también de lo que las mujeres y los hombres del pasado han deseado olvidar, borrar, silenciar. Es parte del oficio del historiador trabajar con los silencios, con las palabras no dichas, con las palabras dichas y no registradas, con las palabras dichas y consideradas triviales, con los gestos, los ademanes y los sueños.⁴

En el caso de la historia de la música, los testigos nos dan cuenta de la dimensión sonora del pasado, pocas veces considerada en las aproximaciones de la historiografía a la vida de las sociedades pasadas. Vivimos inmersos en un universo sonoro que condiciona nuestra existencia y, sin embargo, no concedemos la atención necesaria al mundo de los sonidos organizados – música – que nos rodea. Jacques Attali advierte que el saber occidental continúa, después de veinticinco siglos, tratando de *ver* el mundo, y que no ha comprendido que el mundo no se mira sino que se oye, “no se lee, se escucha”, señala. Esta advertencia es particularmente pertinente para el ámbito de los historiadores y su devoción por la cultura escrita.

Por otra parte, durante mucho tiempo se ha construido una historia atenta casi sólo a la razón, sin poner demasiado cuidado en las sensibilidades y en la sensorialidad. La vida de las sociedades del pasado en dimensiones como las de la producción artística, en los colores y sonidos del acontecer humano, se presenta como un territorio que invita a los historiadores a realizar un recorrido de descubrimiento bajo el sello del amor por la humanidad y sus creaciones.⁵ La apasionada aseveración de Lucien Febvre se hace aquí muy elocuente y encuentra un territorio propicio al sostener que la historia puede hacerse y debe hacerse “con todo lo que siendo del hombre depende del hombre, sirve al hombre, expresa al hombre, significa la presencia, la actividad, los gustos y las formas de

⁴ GONZÁLEZ, Juan Pablo; ROLLE, Claudio. “Música popular urbana como vehículo de la memoria”. In: GARCÉS, Mario et al compiladores. *Memoria para un nuevo siglo*. Santiago: LOM, 2000, p. 313.

⁵ ATTALI, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Trad. Ana María Palos, México: Siglo XXI, 1995, p. 11.

ser del hombre”. Se generan así ocasiones, oportunidades y desafíos para hacer historia que esté atenta a los sentidos y a una sensibilidad viva.⁶

Franco Fabbri nos recuerda que vivimos inmersos en el sonido, que estamos expuestos a más de tres horas diarias de música producida por altoparlantes. Se trata de músicas diversas, pero que nos llegan usando las mismas tecnologías y a través de los mismos medios. Para estudiar el “sonido en el que vivimos”, advierte Fabbri, debemos tener presente que las relaciones entre música y *mass media* son incomprensibles si no se considera la especificidad de las técnicas que permiten la difusión masiva de la música; que las relaciones entre música y tecnología adquieren gran parte de su sentido en relación al trasfondo económico y político de los medios; y que las relaciones entre tecnología, música y *mass media* no pueden ser entendidas prescindiendo de las exigencias estructurales y de las necesidades históricas de la comunicación musical.⁷

En los últimos decenios, los historiadores han descubierto las ricas posibilidades que ofrecen las fuentes musicales para la mejor comprensión de la historia y, en el caso de la música popular, se nos abre una atractiva ventana para conocer las formas de reaccionar de una sociedad frente a procesos y circunstancias históricas de cambios profundos y porfiadas continuidades. De este modo, los cambios políticos y económicos mundiales, los nuevos medios de comunicación, las transformaciones en las prácticas musicales, y los cambios de esfera de influencia cultural, nos dan claves de interpretación de y desde un patrimonio musical que ahora se propone como objeto de estudio.

Convencidos de que la historia es una disciplina fragmentaria, conjetural, y propositiva, realizamos historia social de la música popular como un eslabón de una cadena que, esperamos, sea cada vez más fuerte y prolongada en el rescate de experiencias humanas, de memoria y de escucha hacia el pasado. La historia es una disciplina fragmentaria, en cuanto el conocimiento del pasado se hace posible a través de fragmentos, pedazos e impresiones muchas veces regidos por el azar y que los historiadores recogen y estudian buscando significados posibles. Es conjetural, pues a través del ejercicio de la conjetura – juicio basado en los indicios o señales que se observan –, se establecen líneas de

⁶ FEBVRE, Lucien. *Combates por la historia*. Barcelona: Ariel, 1975, p. 232.

⁷ FABBRI, F. *Il suono in cui viviamo. Inventare, produrre e diffondere musica*. Milán: Feltrinelli, 1996, p. 5.

interpretación y comprensión de fenómenos históricos. Es propositiva, en cuanto se trata de un ordenamiento de los datos fragmentarios que, después de un riguroso y razonado análisis conjetural, se presentan como propuesta de cómo pudo haber sido el misterioso país del pasado.

Las historias de la música

Enfrentados a la tarea de hacer una historia de la música popular, podemos asumir distintos enfoques historiográficos, todos válidos, por cierto, en especial al abordar un campo de estudios fuertemente interdisciplinario como es el de la música popular. Estos enfoques pueden ser, entre otros, estético, artístico, económico, tecnológico, biográfico o social.

La posibilidad de privilegiar la aproximación estética siempre está presente en una historia de la música, especialmente mediante las consideraciones que provienen de la musicología. Las presunciones estéticas se pueden hacer perceptibles de diversas maneras: al establecer la categoría de *clásicos* de la música popular, por ejemplo, cuyo repertorio puede tener mayor tratamiento en la investigación, estamos apoyándonos en juicios de valor más o menos compartidos. Lo mismo sucede con la selección, disposición y análisis de materias y géneros musicales, que pueden obedecer a criterios de carácter prioritariamente estético.

Un enfoque artístico en la historia de la música supone el énfasis, ya sea en la obra y sus circunstancias de creación, interpretación y recepción, o, en los procesos compositivos que la producen, considerando las variaciones que dichos procesos experimentan a lo largo del tiempo. De este modo, interesa la aparición, desaparición y rescate de lenguajes y estilos, y la influencia de individualidades y de contextos sociales en estas transformaciones. Debido a que en música popular *la obra* no está totalmente fijada en partitura, sino que se define como tal a través de su performance, el registro o reconstrucción sonora resulta vital para su análisis en cuanto a producto artístico, ahora definido no sólo por el compositor de la música y el autor de la letra, sino, en importante medida, por sus intérpretes.⁸ En efecto, las variaciones que los procesos creativos en música popular experimentan a lo largo del tiempo, deben

⁸ Incluso, la obra también es definida por sus consumidores, que hoy hacen propia la oferta musical de un modo muy diferente que en otras épocas, dados los avances tecnológicos, que permiten un grado de reproducibilidad superior.

ser abordados paralelamente, desde la perspectiva de la performance, a los que se suman el arreglo, las estrategias de producción y los avances tecnológicos.

El énfasis en la economía y el desarrollo tecnológico también resulta relevante a la hora de escribir una historia de la música popular, dada la importancia de los medios y de la industria cultural en la propia concepción de una música masiva, moderna y mediatizada, como es la música popular urbana. De hecho, uno de los temas insoslayables en los estudios de música popular, tiene que ver con el desarrollo tecnológico, con el crecimiento de los contactos y el intercambio internacional y con las transformaciones que los medios imponen a los usos y costumbres de los habitantes de una nación.

Sin embargo, a pesar del valor y necesidad de estos enfoques, ha sido nuestra intención enfatizar la historia social de la música popular, sin renunciar a la dimensión estética ni artística que posee la música – en las que también se expresa la sociedad que la contiene –, ni las bases económicas y tecnológicas de su desarrollo. Nos interesa descubrir cómo una sociedad recibió, seleccionó, transformó, hizo suya y preservó determinadas propuestas musicales; cuáles fueron sus condiciones de producción y consumo durante más de medio siglo y cómo se construyeron sus posibles sentidos. Nos interesa conocer, a través del sonido, a quienes compusieron, tocaron, bailaron y escucharon un repertorio que constituye un puente sensible entre nuestro tiempo y el pasado.

El enfoque histórico social, supone utilizar una serie de conceptos de manera explícita o implícita, como: rol social, clase, status, identidad, consumo y capital cultural, reciprocidad, poder, centro y periferia, mentalidad, ideología, género, comunicación y recepción, oralidad y escritura, hegemonía, y mito. Estos conceptos constituyen herramientas interpretativas necesarias para abordar la función social de la música, sus aspectos de producción y consumo, y su participación en la construcción de modos colectivos de percibir y reaccionar frente al mundo. En definitiva, la historia social nos permite captar, con relativa claridad, muchos factores dinámicos que están siempre presentes en la vida de las sociedades. Los ejes de continuidad y cambio, de innovación y conservación, de tránsito de esferas de influencia y de inserción cultural, aparecen con mayor claridad y hacen más comprensibles los desafíos que supone el estudio de la música popular en el tiempo.

En el ordenamiento temático y cronológico de una historia social de la música popular, intervienen factores de naturaleza social, productiva y musical, que, al ser articulados entre ellos, producen una base sólida sobre la cual hacer historia social. La música popular del siglo XX está muy vinculada al

concepto de década, debido a que en música y cultura popular urbana, las décadas han marcado cambios y contrastes significativos a lo largo de todo el siglo. Otros hitos cronológicos, no menos importantes, lo constituyen los momentos de agitación social tanto internos como externos; y las guerras mundiales. Así mismo, la industria musical aporta sus propios hitos cronológicos y temáticos, ligados a la masificación de la cultura popular asistida por la invención técnica y la iniciativa empresarial. La música, a su vez, entrega los suyos, vinculados a la aparición, desaparición y rescate de géneros musicales y estilos interpretativos y a la carrera artística de los músicos significativos.

Desde el punto de vista temático, una historia social de la música popular latinoamericana de la primera mitad del siglo XX, puede articularse en torno a ejes como: el espacio privado y público; la industria musical; los géneros musicales y escénico-musicales; la masificación del folklore; la influencia extranjera; y el baile social. Este tratamiento temático se basa en la premisa de la existencia de vínculos entre la música popular practicada en una región con la historia social de ese período. De este modo, un texto referido a la primera mitad del siglo XX, puede organizarse considerando los fenómenos de modernización, persistencia del antiguo orden, democratización del consumo, y masificación social ocurridos en el mundo burgués, obrero, y mesocrático, en el espacio público y privado, y en las relaciones entre estos mundos y los espacios sociales. Sobre estas premisas histórico-sociales, se puede abordar la historia social de la música popular, considerando géneros, prácticas musicales y estilos compositivos e interpretativos; los músicos nacionales y extranjeros que produjeron este repertorio; la industria que posibilitó la producción y circulación de dicho repertorio; los lugares y ocasiones en que esta música fue practicada; el uso que le brindó el público; y sus procesos de significación y transformación cultural y artística.

Así mismo, en una historia social de la música popular, es necesario utilizar cierto grado de terminología y notación musical para referirnos a fenómenos rítmicos, melódicos, armónicos, estructurales, tímbricos, expresivos y performativos que caracterizan el repertorio abordado. Si bien no se trata de producir un texto que se dedique a estudiar el desarrollo del lenguaje y del estilo de la música popular, sino más bien sus modos de uso, formas de circulación y construcciones de significado, los géneros musicales deben ser caracterizados musical y coreográficamente, como así mismo se deben considerar algunos rasgos estilísticos de la producción musical de los compositores e intérpretes abordados. Un disco compacto que acompañe el texto, puede sustituir las

descripciones y reducciones notacionales de la música, complementando la lectura con la audición – la razón con la sensación –, guiada por comentarios analíticos incluidos en el texto y en las notas a pie de página. Para ampliar este procedimiento, también se pueden entregar referencias a grabaciones disponibles en archivos públicos y en el mercado, que correspondan a versiones, reconstrucciones o remastertizaciones del repertorio abordado en la investigación.

Una historia social de la música popular corresponde a una formulación interpretativa que, fruto de años de investigación, tiene como rasgo característico el “proponer posibilidades de ordenamiento para los fragmentos que nos llegan del pasado, recurriendo a lo que los documentos nos dicen y a lo que no nos dicen, conjeturando sobre lo que pudo ser ese pasado que sólo conoceremos en una visión mediatizada y parcial, con mucho de ilusorio e incierto, fuertemente marcada por las emociones y los sentimientos, por las situaciones personales de tiempo y espacio”⁹. El tema a tratar es inmenso y variado, elusivo en ocasiones, engañoso en otras, pero, muy presente en la vida de la sociedad que la contiene. La intención es conocer un grupo humano determinado, recorriendo en el tiempo su práctica musical; el desarrollo de sus discursos y retóricas; y sus modos de decir y de callar, de sonar y de no hacerlo, pues los silencios de la historia suelen ser muy elocuentes. Cuando no tengamos registros de lo que podamos considerar como actividad musical, es legítimo probar vías para inferir información indirecta de los silencios de las fuentes, conjeturando sobre el sonido de un pasado enmudecido.

Las fuentes de la música popular

La figura de Asuraceturix, el bardo de la aldea de Asterix, creación de René Goscinny y Albert Uderzo, representa a cabalidad el drama del cómo no logramos aferrar testimonios del pasado. El arte del bardo de la aldea gala no es comprendido por sus compañeros, que no sólo no registran de ninguna forma su canto, sino que, la mayor parte de las veces, le impiden expresarse a través de la música y la poesía. Con ello, se cierra la posibilidad de la transmisión oral, la oportunidad para que algún personaje de sensibilidad divergente – y quizás a esa altura contestataria – recogiese su legado y lo reprodujese. Para nosotros, la música y poesía de Asuranceturix no existe a pesar de que sabemos por Goscinny

⁹ Ver GONZÁLEZ; ROLLE. *Op. cit.*, 2000.

y Uderzo que la creo e intentó infructuosamente comunicarla. El drama del bardo y su legado se ha repetido innumerables veces a lo largo de la historia.

De este modo, la música popular que puede ser historizada, es aquella que ha dejado registros e indicios, sean estos escritos, sonoros e iconográficos, evidentes o conjeturables, y que se conservan en la memoria de las personas. Es así como nos encontramos con un conjunto de fuentes de distinta naturaleza – impresas, grabadas y orales – que deben ser puestas a dialogar entre ellas, buscando generar un tejido polifónico para los ojos y oídos del historiador y del musicólogo. Los impresos incluyen fuentes primarias – literarias, musicales, e iconográficas –, y secundarias, que corresponden a una bibliografía formada por textos teóricos y de referencia, monografías, biografías, ensayos y novelas. Estos textos deben girar en torno a la historia, la sociedad, la cultura, y la música de un lugar en un período determinado y sus esferas de influencia.

La literatura de ficción, en particular la novela producida durante el período estudiado, entrega luces para captar la imagen de una época retratada indirectamente a través de sus tramas argumentales y descripciones de ambientes y personajes. De este modo, podemos obtener impresiones, matices y sensaciones que son difíciles de conseguir de fuentes más convencionales. Si bien se trata de contribuciones que iluminan de manera genérica e imprecisa, donde no puede distinguirse con seguridad la ficción de la observación directa de una realidad, resultan útiles justamente por su voluntad de retratar costumbres y atmósferas de manera verosímil y plausible.

En el uso de estas y otras fuentes podemos hacer lo que Robert Darnton ha llamado “historia con espíritu etnográfico”, que define como el intento de explicar más cómo pensaba una época que lo que pensaba, y cómo construyó su mundo, le otorgó significados y le infundió emociones. Darnton explica que su forma de hacer historia “podría llamarse historia cultural, porque trata nuestra civilización de la misma manera como los antropólogos estudian las culturas extranjeras: es historia con espíritu etnográfico.” Añade más adelante, “donde el historiador de las ideas investiga la filiación del pensamiento formal de los filósofos, el historiador etnográfico estudia la manera como la gente común entiende el mundo”.¹⁰ Así, pues, la naturaleza de las fuentes empleadas es va-

¹⁰ DARNTON, Robert. *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia cultural francesa*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 11.

riada y resulta difícil establecer un patrón común para ellas. Sólo debemos señalar que no conviene descartar ningún tipo de registro documental o fuente que nos aproxime al mundo que estudiamos, no obstante las diferencias cualitativas y cuantitativas de algunas de ellas.

En la realización de una historia social de la música en Chile entre 1890 y 1950, nos fueron útiles una serie de fuentes primarias impresas formadas por periódicos y revistas publicadas principalmente en Chile; memorias, crónicas, discursos, carnés de baile y textos de interés institucional, comercial o técnico – anuarios, guías comerciales, boletines, catálogos, manuales, prospectos, programas, tratados, partituras y cancioneros – utilizados como fuente musical e histórica. A esto se agregan las fuentes iconográficas de época.

Desde que comenzó a desarrollarse una actividad musical pública, primero ligada a la escena y luego a la industria cultural, y fue adquiriendo importancia la prensa periódica, nos encontramos con referencias e informaciones musicales que surgen del registro de lo que a los habitantes del pasado les pareció digno y necesario de destacar. Editores musicales; constructores e importadores de instrumentos; promotores de conciertos, teatros y salones de baile; sellos discográficos; y almacenes y tiendas de música, necesitaban informar a sus consumidores de sus productos y estimular su demanda, publicando regularmente avisaje en la prensa escrita y en otros medios, como partituras, programas, catálogos, volantes y sobres de discos. Esta promoción musical de alcances masivos, no habría sido posible sin el acelerado crecimiento que experimentaba el avisaje en la sociedad occidental a comienzos del siglo XX, que encontraba en las fuentes impresas su principal medio difusor¹¹.

La información proporcionada por la prensa latinoamericana durante la primera mitad del siglo XX, permite esbozar un mapa bastante completo del recorrido de la música popular y del baile social en la región, según las decisiones de sus propios protagonistas, expresadas en anuncios, reportajes y críticas de músicos y música ligada a la escena, al salón y más tarde a la industria mediática. Este discurso público sobre música popular, posee una dimensión tanto informativa como explicativa, pues no sólo se contribuía a la promoción

¹¹ Más sobre publicidad de música popular en SHEPHERD, John; HORN, David; LAING, Dave; OLIVER, Paul; WICKE, Peter (eds.). *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. London: Continuum, 2003, p. 530-532.

y al consumo musical, sino principalmente a construir su significado y a satisfacer la necesidad de normativa de la sociedad de la época.

De este modo, tanto los datos como las formas en que son presentados – o sus narrativas –, constituyen el foco de atención al acercarse a las publicaciones periódicas de época. Del mismo modo, a través de la información de prensa no buscamos sólo conocer el mundo representado, sino cómo era representado y percibido por los habitantes del pasado. Así, a través de la iconografía y la música también queremos saber cómo se percibía el mundo. De esta forma, las fuentes visuales y sonoras nos hablan de sus contenidos y argumentos evidentes, pero también y de manera importante, de la visión – y audición – de quienes generaron y dieron forma a dichas fuentes¹².

Para indagar en torno a la música popular y el baile del pasado, es indispensable el estudio de una variada iconografía que comprende desde antiguas viñetas ilustrativas de periódicos, hasta fotografías de vida social, pasando por el amplio territorio de la publicidad, las fotografías de crónica periodística y de las secciones de espectáculos, las ilustraciones de manuales y catálogos y las portadas de partituras. A eso se suma el cine de época y de reconstrucción histórica.

Las fotografías constituyen textos poseedores de distintos grados de elocuencia, que no sólo le otorgan un rostro al pasado, sino que nos hablan de ambientes, lugares, actitudes de músicos y público, uso de instrumentos, desarrollo tecnológico y estéticas de época. Es evidente una dimensión voluntaria e incluso autoral en algunas fotografías, como también lo es la dimensión accidental e involuntaria que deja gran cantidad de registros sobre la continuidad y el cambio de un mundo representado por el proceso químico de estas fuentes.

El uso de las fotografías contribuye a fortalecer la idea de proximidad con el mundo del pasado, produciendo lo que se ha llamado el “efecto realidad”, si bien, como todas las fuentes, deben ser adecuadamente contextualizadas. Así mismo, las fuentes iconográficas, junto a los manuales de baile, nos permiten acceder a un territorio fundamental para la historia social de la música popular, pero, a la vez, menos tangible, como es el baile. Esta práctica social nos

¹² Esto se hace evidente en la adopción de determinadas convenciones y códigos que la fotografía del mundo del espectáculo teatral y musical utiliza con frecuencia, estableciendo, por ejemplo, determinadas poses y gestos como característicos de la incipiente estrella, con consideraciones diferentes según el género musical que se cultive. Ver BURKE, Peter. *Visto y no visto*. Barcelona: Crítica, 2001.

entrega poderosas señales de los cambios de mentalidad y sensibilidad como expresión de instancias de continuidad y permanencia en ciertos casos, o de transformaciones significativas en las formas de percibir el mundo, los valores y la propia corporalidad.

A la fotografía se agrega el cine en la construcción de una historia social de la música popular, tanto películas de época como películas posteriores de reconstrucción histórica. Junto con la revisión directa de la filmografía, podemos acceder a sus argumentos, elencos artísticos, imágenes, críticas y publicidad a través de bibliografía y publicaciones periódicas. Las ediciones discográficas y de partitura nos permitieron escuchar su música.

Al igual que con la literatura de ficción, el efecto ilusorio de las imágenes en movimiento se revela como una fuente de grandes posibilidades. El cine nos otorga el privilegio de acceder al mundo cotidiano y extraordinario de los habitantes del pasado y de sus espacios públicos y privados, los que se entrecruzan en imágenes y sonidos, que, a través del filtro de un director, nos informan sobre prácticas, ocasiones y lugares para la música, el romance, la diversión, el baile y la socialización. Así mismo, el cine de reconstrucción histórica, nos ofrece un trabajo de investigación que apela a los sentidos, el cual, a la luz de nuestras propias indagaciones, es sometido a escrutinio, y siempre nos sorprende al reunir una infinidad de detalles que se han perdido en el tiempo.

Esta rica variedad de fuentes, sumada a las sonoras, que abordaremos en las páginas restantes, nos permite realizar el viaje a la sociedad del pasado, teniendo en cuenta las dificultades que este tipo de documentos proponen a sus intérpretes. La naturaleza múltiple del baile y de la canción, objetos centrales de una historia social de la música popular, que combinan texto, música, coreografía, arreglo, interpretación, grabación, y sus condiciones de circulación, conservación y consumo, genera diversos niveles de significación en una interpretación de la historia. Se producen así referencias cruzadas, formas de influencia e intercambio más o menos velados, y se deben inferir significados que en un tiempo eran evidentes y que, a muchos años de distancia, pueden resultar crípticos, como sucede, también, con la historia del humor.¹³

Las fuentes primarias constituyen un pasaporte hacia una cultura, entendiendo cultura como un sistema de significados, actitudes y valores compar-

¹³ Ver PERONI, Marco. "Il nostro concerto". In: Idem. *La storia contemporanea tra musica leggera e canzone popolare*. Florencia: La Nuova Italia, 2001; capítulo 1.

tidos, junto a las formas simbólicas a través de las cuales éstos se expresan y traducen, que nos es próxima y lejana a la vez. Se trata de expresiones que nacieron en épocas con sensibilidades distintas a las nuestras y que no buscaron documentar un determinado momento para los investigadores del futuro, sino más bien comunicar, seducir y emocionar, convirtiéndose en testigos involuntarios de las vidas de mujeres y hombres de una nación a lo largo del tiempo. Justamente por su carácter involuntario, por su preocupación por lo inmediato y urgente, este tipo de fuentes resultan singularmente expresivas del sentir de una época, ofreciéndonos el privilegio de compartir emociones e invitándonos a imaginar sensiblemente un mundo que ya no existe, pero que ha dejado su indeleble huella en el presente.

El sonido histórico

La historia es una disciplina de interpretación, que se basa en la mediación de fuentes, en la adecuada comprensión de éstas y en la formulación de propuestas de ordenamiento de los datos que nos proporcionan, dando un sentido al acontecer. Este trabajo también se debe realizar con fuentes sonoras, con música, como testimonio del sentir de una época, de sus gustos y deseos, de sus tensiones y formas de expresión.

Desde hace largo tiempo, la historiografía no se conforma con las fuentes tradicionales para explorar los mundos que hemos perdido en el pasado, sino que busca todo tipo de recursos para aferrar esos esquivos escenarios de la memoria y la experiencia humana. La cultura material, las imágenes gráficas y los sonidos, han contribuido decisivamente a enriquecer la idea que podemos hacernos del pretérito y a tener una visión de la historia más sensible, menos exclusivamente intelectual y, en alguna forma, más sensorial, permitiéndonos sentir emociones y alegrías con quiénes ya no están, consolidando así una experiencia común que va más allá de la vida de cada cual.

La existencia de fonotecas públicas, las iniciativas académicas de rescate de la producción fonográfica, y el afán de la propia industria discográfica de usufructuar de éxitos del pasado, ha permitido la recuperación, digitalización, conservación y circulación de material fonográfico antiguo, de gran valor para el estudio histórico de la música popular. Estas grabaciones permiten acceder al resultado sonoro de las prácticas performativas de época, constituidas por modos de canto, interpretación y arreglo desarrollados en el pasado.

De todas maneras, conviene recordar que el disco, si bien es una fuente mucho más cercana al hecho sonoro en sí, sólo ha recogido una porción limitada de las prácticas musicales del pasado. Incluso, es muy probable que se hayan producido cierto *blanqueamientos* de prácticas emergentes de comienzos del siglo XX, como en el caso del tango y la milonga, por parte de la industria discográfica, para permitir su consumo por los sectores pudientes que compraban los discos.¹⁴

Nuestras raíces comunes están no sólo en el idioma sino también en otras tantas expresiones de este sistema de valores compartidos que llamamos cultura. La experiencia sensorial hace posible una relectura de la historia de otras sociedades, nos proporciona herramientas nuevas para comprender de mejor modo los logros y las limitaciones de esas sociedades y nos permite alcanzar, aunque sea parcialmente, uno de los desafíos permanentes en el oficio de la historia; esto es, compartir más directamente con quienes ya no están entre nosotros.

La música popular, en cuanto a fuente o dato del pasado, tiene la particularidad de ser una expresión que sólo existe en la práctica viva. Esta práctica supone performatividades, improvisaciones, escenificaciones, interacciones, y ambientes que no quedan completamente registrados en el tiempo. De este modo, si queremos acceder a la música popular como fuente en su real magnitud, debemos considerar tanto el dato como su narrativa, el *qué* junto con el *cómo*, pues ¿qué puede ser la música sino una narración de sí misma?

Para acceder a la música popular del pasado desde la perspectiva etnográfica propuesta por Robert Darnton, y para tratarla como fuente en toda su magnitud sensible, tendremos que reconstruirla como práctica performativa y escénica. Con ello, estaremos produciendo una triple acción, pues para reconstruir la fuente musical del pasado debemos establecer conjeturas informadas sobre sus datos ausentes, es decir, estaremos construyendo una interpretación de ella. Así mismo, como esta reconstrucción posee una dimensión artística, también estaremos comunicándonos mediante ella. Finalmente, la reconstrucción performática de la música popular del pasado es también una acción político-cultural, pues estamos contribuyendo al rescate patrimonial, a la construcción de memoria, y a la articulación de identidades y subjetividades colectivas.

¹⁴ Conferencia presentada por AHARONIÁN, Coriún en el VI Congreso IASPM-AL, Buenos Aires, 2005.

La práctica restauradora del pasado popular, se ha producido en diversos espacios sociales durante la segunda mitad del siglo XX, alcanzando cierta masividad desde la década de 1980. Al accionar de la industria y la academia, se suma la labor de músicos profesionales y aficionados; músicos de conservatorio y de bar; folkloristas y rockeros; y la del propio público consumidor. Cada uno de ellos con motivaciones distintas, pues cada época y sector social construye una interpretación del pasado que se articula en diálogo con las inquietudes y necesidades de su presente, con los temas nuevos y las conquistas de quienes, desde ese efímero momento que llamamos presente, buscan establecer un diálogo con la experiencia del pasado.

La reconstrucción de fuentes musicales anteriores al siglo XIX, que considera aspectos performativos como inherentes al repertorio reconstruido, es un fenómeno que se remonta a mediados del siglo XX. La valoración estética del sonido antiguo y de sus instrumentos y prácticas performativas asociadas, llevará a valorar la *música antigua* en sí misma y no como una mera etapa en el camino al reino de la tonalidad y de la música clásico-romántica.

Esta tendencia surge de la paulatina historización de la vida de conciertos desarrollada en Europa desde el *revival* de Bach de fines de la década de 1820, alimentada por la investigación musicológica temprana. Esta restauración de repertorio del pasado, encontró su máxima expresión a mediados del siglo XX con el rescate de la performance histórica. Ahora no sólo se rescataba el documento, sino que su forma de leerlo. Incluso se ha pretendido rescatar su forma de escucharlo, recreándose condiciones perceptivas pretéritas en base a variables acústicas, sonoras, lumínicas y escénicas.¹⁵

El rescate de la música popular del pasado, en cambio, empezó como una actividad de la industria discográfica, que comenzaba a valorar comercialmente sus registros viejos y mal conservados. Los avances tecnológicos en la grabación y reproducción del sonido, implicaban cambios del soporte sonoro, de modo que la primera gran remasterización discográfica; la generada por la aparición del disco de vinilo, y desarrollada desde los años cincuenta, constituyó una práctica regular de la industria para darle continuidad al catálogo de los grandes cantantes de las décadas anteriores, quienes mantenían así su condición de “artistas

¹⁵ Sobre el problema de la performance histórica como una manifestación estética de la modernidad ver TARUSKIN, Richard. *Text and Act. Essays on Music and Performance*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

de catálogo” incluso después de muertos, como en el caso de Carlos Gardel, por ejemplo. Lo particular surgió cuando esta remasterización comenzó a realizarse con artistas discontinuados, quienes empezaban a ser nuevamente comercializados bajo el concepto de “nostalgias musicales” o de “música del recuerdo”, en muchos casos, saltando del disco de 78 rpm al formato digital. Es aquí cuando la industria musical comienza a usufructuar del culto a la nostalgia, reinsertando y comercializando el sonido antiguo.

En efecto, el cambio de formato para actualizar el consumo, se apoya en el culto a la nostalgia desarrollado de la mano del historicismo de raigambre decimonónica, y su resignificación de productos culturales pretéritos. La nostalgia, corresponderá a un discurso de la memoria y a una forma de articular un sentido de pertenencia colectivo. De este modo, el estatus de “sonido auténtico” corresponde a una categoría otorgada por una escucha social: un sonido viejo, imperfecto y pasado de moda, ha comenzado a ser valorado en sí mismo, encontrándose en él frescura, autenticidad y verdad. Este fenómeno de rescate, que ha alcanzado su mayor énfasis a partir del revisionismo posmoderno, constituye una especie de remanso sonoro dentro de la gran complejidad y alto volumen del entorno musical actual, y apunta, junto a la *world music*, a una especie de “reinención” de la verdad en tiempos de crisis de las verdades y bellezas absolutas.

Tanto el ámbito académico como el de la industria musical, comenzaron a dar pasos importantes en este sentido. Para ser justos, debemos reconocer que la consolidación de los estudios en música popular en la década de 1990 junto a la era digital, impulsaron el rescate y valoración de la música popular antigua. Si bien a mediados de los años sesenta el concepto de “nostalgias musicales” o de “*oldies but goodies*” (viejos pero buenos), ya suponía la aparición de la industria de la remasterización y de su radiodifusión en programas del recuerdo, es el formato digital el que impulsará su definitiva masificación cultural. Viviremos entonces “los años felices” de la industria del recuerdo. Con la valorización musicológica y social de estas fuentes, la música popular del pasado dejaba de ser *anticuada* y comenzaba a ser *antigua*.

La reconstrucción performativa de fuentes musicales debido a intereses académicos, participa de una tendencia social más amplia, que valora el retorno del sonido popular antiguo y de su performance. Las diversas motivaciones que han llevado al desarrollo de estas prácticas de reconstrucción, pueden ser catalogadas de productivas, expresivas, estéticas, artísticas, patrimoniales, restauradoras, de consumo cultural y académicas. Si bien estas ocho moti-

vaciones se cruzan entre sí, es posible determinar ciertos énfasis en cada una de ellas, como veremos a continuación.

Motivaciones productivas

Rescate de la estética de los años veinte y del *charleston* impulsado por *Broadway* y los profesores de baile en los años cincuenta. Con esto se renovaba la industria del *music hall*, y se continuaba con la vieja práctica de las academias de baile de reintroducir danzas del pasado. Este *revival* es extensible al *jazz*, con el renacimiento, a fines de los años cuarenta, del viejo estilo *dixieland*, como reacción ante las complejidades de la nueva práctica del *cool jazz*, gesto que puede ser entendido, también, como una motivación de tipo reactiva. En Chile, la comedia musical *La Pérgola de las Flores* (1960) de Francisco Flores del Campo e Isidora Aguirre, ambientada a fines de los años veinte, se constituyó, para el chileno, en la imagen sonora y visual por excelencia de los años locos, articulando el rescate de un pasado protector, en tiempos de la nueva locura desatada por el *rock and roll*.

Motivaciones expresivas

Canciones que adoptan formatos del pasado con intenciones expresivas, como “Amarraditos” (1963) de Belisario Pérez y Margarita Durán; “A la antigua” de Mario Clavell; y “Mazúrqica moderna” (1966) de Violeta Parra. Las canciones de Belisario Pérez y de Mario Clavell, recurren al vals como el formato arcaico por excelencia desde el cual instalar su discurso restaurador. En ellas se expresa la complicidad de los amantes ante el anacronismo de su postura, quienes crean así un mundo a parte, que los identifica como pareja. En cambio, en “Mazúrqica moderna”, Violeta Parra recurre a la mazurca, a la mandolina y a los versos esdrújulos como una forma de satirizar y expresar la extemporaneidad de una pregunta periodística que consideró inadecuada.

Motivaciones estéticas

Actividad de bandas de tributo y de *covers bands*, amparadas por el circuito de bares y *pubs*, que contratan bandas aficionadas. Algunas de ellas, entre las que abundan las que reproducen a Los Beatles, han profesionalizado su opción de *covers* de expresiones del pasado, llegando a niveles de virtuosismo en su práctica reproductiva. De este modo, Mario Olguín, líder del grupo chileno Beatlemania (1989), afirma *perfeccionar* al propio John Lennon, *corrigiendo*

algunas de las fallas en sus grabaciones. Así mismo, Beatlemania celebró sus 15 años de vida en septiembre de 2004 tocando en vivo el LP *Abbey Road* (EMI, 1969) un disco netamente de estudio, que Los Beatles nunca tocaron en vivo. Es el culto al ídolo de la canción lo que genera esta práctica, que podemos catalogar de fanatismo performativo.

Motivaciones artísticas

Labor desarrollada desde mediados de los años setenta por distintos grupos que recrean tangos de la guardia vieja; canciones del cabaret alemán; o música de salón decimonónica, tanto europea como latinoamericana. Se destacan Walter Yonsky y el Cuarteto del Centenario (1975), quienes garbaron tangos y milongas del 900 con flauta y guitarras (*Soy tremendo*, Buenos Aires: Diapasón, 1995); Die Schönen der Nacht (1977), agrupación alemana de teatro musical, que recrea el cabaret expresionista alemán (*Berlin im Licht*, Freiburg: HHM&M, 2001); y el grupo de cámara I Salonisti (1983) con sus montajes multimediales de música ligera y bailes europeos y norteamericanos de salón del siglo XIX (*And the band played on*, Londres: Decca, 1997). Incluso grupos de música antigua, como el ensamble madrileño AXIVIL Criollo, han hecho extensiva su labor al repertorio de salón decimonónico (*En un salón de la Habana*, Madrid: RTVE: 2000). También se destaca el rescate de compositores colombianos de comienzos del siglo XX realizado por el grupo de cámara colombiano Sincopando (*Legado*, Bogotá: Colcultura, 1998).

Motivaciones patrimoniales

El salón y el teatro constituyen la fuente de gran parte de la música folklórica latinoamericana tal como se practicaba a fines del siglo XIX. De este modo, la investigación y proyección folklórica, tarde o temprano se ha remitido a esas fuentes. En el caso de Chile, esto comenzó a ocurrir con Margot Loyola y su rescate a mediados de los años sesenta del cuplé o canción escénica (*Salones y chinganas del 900*, Santiago: RCA Victor, 1965), y continuó con el rescate de prácticas folklorizadas de salón por otros grupos chilenos de proyección folklórica. En esta tendencia, se sitúan los fenómenos de tradicionalismo, memorialismo, y folklorismo, que trabajan con la conciencia del rescate de la tradición, en este caso una tradición urbana revivida desde la práctica performativa.

Motivaciones restauradoras

Restitución de la práctica del tango con guitarras de la Guardia Vieja y de repertorio de choro derivado del salón carioca, desarrollada por estudiantes de conservatorio a fines del siglo XX mediante el uso de arreglos y partituras (*Principios do choro*, Rio de Janeiro: Biscoito fino, 2002). Si bien no corresponde hablar de rescate, ya que se trata de géneros vivos; el hecho de arreglar, transcribir, y grabar tangos y choros como proyectos amparados por entidades públicas y académicas, y difundirlo mediante producciones discográficas independientes, se relaciona más con el concepto de restauración de una práctica performativa antigua, que con la continuidad de ella, que sin duda se ha modernizado y marcha por otros canales sociales y productivos. En este caso, tanto la continuidad histórica de un lenguaje musical como su restauración desde un ámbito sociomusical distinto, son prácticas que se superponen.

Aquí también cabe el caso de Buena Vista Social Club, pues se trata de la restauración de una práctica performativa en manos de sus propios músicos, pero que es fomentada desde un ámbito artístico-productivo externo. Su disco *début* de 1996, comercializado desde la *world music*, ha vendido más de 5 millones de copias en el mundo, redefiniendo este campo por introducir el factor de la historicidad performativa en él. Lo interesante es que en 1979 se había realizado una experiencia similar en Cuba con la grabación de los cinco LPs *Las Estrellas de Areíto*, a cargo de un conglomerado de veteranos y jóvenes de la música popular cubana, que sin embargo no tuvo la repercusión internacional que alcanzó el proyecto Buena Vista, debido a que las condiciones para su recepción internacional aún no estaban dadas.¹⁶

Paralelamente, se han producido otras restauraciones performativas similares, siempre impulsadas desde músicos o productores de *rock*, como la realizada en Chile por Alvaro Enríquez con viejos músicos de bares y prostíbulos tocando cueca, vals y foxtrot en sitios de baile (*La Yein Fonda*, Santiago: Sony Music, 1996); y el proyecto del productor argentino Gustavo Santaolalla *Café de los maestros* (Buenos Aires: Surco Records, 2005) quien, en un gesto inédito en su carrera, reunió a antiguos cantantes, compositores y músicos de tango, para producir una serie de conciertos, dos discos y un documental.

¹⁶ Ver ACOSTA, Leonardo. "Popularidad, utopía y realidad del Buena Vista Social Club". *Enfoques*, La Habana, 2-9, 2005.

Motivaciones de consumo cultural

La extendida práctica actual del danzón en salones de baile de Ciudad de México; del baile aficionado en las *gafieiras* de Río de Janeiro; y del tango y la milonga en Buenos Aires, corresponde a un fenómeno de pervivencia de prácticas antiguas, respaldado por locales y profesores de baile, y por el propio público participante. Se trata de practicas sociomusicales que tuvieron su auge entre las décadas de 1930 y 1950, decayendo las *gafieiras* y el baile del tango con la llegada del *rock and roll*, y los salones de danzón por las restricciones impuestas a la vida nocturna en Ciudad de México. Sin embargo, estas practicas experimentaron un renacimiento en los años ochenta y noventa, rescatándose los espacios originales de encuentro social, con sus normas, protocolos, y formatos coreográficos y musicales (*Acerina, la Primer Danzonera de América*, México: E&M, 2000).

Motivaciones académicas

Junto a la práctica en medios universitarios de repertorios etnomusicológicos de otras latitudes, como una forma de entregarles *bimusicalidad* a los futuros investigadores, según el concepto de Mantle Hood, podemos agregar la practica del otro repertorio que está fuera del ámbito académico: la música popular¹⁷. Desde una perspectiva musicologica, interesa abordar la dimensión histórica tanto del repertorio oral como del mediatizado, y así lo estamos haciendo en el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile con los montajes de los conciertos teatrales *Del Salón al Cabaret* (2002), *Días de Radio en Chile* (2003) y *Una noche en el Goyescas* (2007).

En este caso, nos anima un afán de investigación más que de formación bimusical, aunque hay objetivos científicos, artísticos y culturales que se entrelazan. Lo que hacemos es reconstruir performativamente la fuente musical, estudiando tanto el proceso como el resultado de dicha reconstrucción. En dicho estudio, se han abordado detalles como el uso de la voz y de sus formas de amplificación, problemas estilísticos de interpretación y de arreglo, la forma de dirigir, y la actitud corporal de cantantes y bailarines. Desde la perspectiva artística, constituye todo un desafío la manera de instalar esta reconstrucción

¹⁷ Sobre los problemas de enseñanza y representación de repertorios etnomusicológicos ver SOLÍS, Ted (ed.). *Performing ethnomusicology: teaching and representation in world music ensembles*. Berkeley: University of California Press, 2004.

performativa en la escena contemporánea, teniendo que resolver el modo de interesar y entretener al público del presente con un trabajo de investigación sobre música del pasado. Finalmente, desde el punto de vista patrimonial, no sólo estamos instalando en la sala de conciertos un repertorio popular pretérito, como ya ha ocurrido con los bailes del renacimiento y del barroco, sino que estamos colaborando a reconstruir y valorar nuestra propia memoria musical.

En estos montajes, se ha ofrecido una propuesta de interpretación de un período y de sus posibles escenarios sociales, recuperando prácticas performativas, de arreglo musical, y de baile, y reconstruyendo modos de comportamiento, gestualidad y vestuarios de época. Este ejercicio de reconstrucción musical, resulta especialmente iluminador en la realización de una historia social, sirviendo como una especie de laboratorio del que no se obtienen pruebas, sino posibilidades históricas, como propone Natalie Zemon Davis en torno a una experiencia similar en el campo de la historiografía y el cine. Esta reconstrucción abre una vía atractiva para los estudios histórico-musicológicos, al hacer posible la puesta a prueba de nuevos instrumentos críticos y plantear de manera innovadora y abierta al gran público dimensiones y problemas de la investigación académica.

Luego de participar en la filmación de *El regreso de Martin Guerre*, ambientada en Francia en el siglo XVI, la historiadora Natalie Zemon Davis publicó su obra homónima. “Escribir para los actores y no para los lectores me planteaba problemas nuevos sobre las motivaciones que podía tener la gente en el siglo XVI [...] Tenía la sensación de poseer un laboratorio histórico personal del que no obtenía pruebas, sino posibilidades históricas”.¹⁸

“La reconstrucción de mundos es una de las tareas más importantes del historiador. Éste emprende dicha tarea no por un extraño impulso que lo lleva a bucear en los archivos y a mirar papeles viejos, sino porque quiere conversar con los muertos. Interrogando los documentos y escuchando las respuestas puede sondear las almas de los que ya han pasado de este mundo y dar forma a las sociedades que ellos habitaron” señala Robert Darnton, quien añade que “si interrumpiésemos todo contacto con los mundos que hemos perdido, estaremos condenados

¹⁸ Ver ZEMON DAVIS, Natalie. *El regreso de Martin Guerre*. Barcelona: Antoni Bosch, 1984; XII.

a vivir en un presente bidimensional, convertido en una jaula temporal y nuestro propio mundo se achatara”¹⁹. Estas consideraciones, nos acompañan en el esfuerzo de la investigación histórica y están presentes al momento de establecer las formas de trabajo con las fuentes siempre que busquemos orientar nuestro estudio hacia el ámbito de la historia social de la música popular.

Palabras finales

La historia se rehace e interpreta constantemente y día a día hacemos descubrimientos nuevos acerca de aspectos del acontecer a los que no habíamos prestado previamente atención. Cada generación – en rigor cada historiador y musicólogo – mira con su óptica particular documentos y fuentes, por lo cual la disciplina de la indagación e interpretación del pasado, es, en algún modo, inagotable. En este ejercicio (re)interpretativo, sólo sabemos con certeza que conocemos muy poco del territorio del pasado. Cada día nos damos cuenta de que nuestra interpretación se basa en aproximaciones razonadas y críticas, con voluntad indagadora, rigor y con ánimo de comprender los por qué de los acontecimientos humanos. Pero también sabemos que estamos lejos de las certezas absolutas. Por ello, puede suceder que existan interpretaciones dispares, incluso antagónicas, y sin embargo válidas de un mismo fenómeno. Así pues, lo que se presenta como historia social, es la propuesta interpretativa de quienes, con rigor y dedicación, han investigado ese pasado, estableciendo un vínculo con seres que ya no están y posibilitando una forma de intercambio que va más allá de las edades y la muerte.

Con la historia social de la música popular, se puede hacer un aporte a la valoración y recuperación de un patrimonio hasta ahora conservado con un halo de descuido o con tonos marginales, reestableciendo elementos importantes para la memoria común de la experiencia histórica del siglo XX. Debido a que la tarea del historiador es la de hacer comprensible al *Otro*, traduciendo otras sociedades a las lenguas de nuestro tiempo, la historia social debe realizar un esfuerzo para hacer comprensible y próximo el mundo ya ido al público contemporáneo. Para ello, contamos con fuentes que apelan al mundo de la razón y al mundo del sentido, con datos duros e impresiones pasajeras, que contribuyen, por igual, a estampar la huella que dejaron mujeres y hombres en el camino del pasado, que nosotros recorreremos a tientas; un poco ciegos, un poco sordos.

¹⁹ DARNTON, Robert. *L'intellettuale clandestino*. Milán: Garzanti, 1990, p. 7.

Bibliografía

- ACOSTA, Leonardo. “Popularidad, utopía y realidad del Buena Vista Social Club”, *Enfoques*, La Habana, 2-9, 2005.
- ATTALI, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Tard. Ana María Palos, México: Siglo XXI, 1995.
- BURKE, Peter. *Visto y no visto*. Barcelona: Crítica, 2001.
- DE CERTEAU, Michel. “La operación histórica”. In: PERUS, Françoise (comp.). *Historia y Literatura*. México: Instituto Mora, 1994.
- DARNTON, Robert. *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia cultural francesa*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- DARNTON, Robert. *L'intellettuale clandestino*. Milán: Garzanti, 1990.
- FABBRI, Franco. *Il suono in cui viviamo. Inventare, produrre e diffondere musica*. Milán: Feltrinelli, 1996.
- FEBVRE, Lucien. *Combates por la historia*. Barcelona: Ariel, 1975.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo. “Reconstrucción performativa de fuentes musicales para una historia social de la música popular”. In: *VI Congreso de la Rama Latinoamericana del International Association for the Study of Popular Music*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, 2005.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo; ROLLE, Claudio. “Música popular urbana como vehículo de la memoria”. In: GARCÉS, Mario et al compiladores. *Memoria para un nuevo siglo*. Santiago: LOM, 2000; p. 313-321.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo; ROLLE, Claudio. *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Editorial Universidad Católica y Casa de Las Américas, 2005.
- PERONI, Marco. “Il nostro concerto”. In: *Idem. La storia contemporanea tra musica leggera e canzone popolare*. Florencia: La Nuova Italia, 2001.
- SCHAMA, Simon. *Ciudadanos. Crónica de la Revolución Francesa*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1990.
- SHEPHERD, John; HORN, David; LAING, Dave; OLIVER, Paul; WICKE, Peter (eds.). *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. London: Continuum, 2003.
- SOLÍS, Ted (ed.). *Performing ethnomusicology: teaching and representation in world music ensembles*. Berkeley: University of California Press, 2004.

TARUSKIN, Richard. *Text and Act. Essays on Music and Performance*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

ZEMON DAVIS, Natalie. *El regreso de Martin Guerre*. Barcelona: Antoni Bosch, 1984.

ENTRE O ERUDITO E O POPULAR^(*)

José Miguel Wisnik

Professor do Depto. de Literatura Brasileira-FFLCH/USP e Compositor

Resumo

Este artigo pretende discutir como o período que vai do movimento modernista à inauguração de Brasília compreende um ciclo especialmente fecundo da vida cultural brasileira. Ele marca o momento em que a cultura letrada de um país escravocrata tardio enxergou na liberação de suas potencialidades mais obscuras e recalcadas, ligadas secularmente à mestiçagem e à mistura cultural, entremeadas de desejo, violência, abundância e miséria, a possibilidade de afirmar seu destino e de revelar-se através da união do erudito com o popular. Essa relação de conflito aparente se apresenta no universo musical brasileiro como diálogo criativo, fusões as mais variadas e misturas desiguais, e torna-se uma das chaves importantes para compreender a cultura brasileira.

Palavras-Chave

Música popular • Música erudita • Cultura brasileira

Abstract

This article aims at discussing how the period spanning from the modernist movement to the opening of Brasília encompasses an especially fertile cycle in the Brazilian cultural life. It marks the moment when the literate culture of a late slavocratic country viewed, through the release of its most obscure and repressed potentialities, the possibility of affirming its destiny and of revealing itself by means of the union of the erudite and the popular. Such potentialities were related to racial mixing and cultural melting intermingled with desire, violence, abundance, and misery. And such apparently conflictive relationship between the erudite and the popular presents itself in the Brazilian musical universe as creative dialogue, a wide variety of fusions and unequal mixtures, and becomes one of the most important keys to understand the Brazilian culture.

Keywords

Popular music • Erudite music • Brazilian culture

^(*) Este texto foi escrito originalmente para o catálogo da exposição *BRASIL 1920-1950: De la Antropofagia a Brasília*, realizada no museu Instituto Valenciano de Arte Moderna, na cidade de Valência, Espanha, entre Outubro de 2000 e Janeiro de 2001. A Curadoria Geral

Antropofagia e música

O período que vai do movimento modernista à inauguração de Brasília compreende um ciclo especialmente fecundo da vida cultural brasileira. Ele inclui do *Macunaíma* (1928) de Mario de Andrade ao *Grande Sertão Veredas* (1956) de Guimarães Rosa, da Antropofagia de Oswald de Andrade (1928) à Bossa Nova de Tom Jobim e João Gilberto (1958), da música de Villa-Lobos às obras de Oscar Niemeyer, todas elas peças-chave para o entendimento do país, ao mesmo tempo que movimentos decisivos para o pensamento sobre o modo de inserção brasileiro no mundo. Certas linhas de força do período estendem-se ainda, para além dos quadros cronológicos desta exposição, ao Cinema Novo de Glauber Rocha e à Tropicália de Caetano Veloso e Gilberto Gil, nos anos sessenta, movimentos que se alimentam diretamente das proposições e das realizações modernistas.

Cito intencionalmente exemplos que vão da literatura à música, ao cinema e à arquitetura, e onde se combinam manifestações eruditas com manifestações da cultura popular e de massas. Quero assinalar com isso o caráter algo fusional e mesclado da singularidade cultural brasileira, ligado a sua vocação para cruzar ou dissipar fronteiras, o que não deixa de ser um traço “antropofágico” (embora a Antropofagia seja uma apenas entre as várias tendências e estratégias culturais do período, tendo permanecido inclusive pouco reconhecida até a segunda metade dos anos sessenta, quando se dá sua revalorização pelos movimentos da Poesia Concreta, do Teatro Oficina e do Tropicalismo em música popular). Em 1924, Oswald de Andrade afirmava que “O Carnaval é o acontecimento religioso da raça”, e que “Wagner submerge ante os cordões do Botafogo” (*Manifesto da Poesia Pau Brasil*). A afirmação é propositalmente disparatada: imagina a Tetralogia aniquilada ou festivamente arrasta-

foi do Prof. Dr. Jorge Schwartz e a sub-curadoria Musical ficou sob minha responsabilidade. O texto tinha o objetivo de apresentar parte da cultura musical brasileira do período ao público espanhol. Algumas das questões tratadas foram discutidas em textos anteriores: *O coro dos contrários. A música na semana de 22*, São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978; “Getúlio da Paixão cearense (Villa-Lobos e o estado Novo)”. In: *O nacional e o popular na cultura brasileira. Música*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1982; “Gaia ciência: literatura e música popular no Brasil”. In: *Ao encontro da palavra cantada*, Rio de Janeiro: 7 letras, 2001. Porém, aqui elas foram em parte sintetizadas e em parte ampliadas, ganhando nova articulação e novos contornos.

da pelos blocos de populares que dançam o carnaval num bairro do Rio de Janeiro. A *boutade*, bem ao estilo do autor, indicava humoradamente a potencialidade de uma “ópera” popular de rua em que a distinção entre o erudito e o popular, assim como a distinção entre arte e vida, não vigorassem mais da maneira usual, insinuando-se em vez disso nas formas emergentes do carnaval urbano, em contraponto paródico com a cultura erudita.

Para além do sentido literal, a afirmação oswaldiana é uma metáfora musical da cultura, a um só tempo séria e debochada, que constata com realismo a força de um fenómeno popular de massas nascente (o carnaval urbano na capital de um país mestiço e tardo-escravocrata), ao mesmo tempo que projeta nele as energias utópicas de um novo modelo de arte que engolfaria consigo os modelos tradicionais de importação europeus.

Aceite-se ou não esse crivo, deve-se reconhecer sua validade para o entendimento do lugar que a música ocupa na vida brasileira e do modo de formação da música brasileira moderna, que resulta freqüentemente do contato entre o erudito e o popular, e dos saltos de um nível para outro, às vezes com efeitos assumidamente carnavalizantes.

Começemos por Heitor Villa-Lobos, o mais importante músico erudito brasileiro deste século. Filho de um funcionário da Biblioteca Municipal, professor e instrumentista amador que o formou no estudo do violoncelo e na admiração por Bach, o jovem Heitor saltava a janela, durante os anos dez, para ir ao encontro dos chorões e sambistas cariocas, músicos populares da noite, entre os quais era conhecido pelo apelido de “Violão Clássico”. Há muito de simulação na versão de vida e obra criada para si pelo próprio compositor (incluindo a famosa viagem que teria feito pelo Brasil inteiro recolhendo música popular e indígena, até os mais recônditos rincões do Amazonas), mas a verdade é que essa fuga para a boemia carioca, assim como traços de suas viagens musicais pelo Brasil, estão estampados em sua obra, do *Noneto* (1923) aos *Choros* (anos 20) e às *Bachianas brasileiras* (anos 30). Na década de vinte, quando se tornou conhecido em Paris, impressionando pela força algo bárbara de suas sonoridades, declarou à imprensa francesa (mentindo como Macunaíma) que suas melodias, autenticamente indígenas, tinham sido anotadas por ele em plena selva amazônica, na iminência de ser devorado por canibais que cantavam e dançavam.

Não confundamos essa antropofagia puramente anedótica, através da qual o compositor brincava com a atração pelo exotismo que ele mesmo despertava então na Europa, com a antropofagia como identificação afirmativa do traço radicalmente multicultural e multiétnico da condição brasileira, que se ins-

creve anarquicamente nos manifestos de Oswald de Andrade, no *Macunaíma* de Mário de Andrade (romance concebido sob a forma musical da “rapsódia”), na música popular urbana das marchinhas carnavalescas de Lamartine Babo e, posteriormente, nas canções, pronunciamentos e atitudes do movimento tropicalista, em 67-68 (que se inspiram em grande parte na obra de Oswald, com a qual dialogam). Num filme de 1983, *Tabu*, Julio Bressane projetou um encontro imaginário entre Oswald de Andrade, o poeta modernista, e Lamartine Babo, o compositor carnavalesco e cantor de rádio dos anos trinta. O encontro, significativo dessa dupla remissão da poesia de vanguarda à canção de massas e vice-versa, sob a espécie do carnaval, não é propriamente verídico ou histórico, mas uma alegoria dos níveis disparatados com que se traça a fisio-nomia do Brasil moderno. O filme, aliás, só é concebível no contexto pós-Bossa Nova e pós-Tropicalismo quando a música popular urbana ganhou, no Brasil, foros de poesia altamente relevante, realizando sob muitos aspectos o encontro que o filme figura imaginariamente.

Há um momento em que se condensa algo da essência do procedimento antropológico: reproduzindo uma cena do *Tabu* de Murnau e Flaherty, em que se mostra uma dança nativa polinésia filmada *in loco*, Bressane superpõe marchinhas carnavalescas, ao som das quais as nativas de Murnau se transfiguram, como se dançassem um carnaval deslocado, projetado para o tempo de uma inocência impossível e no entanto quase tangível, escondido surpreendentemente entre as coincidências e descoincidências do ritmo das imagens e da música. Carnaval urbano, mundo selvagem e documento fílmico entram num estado de suspensão indecível que não esconde o artifício alegórico que os desnatura e desloca. Nativas polinésias, filmadas por um cineasta alemão e um documentarista americano dos anos vinte, tornam-se enigmaticamente brasileiras e estranhamente familiares, ao mesmo tempo que familiarmente estranhas, recebendo de volta, alterada pelo circuito, sua quota de estranheza e doçura. Concluído ao som de *O teu cabelo não nega*, famosa marchinha de Lamartine que faz a apologia da mulata, não sem marcas, entre inocentes e cínicas, do passado escravista brasileiro, o filme dá uma significativa amostra da devoração antropofágica como procedimento estético: entre a promessa de felicidade contida na utopia carnavalesca, a descontinuidade dos choques narrativos e a exposição indireta dos índices de arbítrio e violência que perpetuam as marcas do passado escravocrata, contém uma reflexão implícita sobre a natureza múltipla e transnacional da cultura. Nela, sem deixar de ser um documento de

barbárie (para lembrar a frase de Walter Benjamin), cada ato cultural é, também, um ato de singularidade plural.

O contraponto entre Oswald de Andrade e Lamartine, fulcro do filme de Bressane, justifica-se na comparação entre os autores. Sem que houvesse intenção ou influência, podemos apreciar as correspondências entre uma canção como *História do Brasil*, de Lamartine, e um poema como *Brasil*, de Oswald. A singeleza esperta da primeira não deixa de afinar, mesmo surpreendentemente, com a complexidade implícita na malha textual do poema. A canção:

Quem foi que inventou o Brasil?
foi seu Cabral
foi seu Cabral
no dia 21 de abril
dois meses depois do carnaval
Aí Peri beijou Ceci
Ceci beijou Peri
ao som
ao som do Guarani
do Guarani ao guaraná
criou-se a feijoada
e depois a Parati

Nesse mito de fundação paródico, a descoberta-invenção do Brasil aparece, num anacronismo provocado, como posterior ao carnaval e humoradamente simultânea a sua própria representação no romance e ópera românticos *O Guarani*, de José de Alencar e Carlos Comes, dando origem, por sua vez, a esses ícones populares e nacionais modernos, a feijoada, o guaraná e a cachaça Parati. O Brasil, ao mesmo tempo pré-cabralino e atual, engole sua própria história num movimento simultaneísta que carnavaliza tudo, incluindo seus mitos de fundação novecentistas. O poema de Oswald de Andrade:

O Zé Pereira chegou de caravela
E perguntou pro guarani da mata virgem
- Sois cristão?
- Não. Sou bravo, sou forte, sou filho da Morte
- Teterê tetê Quizá Quizá Quecê!
Lá longe a onça resmungava Uu! ua! uu!

O negro zonzo saído da fornalha
Tomou a palavra e respondeu
- Sim pela graça de Deus
Canhem Babá Canhem Babá Cum Cum!
E fizeram o Carnaval

O poema oswaldiano registra as instâncias fundamentais da colonização brasileira: a cena da catequese (em que o índio responde parodicamente à interpelação do colonizador com um fragmento do poeta romântico Gonçalves Dias), a escravidão, o trabalho brutalizado no engenho da monocultura açucareira (“o negro zonzo saído da fornalha”) e, ainda assim, a festa que resulta do *qüiproquó* das incongruências entre o mercantilismo salvacionista cristão (do português tocando o bumbo carnavalesco e remotamente pagão do Zé Pereira) e os dionisismos tribais do índio e do africano, cujas respostas à pergunta do colonizador, negativas ou afirmativas, são onomatopaicas e rítmicas, respostas do significante e não do significado. Curiosamente, elas prefiguram as sonoridades básicas da bateria da escola de samba, nascidas da orquestração ruidosa desse encontro/desencontro de português, índio e africano: tamborins (“Teterê teté Quizá Quizá Quecê”), surdo e caixa (“Canhem Babá Cum Cum”) secundados ao longe pelos *glissandi* ritmados da cuíca (instrumento melódico-percussivo feito com pele de gato), sugeridos pelo resmungo da onça (“Uu! ua! uu”). Como diz o próprio Oswald, em outro texto, “nunca fomos catequizados, fizemos foi carnaval”.

Essas peças lúdicas – que dão uma versão pode-se dizer que infantil, além de perverso polimorfa, da história nacional – podem ser entendidas como parte de um movimento de desrecaleque do colonizado, que revira anarquicamente as versões oficiais, apropriando-se delas para incutir-lhes outros sentidos, em que o lastro da experiência coletiva inconsciente vem à tona. Mais que isso, assumir escancaradamente o que há de farsesco e rebaixado na história do colonizado significa ao mesmo tempo, resgatando-o pelo humor, afirmar um novo *ethos* e um novo *pathos* mais trágico-carnavalesco do que épico.

Dito em outros termos, trata-se de uma formação sócio-cultural feita de aculturações e deculturações, à qual falta identidade (pois resulta sempre da mistura e do deslocamento), e onde a alteridade, que também falta (pois o outro, o escravo, a tem negada pela sua própria condição), insinua-se e prolifera nos significantes corporais e sonoros. Assumindo afirmativamente as vicissitudes do colonizado, e tornando-as a seu favor, a Antropofagia busca fazer do *défi-*

cit um *plus*, compensando o que apresenta de irrisório e fracassado com sua vocação para abraçar as diferenças.

Heitor Villa-Lobos

A figura de Villa-Lobos domina largamente o panorama da música erudita brasileira neste século, estando sua personalidade indissociavelmente ligada ao arco produtivo do modernismo. Compondo, na década de dez, obras inicialmente marcadas por um romantismo tardio e muitas vezes descritivista, chega à Semana de Arte Moderna, de 1922, como figura de destaque, com peças onde se ouve uma certa liberação da dissonância, a relativização dos encadeamentos harmônicos e a utilização de novas combinações instrumentais, como no *Quarteto simbólico* (1921) para flauta, saxofone, celesta e harpa, com coro oculto de vozes femininas. Ao mesmo tempo, ensaia algumas peças características inovadoras, como as *Três danças africanas* (1914-1916), onde combina ritmos sincopadamente brasileiros com a escala debussysta de tons inteiros.

Mesmo com esses procedimentos ainda timidamente modernos (mesmo que apresentados com sua conhecida desenvoltura), que remetem a linhas da música francesa do fim do século, Villa-Lobos provocou escândalo e muita reação no meio musical brasileiro, ainda marcado por um gosto predominantemente novecentista.

Imediatamente após a Semana de 22, no entanto, que terá funcionado como um aguilhão provocador, o compositor expande o arco das sonoridades, das pesquisas instrumentais, das agregações politonais, da complexidade das texturas rítmicas, e passa a fazer um amplo uso de referências às músicas populares brasileiras, montadas em agregados de células muitas vezes simultâneas e descontínuas. É, portanto, no movimento pelo qual des-reprime o lastro de sua experiência com a música popular, posto em contato com o repertório da vanguarda européia, que Villa-Lobos desencadeia, nos anos vinte, o impulso gerador de sua obra, que se confunde com uma espécie de visão sonora do Brasil.

Nesse sentido, a trajetória de Villa-Lobos identifica-se exemplarmente com o arco do grande ciclo a que se refere esta Exposição, que vai da Semana de Arte Moderna a Brasília, às vésperas de cuja inauguração o compositor faleceu, em 1959. Algumas características gerais desse período vital, brilhante e fecundo da cultura brasileira podem ajudar a situar as próprias obras. Ele marca o momento em que a cultura letrada de um país escravocrata tardio enxergou na liberação de suas potencialidades mais obscuras e recalçadas, ligadas secu-

larmente à mestiçagem e à mistura cultural, entremeadas de desejo, violência, abundância e miséria, a possibilidade de afirmar seu destino e de revelar-se através da união do erudito com o popular.

Com todas as diferenças que nele se abrigam, ou que nele brigam, o período tem como nota cultural dominante a expectativa de um Brasil transformado pelo alto, por intelectuais modernizantes e comprometidos com a orquestração das forças populares e nativas, inclusive e às vezes principalmente naquilo que o país possa conter de arcaico, inconsciente e dissonante. Contentes e descontentes se unem num coro dos contrários que tem como pressuposto comum a cultura e a nação, para as quais se busca muitas vezes uma formulação totalizante, pendendo turbulentamente para a sinfonia e para o carnaval, para a utopia anárquica e para o impulso autoritário.

Na verdade, esse desejo de modernização do Brasil pela cultura alta, aliada à força do popular, foi minado nas últimas três décadas pelas realidades da modernização conservadora (a ditadura), da indústria cultural e da globalização, mas contém o código genético de algumas das questões do Brasil contemporâneo, que não se superam com facilidade. O Tropicalismo (67-68), último marco reconhecível de um “movimento” cultural com empuxe nacional e internacional, assinala ao mesmo tempo, e contraditoriamente, o fim do ciclo e a vontade de dar-lhe uma nova e incisiva atualidade.

Pois esse projeto difuso e amplo, se teve no escritor e musicólogo Mário de Andrade um animador atormentado (para o qual o destino do Brasil aparece como dilema e pergunta) e no ficcionista Guimarães Rosa o mais profundo e universal, simbolizador (para o qual o destino do Brasil aparece como carma e enigma), teve em Villa-Lobos sua expressão instintiva, imediatamente sensível, transbordante, grandiloquente e voluntarista. Para ele, o Brasil é uma tumultuada afirmação: ao mesmo tempo a problemática e a “solucionática”, para usar a famosa expressão de um jogador de futebol. Nesse sentido, Villa-Lobos é um perfeito oswaldiano ao contrário: antropófago sentimental e prolífico, romântico e inconsciente, caudatário da “maroteira dos primeiros mestiços” (como disse Oswald de Andrade dele, num poema cifrado), buscando, como um duplo de Getúlio Vargas e pai da pátria macunaímico, a conversão do país num grande orfeão cívico (por ocasião da ditadura do Estado Novo, de 37 a 45, quando pôs em prática um projeto cívico-pedagógico com que procurava, pelo ensino de música nas escolas, dar ampla penetração à música “elevada”, em oposição a expansão da música de massas e do rádio).

Como dissemos, sua ligação com o “choro” carioca, gênero de música instrumental urbana e suburbana, será a chave para a expansão de seu grande projeto nos anos vinte, a série dos *Choros*. O aproveitamento do choro popular não é, no entanto, direto e simplista. Ao longo da década, quando se dá sua eclosão no Brasil e na Europa, a música de Villa-Lobos promove um verdadeiro arrastão de gêneros, técnicas e materiais, numa voragem que carrega consigo o sinfonismo descritivo romântico, os timbres e os modos debussystas, os blocos sonoros polirrítmicos e politonais aparentados com o Stravinski da *Sagração*, as melodias indígenas colhidas em Jean de Léry ou nos fonogramas de Roquete Pinto, os cantos sertanejos, a música dos coretos de banda, a salsa suburbana, a bateria de escola de samba.

Ao mesmo tempo em que adaptava a seu modo as inovações da vanguarda européia, assimilando suas liberações sonoras, Villa-Lobos absorveu rápida e crescentemente os formantes prismáticos da psiquê musical brasileira, aglomerados, recombinaados e ambientados em massas orquestrais pontuadas por alusões florestais, sertanejas, cantos de pássaros, ritos, ranchos, cantigas, dobrados. A cultura e a natureza, os significantes indígenas, africanos, urbanos, suburbanos e rurais, captados e amplificados pelo olho mágico do choro carioca, compõem a redução (ou tradução) grandiosa de um Brasil latente percebido como susto, trauma, impulso e maravilhamento. Toda a música de Villa-Lobos pode ser entendida como o retorno a um interminável, como se jamais consumado, *Descobrimento do Brasil* (nome, por sinal, de uma grande suíte orquestral composta para o filme de Humberto Mauro em 1937).

É o que se sente ouvindo o pouco conhecido *Noneto*, de 1923, e é o que se estende na série dos *Choros*, que vai de uma pecinha para violão nos moldes de Ernesto Nazareth (*Choros n. 1*) até as grandes concentrações sinfônicas e corais com que magnífica, entre umas turbulências, o *Rasga coração* de Anacleto de Medeiros e de Catullo da Paixão Cearense (em *Choros n. 10*, de 1926).

Acompanhando algo do espírito geral do tempo, as peças da década de vinte são de um lirismo mais ríspido e “bárbaro” do que o das peças da década de trinta, como indica o título do *Rudepoema* (1926). Aliás, cristalizou-se no Brasil o reconhecimento de um Villa-Lobos mais fácil e fluente, palatável e delimitado, que não faz justiça nem aos arranques desmesurados e mais surpreendentes nem às preciosidades camerísticas de sua obra imensa e desigual.

A recepção de Villa-Lobos na Europa assinala o interesse pela desmedida de sua vontade musicalizante, testemunho de uma América do Sul ambivalentemente cheia de atraso e potência, que pode ser vista com admiração, curiosi-

dade ou desdém. Assinala também a admiração pela originalidade de suas formações instrumentais e de suas texturas sonoras, pelas quais se interessaram tanto o pianista romântico Arthur Rubinstein quanto um sonorista experimental como Edgar Varese. Porque Villa-Lobos combina às vezes admiravelmente safofone, harpa, celesta e coro, cuíca e cordas, onomatopéias indígenas, tímpano, reco-reco e caxambu.

Às vezes, tempera o seu ímpeto espontaneísta com intenções construtivas curiosas, como na peça *New York Skyline Melody*, de 1939, decalcada sobre o contorno dos edifícios de Manhattan. Este é, alias, o ano da Feira Mundial de Nova Iorque, da qual o Brasil participa, num pavilhão criado por Lucio Costa e Oscar Niemeyer – os futuros autores do projeto urbanístico e arquitetônico de Brasília –, com numerosa amostra de sua música erudita e alguma música popular, despontando aí o início da carreira americana da cantora Carmen Miranda, que se constituirá depois num ícone hollywoodiano das veredas tropicais.

Mas o processo de composição de melodias harmonizadas a partir da silhueta de paisagens já tinha sido experimentado por Villa-Lobos quando compôs a *Melodia da montanha*, a partir do gráfico acidentado da Serra da Piedade, localizada em Minas Gerais.

Primitivo e cosmopolita, índice de dimensões telúricas do mundo do som que se expressam nas músicas nacionais de países periféricos, ao mesmo tempo que indicador de transformações sonoras de ponta, embora pontuais e não sistemáticas, Villa-Lobos tem um lugar na música do mundo deste século findante que é inseparável dos arranques desiguais e poderosos com que a cultura “subdesenvolvida” buscou sua via de afirmação.

Gilberto Mendes reconheceu no caráter disparatado e desigual de sua obra um traço de autenticidade e independência próprios das músicas inventivas das Américas (como as de Charles Ives, Cowell ou George Antheil), cujo suposto “mau gosto” não seria um acidente nem um desvio, mas uma dimensão própria à tumultuada procura da qual elas fazem parte e na qual estão envolvidas¹.

A música de Villa-Lobos alimentou a “estética da fome” de Gláuber Rocha, quase inconcebível sem o suplemento de força telúrica, antropológica e cósmica que ela empresta à épica do subdesenvolvimento e ao drama barroco

¹ MENDES, Gilberto. “Música”. In: ÁVILA, A. *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 127-138.

brasileiro, assim como alimenta até hoje O incansável dionisismo trágico carnavalesco do teatro de José Celso Martinez Correa. Tom Jobim tinha nele seu ídolo e modelo, o que deixa marcas visíveis nos desenvolvimentos sinfonizantes comidos em *Urubu e Terra brasilis* (além da frustrada *Sinfonia de Brasília*).

Nazareth e Milhaud

A estada no Brasil do compositor francês Darius Milhaud (que viveu no Rio de Janeiro em 1917-18, como adido de Paul Claudel, então embaixador da França) marcou de maneira significativa sua obra posterior, como é o caso de *Le boeuf sur le toit* (1919), para orquestra, e das *Saudades do Brasil* (1921), para piano. Mais do que pelos compositores eruditos brasileiros, Milhaud interessou-se pela música popular urbana, em especial os maxixes, “tangos brasileiros” e sucessos de carnaval (data dessa época o samba de Donga, *Pelo telefone* considerado o inaugurador do gênero, ao qual Milhaud se refere em suas memórias). Os maxixes encontravam-se superiormente tratados por dois compositores que despertaram vivamente sua atenção: Ernesto Nazareth e Marcelo Tupinambá. “Os ritmos dessa música popular me intrigavam e me fascinavam [...]. Eu comprei então uma porção de maxixes e tangos, e me esforcei para tocá-los com suas síncopas que passam de uma mão para outra. Meus esforços foram compensados e eu pude enfim exprimir e analisar esse ‘quase nada’ tão tipicamente brasileiro”.

Vale lembrar que a música de Nazareth, como anota Mário de Andrade citando Brasília Itiberê, resulta da síntese realizada pelos “pianeiros”, músicos “que se alugavam para tocar nos assustados da pequena burguesia e em seguida nas salas de espera dos primeiros cinemas” fundindo lundus e fados, danças de origem popular negra e polcas e habaneras importadas, transferindo a música de uma camada social a outra, ao mesmo tempo que convertiam formas vocais em formas tipicamente instrumentais (notar que o pianismo das peças de Nazareth, tão afins do instrumento, incorpora também traços instrumentais do violão, da flauta, do cavaquinho, do oficleide).

Vindo dessa linha “pianeira”, a obra de Nazareth é produto, como todo o maxixe, de uma síntese de elementos africanos e europeus. Além disso, em seu caso particular, elementos recém-vindos das camadas populares se fundem a influências cultas (o pianismo de Nazareth tem muito de chopiniano). O material com que Milhaud se depara não é, pois, estritamente “folclórico” (como ele mesmo o chama), mas o resultado composto da interferência de vários

níveis culturais. Além do mais, sua grande riqueza rítmico-melódica, associada a um esquematismo harmônico funcionando sobre movimentos cadenciais elementares, presta-se bem ao tratamento politonal que Milhaud imprimira a sua música, logo depois de seu período carioca.

Sobre *Le boeuf sur le toit*, diz Stuckenschmidt: “Cantos populares brasileiros, melodias de carnaval do Rio de Janeiro ligam-se aí, da mais simples maneira, a duas, três e uma vez mesmo a quatro tonalidades. O encanto paradoxal desta música relaciona-se com a seguinte circunstância: o autor utiliza em cada registro tonal as mais simples cadências de tônica, dominante e subdominante; estas, no entanto, uma vez colocadas em consonância com cadeias de acordes situadas num segundo nível tonal, produzem uma forma de harmonia das mais dissonantes e de caráter acentuadamente moderno. O efeito obtido, nesse caso particular, é comparável aos monstros sonoros que a execução simultânea de dois orfeons produz, numa feira, ou de dois realejos tocando em tonalidades diferentes”².

Ao avaliar a música brasileira, Milhaud valoriza o caráter surpreendentemente original e criativo da música popular urbana, o que confirma aquele traço que viemos apontando: a vocação, na música brasileira, para o cruzamento e a fusão de diferentes níveis culturais, traço a que também Darius Milhaud se mostrou sensível, incorporando-o a sua obra. O compositor francês não demonstra, no entanto, o mesmo interesse por aqueles compositores jovens que, na esfera erudita, se exercitavam na linguagem de Debussy, porque isso não lhe representava novidade, embora fosse o caso de Villa-Lobos, que se preparava, dessa forma, para dar seu próprio salto.

Nacionalismo e dodecafonismo

Escritor com formação musical, estudioso da cultura popular e professor de história da música ao mesmo tempo que poeta e ficcionista, Mário de Andrade teve uma influência considerável nos rumos da composição erudita nos anos vinte, trinta e começo dos quarenta. No mesmo ano da publicação do romance *Macunaíma*, 1928, publica seu *Ensaio sobre a música brasileira*, no qual defende a tese de que a composição brasileira deve basear-se numa pesquisa sistemática da música popular rural capaz de sugerir direções para a constitui-

² STUCKENSCHMIDT, H. H. *La musique du XX^e siècle*. Paris: Hachette, 1969.

ção de uma linguagem musical original, que se distinga da mera transposição de modelos europeus. Junto a uma coleção de temas populares, pesquisados em campo, desenvolve uma análise dos traços melódicos, rítmicos, harmônicos e polifônicos da música popular brasileira, de modo a discutir processos de sua incorporação à música de concerto.

Se a antropofagia oswaldiana terá seu desdobramento natural, décadas mais tarde, no campo da música popular urbana, o projeto mariodeandradino defende uma aliança entre a música erudita e a música popular rural, na qual vê resguardadas as bases de uma cultura nacional autêntica, livre das influências estrangeiras e dos chamativos comerciais e industriais. Pode-se compará-lo a Béla Bartók, pela combinação de pesquisa musical e criação, mas um Bartók dividido entre a música e a literatura, que preconiza caminhos para os músicos enquanto escreve a “rapsódia” ficcional *Macunaíma*. Nesta, no entanto, as fontes populares são incorporadas em seus fundamentos técnicos, criando uma plurifábula meta-narrativa baseada numa intuição profunda da morfologia do conto popular, ao invés de simplesmente estilizar temas folclóricos, o que nem sempre foi compreendido pelos músicos que desenvolveram os princípios da composição nacionalista.

Respalhada pelos esforços musicológicos e programáticos de Mário de Andrade, a composição erudita baseada em motivos populares rurais predomina no panorama que se seguiu ao movimento modernista. Essa direção geral está presente também, e sem dúvida, na obra de Villa-Lobos, cuja personalidade invulgar impede, no entanto, de situá-lo no âmbito da escola nacionalista. Mas se pode falar, de fato, num grupo numeroso e consistente (para padrões brasileiros de música de concerto) de autores que constituem, resguardadas suas diferenças, uma escola de composição com traços comuns, ligados à estilização do folclore. São eles Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri, Luciano Gallet, Frutuoso Vianna.

No final da década de trinta, exila-se no Brasil o músico alemão Hans Joachim Koellreutter. Sua presença terá, com os anos, um forte poder de influência pedagógica com marca inovadora. Reunindo em torno de si um grupo de jovens alunos de composição, entre os quais Cláudio Santoro e Guerra-Peixe, Edino Krieger e Eunice Calundu, e formando o movimento Música Viva, que assume uma postura crítica e polêmica em relação ao panorama vigente, Koellreutter introduz os fundamentos da técnica dodecafônica, que se chocam, em princípio, com os moldes de composição nacionalistas e, como vimos, àquela altura hegemônicos. Situados à esquerda estética e política, Santoro e Guerra-Peixe ensaiam a prática

de um tipo de composição cosmopolita e pós-tonal, até que as diretrizes zdanovistas, ditadas no fim dos anos quarenta, representem para eles um verdadeiro curto-circuito estético-político. Na seqüência, tenderão também para a composição a partir de fontes populares, mas certamente com traços de sua formação pós-tonal, que os distingue dos nacionalistas clássicos.

Tudo isso indica um panorama complexo e tateante, mais do que claramente dualista. Nacionalismo e cosmopolitismo, folclorismo e dodecafonismo opõem-se num movimento sujeito às idas e vindas, que indica, em sua procura de caminhos, o caráter problemático da inserção da música erudita no Brasil, fundada numa legitimação sempre precária, oscilante entre a cultura popular e a modernidade internacional, ao mesmo tempo que ameaçada pela onda crescente da música popular urbana. Pode-se dizer que o nacionalismo representou um projeto sistemático de cultura musical erudita, empenhado na criação de um público, uma tradição instrumental, uma compreensão histórica, além de uma poética, baseados todos no pressuposto da autenticidade pura da música popular rural. No campo específico da cultura musical, esse projeto sofre, num dado momento, o abalo estético da ruptura atonal, que por sua vez sofre o abalo político do zdanovismo. Considerado o contexto maior, é o pressuposto não-urbano do nacionalismo musical, o paradigma do folclore rural, que sofre com o avanço da industrialização e da internacionalização mercadológica da chamada cultura de massas.

Em 1930 o nacionalista Camargo Guarnieri, herdeiro simbólico de Mário de Andrade, ataca, num episódio turbulento e confuso, o dodecafonismo simbolizado por Koellreutter. É este, no entanto, que musicará, anos mais tarde, o *Café* de Mário de Andrade, projeto de ópera engajada que Mário esperava ver realizado pelo nacionalista Francisco Mignone. Esse é um dos sinais indicadores do quanto, num país em que a música de concerto nunca se consolida completamente como um sistema estável de autores, obras, público e intérpretes, os caminhos de sua legitimação se fazem através de uma busca incessante e muitas vezes tortuosa.

Samba e Bossa Nova

A música popular urbana, por outro lado, encontra no Brasil um amplo espaço de irradiação e repercussão (não poucas vezes sentido nos meios eruditos e literários como abusivo). O fato é que, desde o final da década de dez, a introdução do gramofone criou espaço para a expansão da canção, galvaniza-

da pelo samba, gênero de música que traz à tona as bases rítmicas das músicas de negros, muitas vezes improvisadas a partir de refrões coletivos, e a partir de então condensada e compactada com vistas a seu novo *status* de mercadoria industrializada. Reconhecido em 1917 através do sucesso de *Pelo telefone* composição de Donga que adaptava e bricolava temas anônimos já conhecidos, o samba foi se constituindo pouco a pouco, mas em especial ao findar da década de trinta, em símbolo da cultura popular brasileira moderna, já capaz de apoiar-se nos signos daquilo que era, até pouco tempo, marca e estigma de um escravismo mal admitido.

Desenvolvida ao longo dos anos vinte (com Sinhô, João da Baiana, o próprio Donga), trinta (com Ismael Silva, Wilson Batista, Noel Rosa, Assis Valente), quarenta (com Dorival Caymmi e Ari Barroso), cinquenta (Geraldo Pereira), a tradição do samba vai ganhando, mais que sua cidadania, a condição de emblema – entre malandro e apologético – do Brasil. Ao longo desse tempo, transcorre a produção de Pixinguinha, mais voltada para o choro do que para o samba, em sua extraordinária finura instrumental.

A expansão da música popular urbana se dá, ao mesmo tempo, em estreita ligação com o fenômeno do carnaval de rua (assinalado por Oswald no *Manifesto da Poesia Pau Brasil*), fenômeno que ganha força com a modernização urbanística do Rio de Janeiro, juntando numa espécie de caleidoscópio social polimorfo a festa antes reparada dos ricos, pobres e remediados. Uma parte considerável das gravações de sambas e marchinhas (entre as quais destacam-se as de Lamartine Babo, já citadas) definia-se até os anos cinquenta pelo espírito carnavalesco ou destinava-se diretamente a esse uso.

Nas décadas de quarenta e cinquenta, a música popular centrada no Rio de Janeiro, e especialmente veiculada pela Rádio Nacional, rende culto também a Bahia, através de Dorival Caymmi e Ari Barroso; ao nordeste, através dos baiões de Luiz Gonzaga; e ao sul do país, também representado pelo intimismo de Lupicínio Rodrigues. Pode-se dizer que o papel difusor da Rádio Nacional acabou por decantar a experiência da música popular urbana, consolidando-a como uma tradição moderna e amplamente enraizada na memória coletiva, com seu leque de “cantores do rádio”, de reis e rainhas da voz. Essa consolidação nacional da música popular brasileira tem seu rebatimento internacional na figura de Carmen Miranda; lançada pelo cinema americano, no contexto da geopolítica cultural que acompanha a Segunda Guerra, como ícone do mundo tropical latino-americano, em que se fundem marchinhas e rumbas com uma visualidade pródiga em bananas e abacaxis. A força da figura de Carmen Miranda

e sua consagração como fetiche pitoresco, exótico e bizarro do mundo subdesenvolvido serão assumidas ostensivamente pelo Tropicalismo, nos anos de 67-68 – numa estratégia propriamente antropofágica –, como afirmação paródica da diferença através da qual o colonizado, assinalando voluntária e criticamente as marcas de sua humilhação histórica, desreca as conteúdos reprimidos e dá a eles uma potência afirmativa.

Mas isso não teria sido possível sem a Bossa Nova, que, no final da década de cinquenta, revoluciona a música popular brasileira ao incorporar harmonias complexas de inspiração *debussysta* ou *jazzista*, intimamente ligadas a melodias nuançadas e modulantes, cantadas de modo coloquial e lírico-irônico e ritmadas segundo uma batida que radicalizava o caráter suspensivamente sincopado do samba. Essa síntese resulta especialmente da poesia de Vinícius de Moraes, da imaginação melódico-harmônica de Tom Jobim e da interpretação rigorosa das mínimas inflexões da canção e da solução rítmica encontrada por João Gilberto. A partir do momento em que Vinícius de Moraes, poeta lírico reconhecido desde a década de trinta, migrou do livro para a canção em fins dos anos cinquenta e começos dos sessenta, a fronteira entre poesia escrita e poesia cantada foi devassada por gerações de compositores e letristas leitores de grandes poetas como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral, Manuel Bandeira, Mário de Andrade ou Meireles. O paradigma estético resultante dessa migração, entre as colaborações de Vinícius de Moraes e Tom Jobim, poderia remeter-nos, se quiséssemos, à época áurea da canção francesa ou ao acabamento e à elegância das canções de George e Ira Gershwin. Nas de Tom Jobim e Newton Mendonça, ao sentido irônico, paródico ou metalinguístico das canções de Cole Porter.

Para um país cuja cultura e cuja vida social se defrontavam a cada passo com as marcas e os estigmas do subdesenvolvimento, a Bossa Nova representou, pode-se dizer, um momento privilegiado da utopia de uma modernização dirigida por intelectuais progressistas e criativos, plasmada também a essa mesma época na construção de Brasília, e que encontrava correspondência popular no futebol da geração de Pelé. Como as demais manifestações contemporâneas, ressoam em suas harmonias e em sua batida rítmica os sinais de identidade de um país capaz de produzir símbolos de validade internacional, sem que sua singularidade os remetesse necessariamente ao pitoresco e ao folclórico.

A evolução da Bossa Nova proporcionou elementos musicais e poéticos para a fermentação política e cultural dos anos sessenta, nos quais a democracia e a ditadura militar, a modernização e o atraso, o desenvolvimentismo e a

miséria, as bases arcaicas da cultura colonizada e o processo de industrialização, a cultura de massas internacional e as raízes nativas não podiam ser compreendidas simplesmente como oposições dualistas mas como integrantes de uma lógica paradoxal e complexamente contraditória, que nos distinguiu e ao mesmo tempo nos incluía no mundo.

A compreensão e a agressiva formulação desse estado de coisas encontram-se no movimento da Tropicália e na obra de seus principais representantes, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé. A alegoria barroca do Brasil (levada a cabo sobretudo no cinema de Glauber Rocha), a carnavalização paródica dos gêneros musicais, que se traduz numa densa trama de citações e no deslocamento de registros sonoros e poéticos, trazem à cena ao mesmo tempo o cantor nordestino, o bolero urbano, os Beatles e Jimi Hendrix. No âmbito da canção de massas, esses fenômenos têm uma afinidade explícita com a estratégia “antropofágica” oswaldiana, revalorizada em 1967 pelo Teatro Oficina com a encenação de *O rei da vela*. A propósito, a canção emblemática do movimento, *Tropicália* de Caetano Veloso, une as pontas do nosso assunto: inspirada pela Antropofagia e pela redescoberta, em 1967, da peça de Oswald de Andrade, ela compõe uma figuração das espantosas, dolorosas e desafiadoras incongruências do Brasil, vistas através da alegoria de uma Brasília onírica, deslocada como monumento ao mesmo tempo moderno e carnavalesco, plural e precário, traçada com ímpeto prospectivo sobre o chão de um inconsciente colonial moveção e labiríntico:

sobre a cabeça os aviões
sob os meus pés os caminhos
aponta contra os chapadões
meu nariz
eu organizo o movimento
eu oriento o carnaval
eu inauguro o monumento
no planalto central
do país
viva a bossa-sa-sa
viva a palhoça-ça-ça-ça-ça
o monumento é de papel crepom e prata
os olhos verdes da mulata
a cabeleira esconde atrás da verde mata o luar

do sertão
o monumento não tem porta
a entrada é uma rua antiga estreita e torta
e no Joelho uma criança sorridente feia e morta
estende a mão
viva a mata-ta-ta
viva a mulata-ta-ta-ta-ta
no pátio interno há uma piscina
com água azul de amaralina
coqueiro brisa e fala nordestina
e faróis
na mão direita tem uma roseira
autenticando a eterna primavera
e nos jardins os urubus passeiam
a tarde inteira entre os girassóis
viva Maria-ia-ia
viva Bahia-ia-ia-ia-ia
no pulso esquerdo um *bang-bang*
em suas veias corre muito pouco sangue
mas seu coração balança a um samba de tamborim
emite acordes dissonantes
pelos cinco mil alto-falantes
senhoras e senhores ele põe os olhos grandes
sobre mim
viva Iracema-ma-ma
viva Ipanema-ma-ma-ma-ma
domingo é o fino da bossa
segunda-feira está na fossa
terça-feira vai à roça
porém
o monumento é bem moderno
não disse nada do modelo do meu terno
que tudo mais vá pro inferno
meu bem
que tudo mais vá pro inferno
meu bem
viva a banda-da-da
Carmen Miranda-da-da-DADA

COMO “CEM HOMENS E UMA GAROTA”*

Willy Corrêa de Oliveira

Compositor e Professor da ECA/USP



Henri Cartier-Bresson, “*Valência, Espanha, 1933*”

* Alusão ao título do filme “100 men and a girl” (EUA, 1936), dirigido por Henry Koster, com Deanna Durbin, Adolphe Menjou e Leopold Stokovski, em mais uma tentativa da mídia de fazer de conta que a música erudita conta na sociedade capitalista.

A fotografia que encima este texto serve de pretexto para as palavras que grafo aqui. A fotografia – forte, de Cartier-Bresson – não se relaciona com este escrito, a não ser de modo longínquo, ou de nenhum modo, até. Explico-me: o professor Carlos Zeron sondou-me, algum tempo atrás, sobre a possibilidade de publicar um trabalho meu que versasse sobre a conjunção MÚSICA + HISTÓRIA, para a *Revista de História* que vocês, agora, têm à mão. Historiadores escreveriam sobre MÚSICA e eu, músico, sobre HISTÓRIA. Fascinou-me a companhia. Disse sim, pensando em oferecer-lhe um momento do meu trabalho CADERNOS¹, inédito, que enfoca o tema proposto com nitidez (até onde posso enxergar). Carlos Zeron, que conhecia os Cadernos, aquiesceu. Do texto original apartei uma fração que se desobriga de acompanhar esta publicação, com vantagem, mas o restante, cedido para esta revista, inicia-se (sem mais) com a citação de uma foto de Paul Badura-Skoda estampada em jornal. Pode soar abrupto o texto começar por uma fotografia, mas a verdade é que a imagem do conhecido pianista chegando a São Paulo é mais eloqüente do que mil textos dizendo sobre História + Música. Mais veemente do que estantes e mais estantes cheias de livros nunca disseram. Concluído este parágrafo, detenham-se – por favor – na fotografia seguinte. Ela deve ser examinada, auscultada e motivo para reflexões antes de prosseguir texto afora. Obrigado.



Não deveria surpreender que Badura-Skoda não era o alvo dos aplausos. Coisas assim são corriqueiras em Mahagonny². No entanto, para as palmas que ainda continuam fragorosas na legenda da fotografia do recorte de jornal, não são exigidas inteligências que ultrapassem o limite mais mínimo possível de reduzidas potencialidades. Importa, oportunamente, que a coordenação motora esteja incólume. É contra-indicado que uma palma se desencontre da outra; que o rosto do aplaudidor seja atingido pelas costas da mão de seu vizinho de aplausos. Mesmo que pancadas mais fortes já tenham sido desferidas em acontecimentos desportivos. Assassinos, até. Em Mahagonny.

De volta à fotografia de Badura-Skoda estampada no jornal: regras de vôlei são facilmente assimiláveis, em instantes. Por outro lado, não é nossa intenção mascarar o fato de que o pianista tenha se mostrado bastante ingênuo para se ver assim aplaudido no atual estágio conquistado pelo capitalismo.

Que mais se escuta em Mahagonny além de aplausos?

De música erudita, certamente, muito pouco: quase nada. Para que se tenha idéia concreta: “Decorridos 15 anos da globalização do CD, a produção de música erudita está em torno dos 3,8%, em todo o mundo”³. Não obstante tenhamos demonstrado renovadas capacidades de aplausos para, por exemplo, regalar os Três Tenores, e celebrar Jessie Norman, em eventos esportivos vários, em comemorações centenárias para milhões de aplaudidores. Em praça de Modena, perpetramos dantesca ovação para Pavarotti, em duetos e terceto com *pop-singers*; feericamente iluminados e difundidos para as antenas de TV de todo o mundo. Temos sido capazes de tudo isso.

De tudo isso temos sido capazes; e nada impede que a situação da música erudita no capitalismo continue lamentável. Três vírgula oito por cento, abrangendo toda a História da música ocidental, dos primórdios aos nossos dias, sem o possível engano de que as exíguas cifras estivessem indicando somente a música contemporânea. Imagine-se o gigantismo do sumário que esses três vírgula oito por cento perfazem: incluídos os gêneros, estilos, mídia, de

¹ *Cadernos*, tese de doutoramento apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo em 1998. Jaz em uma das estantes da biblioteca da ECA.

² Alusão a “Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny” (“Ascensão e queda da cidade de Mahagonny”), ópera política satírica composta por Kurt Weill a partir de um libreto de Bertolt Brecht. Estreou no dia 9 de março de 1930 em Leipzig [nota do editor].

todos os períodos históricos. Ainda as salas de concertos vazias, a indigente vicissitude da arte, a situação estupidificante dos artistas.

Os resultados conseguidos com os concertos para grandes massas, em praça pública, com posologia cientificamente administrada de porções de “música clássica”, “semi-clássica” e “popular” não surtiram o efeito desejado, até agora. E constata-se que tal prática já estava em voga nos EE.UU. desde o início do século. Os diversos intentos de concertos-educativos tampouco lograram uma educação musical razoável para a assistência. Tem explicação. O problema básico é que a sintaxe musical não é simples como as regras de uma partida de vôlei. Requer disciplinadíssima busca teleológica e, hoje mais que jamais, rigor na periodização, dedicação e tempo necessários para a educação desejada. Até os dias atuais, o sistema capitalista não deu mostras de sensibilidade musical compatível com a realização da MÚSICA como LINGUAGEM. Como enriquecimento espiritual do homem. Da música como arte, como testemunho da capacidade criadora do homem. Não se pode colocar a questão da educação, conhecimento e comunicação musicais, sem a inclusão de um dado fundamental para a montagem da equação: o modo de produção capitalista. “Na sociedade capitalista, já dissemos, o trabalho humano tem por finalidade a acumulação de capital. Para que um capital cresça, é necessário vendê-lo,

³ “A produção mundial de música erudita, que até a década de 80 não passava de 1.5% do total de discos prensados por toda indústria fonográfica, saltou, nos primeiros anos da década de 90 para 3.8%. Deve-se levar em conta que o principal fator que desencadeou essa modificação estatística, independente do gosto do chamado consumidor, foi um câmbio tecnológico fundamental: a substituição dos processos de reprodução e gravação de som, antes mecânicos, pelos digitais. Ainda assim, deve ser levado em conta que a classificação “música erudita”, aceita pelas gravadoras no mundo inteiro, está longe de consagrar o purismo do gênero (também denominado clássico). Isto porque, entre os 3.8% compreende-se também um conjunto de dados que não correspondem, necessariamente, ao “clássico”. São, muitas vezes, canções folclóricas germânicas, nórdicas ou eslavas, em outras composições religiosas – que, executadas por orquestras tradicionais, passam a figurar nos catálogos como “música erudita”. Também devem ser depurados aos títulos de discos e álbuns, denominados de “trilhas”, que arremedam, mediante cópia do modelo dos antigos LP’s de vinil, a coletânea de faixas breves, de movimentos extraídos aleatoriamente de diversas peças conhecidas. Tudo isto para dizer que, nem os 3.8% expressam um dado confiável, nem indicam um valor que represente a magnitude de um mercado que mereceria mais do que, simplesmente, figurar numa tabela de mercado ao lado dos pomposos 64% de música POP”. Comentário de Tupã G. Correa à intervenção de Bob Johnston, diretor comercial da EMI Internacional no “Symposium on World Market of Music” – Nashville, Tennessee, USA, October, from 14 to 17, 1994. T.G. Correa é estudioso do Mercado Fonográfico, autor de *Rock, nos Passos da Moda*. Campinas: Papirus, 1989.

então, é preciso que o trabalho humano sirva para produzir bens de consumo. Já observamos que é aí que se encontra, segundo nossa opinião, o vício fundamental deste tipo de economia. Assim podemos afirmar, sem medo de possível engano, que o papel do homem na terra não consiste, ou pelo menos, consiste cada vez menos e menos, na produção exclusiva de bens de consumo”⁴. Porém, no capitalismo, todas as questões, inclusive as questões culturais, obedecem à lógica do sistema, ao mercado.

O mercado não é simplesmente o lugar onde se comerciam gêneros alimentícios e outras mercadorias. Mais de que isso. Não é apenas a relação estabelecida entre oferta e procura de bens e/ou serviços e/ou capitais. E não só nomeia grupo de pessoas e/ou empresas que, oferecendo ou buscando bens e/ou serviços e/ou capitais, determinam o aparecimento e condições dessa relação. O mercado dispõe de força e autoridade e delibera e age e obriga. O mercado é soberano, autoritário, exerce força e influência sobre a tua vida, a minha vida. Decide os destinos. Mas convém lembrar que o mercado não é um ente abstrato, como um dragão que se aloja em satélite inatingível onde só um santo tem o poder de lançá-lo. O mercado é manipulado por homens. Homens que enriquecem e, com base na riqueza, tornam-se poderosos: o mercado!

O desenvolvimento espiritual do homem não encontra, por força da própria estrutura e dinâmica do sistema, condições favoráveis à sua maturação. O pecado capital, em Mahagonny, é não ter capital. Tudo o que não estiver centrado nesse mister, apresenta-se – forçosamente – como desvio, ou até mesmo como óbice. “*Time is MONEY*”. Urge. Quem com o capital não ajunta, espalha. Para acumular capital não se faz necessário desenvolvimento espiritual. A frase anterior poderia servir de legenda para as fotografias de, por exemplo, Béla Bartók e Sílvio Santos, postas lado a lado. E de quantos outros pares de fotografias o leitor não disporia?

“O antigo possuidor de dinheiro marcha adiante como capitalista, segue-o o possuidor de força de trabalho como seu trabalhador; um, cheio de importância, sorriso satisfeito e ávido por negócios; o outro, tímido,

⁴ LABORIT, Henri. *Biologie et Structure*. Collection Folio-Essais. Paris: Gallimard, 1968, p. 121-122.

contrafeito, como alguém que levou sua própria pele para o mercado e agora não tem mais nada a esperar, exceto o – curtume”⁵.

Um, sorridente, o dono do curtume, ávido de negócios, o outro levando a própria pele para o mercado: onde, como, em meio a esta estrutura, o desenvolvimento do espírito? Vaguíssimo simulacro de desenvolvimento do espírito pode estar sendo partilhado por outros que alugam para o dono do curtume, a cabeça. De tudo se leva para o mercado: sexo, músculos em negócios olímpicos, gargantas.

Tornemos às cabeças. Afinal de contas é necessário que alguém projete palácios para os donos do curtume e casas populares para os que levam a própria pele para o mercado. Ao relento não podem ficar: posto que prejudicaria o acúmulo de capital. É preciso que alguns façam músicas que distraiam – em especial – os que deixam a própria pele no curtume, porque para o dono do curtume pode ser bastante mavioso: o tilintar de suas moedas. De alguma maneira, música é indispensável. Os esfolados podem um dia se insurgir contra a idéia de serem obrigados à venda de peles para dono de curtume. Isso prejudicaria o acúmulo de capital. Um mínimo, pois, de desenvolvimento do espírito é indispensável, para que os arquitetos projetem diferentes abrigos contra o sol, o vento, o frio e a chuva; para que os músicos distraiam o povo; para que letras sejam aprendidas e depois estocadas em livros que glorifiquem o acúmulo de capital. Ou até mesmo que não o acusem de atividade inglória. Um pouco de espírito é, sim, vantajoso, para que o acumulador de capital seja representado em esculturas; assim como aqueles que o auxiliaram, e alguns escolhidos a dedo, dentre os que não tenham estorvado, (podem ser “exemplares”). E quadros são necessários. Quadros caros, cujos preços sejam tão eloqüentes que dispensem o desenvolvimento espiritual que seria necessário para a sua apreciação. E ciência também. Ciência que facilite o acúmulo de capital. Mesmo medicina: posto que, até pouquíssimo tempo, alguém que leva a própria pele para o mercado não deveria prejudicar o dono do curtume com sua morte prematura.

E há ainda em Mahagonny, poetas, músicos, artistas de toda sorte que escrevem para si próprios: trabalham para o dono do curtume em outras atividades, em outras horas; nas “horas vagas” é que praticam suas artes. E, mui-

⁵ MARX, Karl (Victor Civita Ed.). *O Capital*. (Tradução de Régis Barbosa e Flávio R. Kothe). Volume I, tomo I, 3ª edição. São Paulo, 1988, p. 141.

to provavelmente porque dispõem dos privilégios de horas vazias – e de outras comodidades mais em consonância com elas – é que suas artes, em tais horas, não colidem com a idéia básica do curtume. Com o cheiro que dele emana. Isso, possivelmente, dá a ilusão de que o espírito cresce em volta do curtume. Em meio à carnificina, é necessária a “imagem” de que o curtume promove o espírito.

Um quadro, uma escultura, ainda podem se valer de altos preços no mercado, mas a música erudita, não sendo objeto único e silenciosa mercadoria, não conquistou boa paga. O pouco de música erudita que se transformou em mercadoria, faz exigências muito elevadas. Adaptável (com docilidade) só para colecionadores; como itens de decoração. Para o consumo de música do passado, o ouvinte carece de preparação histórica e técnica que o habilite a decodificar aquilo que ele escuta. Há que situar a obra em seu contexto sócio-cultural; compreender o sistema de referência, de organização do material musical, do qual a obra é expressão; as inter-relações de ordem morfológica; ter o conhecimento e a freqüentação às obras que possibilite ao ouvinte a distinção idioletal; consciência (no plano mesmo da composição) dos parâmetros do som e suas potencialidades lingüísticas. De outro modo, aquilo que ele ouve é apenas uma manifestação acústica, sem muito mais. Como trovão ou abalroamento de automóveis. Mais agradável, na maioria das vezes, mas não o suficiente para que se preencham as necessidades do espírito. Outrossim, a produção fonográfica de música erudita não estaria por volta dos 3,8%, em todo o mundo, hoje.

E assinale-se que não mencionei a música escrita no presente. Logo mais abordaremos esta anomalia crucial.

A situação deplorável da música erudita em torno do curtume não é consequência, apenas, de sua forma de apresentação (de fato ridícula), como muitos assinalam. “Muito chato, roupa preta, muito imóvel; o jovem hoje quer dinamismo, coisa rápida”, isto ouvi dizer. “A música erudita tem que se adequar ao que os jovens querem; o pessoal de baixa renda etc.”: isto significa que teríamos de ajustar, de proporcionar o pensamento musical à capitalística jovem insipiência. Não consigo enxergar como isso seria possível. E tanto não é que, mesmo com a sintonia entre a ignorância e a trampolinagem da indústria cultural, a produção de música erudita continua decrescente e chega nos dias de hoje, no cômputo da indústria fonográfica mundial, à cifra de 3,8%. Mesmo levando-se em conta o estrondo dos aplausos em praças públicas e estádios, devidamente assessorados pelas mídias.

“Não precisa ser chato para ser sério”, ouvi de um amigo. E respondi-lhe: o problema não está na chatura da seriedade, mas na ignorância estrutural que faz corpo com o sistema de organização econômico e, conseqüentemente, na cultura que engendra e formata. O problema continua a desafiar as “soluções” perpetradas nas cercanias do curtume. “Qual o formato que melhor encaixaria a música erudita?” A questão não está em formatos e encaixes.

Quanto custa uma educação musical que prepare, de fato, adestre, habilite alguém a envolver-se com a linguagem musical erudita a partir de uma sintaxe e semântica específicas?

Difícil responder a uma pergunta que implica número expressivo de variáveis – no capitalismo – como: o poder aquisitivo e custo de manutenção do educando, a disponibilidade de tempo de dedicação aos estudos, possibilidades de freqüentação das obras musicais, abrangência das relações inter-disciplinares, exequibilidade dos materiais didáticos necessários. Também entram em jogo a habilitação e a habilidade pedagógica do professor – no caso que nos ocupa – de língua que não se fala mais.

Em condições ideais, o custo varia entre 350,00 a 600,00 reais por mês. Previstos programas de alfabetização musical preparatória, a sintaxe dos diversos sistemas de referência, morfologia, história. Inicialmente cerca de uma hora semanal, passando depois dos alicerces teóricos para três a quatro horas-aula semanais, durante aproximadamente quatro e cinco anos. “Como os filhos, investimento sem retorno”, segundo afirmação de um aplicado, vetusto, cliente de supermercado de “zona nobre” da cidade de São Paulo. E o resto não é silêncio. Barulhos.

Alaridos, estrépitos, estrondos, estrupícios, estupros, furdúncios, serfobias, ingresias. Gritos! Desordem e regresso. Gritos de dores dos esfolamentos de peles vêm do curtume, toldadas em graviolências de putrefações. Necessita-se, em Mahagonny, de música de mascarar clamores. E há. Passam de 100dB s.p.l. até quase o limiar da dor. De léxico trivial, de fácil assimilação – inculcadas através das mídias –; as invenções nessas músicas são arriscadas com o mesmo rigor com que a obsolescência planejada é fixada para qualquer mercadoria de moda. Vale, fundamentalmente, pela eficácia no abafamento dos gritos de dor das despelações. Muito barulho por tudo. Sobretudo importa que o que sobre de espírito, aniquilado, não anseie pelo que ainda possa fremir entre o coração estropiado e a mente dopada. Existem, outrossim, preferências por canções que entorpeçam mais suavemente, com “letras” mais cuidadas para

clientela mais esclarecida – embora, organicamente, em sintonia com as antenas de Mahagonny. Porém, a violência é, no geral, bem mais utilizada. Na dialética MATÉRIA/ESPÍRITO, no capitalismo atual, a matéria já se polarizou e, em seu bojo congrega a violência. Matérias da violência: modo de produção: modo como os homens competem, como concertam suas violências, consumos, seus lixos imperecíveis⁶. Angústias amplificadas até quase o limiar da dor. O espírito entorpecido: o EGO crescendo como um câncer, insaciável, consumindo mais e mais até à intumescência ingluvial. Consumindo-se. Como asseverou o Dr. Oswaldo Menendez: “De mim não sai mais nada, só entra”. O exercício de sua “natureza de compradores profissionais em tempo integral”. Desgraçadamente válido também para os que deixam no curtume a própria pele⁷, como para os que alugam a cabeça, ou outros órgãos. Dores. Limiar da dor. 120 dB s.p.l. Não há umbral para a dor de cada pele esfolada: sendo cada dor, uma e uma só. Inatingível pela dor vizinha, tal a desordem, o fragor, o ruído de fundo, insuportáveis. 120 dB s.p.l. Cada um dos aflitos tem, em Mahagonny, a LIBERDADE de ter a sua própria e única dor, personalizada. Individualizada como prega a raiz da ideologia que se propaga em Mahagonny.

Subsiste, também, uma música erudita contemporânea em Mahagonny. De pasmar: não é língua viva, mínimo o uso que se faz dela, e, todavia, persiste. Antes que em suas horas de ócio, destes de quem suas peles raramente afastam-se de seus ossos, aproximam-se dela. Geralmente estão envolvidos em fazê-la. Nas horas de ócio, como disse, pois por ofício alugam a cabeça para prestações de outros tipos de serviços, ao dono do curtume; vendem, por vezes, as almas: logradas por fáusticas ilusões. Mas lucram, por outro lado, de horas vagas, peles sedosas, intactas, mãos macias, nascidas para as penas de escrever. Nunca têm, como afirmou Brecht, as mãos sujas de sangue.

⁶ “... o sucesso social numa sociedade mercantil não exprime, na maioria das vezes, senão a aptidão para explorar seus semelhantes, de acordo com as regras que esta sociedade estabeleceu para sua própria segurança. Não é mais o urso que o homem encontra à saída da caverna moderna, mas o patrão, o superior hierárquico, as leis sociais, as relações de produção, o “outro”, sob todas essas formas.” LABORIT, Henri. *L’Agressivité Détournée*. Collection 10-18. Paris: Union Générale d’Éditions, 1970, p. 152 e 79. “Não será a propriedade individual das coisas e dos seres – a qual, é fácil mostrar, não passa do resultado de uma aprendizagem, de um automatismo cultural – que provoca como resposta a agressividade?” LABORIT, Henri. *Deus não joga dados*. Tradução de Maria da Silva Cravo. São Paulo: Trajetória Cultural – Divisão Editorial da Grano EPC Ltda., 1988, p. 134.

Comem a carne, sim, mas as sujeiras de sangue são deixadas para os açougueiros. Limpos e alimentados, sonham alto, por vezes figuram-se até como vencedores de Mephisto.

“É o mundo moderno que quer assim. Criou-se uma verdadeira casta – os intelectuais – que tem a incumbência de pensar, e que para isto submetem-se a um treinamento especial. São constrangidos a alugarem suas cabeças a patrões, como nós, nossos braços. Naturalmente eles têm a impressão de que pensam para a coletividade; mas é tudo como se nós achássemos que fabricamos automóveis para a coletividade – nunca iremos acreditar nisso, bem sabemos que é para os patrões. Que nos deixem em paz com essa estória de coletividade”, disse Kalle⁸ – operário metalúrgico.

Muitas vezes ouvimos a pecha de elitista alvejada contra a música erudita contemporânea. Incorreta. Improvável que a música erudita que se faz hoje tenha primazia no gosto da elite proprietária do curtume. Dono de curtume não curte essa música; peles, o tempo todo, e para passar o tempo, coisas reles, geralmente. Música erudita contemporânea não é opção, nem mesmo da “casta de intelectuais”; nem mesmo de músicos: profissionais ou amadores. Reduzidíssimo o grupo de pessoas que tem o hábito de escutar algumas das variedades de música erudita escrita na atualidade. Elitista não é, seguramente, embora circulem – em média – entre algumas das pessoas que desfrutam de ócios, cujas peles não são expressamente utilizadas para os negócios do curtume. Porém é tão minimamente que *circula*, a música contemporânea, se é que circular é verbo adequado; menos ainda *compreender*, seria. Por isso preferi o termo circulação – com a devida ressalva de que é pouca. Compreender a música, hoje, não é empreitada das mais possíveis.

Em primeiro lugar porque não se trata de uma língua, a que se trata de compreender, mas de tantas. Tão díspares, opostas, várias, inviáveis quantas. Algo próximo da idéia de uma Babel construída no pátio de uma casa de orates. Contíguo ao pátio, o patético panteão dos construtores da torre exhibe, entre

⁷ “Ao trabalhador lhe é concedido que tenha só de que viver e queira viver só para ter”. MARX, Karl. *Oekonomisch – Philosophische Manuskripte*, p. 144. MARX, Karl. *Manuscritos Econômico-Filosóficos*, (seleção de José Arthur Gianotti), tradução de José Carlos Bruni para o vol. XXXV de Os Pensadores, São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1974.

⁸ BRECHT, Bertold. *Diálogos de Exilados (Flüchtlingsgespräche)*. Frankfurt, Alemanha: Surkamp Verlag, 1961 (Prosa 2, constitui o tomo VI das GESAMMELTE WERKE).

inúmeros outros: Schönberg (dodecafônico), Strawinsky (ainda neo-clássico, como representado no busto do nicho à direita), Cage, Carter, Britten, Webern, Milhaud, Stockhausen (ensaiando “Aus den sieben tagen”), Kagel, Xenakis, Schaeffer, Paik, Schnebel, Hindemith, Boulez. Outros, outros. E a partir do quarto, quinto escalão, escotoma à vista, ar irrespirável, começa a galeria dos balbuciadores de imitações. Língua falada, nenhuma chegou a ser em qualquer distrito de Mahagonny. Menos ainda a parvoíce de julgamentos (freqüentes) de uns sobre os outros: há.

Discursos de loucos. Como fala de loucos. Falar como falam certos alienados, o fardo do criador musical mahagonnês. Como pessoas, aos magotes, já andam falando e gesticulando sós pelas cidades. Nem é raro que alguém reaja à abordagem de desconhecido, fugindo às pressas, fingindo não ter sido interpelado.

Conheci alguns doudos que me impressionaram. Lembro-me de um que se dizia Napoléon, a mão enfiada entre os botões abertos da camisa, contava de vitórias, e chegava às lágrimas quando narrava sobre Waterloo e os dias de Santa Helena, com detalhes exuberantes. Outro, conhecido por Avião, apaixonado por cinema americano, desdenhava de qualquer produção em outra língua. Tinha, pregados ao chapéu de palha, figuras de artistas e ilustrações dos ambientes onde o filme acontecia. Narrava a estória apontando para as imagens afixadas no chapéu, acompanhando-as com sons onomatopaicos e imaginativas imitações de palavras inglesas. Em cenas de aviação, é até hoje, inigualável. Entre seus filmes, sempre exibidos através de estampas aplicadas no chapéu de palha, a sonoplastia impecável, havia um “musical”, cujo enredo era interrompido (volta e meia) pela canção que utilizava a melodia de *Bésame mucho*⁹, com esta letra, em seu inglês pessoal:

BÊZAME BÊZAMEMUTCH
 MELO LIBLORILIBLIS
 PLÁU CIPLÁUCI
 BÊZAME BÊZAMEMUCTH
 MELO LIBLORILIBLIS SHEURIÔ!¹⁰

A música deste século em Mahagonny tem a aparência de arengas de loucos. A lógica não é partilhada pelo grupo, mas expressão congruente apenas

⁹ De Consuelo Velasquez.

¹⁰ Cantava estas palavras atropeladamente de modo quase a torná-las indistintas, talvez porque suspeitasse que não eram norte-americanas, de fato.

com a realidade psíquica do compositor. Terreno fertilíssimo para pesquisas psicomusicológicas, sociais, para a identificação patológica do paciente-compositor, através de obras, de conjuntos de obras, a serem catalogadas como:

NEUROSE
PSICOSE
e mesmo PERVERSÕES.

Há toda espécie de moléstias da mente, do espírito, na música atual, sob o capitalismo dominante. Que não se estranhe o que não é estranho.

Não há língua viva, falada (considerando-se a música erudita), em Mahagonny. Só na música *pop* encontra-se algo próximo desta função. E como já apontamos em abordagens anteriores, o sistema (através do trabalho das mídias, do embrutecimento do espírito, em conluio com a ignorância que faz corpo com a atividade de compradores profissionais em tempo integral) incentiva e divulga e inculca esse modo de falar-mercadoria que se torna comum, simulacro de língua única da tribo. O músico erudito, condenado ao insulamento e imbuído da ilusória consciência de “genialidade” que a ideologia fomenta, vê-se obrigado a inventar – a criar-se – uma língua, ou a imitar arremedos, e, por força da insólita situação, a acreditar na proeminência da maneira que encontrou para a sobrevivência de seus anseios de linguagem. Passa a erigir em sistema sua realidade psíquica, assim isolado do grupo, movido pela carência de linguagem mais apropriada para as sofreguidões espirituais, fora da realidade tangível, e em estado de angústia que possivelmente lhe escapa.

Tal o estado das coisas, que o resultado conseguido na música capitalista atinge dois impasses:

- I) Semelhante a discurso de louco, a língua alcançada pela imaginação do solitário compositor, é fruto de uma realidade só dele; sorte de declaração de ego-explicito, não tem, necessariamente, que ser compreendida e aceita pelo grupo. E não tem sido. Vez ou outra, auxiliado pela mídia, consegue alguma notoriedade e um designativo de “gênio”. Sem que se possa ir mais além, não se pode provar nada com isso. Não afloro aqui – nem de leve – a tecla escorregadia do gosto pessoal. Ainda mais que acabo de chegar da belíssima exposição *A vanguarda no Uruguai: Barradas e Torres-García*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo.
- II) O compositor do século XX, acomodado às sobras do séc. XIX, sem se valer – obviamente – da força vivificadora de língua viva, dos tempos de

sua vigência: de quando era um todo, e não restos. Regra geral, ouvimos colchas-de-retalhos-de-frases-feitas que o satisfeito compositor – de imaginação frugal a ponto de causar dó – exhibe, com sorriso escancarado, como se fossem originais. O mesmo automatismo vivido no campo da moral, do classismo, do racismo? Não à toa, essa música é substituível pela música de mercado, com vantagens, posto que a música *pop* por seu uso social efetivo abre-se mais à movimentação das contradições, às sínteses. E obrigamo-nos à constatação de que a música *pop* é mais assimilável, mais transparentemente ligada à realidade da qual emana, e, no geral, menos enfadonha. As músicas eruditas do presente, com imprecisos contornos (fantasmagóricos) de música do passado, são desmesuradamente longas e cansativas, dado que, o tempo musical atingido pelas obras de grande alento no séc. XIX, incompreendidas pelo compositor moderno, é aplicado a materiais musicais incompatíveis. Em vez de desenvolvimento: desentendimentos, repetições injustificadas de assuntos temáticos banais, repisados com insistência durante a peça, através de pensamentos composicionais incongruentes. Em suma: sem a direcionalidade que o sistema tonal – em sua inteireza – propiciou. Não é estranho que tal músico seja insuportável. Por outro lado, a justaposição infinda de figuras sonoras dissonantes, irrepitíveis, próprias de trabalhos inspirados pela Escola de Viena, torna-se igualmente banal e enfastiante, pelo excesso de informação e amnésia presentes nos trabalhos dessa índole estética.

A discussão da música erudita capitalista, que tem sua unidade na ausência de língua viva (falada pelo grupo), leva-nos, forçosamente, à consideração de outro aspecto – além dos impasses acima considerados, que se mostra também como um certo princípio unificador do conjunto de suas diversidades: a vocação metalingüística. Sinais restantes de coisas idas. Em lugar de língua viva, comum ao grupo, metalinguagens (individualizadas), a comentar, a criticar, a refletir sobre aspecto/s de linguagem-objeto operante na História. A música do século XX remete-nos, quase sempre, a falas de tempos de língua viva.

É porque não há língua comum, e porque os compositores de música erudita, no capitalismo, não suportariam a condenação ao silêncio impenitente, que se arrojam às metalinguagens. Metalinguagem – como é sabido – é a linguagem usada por um observador para falar sobre uma linguagem-objeto. A linguagem que se volta para a linguagem. E ocorre, por vezes, que a linguagem se debruça sobre si mesma e alcança-se até como processo criativo, quando

em tais circunstâncias, o que está em jogo é o próprio modo de jogo. A linguagem da qual se fala é a linguagem-objeto.

E porque não há língua é que a linguagem-objeto se faz essencial, necessária como signo do real, índice Histórico, resíduos de realidade, palpável, a palpar através da metalinguagem. Como anseio de realidade. Como sonho em busca de uma realidade que a própria realidade nega, aliena.

É porque não há língua musical erudita no capitalismo, que os discursos ousados mostram-se como vestígios (evidentes ou embaçados) de idioletos, de sintaxes inteiras de épocas progressas. Os compositores, com maior ou menor ânsia de invenção, remanejaram memórias, resquícios lingüísticos: em metalinguagens. Desde Mahler, a metalinguagem instala-se em lugar da língua. De feição e meneios copiosamente declarados nas diversas “maneiras” de um Stravinsky, até ao emascaramento provocado pela novidade da alocação weberniana, a metalinguagem transborda em lugar de língua precisa. Ocorre mesmo de um determinado idioleto, com sua idiofonia imperiosa, ser tomado de empréstimo por inteiro, com gestualidade e sotaque de alguém que – concretamente – falou no passado. Tristíssimo: pois metalinguagem não deveria confundir-se com linguagem-objeto. Servilismo e falta de imaginação. Distante, um caso de imitação ignóbil assim, de trabalhos (preciosos) *à la manière de*, com que Ravel – por exemplo – elabora acuradíssimos exercícios; ou com o humor (a melancolia!) com que Satie satiriza em plena metalinguagem do gosto.

A música erudita no capitalismo torna-se o que cada compositor pensa e reflete sobre línguas que foram faladas em algum momento, em algum lugar. Há vezes em que um trato, só, é amplificado, e apenas. Há casos, ainda, em que a língua-objeto é apresentada como representação, drama, conceito, já desincumbida de sons (como a sublinhar a inexistência de língua musical): nem até de música incidental, oriunda do fosso da orquestra, nessas encenações.

Quase que em qualquer discurso, sinais de discursos havidos, sintoma dos mais aparentes na música erudita capitalista. Paramnésias, paralelismos, paralogismos, paramímias, parafasias. Citações, memórias, comentários, pastichos, paródias, paráfrases. Modos de vislumbrar realidade mais oportuna, que se pode operar do lado de dentro do texto. Do lado de fora do texto, o mundo do capital, a ausência de língua, o afastamento do público, a condenação ao silêncio frio de animal morto, teso, o arrepio, a fuga em disparada – em eriçamentos de horror – na busca de rastros do que foi vivo. Na desolação horripilante de cidade mor-

ta, de ruas amontoadas de cadáveres semoventes; os fantasmas do passado: o que se encontra de mais vivo, de movimentos mais gráceis.

Em meio à paisagem horripilante e estéril, um ser desesperado criou um simulacro de linguagem, o dodecafonismo. Certamente o que podia haver de mais próximo de uma língua possível para tal paisagem. Uma língua que, se falada por seus habitantes, haveria de ter soado natural naquele meio. Mas foi a língua de um homem só, que se pensava portador de uma nova tábua de lei; de difícil aprendizado, díssona; a língua de um homem só.

Óbvio que os homens de Mahagonny são – homens sós. Apenas que para aglomerá-los, distraí-los, uni-los (pelo menos) como sustentáculos e defensores da paisagem horrível, o sistema já dotou o mahagonnês (música *pop*) separado em dialetos próprios para as diferenças de classes, as diferenças de matizes intelectuais, para os diferenciados passos pelo mercado. Para todos e para cada um. Os que vendem a pele, os que são alijados de algum dos sentidos, os que alugam sexos, cabeças, vendilhões de almas, negociantes de órgãos, mercadorias outras. E todos cantam e podem cantar livremente a música *pop* mais conveniente, sem a cruenta lembrança, a cada uma das doze notas que se sucedem inexoravelmente, de que o lado de dentro da canção é tão horrível quanto o lado de fora, onde vibram no ar poluídíssimo¹¹ que respiram os cantos que necessitam cantar. Arnold Schönberg, de puríssima cepa mahagonnesa, desafiou a todos a entoarem no mais legítimo mahagonnês, e foi preterido. Veio para os que eram seus – com a tábua de lei dos 12 mandamentos – e eles o rejeitaram.

Convenhamos que a música dodecafônica é de custosíssima memorização; cruelmente dissonante o tempo todo; confusa (dadas as semelhanças das linhas e das massas da dodecafonía em face à resistência mnemônica); angustiante (posto que a densidade da trama sonora vagueia sem direção, sem polarização, sem gravidade, sem tréguas para relaxamento); atordoante (devido a ininterrupto falso movimento compelido pela tensão constante); e as formas musicais, tomadas de empréstimo do passado tonal, não se acomodam ao

¹¹ “...dos vários tipos de poluição, da agressividade inconsciente do homem com relação à biosfera, etc. Tudo isso é verdade, mas de que serve ficar repetindo se não se destacam as razões biocomportamentais e históricas que fazem com que tenhamos chegado a esse ponto? De que serve repetir, se não se mostra por que e como a COMPETIÇÃO MERCANTIL e a busca de dominação em todos os níveis são o fator primordial?” LABORIT, Henri. *Deus não joga dados*. *Op. cit.*, p. 119.

material empregado, estendendo sobre as idéias, durações mui longas, fatigantes. Mas, alas!, é de um realismo atroz.

Derivado do dodecafonismo (pela generalização da série de alturas para os demais parâmetros do som), o serialismo integral exaure as qualidades elencadas acima, até a exacerbação. Na serialização integral, os resíduos longínquos do passado – ainda discerníveis em obras de Schönberg – são substituídos por programas matemáticos utilizados como se se tratassem de tratados ideais de composição. Para cada peça musical um programa: em lugar de língua, estruturas matemáticas. Não se pode negar a existência de formulações matemáticas dedutíveis dos modos como os sons relacionam-se em qualquer obra musical. Porém, a ordenação musical advinda inteira da matemática (que, dada a sua especificidade, é musicalmente surda), não é de seu domínio o atendimento às prerrogativas de uma linguagem que ocorre em outra área, e decorrente de um uso social exclusivo. Quando alguém busca uma música não vai à casa de um matemático para encomendá-la. A ineficácia dos novos compositores seriais evidenciou-se: quer pela falta de interesse para o ouvido musical, quer devido ao pauperismo das formulações matemáticas para a mente científica. Nem matemática curiosa para o músico, nem música apropriada para matemáticos.

A prática musical não é decisão a ser lavrada desde as quatro paredes de um escritório particular de Teoria da Música. Mas a arte da burguesia pensante desandou além de limites mínimos de um “médio” bom senso. Como as demais modalidades de música erudita capitalista, o dodecafonismo, a serialização integral são mais outros experimentos que se projetam de fora da práxis social da música para dentro da história da Cultura Burguesa. A história da música do século XX, em Mahagonny, é parte inalienável dessa história. História para contar histórias de faz-de-conta: de uma sociedade universal com música erudita, com arte, espírito, maravilhosa, técnica, como um conto de fadas.

Dodecafonismo	Música Intuitiva
Neoclássicismo	Música Estocástica
Épico-epicurismo	Música Eletrônica
Atonalismo	Música Concreta
Politonalismo	Música Aleatória
Neo-clacissismo	Prose Music
Minimalismo	Tape Music

Arte dei Rumori	Abstracionismo
Pointillisme	Once Music
Nacionalismo	Chance Music
Groupe des Six	Estruturalismo
Escola de Viena	Música Conceitual
Escola d'Arcueil	Teatro Musical
Fractal	Klängflächenkomposition
Serialismo Total	Cageism
Cubo Futurismo	Não-música
Quadrilátero Passadismo	Computer Music
Dadaísmo	New Wave
Exoticismo	Triangulations
Neo-folklorismo	Neo-tonal
Expressionismo	Transgenikmusic

Que tampouco pareça estranho que um mesmo compositor componha obras híbridas como o AGON, ou que apresente fases distintas – em curto lapso e sem pressão exterior – como, por exemplo, o serialismo integral, incursões pelo Teatro Musical e até excursões interplanetárias a Sirius: a música, ainda então desconhecida em nosso mundo terreno, de Sirius.

Que não pareça estranho que um mesmo compositor passe por passos tão diversificados e contrapostos, como por passes de mágicas (dir-se-ia), e não por passos de caminhada de uma história da música vivida em conjunto, por homens de língua comum. A história da música burguesa, são páginas repassadas de justaposições de passos individualistas, como a sociedade da qual ela conta, rende, rendilha as “vantagens”. Desde Beethoven, já havia sinais de que as fases do artista viriam a ser francamente independentes das fases do público, “desenvolvendo-se” até ao desaparecimento final do próprio público... deixando, por fim, o artista a sós com suas fases. Embora ele deplora o fato de que o público não acerte os passos pelos mesmos passos que ele, o “artista”, sem se incomodar com o que se passa com o público, veloz – ultrapassa.

Ultrapassou, também, de longe, qualquer noção de gênero musical – que foi suplantada, finalmente, pela noção de gênio musical, de personalidade artística. Suficiente para causar desentendimentos. “Desconfiai do mais trivial, na aparência singelo”. E deixou de indagar – nosso artista “livre” – se a música teria outra função na sociedade, além daquela de ser apontada como produto de sua LIBERDADE individualíssima, em uma palavra: de sua “genialidade”.

Articulações / Exarticulações

Desarvoradas naus de não. Sinuosidades de sins, sem cimento. Sintomas sem remates que o uso social da arte enseja. Sem horizonte de ortoepia à vista desde a nova Babel – construída de marfim – monumento de soledade e confusão de línguas e silêncios.

Em meio à babélica, estrambótica balbúrdia, imagine-se o que um cubo-futurista pensa de um quadrilátero-passadista. Um abstracionista lírico de um sério-serialista. Um neo-clássico, o que diz de um dodecafônico? Sem romance nisso. Um dodecafônico, o que grafa sobre um nacionalista? Há escritos circunscritos a isto. Figurem-se as assuadas entre pupilos da Escola de Arcueil com os uniformizados escolares da Escola de Viena. Entre-choques de discordâncias entre perfeccionistas compositores de acordes perfeitos e (imperfeitos na cordura) escritores de acordes dissonantes. Curto-circuitos entre músicos eletrônicos e músicos concretos em abstratas discussões dos anos cinqüenta. A estocada do estocástico contra o genérico aleatório? Os desentendimentos entre o bando inteiro do Grupo dos Seis e, do lado oposto da calçada, os *pointillistes*? Que dizer – por exemplo – de um *prose-musician* julgando um *tape-musician*? Um *Klängflächenkompositor* no ato de ouvir um *once-musicista*? Quanto ao novíssimo *neo-folklórico* e o novato *new-wavista*, a impressão causada é a de que não andam arrazoando.

Não me faço ilusões de que este fenômeno é contemporâneo, e só. Não quero fazer isso passar por dado único, simplesmente para defender uma tese. Quero assinalar que chegamos a este ponto. Há pouco mais de cem anos, a rixa, feroz, dividia as futuras do futuro da música do futuro (Liszt, Wagner) da prosa dos prosélitos de Brahms (Joachim & Cia). Então, ainda há possibilidade de polarização. Nos últimos tempos este caos dos últimos dias. Caos de caquexia. E a velha insistência na tecla do novo. Somos, agora, cento e muitos anos mais velhos do que éramos no século passado; românticos de cabelos ralos e brancos, de pele encarquilhada de maracujá (sem a calma), olheiras franzidas. Nos tempos da “música do futuro”, éramos bastante jovens, movidos pela energética vitalidade do crescimento, alguma inocência e certo incômodo a latejar entre a visonha do mundo visível e a visão de mundo propalada. Presentemente, quase duas vezes centenários, mais inflexivelmente individualistas, e a fomentar ainda velhos, gastíssimos temas, *ad nauseam*. Lengalengas da amarelada, besuntada tecla do individualismo.

Não passamos de rãncidos, deteriorados românticos senis¹². Porém, cibernéticos. Românticos caquéticos, hoje, não nos damos conta de que nossa moléstia (purulenta, fétida, infecciosa), dificilmente curável, é o INDIVIDUALISMO agudo / crônico, causado pelo crescimento desordenado do EGO em um sistema de organização social em que o homem – usinado pela ideologia do lucro – é transformado em monstros consumidores profissionais. Classificado, para fins de pesquisa de mercado, em A B C D E ... etc., de acordo com o poder aquisitivo: isto é: com as infames desigualdades sociais. Em vez de combatermos a doença, temos conseguido, com algum sucesso “científico”, especialidades em paliativos para sintomas vários. Desnecessário dizer por quê. A questão do ensino do PADRE NOSSO aos vigários.

No esforço de aparentarmos menos degenerescência senil paralisante, de maquiarmos as feições de macróbios, com sorrisos de Matusaléns, posamos para polaróides ao lado de nossas máquinas novas, de última geração. Fazem figura e não aparentam as contradições: pois os que são vistos – sorridentes – ao lado das máquinas, não são aqueles que trabalham submetidos a elas, nem os que perderam o emprego por causa delas.

Já nos fizemos passar por novos através da substituição do coração (famanadamente romântico) pelo cérebro atualizado, orgulho de nossa tecnologia de ponta. Continuaram os equívocos. Outras trocas foram tentadas. Ao baço já pedimos contribuição para uma esplêndida arte esplênica. Continuaram os equívocos. E a qualquer som que um dos órgãos do velho individualista faça soar, chamamos de: NOVA música. E delivramos, com urgência, para os livros de história, espécie de *Guinness* de nossos últimos gritos. Continuam os equívocos. Em parte, tantas buscas são desesperos de quem não se comunica. Em parte. Egos ciclópicos perpetuam-se enovelados em solidões gigantescas fuzilantes. Consciente, ou inconscientemente, temos mantido intactos o individualismo e os privilégios, e continuamos a desafinar no batido refrão de: NOVA ARTE. Ora, nova arte! Arte nova será a arte de uma sociedade nova. Não se deve por vinhos novos em odres velhos. Ora!

¹² “...uma burguesia estéril e contente de si mesma é o equivalente da Lei Sálica e do Direito Divino da Realeza. Ela pode talvez ter sido útil, ou mesmo indispensável em uma época; hoje, ela encoraja a mediocridade e a inação, sentada em sua poltrona confortável da dignidade dos hábitos adquiridos”. LABORIT, Henri. *Biologie et Structure*. Collection Folio Essais. Paris: Édition Gallimard, 1968, p. 167.

Não há limite, hoje, para o egoísmo, a egolatria, o ridículo. A perversão de tantos exibicionismos passa, praticamente, despercebida. Imbuídos de competitividade (como se se tratasse da única força capaz de por em movimento o “progresso” humano) e inspirados pelo poder vivificante do dinheiro (o transformador e modificador de todas as coisas), temos logrado o abafamento da ânsia e carência do sentimento de solidariedade¹³. Uma rápida vista de olhos (irritados pela poluição ambiental) é suficiente para avaliarmos o estado degenerado do mundo que edificamos com o capital.

Mas o homem não é redutível – definitivamente, pelo menos – ao homúnculo de que o capitalismo necessita para a adoração, delirante, do Bezerro de Ouro; isto quer dizer, em profundidade, submissão aos donos do Bezerro de Ouro, que se fazem apreender, apenas, como sacerdotes. Queira ou não queira o MERCADO, o homem é ao mesmo tempo um ser individual e um ser social indivisível como uma folha de papel. Por mais que sua essência social venha sendo canalizada para as passeatas em *Shoppings*, Feiras e Supermercados, e desviados para concentrações fascistas, irmanados pela universal hebetude das telas de TV, por mais que ricos e pobres estejam unificados pela aspiração à riqueza, mesmo assim o homem continua – angustiadamente – a ser um ser individual e coletivo a um só tempo. Apesar de que morre à míngua o seu ser social.

Há um domínio do individual e um domínio do coletivo. Há coisas que a gente só faz só. Mesmo música, algumas vezes. Mas as práticas do domínio coletivo exigem solidariedade, altruísmo, magnanimidade; tais qualidades: sufocadas, reprimidas pelo catecismo do MERCADO divinizado, põem em risco o ser por inteiro. Não quererei esperar para ver o alvoroço derradeiro, do último alento do eu coletivo.

“Levou-o ainda o diabo a um monte muito alto, mostrou-lhe todos os reinos do mundo e a glória deles e lhe disse: tudo isto te darei se, prostrado, me adorares”¹⁴.

¹³ “Joana: - E porque tanta maldade no mundo? Nestas condições não podia mesmo ser diferente. Se o cristão é obrigado a arrancar ao vizinho o pão que necessita, para não falar na manteiga, e se até para o indispensável o irmão tem de lutar contra o irmão, é natural que os sentimentos nobres desapareçam do peito humano. Mas vamos supor que amar ao próximo não fosse nada mais que servir o freguês. Logo o *Novo Testamento* fica fácil de entender...”. BRECHT, Bertold. *A Santa Joana dos Matadouros*. Trad. de Roberto Schwarz. Vol. 4 do Teatro Completo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 50-51.

¹⁴ *Mateus*, 4, 8 e 9. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1962.

O que possa restar do domínio do coletivo, desalentado, em solidão, não é como a chuva¹⁵; caudaloso dilúvio, sem arca à vista, sem estio, o céu como um teto de águas pesadas, cor de chumbo¹⁶.

Quantos de nós já não nos esquecemos de que a música é um trabalho eminentemente coletivo? O povo cultivando a essência da língua; o artista colhendo-a re-elabora combinações e sínteses em diálogo com os mestres que vieram antes, comunicando de volta à sociedade como cristalizações poéticas que se transmutam lentamente pela voz do povo em essências de língua que o artista, como um dentre eles, recebe e re-compõe através da imaginação insuflada pela tradição estabelecida pelas grandes obras, até que o capitalismo em sua empresa de destruições de tudo o que não se metamorfoseie em dinheiro, espantou o elo da corrente.

Não há língua musical erudita em Mahagonny. E não havendo, como haveria de haver entendimento neste campo, entre mahagonnenses? E como poderia ser de outro modo no âmago de um sistema de organização social, em exercício exaurido, que traz para o MERCADO, assim como o sacerdote trazia para o altar-mor, as decisões todas da existência humana? O destino não só das almas, mas dos corpos que abrigam as almas. Até a educação das mentes que fazem corpo com as almas? E a saúde dos corpos de almas cujos espíritos o mercado já dispõe? Oh! Mercado-todo-poderoso, não tenha piedade de nós.

Em violências, tornamo-nos os melhores. Mais sábios em teorias incontaminadas pelas práticas, puras teorias, esculpidas em impermissível ideologia, verdadeiramente necessárias para este adorável mundo nosso. Mais vividos nas práticas de convivências, de conveniente e pacífica coexistência com o desemprego, a fome de milhões, a miséria mais aparente, a desolação, as crianças abandonadas. Mais pedagógicos na administração de nossas artes que tão bem refletem as infinitas gamas do cotidiano. E esses *shoppings*, que tais os palácios da antigüidade, em paisagens urbanas futuras darão testemunho de nós. Orarão por nós.

Freqüentemente escutamos a tacha de alienada atirada sobre a música erudita capitalista contemporânea. Incorreta. Impossível que alguém, com o fito de escapar do real, entregue-se a esta música. Ela própria é de um realismo

¹⁵ RILKE, Rainer Maria. *A Solidão*.

¹⁶ FERREIRA, Dédalos. *A Arca*.

extravagante, imane, horrendo, medonho, terrível. Aflitiva. Dolorosa, até. Tanto que a isso se deve, em parte, o pouco uso que dela se faz em nosso meio. As mínimas dissimulações só sublinham a regra. Porém, pode suceder de os horrores da música realista contemporânea serem mais suportáveis para algumas pessoas do que o próprio mundo que ela reflete, e que assim, ocasionalmente, sirva de evasão¹⁷. Não é a música capitalista contemporânea que é alienada, não. Ela espelha a insanidade mental de um modo de produção que dirige e organiza as relações entre os homens, a um grau de alienação tal, que problemas cruciais para a sobrevivência dos homens, como o desemprego, o amor, a alimentação, saúde, moradia, educação, são entregues nas mãos do divino MERCADO. As “soluções” dos problemas têm que ser convenientes – antes de qualquer outra coisa – ao mercado onisciente. Ele é o dinheiro e tem dono. É o poder, a força, a justiça, e que podendo tudo comprar, todas as coisas se tornam parte de suas qualidades. Portanto, a música como reflexo da doença mental do mundo, do tesvario social em todas as suas variantes e dimensões, patológicas, explica – em parte – o enorme sumário de suas diversificações na atualidade. Não é, pois, a música (realista) burguesa que é alienada, mas sim o mundo burguês, insensato, temerário, desvairado, furioso, horroroso, com suas glórias e violências.

Os humores que o universo social burguês inspira, gravitam em torno de variações dos sentimentos de angústia, de depressão, de desespero, de tristeza. A música contemporânea burguesa pode soar estranha (como soa o palavreado de uma língua desconhecida), esquipática, anômica, mas seu tom emocional e gestualidades revelam-se extremamente característicos do mundo do qual provêm. Não é, neste caso, a ausência de língua comum que embaçaria o espelhamento do mundo real. No campo da figuração, da representatividade da loucura de um mundo capitalista, a a-direcionalidade harmônica, a constância rebarbativa da dissonância, a desorientação dos saltos em zig-zag pelo campo de tessitura, soam como expressões adequadas. A oposição de fase entre produção e consumo sinaliza ausência de língua falada, mas não alienação da realidade. Se obedece, como dissemos, à lógica da realidade psíquica do compositor, então, pen-

¹⁷ “Às vezes Schönberg acha que suas obras soam horríveis na realidade. Depois de escrevê-las resulta difícil compreendê-las, e tem que estudá-las com grande esforço”, conta Brecht em seu diário de trabalho, a propósito de uma visita ao compositor, datada de “fins de outubro de 1944”.

sando melhor, é possivelmente mais resultante da carência de língua social viva do que apenas da psicopatologia (particular) do compositor; pois o individualismo intransigente do qual padece o artista é doença social generalizada, e afeta a sociedade inteira, independentemente das artes e manhas que pratiquem seus membros. Certamente que as classes de menor poder aquisitivo são mais infensas à moléstia, e que só o repúdio sistemático da exploração do homem pelo homem, o sentimento e a prática da solidariedade, podem defender o indivíduo contra o mal, à maneira de uma vacina. Mas lembremos: não é permanente, e muito menos obrigatória.

Estranhar o que não for estranho

O que resta de música erudita na sociedade capitalista deveria constituir-se em escândalo suficiente para admoestar sobre o estado precário da cultura burguesa, como um todo. A música do passado, repassada de enganos, e a música do presente bloqueada pela ausência de língua e obrigadas as vozes ao embaraçamento de articulações indistintas, privadas, anômicas. Escrevo sobre música, que é matéria de discussões neste trabalho, mas brechas estão fendidas em vários campos do conhecimento.

Deveria ser visto como escândalo a aceitação (a simples acolhida) da inclusão da MÚSICA ERUDITA CONTEMPORÂNEA como item cultural vivido pela sociedade capitalista. A aceitação do estado em que se encontra a música erudita na sociedade burguesa, como coisa natural, significa (no fundo) legitimar, aprovar um modo de produção incompatível com o espírito de uma arte que resiste a se tornar mercadoria. A aceitação da vida musical erudita no capitalismo significa que pouco me incomoda se a música é ou não compreendida, contanto que circule como uma, entre tantas outras mercadorias, e que, ainda por cima, sirva como “boa imagem” e música incidental para o drama mal-aventurado vivido (morrido, seria mais apropriado) pelos homens (em especial os que deixam a pele no curtume) sob o jugo do MERCADO.

Com a música do passado, Midas logrou o milagre de três vírgula tanto por cento relativos à soma global do produto da indústria fonográfica mundial. Isso não deveria ser motivo de júbilo, visto que as mercadorias musicais postas à venda encontram-se esvaziadas de significados, tal o estado de indigência cultural do Estado a serviço da economia de mercado. Convém recordar que a lenda conta que Midas tomou um pedaço de pão para comer e à boca chegou-lhe ouro: passou fome; quis água para beber e o ouro não desceu pela garganta:

passou sede; quis ouvir música, e o ouro engastalhou-se-lhe nos ouvidos, ensurdecendo-o. Ao cérebro, intoxicou-lhe o espírito, embrutecendo-o.

Aceitar a inclusão da música erudita no capitalismo é compactuar com o estado das coisas, com o escândalo. A aceitação da prática da música erudita no capitalismo é sintoma de recepção (consciente ou inconsciente) da ideologia que emana deste Estado. Muitos são levados a levar a sério a práxis musical erudita capitalista, por causa de algumas migalhas que, caindo da mesa de seus senhores, são injetadas em festivais, no ensino, na sobrevivência de instituições sinfônicas, de espetáculos operísticos, porém não passam de finíssima camada de folheação a ouro (que escondem a ausência de linguagem viva, a ignorância), folheado que não resiste ao arranhão de unha de uma donzela. A supervivência agonizante do movimento editorial é mínima, quase nula. Os exemplares de gravações – não mascaremos – circunscritos à realidade dos 3,8% do total da produção fonográfica mundial.

Estranhar o que não for estranho:

Não aceiteis o que é de hábito
 como coisa natural,
 pois em tempo de desordem sangrenta,
 de confusão generalizada,
 de arbitrariedade consciente,
 de humanidade desumanizada,
 Nada deve parecer natural.¹⁸

A música, para ser compreendida, requer anos e anos de trabalho intelectual profícuo, de prática, tudo implicando elevado custo e, sobretudo, de disponibilidade de tempo. *TIME IS MONEY*. Tempo que no capitalismo – deve ser desviado dos objetivos de desenvolvimento da capacidade de compradores profissionais em tempo integral; tempo que o acumulador de capital não desperdiça; tempo de exaustão para ouvidos atoados por máquinas e cultivados por canções de mercado (entre as despelações)¹⁹.

¹⁸ Nada é impossível de mudar, poema de Bertolt Brecht, tradução de Edmundo Moniz. *Antologia Poética – Bertolt Brecht*. Rio de Janeiro: Elo Editora e Distribuidora LTDA, 1982.

¹⁹ “Ao trabalhador lhe é concedido que tenha só de que viver e queira viver só para ter”. MARX, Karl. *Oekonomisch – Philosophische Manuskripte*. *Op. cit.*

A música, transformada em mercadoria, é mercadoria impertinente. A música, como mercadoria, faz exigências intelectuais de alta monta e gravidade, tanto devido à sua especificidade lingüística, quanto por sua história, o que não se ajusta ao alcance ideológico do capitalismo. “Se um produto fizer exigências, o consumo será menor”, disse prof. Gino Giacomino. E menor não quer (se-quer) dizer que será consumido “por homem artisticamente educado”.

Outro fator não menos importante, com respeito à resistência da música a se transformar em mercadoria, é a insofismável ignorância do público diante da densa complexidade do código de uma língua que não fala e que estranha. A música erudita – e muito especialmente a música contemporânea –, como mercadoria, é produto hartamente exigente que não encontra terreno propício em nosso modo de produção.

“Dom Quixote já pagou pelo erro de acreditar que a cavalaria andante seria igualmente compatível com todas as formas econômicas da sociedade”²⁰.

Vislumbra-se o homem ocupado com o espírito, vivenciando as artes, deleitando-se com os testemunhos da capacidade criadora humana, e não diuturnamente alimentando, edificando o instinto de propriedade²¹, insaciável, à mercê da engenharia da obsolescência planejada.

“Se se pressupõe o homem como homem, e sua relação com o mundo como uma relação humana, só se pode trocar amor por amor, confiança por confiança, etc. Se se quiser gozar da arte, deve-se ser um homem artisticamente educado”²².

²⁰ MARX, Karl. *Manuscritos Econômico-Filosóficos*. Seleção de José Arthur Gianotti, tradução de José Carlos Bruni para o vol. XXXV de *Os Pensadores*. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1974.

²¹ “A coragem de constatar que a propriedade privada pode bem estar inscrita em nossos costumes, pode bem estar escrita também no Código Civil, mas que não está nem em nosso código genético, nem nos Evangelhos aos quais se referem freqüentemente os bem-nutridos da moral dita Judaico-Cristã”. LABORIT, Henri. *L’agressivité détournée*. Paris: Union Générale d’Éditions, 1970, p. 45.

²² MARX, Karl. *O Capital*. 3ª ed. Volume I, Livro Primeiro. Tradução de Régis Barbosa e Flávio Kothe. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 1988, nota 33 à p. 77.

Só quando o homem se reorganizar socialmente, de modo a sublimar o ego até à abrangência dos outros, vivendo, pois, uma nova dimensão ideológica, só então uma arte NOVA será possível.

Asfixiados pelo capitalismo, só temos sido capazes de renovações de aspectos secundários em nossas manifestações artísticas. Diferentes “formatações” é o que temos conseguido para o mesmo velho escrito. O que obtemos, logo proclamamos – com insistência – que se trata de NOVA ARTE. E por força de tanto repetir é que alguns mais crédulos terminam por abonar.

Até que uma sociedade nova, SOLIDÁRIA, possibilite o surgimento de uma arte nova, socialmente necessária, a partir do aprofundamento espiritual que a energia transformadora (coletiva) propicie; até lá, aqueles que não tenham percebido isto, estão, desde já, condenados aos desregramentos do solipsismo mais cruel.

Solilóquio, quase sempre de maneira desordenada, pois que o senso de ordem também fica confundido quando o individualismo alucinante do capitalismo torna-se a medida de todas as coisas. De forma ordenada, poucos os solilóquios.

Infelizes soliloqüistas. Todos. Tanto aqueles que estão conscientes, quanto os que ignoram que a arte que praticam faz corpo pesado com a degenerescência moral: sólida, compacta, veloz em sua queda, descendo vertiginosa, tão baixo, que ergue alto o solipsismo.

Solo.

Solitude.

Solinhar – seguindo à risca o risco (ideológico), absurdo, de uma economia falida.

Soluços no sólio onde o solitário que se pensa rei.

Acabo de ler (para a devida revisão) a “prova” deste trabalho. A frase final, revi com os olhos da memória: uma imagem de Georges Rouault que vem a calhar, aqui. Vou à estante pegar o livro onde a gravura se encontra e pedirei ao caro Zeron que consiga reproduzi-la para esta publicação como ponto final. Vale



nous croyant rois.

Georges Rouault, "*Nous croyant rois*" ("crendo-nos reis")

A MUSICOLOGIA E A EXPLORAÇÃO DOS ARQUIVOS PESSOAIS

Flávia Camargo Toni*

Livre-Docente no Instituto de Estudos Brasileiros-IEB/USP

Resumo

A possibilidade de se unir a metodologia da crítica genética à dos processos de criação aponta para o alargamento de horizontes da musicologia brasileira no tocante à exploração de arquivos pessoais dos nossos compositores.

Palavras-Chave

Processo de Criação • Musicologia • Arquivos Pessoais

Abstract

The possibility of linking the Genetic Criticism's methodology and the Creative Process point to the brazilians musicology's horizons enlarging, regarding the exploration of the personals archives of our composers.

Keywords

Creative Process • Musicology • Personal Archives

* Orientadora no Programa de Pós-Graduação em Musicologia do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Tem Bolsa de Produtividade em Pesquisa (CNPq) para o estudo dos processos de criação de Camargo Guarnieri e participa de Projeto Temático (FAPESP), coordenado por Telê Porto Ancona Lopez, onde os escritos de Mário de Andrade são analisados sob a luz da crítica genética.

Em seu clássico *Compêndio de Musicologia*, Jacques Chailley dedicou o “Prefácio”¹ ao esclarecimento de certos conceitos – como, por exemplo, musicologia – e à orientação dos iniciantes em questões de metodologia. Um dos subtítulos do capítulo é bastante promissor, pois o renomado autor explicou “Como tornar-se musicólogo”. Para ele, aqueles profissionais que praticam outras disciplinas e contribuem para o campo musicológico sem serem músicos – como bibliotecários que escrevem biografias de músicos, por exemplo – praticam a “musicologia externa”, porque a “interna” deve ser praticada por aqueles que, além de multidisciplinares, tenham a formação de músicos. Chailley não acreditava que se *fizesse* musicologia, mas que aos poucos amadurecemos conhecimentos que nos colocam dentro da disciplina, embora tenha iniciado um parágrafo profetizando: “A melhor maneira de converter-se em musicólogo é, num princípio, amar profundamente a música.”²

Chailley contou com vários colaboradores o que possibilitou a divisão do *Compêndio* em catorze capítulos, mais o acréscimo trazido pelo “Diretório Bibliográfico de Musicologia Espanhola” de Ismael Fernández de La Cuesta e C. M. Gil³, na versão traduzida. Assim, após o “Prefácio”, em “A investigação musicológica”, Simone Wallon e Elisabeth Lebeau abordaram desde temas relativos à pesquisa em obras de referência – as enciclopédias e dicionários especializados –, passando pela busca em Bibliotecas e arquivos, até tratar das bibliografias.⁴

Uma das colaboradoras, Simone Wallon, aprofundou o tema em livro solo, obra dedicada à documentação musicológica em território francês. Logo no início a autora explicou os propósitos da obra:

“Procurar quais trabalhos foram escritos sobre determinado assunto, documentar-se sobre um autor, encontrar uma boa edição recente de uma obra musical, documentos de cartório, descobrir onde foi conservada a edição original de uma obra de Bach, saber o que um compositor escreveu, o que há em certo fundo musical, onde encontrar a música contem-

¹ CHAILLEY, Jacques. *Compêndio de Musicologia*. Tradução de Santiago Martín Bermúdez. Madri: Alianza Editorial, 1991.

² Idem, *Ibidem*, p. 27.

³ Idem, *Ibidem*, p. 523-562.

⁴ Idem, *Ibidem*, p. 33-58.

porânea: quantas pesquisas não podem ser feitas sem o auxílio de repertórios e sem algum conhecimento dos próprios fundos musicais.”⁵

Dividido em três partes, com um anexo e dois índices, o trabalho apresenta em primeiro lugar os locais consultados normalmente pelos musicólogos que buscam documentação de pesquisa, organizados em sete capítulos: as bibliotecas; os arquivos – ambos com destaque para os principais fundos e acervos de Paris e redondezas –; institutos e arquivos musicais; filmotecas; centros de documentação de música contemporânea; discotecas e fonotecas; museus de instrumentos.

A distinção entre biblioteca e arquivo parece clara, na medida em que a este cabe a conservação de documentos, embora a autora tenha esclarecido que são comuns as instituições com os dois tipos, documentos e livros. Historiando o surgimento das bibliotecas musicais autônomas, contou que a do Conservatório de Paris foi criada em 1795 e a de Bolonha em 1798.⁶ De início, voltadas apenas para obras musicais, aí incluídos os tratados e métodos.

“É o desenvolvimento da musicologia na segunda metade do século XIX e primeira do século XX que modificará este conceito e levará à criação de bibliotecas musicais que conservam música impressa ou manuscrita, além de livros sobre música, revistas, instrumentos de trabalho e documentos necessários aos musicólogos, aí compreendidos os sonoros e os iconográficos.”⁷

E eis que transparece o que Wallon entende por biblioteca bem fornida para musicólogo; na medida em que, na seqüência, ao explicar que nem todas as bibliotecas musicais acompanharam este movimento, citou a British Library, de Londres, que manteve sua Sala de Música – uma seção do departamento geral de livros – dedicada, apenas, à música impressa.

Em 1983, A. Alexandre Bispo fez um balanço sobre a história recente e as novas possibilidades de desenvolvimento da musicologia no momento em que se

⁵ WALLON, Simone. *La documentation musicologique*. Paris: Beauchesne, 1984.

⁶ Idem, *Ibidem*, p. 13.

⁷ Idem, *Ibidem*.

inaugurava a sua primeira sociedade brasileira. A situação exigia o esboçar de um panorama para situar o Brasil em relação às Américas, em área cuja metodologia de pesquisa é calcada, tradicionalmente, na exploração de documentos e estudos destas fontes. Assim, detectando uma tendência na orientação “de vários países latino-americanos”, citou Fritz Bose (1906/1975) por oportuno:

“Como a história do continente americano apenas começa relativamente tarde e como pouco se pode falar de uma vida musical própria antes do século XVIII, a tarefa de uma pesquisa musical sul-americana deveria parecer não muito difícil. No entanto, ela se torna difícil, porque nos países colonizados não existe uma tradição de documentação, de forma que a localização de fontes e dados para pesquisas históricas oferece muito maiores dificuldades do que nos países cultos, que possuem arquivos e coleções de atas existentes há séculos. Arquivos e bibliotecas surgiram na América do Sul somente no tempo mais recente, de forma que o historiador muitas vezes deve ajuntar o material de fontes por si próprio em trabalho miúdo e com muito esforço, e muito freqüentemente é graças ao acaso daquilo que eles levantam, aqui e ali, em documentos importantes. Esta é uma circunstância que não pode deixar de ser considerada quando se observam os inícios, ainda tão cheios de falhas, de uma historiografia musical e na edição de monumentos musicais e documentos na América do Sul. (...)”⁸

Bispo alertou para a necessidade de se relativizar tais afirmações para o caso do Brasil porque “(...) no concernente à existência de arquivos, tornar-se-ia necessário estabelecer diferenças regionais e locais.”⁹

Na verdade, a diferenciação não deve ocorrer apenas no sentido geográfico, principalmente porque hoje possuímos arquivos distribuídos entre os quatro pontos cardeais, aqui compreendidas bibliotecas especializadas, coleções de registros sonoros e documentação vária como partituras, matérias extraídas de periódicos, fotografias, correspondência, entre outros. E não são pou-

⁸ “Südamerikanische Musikforschung”, *Acta Musicológica*, 29, 1957, p. 43-45, aqui p. 43. Citado em: BISPO, A. Alexandre. “Tendências e perspectivas da musicologia no Brasil”. *Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Musicologia, a. 1, n. 1, 1983, p. 25.

⁹ BISPO. “Tendências e perspectivas da musicologia no Brasil”. *Op. cit.*, p. 26.

cos os endereços conforme informação do guia *Viva Música*¹⁰, publicação comercial que tem o mérito de atualizar seus dados periodicamente. No ano de 2006 ali figuravam sessenta e nove, sendo quatro Academias, oito Acervos, nove Arquivos, dez Bibliotecas, dois Centros, duas Discotecas, dois Centros de documentação, um Conservatório, uma Escola, uma Faculdade, uma Fundação, quatro Institutos, dois Laboratórios, um Memorial, seis Museus da Imagem e do Som, seis Museus, duas Rádios, uma Sociedade Musical e, aqui designados num mesmo grupo, seis outras indicações incluindo desde acervos de conjuntos até o de grandes instituições como o Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade de São Paulo.

Não é o caso de questionar os critérios da publicação, pois não é ela quem nomeia tais instituições que vêm, apenas, distribuídas por cidade e em ordem alfabética. No entanto, como diferenciar um Centro de documentação de uma Biblioteca e esta de um Museu ou de um Instituto?

De qualquer forma, independentemente da tipologia da documentação abrangida e independentemente, também, da forma como ela está representada no mapa do Brasil, há circunstâncias históricas e campos de pesquisa para os quais os dados são praticamente inexistentes, o que exige que seja feita uma abordagem diversa para se estudar qual a possível “paisagem sonora” vivida no período em questão. Os musicólogos que trabalham com a música produzida entre os séculos XVI e XVIII estão familiarizados com o tema, ainda que hoje possam contar com os acervos portugueses, também. E a penúria se acentua quando a busca diz respeito ao texto musical estabelecido sobre papel, ou seja, a partitura.

Por outro lado, e contrastando com as situações de penúria, frequentemente os musicólogos são surpreendidos com a notícia da reabilitação ou descoberta de acervos importantes mantidos por particulares e que passam a integrar alguma instituição pública ou privada.

Não se trata, aqui, de estabelecermos comparações entre países tão diversos e culturas tão distantes, uma vez que é sabido, por exemplo, que as bibliotecas musicais portuguesas e brasileiras também possuem história bastante recuada no tempo. A prática musical lusitana do século XVIII ecoou no monarca, que se transferiu para o Brasil em 1808 trazendo partituras que forma-

¹⁰ FISCHER, Heloísa (org.). *Viva Música!*: Anuário 2006. Centros de documentação e Acervos. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura; UNESCO; Funarte, 2006, p. 90-95.

ção o primeiro acervo da Real Biblioteca do Rio de Janeiro, aberta ao público em 1814. A corte portuguesa cultivava enfaticamente a música desde, pelo menos, D. João IV e, no reinado de D. João V, Lisboa contava com documentação musical de envergadura, infelizmente perdida durante o terremoto que destruiu parte significativa da cidade.

O que o trabalho de Simone Wallon traz à baila é o fato de que os acervos musicais franceses estão aparentemente ordenados e habilitados para a pesquisa, ou seja, eles possuem guias, repertórios, inventários, listas, índices, enfim, sistemas de busca que facilitam a consulta. Mais do que isso, delineando os arranjos das coleções documentais, garantem ao estudioso a possibilidade de recuperação de todo e qualquer dado para que ele não se perca em meio às centenas de fólios comuns em acervos relativamente completos. Embora a construção de instrumentos de pesquisa, como os mencionados, dependa da formação de especialistas nas diversas áreas do conhecimento, o tema merece atenção porque um profissional com tal perfil interessa à comunidade científica e expande o temário das monografias de nossas pós-graduações. Torna-se possível combinar os conhecimentos de áreas do saber como a Arquivologia, a Biblioteconomia, a História e a Música, dando ensejo à formação de profissionais que possam interpretar ou reinterpretar coleções de documentos onde, além de se recuperar dados que aparentemente estão perdidos, seja possível estudar quais os usos anteriores destas mesmas coleções.¹¹

Arquivos pessoais e pesquisa

No universo da Musicologia que se calca, sobretudo, nas fontes primárias de pesquisa, a possibilidade de trabalhar com os acervos pessoais é promissora. Durante o século XX, na esfera internacional, tais acervos foram explorados visando-se o estudo da gênese das obras, as correspondências entre profissionais do mesmo ofício, a história das instituições – públicas ou privadas –, de forma que alguns deles, inclusive, aguçaram a curiosidade dos estudio-

¹¹ Eis o caso, mesmo que bastante datado, do *Recitativo e Ária* atribuído ao Padre Caetano Melo de Jesus, peça localizada na Biblioteca da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Esta única partitura em meio aos fólios da documentação proveniente da Academia Brasília dos Renascidos estava na Universidade de São Paulo desde a década de 1930, na Coleção Lamego, e foi exemplarmente analisada só vinte anos após por Régis Duprat.

sos. Neste sentido, o arquivo que pertenceu ao compositor Henry Cowell foi exemplar, na medida em que o signatário redesenhou o traçado da música norte-americana, foi intelectual de relevo à frente de iniciativas que aproximaram outros profissionais e países, além de possuir personalidade polêmica.

George Boziwick, também compositor, curador da Coleção Musical Americana da Divisão de Música da Biblioteca Pública de New York, apresentou sumariamente o acervo em artigo que procurou explicar, em primeiro lugar, por quais motivos tais papéis teriam permanecido por tanto tempo proibidos para a consulta, uma vez que Cowell faleceu em 1965 e a franquia aos documentos se deu a partir de junho de 2000.

Desde cedo Henry Cowell (1897/1965) demonstrou possuir algo próximo ao que se convencionou chamar de genialidade, já que inventou o “cluster”, participou do grupo que forneceu as bases para o estudo do Coeficiente de Inteligência (QI) e era um homem belo a ponto de chamar a atenção das pessoas. Filho único, foi muito mimado por três mulheres que se encarregaram de “coisificar” sua vida, ou seja, mãe, tia e esposa, em separado ou concomitantemente, documentaram todos os aspectos da expressão do homem e do artista colecionando diários, anotações do estudante, tíquetes de concerto e de metrô, programas musicais, matéria extraída de periódicos, fotografias, cartas – as primeiras de 1906 –, guardanapos de certos restaurantes onde foram comemoradas apresentações importantes, depoimentos delas mesmas ou de terceiros sobre o artista, mechas de cabelo, além de condecorações e demais papéis da vida pública e privada.

O conjunto de dados importa para a história da música contemporânea da América do Norte, para musicólogos e etnomusicólogos, como a sociólogos e historiadores em geral, pelo menos porque o compositor percorreu vários palcos como representante oficial do Governo, tocando na Rússia e em Cuba, inclusive; fundou a New Music Edition e a New Music Quarterly Recordings, ou seja, uma editora e uma gravadora; foi autor de obra de interesse teórico; foi importante animador de séries de concertos de música de vanguarda, tanto na Califórnia quanto na cidade de New York; esteve entre as principais autoridades na obra de Charles Ives e foi casado com Sidney Cowell, importante estudiosa da Música Folclórica.

Mas se o acervo contém tanta matéria de interesse, porque teria permanecido tanto tempo fechado ao público, uma vez que Sidney só permitia a consulta de pessoas por ela selecionadas conforme o tipo de interesse que nutri-

am pela obra do marido. Boziwick aventa duas possibilidades principais: de um lado, porque Cowell esteve preso entre 1936 e 1940, acusado de homossexualismo, tendo sido perdoado ao se casar com Sidney, em 1942; de outro, porque após a morte dele, a viúva pretendia manter a memória do compositor, cabendo a ela várias tentativas de relatos biográficos. De qualquer forma, o malefício para o estudo e para a divulgação da obra do compositor não poderia ter sido maior, uma vez que acervo com tal riqueza de informações só foi aberto ao público trinta e cinco anos após a morte dele. Como é sabido, temas de tamanha relevância devem estar presentes em dissertações, teses, ensaios e artigos de divulgação para que o pensamento e a criação destes homens possam circular e ganhar novas dimensões entre as gerações que os sucedem.

Para a Arquivologia, o artigo em questão traz outro aspecto de relevo na medida em que ele alerta para os problemas advindos da manipulação de um acervo de proporções quase monumentais: formado por três pessoas, sem contar com a provável colaboração do signatário, e reacomodado em suas pequenas porções, sofreu várias tentativas de classificação destruindo, às vezes de forma irremediável, conjuntos de significados que certos documentos manteriam entre si.

Como ficou dito, disciplinas como a Biblioteconomia e a Arquivologia são parceiras de extrema valia na pesquisa musicológica, na medida em que podem localizar sentidos entre as peças de um acervo pessoal ou sistematizar fontes e construir obras de referência que auxiliem na ordenação de conteúdos. No entanto, como tratar grupos de partituras que tenham sido anotadas por maestros diversos se, no caso das Bibliotecas, o foco recai nos autores, editores, casa publicadora, entre outros. Ou seja, quer tais partituras estejam alocadas numa biblioteca ou num arquivo, a captura de tais informações pessoais se dará de forma diferente, mas importa estudar a possibilidade de se planejar uma recuperação das anotações, por mais variadas que sejam.

A pesquisa de John Bewley sobre os sinais e marcas deixados pelo regente Eugene Ormandy (1899-1985) sobre as partituras é exemplar. Arquivista e catalogador na Biblioteca de Música da Universidade de Buffalo, Bewley enfatizou o interesse na análise das marcas de interpretação deixadas pelo maestro, tanto nas obras de sua biblioteca particular, quanto naquelas das orquestras que regeu. Mesmo ciente de que tal conjunto de marcas não poderia traduzir a complexidade da preparação de uma obra a ser interpretada, o autor destacou que aquelas marcas “... podem oferecer informações substanciais

sobre muitos aspectos do processo de preparação de um regente.”¹² A análise se destaca porque Ormandy deixou discografia expressiva, possibilitando, também, um estudo sobre a História da interpretação orquestral durante o século XX, logo, possibilitando o confronto entre os sinais e a tradução deles através dos registros sonoros. No entanto, cumpre ressaltar que este tipo de análise – ou seja, o estudo das marcas de certa personalidade sobre sua coleção – só se torna possível na medida em que musicólogos, arquivistas e biblioteconomistas colaborem, desenvolvendo códigos de sinalização ou de organização que traduzam tais constâncias ou sentidos nos conjuntos documentais. Ou seja, dentre milhares de partituras reunidas em um acervo, as características daquela coleção em particular poderiam não ter sido notadas caso se efetuasse a indexação e tombamento de praxe, cabendo ao acaso a possibilidade de recuperação futura daquela coleção.

Outro aspecto do artigo de Bewley chama a atenção porque a análise das partituras do regente, buscando uma provável lógica na forma de interpretar as obras dos autores, aproxima-se dos estudos dos processos de criação, campo praticamente inexplorado na musicologia brasileira.

“De um projeto mental a uma obra”

No Brasil os estudos musicológicos foram introduzidos tardiamente nas Universidades, sendo que o primeiro mestrado – da Universidade Federal do Rio de Janeiro – data de 1980, seguido de outras cinco instituições que lançaram seus programas até 1993: Conservatório Brasileiro de Música (1982), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1987), Federal da Bahia (1990), UniRio e Universidade de São Paulo, concomitantemente, (1993). O primeiro programa de doutorado, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, foi instaurado em 1995¹³.

¹² BEWLEY, John. “Marking the way: the significance of Eugene Ormandy’s score annotations”. *Notes*. Middleton: Music Library Association, vol. 59, n. 4, jun. 2003, p. 828.

¹³ “Dissertações de Mestrado defendidas nos Cursos de Pós Graduação *Stricto Sensu* em Música e Artes/Música até Dezembro de 1996”. *Opus* – Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. s/l: Anppom, ano 4, ago. 1997, p. 80-94.

A própria introdução dos programas de pós-graduação no Brasil foi um tanto tardia, tomando-se como exemplo o do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, cujo programa de doutorado entrou em vigor em 2006, ou seja, trinta e seis anos após a fundação do Departamento. Mas o fato não explica que algumas áreas de interesse da Musicologia continuem sem exploração, caso, por exemplo, dos laboratórios de acústica, dos programas em performance, para não nos atermos em questão mais complexa, como a da ausência da Etnomusicologia.

Quanto aos temas das pesquisas que vêm sendo empreendidas, importa, aqui, destacar a lacuna causada na formação de quadro mais completo da História da Música, quais sejam, as pesquisas que se valem das fontes documentais preservadas em nossos acervos, movimento inverso à crítica tecida por Joseph Kerman. Ele narra de que forma musicologia, teoria e análise convergiram e ganharam popularidade nos Estados Unidos a partir da década de 1950 a ponto de, trinta anos decorridos o autor desabafar: “Em musicologia, a preparação de edições e os estudos de natureza documental e arquivística ainda constituem a tradição dominante em teses de doutoramento.”¹⁴

Não se trata da importação de metodologia norte-americana ou da divulgação de interesses que não sejam compatíveis com a nossa realidade, pois eventualmente o que ocorre é o desconhecimento a respeito dos conteúdos de nossos acervos e, talvez mais grave – ainda que afirmação empírica –, o desconhecimento sobre as potencialidades da exploração de um arquivo pessoal.

Na base do interesse pela exploração de tais acervos reside uma área de pesquisa que já firmou presença entre os estudiosos e, após a formação das primeiras gerações de especialistas, deu margem à ampliação de conceitos em relação a suas origens. Como será visto adiante, o estudo dos processos de criação dos compositores possuem uma área denominada, em inglês, de *Creative Process*, linha de trabalho que possui metodologia muito próxima à *Critique Génétique* francesa, designação restrita à Literatura e com produção expressiva no Brasil sob a designação de Crítica Genética.

Na Música há poucos trabalhos brasileiros com este viés, embora a metodologia não seja nova, uma vez que comum à teoria literária e à tradição da

¹⁴ KERMAN, Joseph. *Musicologia*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p. 154.

filologia alemã. Em meados do século XIX, Gustav Nottebohm (1817/1882), talvez inspirado pelos avanços daquela disciplina de seu país, demonstrou a importância da análise profunda dos cadernos de rascunhos onde Beethoven registrou idéias, trechos e esquemas de suas obras. Aliás, naquele momento havia certa ênfase no cuidado com o estabelecimento do texto musical, o que em parte justifica o interesse pelas edições Urtext, vale dizer, as edições que prometiam a leitura de um texto sem interferências de um editor.

Recentemente Lewis Lockwood sintetizou o que representa para a musicologia a possibilidade de entrar em contato com os traços da criação de um autor do porte de Beethoven e, por isso, vale a longa transcrição:

“Os cadernos de anotações e rascunhos que Beethoven usou ao longo da vida oferecem ricas evidências de seu caráter criativo, em virtude do seu conteúdo e da sua preservação. Eles também nos oferecem uma espécie de diário artístico em muitos volumes, que cobrem desde o começo até o final de sua vida, em 1827, e que contêm uma infinidade de suas obras, menores e maiores. Depois de usar folhas soltas para as notações musicais, Beethoven passou a usar regularmente cadernos pautados em 1798, época em que começou a trabalhar no primeiro de seus quartetos para cordas. Daí em diante, organizou sua rotina criativa de tal maneira que a qualquer momento podia fazer uso de seu caderno, feito de páginas de pauta musical encadernadas, ou costuradas, nas quais planejava e elaborava a forma e o conteúdo detalhado de uma determinada composição, qualquer que fosse seu tamanho e importância. (...) O fato de ele ter conservado seus cadernos musicais durante tantos anos com cuidado maior do que aquele com que guardou suas partituras autógrafas definitivas sugere que ele estava mantendo, efetivamente, um registro de seu desenvolvimento.”¹⁵

Adiante, Lockwood caracteriza outro grupo de manuscritos de Beethoven, páginas soltas preenchidas entre meados de 1780 até o final da década seguinte, quando o compositor passou a empregar os cadernos. Conjunto de 124 folhas, no acervo do Museu Britânico desde 1875, traz

¹⁵ LOCKWOOD, Lewis. *Beethoven: a música e a vida*. Trad. de Lúcia Magalhães e Graziella Somaschini. São Paulo: Códex, 2004, p. 39.

“(…) pautas musicais autógrafas, umas poucas cópias de trabalhos de outros compositores – Haendel e Mozart – e uma enorme quantidade de rascunhos amontoados, pedaços de idéias musicais, pequenas peças, obras inacabadas, como o romance (sic), exercícios, alguns apontamentos verbais e rabiscos de toda espécie. A coleção oferece uma visão dos primeiros trabalhos de Beethoven e do fermento com o qual estava começando a forjar sua identidade profissional, refletindo suas aspirações como compositor, como pianista e como improvisador. O portfólio contém eles com algumas outras folhas soltas do mesmo período, mas, visto como um conjunto, mostra que, desde o começo da carreira, Beethoven planejava e elaborava as idéias para movimentos e para obras inteiras, e que guardou essa massa incipiente de papéis musicais enquanto viveu, junto com seus cadernos de rascunhos. Como resultado, temos algum material preliminar de composição de algumas de suas primeiras obras, tanto as que escreveu em Bonn, quanto algumas das obras mais importantes – aquelas com os números de Opus – dos primeiros anos de Viena.”¹⁶

Assim como Lockwood, Joseph Kerman analisou os rascunhos e esboços de Beethoven – notadamente os mais antigos, dentre os quais está a Coleção acima referida – destacando a diferença não apenas física entre os cadernos e as folhas soltas. Em artigo de 1970, após longa descrição das coleções de autógrafos, que hoje ocupam acervos distantes do globo, ele concluiu:

“O uso do caderno de rascunho, ao invés das folhas soltas permitiu a Beethoven rascunhar de forma sistemática e mais freqüente. Ele ia tornando-se gradualmente mais sério e mais confiante em composição, e de alguma forma isto forçou uma mudança em sua rotina de composição. (...)”¹⁷

Para a teoria literária, os avanços da musicologia provavelmente não surpreenderam, na medida em que a partir de sistemática semelhante – a da própria filologia – várias obras ganharam o formato de edições críticas.

¹⁶ Idem, *Ibidem*, p. 86-87.

¹⁷ KERMAN, Joseph. “Beethoven’s Early Sketches”. *The Musical Quarterly*. Oxford: Oxford University Press, vol. 56, n. 4, 1970, p. 522.

Durante o século XX a possibilidade ou a promessa de se galgar passo a passo as etapas que resultaram na criação das obras literárias e musicais passou a alimentar nova série de estudos sobre os esboços de Beethoven e, na França, nasce a Crítica Genética.

Almuth Grésillon acompanhou de perto o nascimento da crítica genética e apontou o ano do evento: 1979¹⁸. Nesta data a editora Flammarion publicou os *Ensaaios de crítica genética*, onde Louis Aragon explicava porque doara seus manuscritos ao *Centre National de Recherches Scientifiques* – CNRS – e as demais colaborações do volume também adotavam a denominação¹⁹. A própria Grésillon definiu:

“A crítica genética, tal como praticada há vinte anos, é um método de aproximação da literatura que visa não a obra concluída, mas o processo da escrita. Processo que deixou traços nos documentos de todas as espécies: notas de leitura, cadernetas, cadernos, planos, esboços e cenários, rascunhos de redação, provas corrigidas, etc. (...) É através das rasuras e reescrituras que o geneticista reconstrói as etapas sucessivas da elaboração textual. O processo não é acessível diretamente, mas resulta de uma reconstrução que se torna possível pelos índices contidos no espaço gráfico do manuscrito.”²⁰

A mesma autora, ao descrever os tipos de documentos genéticos, introduz tema que será retomado adiante, mas que aqui pontua também por conceituar o que vem a ser a crítica genética. Ao salientar que mesmo que fosse possível recuperarmos todos os papéis com as marcas desenhadas e rabisçadas por algum autor, marcas que apontam na transformação de idéias geradoras que conduziram à conclusão de certa obra, ainda assim esta documentação “(...) representa somente uma ínfima parte do processo criativo que leva de um projeto mental a uma obra.”²¹

¹⁸ GRÉSILLON, A. “La critique génétique aujourd’hui et demain”. Disponível em <http://www.item.ens.fr/index.php?ide=14174> (acesso a 22/02/2008).

¹⁹ HAY, Louis. “Qu’est-ce que la génétique?” Disponível em <http://www.item.ens.fr/index.php?id=44566> (acesso a 8/03/2008).

²⁰ GRÉSILLON, A. “La critique génétique aujourd’hui et demain”, *op. cit.*.

²¹ GRÉSILLON, A. *Elementos de crítica genética*. Trad. Cristina de Campos Velho Birck; Letícia Cobalchini; Simone Nunes Reis; Vincent Leclercq. Supervisão da tradução de Patrícia Chittoni Ramos Reuillard. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007, p. 134. O grifo é nosso.

Embora processo de criação e crítica genética não se pautem em metodologia idêntica, as duas áreas de pesquisa tratam de objetos que não importam apenas por seus produtos finais – as obras acabadas –, mas preocupam-se com o trabalho em se fazendo, em suas fases anteriores ao resultado final, a elaboração no que ela deixa testemunhos materiais para a observação. E no Brasil a crítica genética já possui um espaço certo na produção científica, ou seja, tem gerado dissertações, teses e obras de referência.²²

Em Música o ressurgimento da disciplina está associado, curiosamente, a causas semelhantes observadas na Europa e nos Estados Unidos. Louis Hay, considerado um dos pais da crítica genética, estudioso que figurou naquela publicação de 1979 e que instalou o *Institut des Textes et Manuscrits Modernes* – ITEM, de Paris –, apontou que um dos motivos possíveis de divulgação da disciplina se daria à vaga de aquisição ou incorporação de acervos pessoais a instituições públicas e privadas²³. Segundo ele, as últimas duas décadas do século XX foram caracterizadas por um incremento no rol de acervos e documentos arrematados em leilões ou que foram doados por particulares às instituições públicas e privadas da França.

O fenômeno ecoou na Música onde o estudo das fontes autógrafas “explodiu” no último quarto do século XX, conforme F. Sallis e P. Hall, atribuindo tal explosão a um aumento “dramático” do número de instituições voltadas para a “(...) promoção e estudo do trabalho do século XX”²⁴. Aliás, o livro destes autores é todo ele voltado para o repertório daquele século, o que o título da obra não nega, e organizado de forma didática, de maneira a contemplar desde os primeiros cuidados com a documentação de arquivo e biblioteca, como o manuseio de papéis delicados, até a classificação e transcrição de textos musi-

²² Na esfera paulista a crítica genética já demonstrava vitalidade quando, em fevereiro de 2000, o Núcleo de Apoio à Crítica Genética (NAPCG) da Universidade de São Paulo oficializou seu funcionamento reunindo três equipes: Mário de Andrade (IEB/USP), coordenada por Telê Porto Ancona Lopez; Centro de Estudos da Crítica Genética (PUC/SP), coordenada por Cecília Almeida Salles; Laboratório do Manuscrito Literário (FFLCH/USP), coordenada por Philippe Willemart. Um desdobramento da Associação dos Pesquisadores do Manuscrito Literário – hoje Associação dos Pesquisadores em Crítica Genética – mantém atividade regular incentivando e promovendo cursos e debates, e trazendo especialistas do exterior. Por outro lado, a APCG prepara o IX Congresso para o ano de 2008 e sua revista oficial, a *Manuscrita*, já possui catorze números.

²³ HAY, Louis. “Qu’est-ce que la génétique?”, *op. cit.*

²⁴ HALL, Patrícia; SALLIS, Friedemann. *A handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 1.

cais, o trabalho sobre documentação anexa – como a correspondência –, contemplando, ainda, o tratamento das novas mídias e suportes tão diversos do material em papel. Foram eles que observaram que há muito a cultura ocidental cultiva os documentos manuscritos, hábito que remonta ao século XIV e encontrou grande aceitação no Renascimento, quando os traços de escritores e artistas plásticos continuaram a ser preservados. E explicaram, “(...) a idéia de que um esboço ou rascunho tem algum valor e deveria ser conservado, está intimamente ligada ao aparecimento de nosso moderno conceito de obra de arte.”²⁵

Adiante, e para introduzir o propósito da obra preparada por eles, Sallis e Hall afirmaram que nos Estados Unidos a “revoada anual de verão” em direção aos arquivos e fundações – em geral da parte dos doutorandos – tem demonstrado que os alunos não estão preparados para trabalhar com tais rascunhos. Embora eles não tenham arriscado um perfil para o estudioso que se dedica à disciplina, ao declarar que não evitaram as sobreposições de campos interdisciplinares, acrescentaram: “Os estudos dos rascunhos estão melhor situados naquele espaço onde a História e a Teoria da Música se sobrepõem.”²⁶

Dentre as fundações constituídas para a preservação, guarda e exploração de autógrafos de compositores durante o século XX, a Paul Sacher, na Basileia, acolhe as coleções pessoais de signatários como Luigi Nono, Luciano Berio, Igos Strawinsky e Pierre Boulez, para citar apenas alguns poucos. Recentemente, P. Decroupet preparou a edição de uma das peças daquele acervo, *Le marteau sans maître*, de Pierre Boulez, demonstrando a possibilidade de enriquecimento para a musicologia. Além do esboço a lápis da peça, de uma cópia de autor e do esboço parcial de uma das partes do *Marteau*, há documentação complementar sobre a gênese, como cartas e notícias sobre a estréia. Ao saudar a edição, Peter O’Hagan elogiou que através dela fosse possível acompanhar o método de trabalho de Boulez durante a criação, ou seja, acompanhar passo a passo o desenvolvimento dos planos e esboços do músico possibilita a falsa ilusão de estarmos ao lado dele enquanto ele trabalhava, o que, no caso do *Marteau*, é um período superior a três anos.²⁷

²⁵ HALL; SALLIS, *op. cit.*, p.1.

²⁶ HALL; SALLIS, *op. cit.*, p. 3.

²⁷ O’HAGAN, Peter. “From Sketch to Score: a Facsimile Edition of Boulez’s ‘Le Marteau sans Maître’”. *Music & Letters*, vol. 88, n. 4, 2007, p. 632-644. Disponível em <http://www.ml.oxfordjournals.org> (acesso em 29/02/2008).

Autor vivo, a obra de Boulez ou de qualquer outro compositor que venha empregando o computador colocará outra natureza de questões no que diz respeito ao acompanhamento do planejar e maturar de suas obras. O computador veio transformar os hábitos da escrita, tanto no campo literário quanto no musical, isto é um fato para aqueles que pretendem estudar os processos de criação da música produzida a partir da década de 1990, pelo menos. O emprego do computador se generalizou porque representa não apenas uma ferramenta que simplifica a rotina do registro das idéias sobre um papel, mas também porque os sintetizadores e outros artefatos acabaram por ser integrados ao plano da criação, elemento constitutivo da linguagem, como na música eletroacústica.

Para não fugir do foco em questão cabe um parêntese na medida em que aparentemente o conceito de crítica genética e de processo de criação em Música parecem se chocar com a possível ameaçadora ausência de manuscritos da produção contemporânea e futura, tendo em vista o emprego massivo do computador. Na verdade, o tema não é novo e vem merecendo discussão rica da parte, especialmente, dos literatos²⁸.

Na Música observa-se hoje em dia três tendências de pesquisas estudando os processos de criação dos compositores do passado e do presente:

a) escola norte-americana associada a William Kinderman e Lewis Lockwood

Nos Estados Unidos, em meados da década de 1960, os estudos dos manuscritos e dos processos de criação tornaram-se muito populares, principalmente aqueles focalizando a obra de Beethoven, embora ali e no resto do mundo houvesse exemplos semelhantes abordando as obras de autores de todos os tempos. Como seus colegas, J. Kermann também se debruçou sobre os rascunhos de Beethoven e percebeu que uma das dificuldades do trabalho residia no fato de que tais documentos estavam dispersos entre acervos de vários países, não estavam classificados e descritos adequadamente e estavam misturados em suas partes, ou seja, havia pedaços de encadernações que foram

²⁸ Veja-se, por exemplo, os artigos publicados em *Genesis*, revista dedicada à crítica genética, de publicação regular, bem como os artigos oferecidos pelo *Institut des Textes et Manuscrits Modernes* – ITEM – em sua página na Internet. No Brasil, o Núcleo de Apoio à Pesquisa em Crítica Genética da Universidade de São Paulo tem congregado estudiosos de outras entidades e, junto à Associação dos Pesquisadores em Crítica Genética vem alimentando produção regular que reflete o assunto, entre outros.

separados e integrados a coleções diferentes durante as sucessivas compras e leilões a que foram submetidos. O professor norte-americano, aliás, especializou-se nos rascunhos mais antigos do compositor e ao lado de Lewis Lockwood e Alan Tyson chegaram a fundar a “Beethoven Studies”, série da Cambridge University Press, voltada para a edição dos manuscritos²⁹. Com o amadurecimento da área, Kermann fez um balanço sobre o progresso do conhecimento, reconhecendo dois perfis principais de estudos: de um lado, aqueles que se dedicavam à “criação musical” e, de outro, os que trabalhavam com os “estudos de rascunhos”. Agora era possível perceber com nitidez que o processo de composição não está restrito às marcas que o músico deixa sobre os papéis, daí que nem todo autógrafo – seja ele um esboço, um rascunho, um plano ou um projeto – esteja necessariamente afeiçoado à criação ou ao processo de composição, porque é mais complexo que as indecifráveis notas e rabiscos que demandam tanto tempo de elucidação dos especialistas.³⁰ Isto não quer dizer que o esforço dedicado à elucidação de tais rasuras seja em vão, pelo contrário, é a soma destas parcelas que eventualmente poderá aprofundar o conhecimento sobre o repertório de cada autor.

b) os acervos do século XX

Os musicólogos centrados na produção do século XX têm trabalhado sobre acervos distribuídos globalmente, embora o conjunto mais expressivo esteja localizado na Fundação Paul Sacher que, como já se sabe, possui os acervos pessoais dos mais notórios compositores contemporâneos, uma vez que entre os signatários constam os nomes de autores vivos, como Pierre Boulez. Na decifração destes milhares de fólios os pesquisadores que ali trabalham vêm se destacando também na área da arquivística, na busca da construção de instrumentos de pesquisa que recuperem as informações. A tarefa, no caso da metodologia que vem sendo

²⁹ KERMAN, Joseph. “Sketch Studies”. *19th Century Music*. Berkeley: University of California Press, vol. 6, n. 2, 1982, p. 175. Aliás, a editora da Universidade de Nebraska (*University of Nebraska Press*) também pensou em série semelhante, a *North American Beethoves Studies*, inaugurada com um volume editado por William Kinderman, o *Beethoven's Compositional Process*, de 1991. O mesmo Kinderman, pianista renomado, participou de série voltada para os processos de criação, a *Studies in Musical Genesis ans Structure*, da Oxford, com *Beethoven's Diabelli Variations*, de 1987.

³⁰ KERMAN. “Sketch Studies”, *op. cit.*, p. 174.

desenvolvida por eles, está intimamente associada ao estudo dos processos de criação da forma como foi entendida pelo *Institut des Textes et Manuscrits Modernes* – ITEM –, ou seja, objetivando a organização de dossiês genéticos reunindo as etapas de elaboração do pensamento artístico.

c) o alargamento do conceito de processo de criação

A tendência mais moderna de pesquisa na área voltada para os processos de criação pode ser observada nas publicações que resultaram de parcerias entre a Universidade de Montreal e os musicólogos do *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique* – IRCAM (Paris) –, que, por sua vez, trabalham muito próximos à orientação do *Institut des Textes et Manuscrits Modernes* – ITEM. Em 1993, Peter Szendy, do laboratório francês, foi o responsável pelo número temático de *Genesis*³¹ – *Écrits musicales aujourd'hui* –, revista mantida pelo ITEM, onde intérpretes e compositores falaram sobre suas relações com o registro e a leitura do texto musical, no momento em que a mão avança sobre o papel – ou sobre o teclado – para firmar idéias, ou quando os olhos e os ouvidos buscam as origens de certas células ou motivos musicais na partitura feita pelo autor.

Catorze anos depois, *Circuit*, o periódico do Departamento de Música canadense dedicado à música contemporânea, retomou a questão com o número temático *Le génome musical*.³² O editorial de Jonatham Goldman – *L'idée avant l'oeuvre*³³ – estabeleceu uma analogia com o projeto Genoma Humano, norte-americano, afirmando que o número da revista propunha “um início de percurso nos ‘genes’ da arte musical contemporânea”. Questionando o que estava na origem da obra e apelando à “*musikalische Gesande*” de A. Schoenberg, apropriou-se do conceito de “idéia musical”. Ao defender que há um ponto de partida que de certa maneira se transforma e se revela na obra mesma, em oposição à idéia romântica de inspiração, deixou aberta a possibilidade para

³¹ *Genesis*: Manuscrits, Recherche, Invention. *Révue Internationale de critique génétique*. Paris: Jean Michel Place, n. 4, 1993. Número temático, *Écritures musicales aujourd'hui*, organizado por Peter Szendy.

³² *Circuit*: Musiques contemporaines. *Le génome musical*. Montreal: Les Presses de l'Université de Montreal, v. 17, n. 1, 2007.

³³ GOLDMAN, Jonatham. “L'idée avant l'oeuvre”. *Circuit*: Musiques contemporaines. Montreal: Les Presses de l'Université de Montreal, v. 17, n. 1, 2007, p. 5.

que se proponha a existência de outros materiais para o estudo da “pré-história” de uma obra, que não apenas o som ou o papel.³⁴

Antecipando aos interessados a continuidade da discussão sobre o tema, Goldman esclareceu:

“Servir-se da idéia musical como fio condutor nos permite finalmente estudar a forma pela qual o compositor, praticamente, fabrica sua música: os conceitos dos quais se serve, as notas que faz e conserva, as atividades cognitivas de longa duração às quais se dedica. Por isso, de certa forma este número é uma espécie de prelúdio para o volume 18, número 1, que sairá no início de 2008, e estudará o ateliê do compositor, colocando a questão: ‘A composição musical, um artesanato?’ (...)”³⁵

Promessa cumprida, a *Circuit* de janeiro de 2008 foi batizada com o título provocador de *La fabrique des oeuvres*, número dirigido por Nicolas Donin e Jacques Theureau (IRCAM), o primeiro, musicólogo, e o outro, especialista em ergonomia. Agora os conceitos de “processo de criação” ou “estudo de rascunhos” realmente se ampliam, já que eles usaram a imagem de “caixa preta” e “caixa de ferramentas” para opor a visão romântica da inspiração à laboriosa tarefa de fazer, refazer, cortar, recortar e colar. Ao proporem a possibilidade de se recuperar o ateliê onde teriam sido e são criadas as diversas obras do repertório universal, imaginaram, na verdade, uma forma de entrosar espaço, história e tempo, alargando o sentido de *locus* ou local. Assim, a crítica genética, a musicologia e disciplinas afim concorreriam para trazer à luz os componentes ou ferramentas que povoavam os diversos ateliês dos autores, enquanto o exercício moderno da musicologia – a partir desta nova óptica – poderia capturar o “em se fazendo” de cada autor.

Donin e Theureau reconheceram os vários significados de ateliê como o espaço físico onde o compositor trabalha; o conjunto de instrumentos dos quais lança mão durante a execução – não apenas em sua casa - de maneira metafórica, “(...) o sistema de suas técnicas de trabalho e das estruturas de pensa-

³⁴ Exemplo de possibilidade de aproximação ao pensamento criador está nos “relatos composicionais” colhidos e editados por Sílvio Ferraz em *Notas. Atos. Gestos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

³⁵ GOLDMAN. “L’idée avant l’oeuvre”, *op.cit.*, p. 9.

mento musical que são as condições de possibilidade (...)” e, alargando ainda mais o sentido, “(...) até o conjunto da vida do compositor – em particular sua vida psíquica – enquanto fonte para sua vida criativa, o que pode ser ‘o atelier interior do músico’ (...)”³⁶, conforme Max Graf, num dos artigos do dossiê.

A postura, nova, significa, entre outros, deixar de buscar “(...) relações causais simples (por exemplo entre os supostos conteúdos das duas ‘caixas’) e abordar a atividade criadora como uma complexidade dinâmica cujos termos não são definidos *a priori*.”³⁷

Vale aprofundar a proposta dos autores:

“O ateliê que nos interessa aqui situa-se em algum ponto entre o segundo sentido (ainda muito topográfico) e o terceiro (já muito metafórico) que acabamos de distinguir. Ele designa justamente o meio da composição: ao mesmo tempo o ambiente que lhe forneceu as condições de possibilidade (material, objetos, arquivos...) e o conjunto dos problemas técnicos, opções estilísticas, antecipações e memorização dos elementos da futura obra em questão. Abordando-se em termos de operações materiais, será no sentido em que elas são animadas por um projeto. Abordando-se em termos de cognição, será na medida em que a cognição está situada, encarnada, não abstraída do ambiente com o qual o compositor interagiu. Esta noção de ateliê é então chamada a se desenvolver conforme a dupla necessidade de animar os objetos pela atividade e de unir os processos a suas gêneses.”³⁸

A amplidão do conceito de processo de criação ou análise de suas partes integrantes, da forma como proposta por Donin e Theureau, é mais do que confortadora, é conciliadora: aqui está contemplada a rica documentação que compõe os dossiês da crítica genética, bem como a valorização da documentação anexa que auxilia na construção dos vários sentidos nos quais estão inseridas as obras de nossos autores. Como é sabido, nem todos os acervos pessoais

³⁶ DONIN, Nicolas; THEUREAU, Jacques. “Ateliers en mouvement: interroger la composition musicale aujourd’hui”. *Circuit: La fabrique des oeuvres*. Montreal: Les Presses de l’Université de Montreal, vol. 18, n. 1, 2008, p. 8.

³⁷ Idem, *Ibidem*.

³⁸ DONIN; THEUREAU. “Ateliers en mouvement: (...)”, *op.cit.*, p. 8.

de compositores possuem os elementos suficientes para se recompor o trajeto da transformação das primeiras idéias musicais em obra construída. O acervo que pertenceu a Camargo Guarnieri possui alguns poucos exemplos e a parcela daquele que pertenceu a Francisco Mignone – ambos patrimônio do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo – não possui nenhum. Ao que parece, Camargo Guarnieri teria herdado de Mário de Andrade o hábito de se desfazer dos papéis de trabalho assim que certa obra fosse editada. A observação faz sentido na medida em que ele conviveu com o professor e amigo entre 1928 e 1945, freqüentando a casa dele pelo menos uma vez por semana. Mas as evidências são apoiadas na maneira como o compositor procedeu com o restante de seu acervo, na manutenção de matérias extraídas de periódicos coladas em álbuns, na guarda criteriosa de entrevistas e correspondência, entre outros.

No entanto, os exemplos se multiplicam quando se pensa em aliar o estudo da obra à aplicação dos princípios da metodologia da crítica genética ou do processo de criação – como a análise de papéis e tinta, as formas de ocupação do espaço, entre outros – na construção do catálogo de obras de nossos autores. Eis uma possibilidade de método complexo de trabalho que pode auxiliar na determinação do catálogo de obras de Heitor Villa-Lobos, ou seja, combinando-se a análise de papéis, tintas e ocupação do papel à documentação anexa, como programas musicais, correspondência e matéria extraída de periódicos. Principalmente para a pesquisa brasileira, é necessário conceber um alargamento no sentido da consideração das fontes que integrarão o *corpus* do trabalho abrigando-se documentação que vem sendo relegada a um segundo plano ou que, em certos casos, nem ao menos está acessível ao pesquisador.

Epistolografia e Música

Os acervos pessoais mais antigos só podem documentar a vida da música que foi escrita, aquela assentada sobre o papel e, por isso, numericamente tais acervos são modestos e parciais uma vez que toda a música de tradição oral não está ali representada. Aquelas coleções de autor registram, entretanto, a parte edificada intelectualmente, no plano das idéias sobre a Música, como se constata no diálogo epistolar de Mário de Andrade e Luciano Gallet, para citarmos um exemplo brasileiro do século XX. Logo, a carta se apresenta como um espaço de pesquisa possível para os musicólogos, instrumento que na dependência de arquivos mais ou menos completos pode ser conjugado ao testemunho da obra em si, vale dizer, a partitura.

A 19 de setembro de 1781 W. Amadeus Mozart enviou trechos da ópera em gestação, *O rapto de serrallho*, para Leopold, seu pai, acompanhados da relação dos personagens e respectivos intérpretes. Nada mais, além de um início, lacônico, dizendo que a amostra era enviada por não ter “(...) nada de novo nem de necessário para escrever(...)”³⁹. A 26 do mesmo mês o filho desculpou-se por ter feito que o pacote com os papéis enviados fosse pago contra-entrega e também por ter enviado apenas música – “(...) mas acontece que eu não tinha nada de necessário para escrever”⁴⁰ – respondendo a carta de um genitor provavelmente mal-humorado. No entanto, não se conhece o teor exato da resposta de Leopold que se interpola entre as duas missivas porque a correspondência deste período se perdeu talvez para sempre.

Annie Paradis escolheu a situação acima para iniciar o preâmbulo do livro que traz uma seleta da correspondência de Mozart dos anos 1756-1791 para, em seguida, estabelecer uma analogia entre o escrever cartas ou partituras. Diz a autora que a carta possui seus “tempi” próprios, “(...) suas tonalidades e seus modos, suas modulações, suas modalidades e suas leis. Suas alegrias e seus silêncios também”⁴¹ para, um tanto ousada, afirmar:

“Logo, continuamente Mozart escreve porque escrever – carta ou música – é uma obrigação; uma festa, também, de vez em quando.”

De fato, escrever música e escrever sobre música possui certas semelhanças, uma vez que o ato de confessar os projetos artísticos pode ser tão íntimo quanto falar de seus amores ou medos.

Ao apresentar uma seleção das cartas de Beethoven preparadas por Kalischer, J.S. Shedlock mostrou quão relativo é o trabalho de analisar e anotar as cartas dos compositores citando a maneira como o músico se referia ao Arquiduque Rudolph, um benfeitor que por vezes podia ser digno dos melhores elogios, para logo em seguida ser completamente depreciado. E se, na verdade, todos os seres humanos podem agir de forma elogiosa e logo em seguida

³⁹ PARADIS, Annie (ed.). *Mozart: lettres des jours ordinaires. 1756-1791*. Edição anotada por A. Paradis. Paris: Fayard, 2005, p. 15.

⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 15.

⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 16.

serem deploráveis, as cartas de personalidades notórias congelam ou cristalizam certas visões parciais⁴². Nem por isso alguém negaria a importância das cartas na construção de uma biografia, na medida em que são, o mais das vezes, a única possibilidade de se conhecer o pensamento do autor sobre si mesmo e sobre o mundo que o cerca.

E. L. Voynich concordou com o fato de que anotar e estabelecer o texto de certas correspondências seja tarefa bastante árdua, preparador que foi das cartas de Chopin em edição inglesa: o que é relevante? O que esclarece? O que é supérfluo?⁴³

As três questões provavelmente povoam a mente de todos aqueles que preparam a edição de cartas trocadas por personalidades que ganharam o reconhecimento público justificando o interesse crescente sobre determinada época e obras. Tomando nome e fato ao acaso, em que medida, ao esclarecer certa passagem de uma carta de Beethoven, é necessário informar que ele escreveu nove sinfonias? Vale dizer, o estabelecimento do conteúdo das notas de pesquisa devem obedecer a um delicado equilíbrio entre o que já foi bastante divulgado e aquilo que constitui matéria de conhecimento novo. Aliás, a pesquisa com este formato de documento, a carta, impõe rigor no tratamento da informação, bem como no estabelecimento do texto, uma vez que tem formato literário característico e marcado por duas personalidades diversas. E no caso do estudo dos processos de criação, a informação que se obtém da análise de correspondências pode, eventualmente, estar difusa em meio a várias missivas.

O preparo da correspondência mantida entre Mário de Andrade e Camargo Guarnieri⁴⁴ apontou para traços do cotidiano e da vivência de professor e aluno, trouxe à baila questões de interesse quanto ao processo de criação do músico nos momentos em que discutiram a análise de uma sonata ou quando o compositor adiantou os primeiros passos para escrever sua sinfonia. Questões de in-

⁴² SCHEDLOCK, J. S. (Ed.). *Beethoven's letters with explanatory notes by Dr. A. C. Kalischer*. Versão inglesa e prefácio de J. S. Shedlock. New York: Dover, 1972, p. viii.

⁴³ VOYNICH, E. L. *Chopin Letters*. Collected by H. Opianski. Versão inglesa, prefácio e notas de E. L. Voynich. New York: Dover, 1988, p. vi.

⁴⁴ TONI, Flávia Camargo. "Em tempo: a correspondência de Mário de Andrade e Camargo Guarnieri. Estabelecimento de texto, notas de pesquisa e ensaio". In: SILVA, Flávio (coord.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. São Paulo: IMESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2001, p. 189-320.

teresse quanto à formação dele ou a escolha de orientação especializada em intelectual do porte de Charles Koechlin tiveram que aguardar esclarecimento na pesquisa em outros acervos, estrangeiros inclusive.⁴⁵ E tais pesquisas não esgotam o que ainda é possível conhecer sobre o planejamento e evolução do pensamento musical do autor dos *Ponteios*.

De fato, a musicologia brasileira tem grandes chances de enriquecimento neste veio de trabalho, assim como na pesquisa sobre toda e qualquer documentação acessória dos processos de criação de nossos autores; e ocorre exemplificar com um documento pertencente à correspondência mantida entre Mário de Andrade e Luciano Gallet.

Entre 25 de agosto de 1926 e 5 de agosto de 1931 Mário de Andrade e Luciano Gallet trocaram, pelo menos, setenta e sete cartas e bilhetes, ou melhor, este é o número de documentos distribuídos entre os dois arquivos pessoais. O de Mário é patrimônio do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo e tem sido o objeto de estudo de equipe coordenada por Telê Porto Ancona Lopez e Marco Antônio de Moraes para a edição de seus mais destacados diálogos epistolares. O de Gallet é patrimônio da Biblioteca da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro e lá chegou como parte integrante do espólio da Associação Brasileira de Música, a quem fora doada a documentação. A primeira correspondência esteve lacrada até 1995 e, a outra, até 2005, sempre por ordem testamentária. No entanto, no momento da abertura da parcela que pertenceu ao poeta, transcrevemos as cartas que ele recebeu do compositor e logo foi possível perceber a riqueza na troca de idéias de dois homens bem preparados e com interesses em comum no campo da Música. Cópia das cartas enviadas para o Rio de Janeiro foram agora ofertadas pela Biblioteca carioca ao IEB/USP e será possível recompor parte significativa dos trajetos dos dois amigos e músicos.

Quatro anos após o início da troca de cartas Luciano Gallet escreveu para São Paulo:

⁴⁵ TONI, Flávia Camargo. “*Mon chère élève: Charles Koechlin, professor de Camargo Guarnieri*”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, n. 45, set. 2007, p. 107-122.

“Rio 18.8 30⁴⁶

Mário

Você recebeu a carta e registrado de outro dia?

Tenho dois assuntos urgentes.

1º Sócio Correspondente Deve ter chegado aí uma comunicação da ABM, nomeando você para correspondente e prevenindo a respeito de igual convite a Félix de Otero. Foi decisão que significa desejo de contar com teu auxílio eficiente, e reflexão sobre sua falta de tempo. Sem entrar em detalhes de entendimento mútuo ou não (que ignoro) e que naturalmente todos daqui ignoram, se for possível qualquer conversa ou entendimento de jeito a agitar a questão, é o que desejamos. De qualquer forma escreve-me a respeito esclarecendo esta situação criada (na melhor de intenções) pelo Conselho Diretor da ABM.

2º Concerto Inaugural

Pensou-se num programa assim:

Ia. Parte - Órgão

IIa. Parte- Trio Brasileiro

IIIa. Parte- Piano Tomás Teran (Espanhóis-Brasileiros)

Tinha havido idéias de um concerto grandioso; mas é melhor mais simples e mais viável, ficando entretanto bom.

Agora a Ia. parte - O Órgão do Instituto já foi de fato inaugurado - mas em verdade não foi. Compreenda como puder. Seria inédito, e de alto interesse, o nosso programa inaugural com órgão. Mas...seria também preciso um ótimo organista. E só vejo para isso Franceschini daí. Você pode intervir junto a ele? Se pode, seria preciso saber.

- a) Se ele pode aceitar um convite da ABM para seu concerto inaugural (que seria também a inauguração real do órgão do instituto)
- b) Em que condições de tempo e... dinheiro.
- c) Provavelmente no mês de setembro (ainda sem data)
- d) As condições financeiras de ABM, são por enquanto precárias, encarando-se portanto as possibilidades viáveis de parte a parte
- e) Mesmo porque há idéia de fazer grátis este 1º concerto.

⁴⁶ Carta assinada: “Luciano Gallet”; datiloscrito original, fita azul; papel branco, timbrado: “ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE MÚSICA”, filigrana; 1 folha; 24,4 x 20,7 cm; bordas esquerda e inferior irregulares. PS. (Catálogo da Correspondência ativa e passiva de Mário de Andrade, on-line, www.ieb.usp.br). Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

Isto caso você possa intervir.

Caso não o que devo fazer para saber a solução? Qualquer das respostas deste 2º caso é de muita urgência para nosso governo imediato.

Se você vê um jeito qualquer de resolver este caso satisfatoriamente, confirme com tua intervenção.

Com um abraço amigo do Gallet. Rio”

Um documento curto e aparentemente tão simples coloca, de imediato, a necessidade de se conhecer outros três personagens, quais sejam, Felix Otero, Tomás Terán e Fúrio Franceschini, músicos de projeção em São Paulo e no Rio de Janeiro. Além disso, situa a época de criação da Associação Brasileira de Música e os preparativos para o concerto inaugural com o emprego do órgão que até hoje está instalado no Salão Leopoldo Miguez da Escola Nacional de Música. O fato nos propõe, então, um dado aparentemente novo – a inauguração de um instrumento pouco usado - e a instalação de uma sociedade musical com a possibilidade de atuação em pelo menos duas cidades.

Embora a atividade da ABM não seja ignorada por aqueles que trabalham com assuntos musicais transcorridos no período, a consulta de Gallet parece trazer dados novos. No entanto, parte significativa deste e outros dados de interesse estão alocados em mais de dois arquivos pessoais, já que são citados outros três nomes e pouco se sabe sobre a filial paulista da Associação.

Ou seja, se a pesquisa da correspondência de Luciano Gallet com Mário de Andrade busca uma aproximação do pensamento criador do autor de *Hieróglifos*, o que de fato ocorre, ela também resulta na ampliação de conhecimentos sobre a História da Música, para citarmos apenas uma das áreas interdisciplinares de trabalho.

Conclusão

Embora pareça haver uma tradição na exploração de documentos e estudos de fontes na Musicologia brasileira, o recente incremento de arquivos pessoais em nossas bibliotecas, centros de documentação e congêneres parece evidenciar que tais coleções, de um lado, necessitam de tratamento adequado para a recuperação de dados e construção de instrumentos de pesquisa; de outro, a proliferação de fólios com anotações pessoais de tantos músicos do século XX aponta para a possibilidade de enriquecimento da História da Música que aguarda por ser contada.

A parceria entre a Biblioteconomia, Arquivologia, Música e História poderá frutificar não apenas na formação de especialistas no trato documental específico e conseqüente construção de instrumentos de busca e recuperação de informação musical, como facilitará a localização de matéria de interesse para a Musicologia. Neste sentido, e tendo em vista a conformação de tais acervos, a possibilidade de se incrementar novas frentes de pesquisa reforça a possibilidade, também, de se incentivar as dissertações e teses no campo dos processos de criação.

Referências Bibliográficas

- BEWLEY, John. "Marking the way: the significance of Eugene Ormandy's score annotations". *Notes*. Middleton: Music Library Association, vol. 59, n. 4, jun. 2003, p. 828-853.
- BOZIWICK, George. "Henry Cowell at the New York Public Library". *Notes*. Middleton: Music Library Association, vol. 57, n. 1, sept. 2000, p. 46-58.
- CHAILLEY, Jacques. *Compendio de Musicologia*. Tradução de Santiago Martín Bermúdez. Madri: Alianza Editorial, 1991.
- DONIN, Nicolas; THEUREAU, Jacques. "Ateliers en mouvement: interroger la composition musicale aujourd'hui". *Circuit: La fabrique des oeuvres*. Montreal: Les Presses de l'Université de Montreal, v. 18, n. 1, 2008, p. 5-16.
- FERRAZ, Sílvio (org.). *Notas. Atos. Gestos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- FISCHER, Heloísa (org.). *VIVA MÚSICA!* Anuário 2006. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Funarte, UNESCO, 2006.
- GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética*. Tradução de Cristina de Campos Velho Birck; Letícia Cobalchini; Simone Nunes Reis; Vincent Leclerq. Supervisão da tradução de Patrícia Chittoni Ramos Reuillard. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.
- _____. "La critique génétique aujourd'hui et demain". Disponível em <http://www.item.ens.fr//index.php?ide=14174> (acesso em 22/02/2008).
- HALL, Patrícia; SALLIS, Friedemann. *A handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- HAY, Louis. "Qu'est-ce que la génétique ?" Disponível em <http://www.item.ens.fr/index.php?id=44566> (acesso em 8/03/2008).

- KERMAN, Joseph. "Beethoven's Early Sketches". *The Musical Quarterly*. Oxford: Oxford University Press, v. 56, n. 4, 1970, p. 515-538.
- _____. *Musicologia*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- _____. "Sketch Studies". *19th Century Music*. Berkeley: University of California Press, v. 6, n. 2, 1982, p. 174-180.
- LOCKWOOD, Lewis. *Beethoven: a música e a vida*. Tradução de Lúcia Magalhães e Graziella Somaschini. São Paulo: Códex, 2004.
- O'HAGAN, Peter. "From Sketch to Score: a Facsimile Edition of Boulez's 'Le Marteaux sans Maître'". *Music & Letters*. Oxford: Oxford University Press, v. 88, n. 4, 2007, p. 632-644. Disponível em <http://www.ml.oxfordjournals.org> (acesso em 29/02/2008).
- PARADIS, Annie (ed.). *Mozart: lettres des jours ordinaires. 1756-1791*. Edição anotada por A. Paradis. Paris: Fayard, 2005.
- SCHEDLOCK, J. S. (ed.). *Beethoven's letters with explanatory notes by Dr. A. C. Kalischer*. Versão inglesa e prefácio de J. S. Shedlock. New York: Dover, 1972.
- SCHELLENBERG, T. R. *Arquivos modernos: princípios e técnicas*. 4 ed., Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.
- TONI, Flávia Camargo. "Em tempo: a correspondência de Mário de Andrade e Camargo Guarnieri. Estabelecimento de texto, notas de pesquisa e ensaio". In: SILVA, Flávio (coord.). *Camargo Guarnieiri: o tempo e a música*. São Paulo: IMESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2001, p. 189-320.
- _____. "Mon chère élève: Charles Koechlin, professor de Camargo Guarnieri". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, n. 45, set. 2007, p. 107-122.
- _____. "Ópera: uma composição a várias mãos. *D.O. Leitura*. S. Paulo: IMESP, a. 18, n. 1, jan. 2001, p. 22-26.
- VOYNICH, E. L. *Chopin Letters*. Collected by H. Opjanski. Versão inglesa, prefácio e notas de E. L. Voynich. New York: Dover, 1988.
- WALLON, Simone. *La documentation musicologique*. Paris: Beauchesne, 1984.

TRADIÇÃO ORAL E HISTÓRIA*

Elizabeth Travassos

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Resumo

Abordo neste artigo a relação entre música de tradição oral e história, sob dois pontos de vista. Na primeira parte, comento a relação entre os campos de conhecimento da história, musicologia e etnomusicologia. Na segunda parte, sirvo-me do exemplo empírico da dança contemporânea do caxambu ou jongo para mostrar como a dimensão histórica pode ser elaborada nas performances musicais.

Palavras-Chave

Música • Tradição Oral • Antropologia • Etnomusicologia • História • Jongo

Abstract

This article addresses the relationship between traditional music and history, from two different angles. The first part deals with the relationship between the fields of History, Musicology and Ethnomusicology. In the second part, I present briefly some empirical data pertaining to the contemporary practice of the Afro-Brazilian dance called *caxambu* or *jongo*. The description shows that the performance itself embodies a conception of the history.

Keywords

Music • Oral Tradition • Anthropology • Ethnomusicology • History • Jongo

* Agradeço ao CNPq o apoio à pesquisa.

Introdução

A quantidade de títulos publicados sobre música no Brasil nas duas últimas décadas e a diversidade de perfis intelectuais e profissionais de seus autores (entre eles músicos e musicólogos, antropólogos, historiadores, semiólogos e estudiosos de literatura) fazem pensar que a resistência ao tema no ambiente acadêmico foi vencida pela crença, desigualmente distribuída, em sua relevância. Há trinta anos, aproximadamente, o panorama era outro. Nas ciências sociais e nos estudos literários, tomar a música como objeto de análise era raríssimo. Musicologia e semiologia ainda não estavam constituídas como disciplinas autônomas do conhecimento científico, entre nós. Havia, sim, historiografias da música: a mais tímida era a da música erudita, tarefa assumida por poucos musicólogos. Mais encorpada e mais visível para o grande público eram as histórias da música popular (i.e. música popular distribuída comercialmente), que resultavam de pesquisas realizadas fora das instituições acadêmicas, por colecionadores, jornalistas e historiadores. O gênero biográfico foi especialmente favorecido nessas investigações, com forte investimento na busca de fontes primárias, aliado, algumas vezes, ao empenho na sua análise e interpretação.¹

Ao folclore musical, terceiro estrato no modelo convencional de níveis culturais nas sociedades modernas, não era pertinente a indagação propriamente histórica. Interessaram aos pesquisadores ora a integração funcional das formas musicais na vida comunitária, ora as origens étnico-nacionais dos gêneros e repertórios. Uma tônica dos estudos de folclore musical foi o temor de que seu objeto perdesse a vitalidade ou se descaracterizasse, com o avanço da industrialização e urbanização. Numa vertente mais otimista, os folcloristas descreveram os mecanismos da adaptação das formas culturais tradicionais à sociedade em vias de modernização. Note-se que os pioneiros da história da música, no Brasil, foram também folcloristas (Mário de Andrade, Luiz Heitor Correia de Azevedo, Renato Almeida), pois, nessa geração, etnografia e historiografia eram modalidades de um discurso unificado que buscava totalizar a música “nacional”: à primeira cabia o inventário das tradições orais de índios,

¹ E.g. NEVES (1981), MÁXIMO e DIDIER (1990), TINHORÃO (1990). Como este artigo não é uma resenha bibliográfica, não apresentarei levantamentos de obras representativas. Da lista de referências, ao final, constam apenas os títulos citados diretamente.

negros, mestiços, das danças e cantos das camadas populares;² à segunda, a ordenação temporal dos fatos relacionados à música escrita, tendo por protagonistas os autores individuais. A investigação histórica confundiu-se com a busca da particularidade nacional. Importava descobrir os traços distintivos da música brasileira e, em certas circunstâncias, medir o grau de seu afastamento das matrizes ibéricas, ameríndias e africanas, bem como o grau de sedimentação e estabilização dos cruzamentos entre elas. A complementaridade entre folclore e história da música exibe-se com nitidez exemplar no *Compêndio de História da música brasileira* de Renato Almeida, de 1942: na primeira parte, dedicada à música popular (entendida como música folclórica), a exposição obedece a uma classificação formal dos cantos e danças; a segunda obedece a uma ordenação cronológica. A música não escrita não tem uma história – somente uma gênese.

Esse quadro, que não constitui novidade,³ é rememorado para que se realce o contraste com a produção recente, mais diversificada, embora se percebam também, ao largo do tempo, continuidades no modo de pensar a música no Brasil. À medida que se atenua a hierarquização dos assuntos por sua relevância relativa para o conhecimento do homem, diluem-se também as distinções entre abordagens sincrônicas e diacrônicas, de etnógrafos e historiadores. Os tempos são propícios à “mistura de gêneros”, e não apenas no Brasil, mas isso não significa que retornamos aos panoramas totalizadores da música nacional.⁴ O quadro convém como introdução a este artigo, que aborda a relação entre história e música de tradição oral sob dois pontos de vista: primeiramente, como relação entre campos de conhecimento; em seguida, por meio de um exemplo empírico, procuro mostrar como a dimensão histórica pode ser elaborada nas práticas de música e dança cuja produção e reprodução não dependem de registros escritos. Em outras palavras, como a música de tradição oral também narra a história.

² A locução “música popular” foi usada entre fins do século XIX e as primeiras décadas do século XX para designar os produtos das camadas populares que chegavam à imprensa, disco e rádio, tanto quanto aqueles que dispunham de seus próprios canais de circulação e, por vários motivos, não interessavam às empresas e agentes do mercado de bens musicais. Foi o avanço da distribuição comercial da música, aliado ao crescimento dos estudos de folclore e atuação dos folcloristas, que impôs a necessidade de se distinguirem música “popular” e “folclórica”.

³ Ver também ABREU (2001) e TRAVASSOS (2005) sobre as histórias da música brasileira.

⁴ Ver GEERTZ (2001) a respeito da mistura de gêneros.

A expressão “música de tradição oral” é sabidamente imprecisa: afinal, todas as atividades que classificamos socialmente como musicais dependem da comunicação de sons percebidos pelo canal auditivo e, em larga medida, produzidos vocalmente. Mesmo assim, a expressão tem sido usada para referir a todo o leque de atividades musicais ligadas à sociabilidade vicinal e comunitária, a rituais e festividades; por conseguinte, atividades musicais que não dependem do mercado nem da profissionalização dos músicos como fornecedores de serviços e bens no mercado. A adoção preferencial dessa expressão pelos pesquisadores traduz sua insatisfação com o termo folclore e seu desejo de marcar a distância entre seus pressupostos e métodos, e os da antiga ciência do folclore.

A partilha das músicas

Ainda que as afirmações sustentadas neste artigo provenham, basicamente, da experiência de pesquisa no Brasil, convém abrir um pouco o foco e considerar a relação entre música, etnografia e história no contexto europeu em que se criaram os campos de conhecimento científico sobre a música. Bem ao contrário da relação tensa que a música mantém com a sociologia,⁵ a música culta do Ocidente é objeto dileto de um certo tipo de historiografia. A emergência da autoconsciência histórica no mundo musical profissional europeu, entre os séculos XVIII e XIX, foi condição para que se constituísse a própria idéia de tradição ocidental. As peças musicais de épocas passadas deixaram de ser peças do repertório corrente (no caso de não terem deixado de ser tocadas) e passaram a ser percebidas como *históricas*. Graças a essa visão historicizada da cultura, os fatos musicais do passado puderam ser concebidos como antecedentes e mesmo como causas dos fatos do presente, os quais, por sua vez, eram apreciados por seu potencial de anunciação do futuro. A ciência da música – que, de acordo com o vienense Guido Adler, abrangia as vertentes histórica e sistemática – nasceu no final do século XIX, quan-

⁵ A música e a sociologia não se dão bem – diz Hennion (1993) – porque o que os amantes da música mais prezam é ignorado pela sociologia. Claro que essa afirmação é uma *boutade*, lançada não para concluir que as ciências sociais são impotentes diante da música, mas para fazer da suposta incompatibilidade de gênios o mote de uma outra sociologia da música. A idéia evoca uma outra afirmação, de Schorske (2000), segundo quem a história gosta de *dates* – datas, mas também encontros amorosos, isto é, ligações com outras disciplinas.

do a história se tornara um “modo de pensar” e impregnara toda a cultura européia.⁶ À vertente sistemática da musicologia caberia, como objeto de estudo comparativo, as canções populares dos vários povos da terra.⁷ A partilha entre sincronia e diacronia sobrepunha-se à distinção entre ‘nós’ e ‘eles’. À musicologia coube a grande tradição do Ocidente, as relações diacrônicas, as obras compreendidas como entidades autônomas; à musicologia comparada, a diversidade dos produtos musicais dos povos, em suas relações sincrônicas.⁸

Delineava-se, então, no contexto germânico, um campo capaz de abranger todos os fatos musicais nos eixos do tempo e do espaço, uma musicologia de ambição universalista que destoava, sob muitos aspectos, dos estudos e colecionamentos de canções folclóricas que floresciam na Europa, impulsionados pelos ideários nacionalistas e, de modo mais amplo, pela rebelião romântica contra os cânones clássicos e o racionalismo iluminista. A apreensão das conexões lógicas desde uma perspectiva histórica não era aplicável à música de tradição oral, definida então pela ausência de registros documentais escritos. A música dos povos primitivos, percebida como representação dos primórdios, poderia responder aos enigmas das origens remotas e das passagens de um estágio a outro da evolução musical, matéria de especulação dos pesquisadores. Instrumentos musicais, escalas e formas eram situados em séries temporais de longuíssima duração.⁹ Já a música das camadas populares das sociedades européias, definida como folclórica – isto é, transmitida oralmente ao longo de gerações – permitia ao pesquisador vislumbrar o passado vivo ou os vestígios de uma civilização arcaica européia.

Em resumo, a tradição oral prestava-se à imaginação das origens, do passado remoto e da evolução – não à história propriamente dita. A diversidade musical dos povos da terra, de acordo com a ciência musicológica nascente,

⁶ Ver SCHORSKE (2000).

⁷ O trecho de Adler, traduzido por Tiago de Oliveira Pinto, diz: “Uma nova e gratificante parte desta [?] sistemática [da ciência da música] é a *Musikologie*, isto é, a musicologia comparada (*vergleichende Musikwissenschaft*), que se propõe a comparar os produtos musicais (*Tonproducte*), particularmente os cânticos folclóricos (*Volkgesänge*) dos diferentes povos, países, territórios, a separá-los e a classificá-los de acordo com as suas características e configurações” (*apud* PINTO, 1983, p. 71).

⁸ Ver também TOMLINSON (2003).

⁹ E.g. SACHS (1937), SCHAEFFNER (1936).

prestava-se à classificação e à comparação. A partilha ocorreu também no contexto brasileiro, ainda que modulada por preocupações particulares que deram o tom do folclore musical que aqui se desenvolveu: angústia pela inexistência de canções tradicionais transmitidas oralmente ao longo de séculos e pelo estágio embrionário de nossas tradições.

Até aqui foram mencionadas, rapidamente, relações entre campos de conhecimento que constituem os fatos musicais como matéria historiográfica ou etnográfica. Entretanto, as relações entre música e história podem ser olhadas sob outro ponto de vista. É o que fez Lévi-Strauss em sua extensa análise da mitologia americana.¹⁰ Ou o que propõem os etnógrafos quando dão a conhecer a heterogeneidade de concepções da história que correspondem a modos diversos de conceber o tempo e narrar o passado. “Culturas diferentes têm historicidades diferentes” e, por conseguinte, representações diversas do nexo entre passado e presente. Sendo assim, a própria música pode ser um modo de fazer a história.¹¹ O que essa linha de argumentação sugere é que se considere não somente a música como assunto da história, mas também, ao inverso (embora não simetricamente), a história como produto da música.¹² No primeiro caso, importa entender como a história se aproxima das músicas de tradição oral, quais são os ganhos da abordagem etnográfica das músicas registradas pela escrita ou pela gravação sonora (ou por ambas), e que parecem destinar-se naturalmente ao historiador. No segundo caso, trata-se de entender como, na atividade musical, um grupo social determinado, particular, elabora o nexo com o passado. Nas seções seguintes, comentarei aspectos da confluência entre a investigação da música de tradição oral e a história sob os dois pontos de vista explicitados acima.

¹⁰ Como o mito, que habita os sentidos da língua, a música, que habita sons previamente escolhidos pelo homem na natureza, extrai descontinuidades do contínuo, recusa o fluxo do tempo (Ver LÉVI-STRAUSS, 1968, 1971).

¹¹ Sobre as diversas historicidades, ver Sahlins (1990). A idéia de produção musical da história é de Seeger (1993).

¹² Daniel Neuman, comentando um conjunto de ensaios etnomusicológicos, identificou neles três orientações no que tange à relação que seus temas e abordagens entretêm com a história: a primeira é a orientação reflexiva que historiciza as próprias historiografias da música; a segunda é a história da música no sentido mais simples, isto é, a história que tem a música como assunto; na terceira orientação, a música é encarada como uma “escrita” ou representação da história. As duas últimas são análogas aos dois tipos de relação que comento neste artigo (NEUMAN, 1993, p. 269 e ss.).

Notas breves sobre os encontros da etnomusicologia com a história

Já vimos que, apesar da divisão de trabalho entre etnografia e historiografia,¹³ a dimensão temporal esteve presente nos estudos de folclore e na musicologia sob várias formas: imaginação das origens e reconstrução de estágios do desenvolvimento; inquirição do mistério da reprodução de formas, estilos e peças, ao longo do tempo, com base na transmissão oral; identificação de estilos e tentativas de datar sua formação.¹⁴

Foi no meio acadêmico norte-americano, nos anos 1950, que se consagraram as denominações etnomusicologia e antropologia da música. A tarefa fundamental dos pesquisadores de músicas de tradição oral foi redefinida como busca das funções sociais da música e descrição do seu papel *na* cultura e *enquanto* cultura.¹⁵ A ênfase deslocou-se da comparação entre sistemas musicais para a integração funcional e estrutural das instituições sociais e formas simbólicas, espelhando o enfraquecimento da história nas ciências humanas que culminou no estruturalismo.

A atenção dos etnomusicólogos à dimensão temporal concentrou-se nos debates acerca da mudança e aculturação musical. Essas questões emergiram com vigor num contexto marcado pela perspectiva funcionalista, que presume ser a estabilidade o estado normal de reprodução das sociedades tradicionais, dotadas de uma série de dispositivos de restauração do equilíbrio. A mudança musical era encarada, então, como potencialmente destrutiva, o resultado desafortunado do contato cultural e da entrada compulsória das comunidades primitivas e *folk* no regime “quente” da história.¹⁶ A reação à tendência apocalíptica dentro da etnomusicologia foi mais fortemente sentida nas últimas décadas do século XX. Em lugar de apostar na fatalidade da aculturação, os etnomusicólogos passaram a operar com categorias e conceitos alternativos, a exemplo de “transculturação” e “hibridismo”. Um bom apanhado desse

¹³ Reclamações do isolamento das vertentes etnográfica e histórica foram ouvidas regularmente na etnomusicologia (e.g. WIORA e NETTL *apud* SHELEMAY, 1992).

¹⁴ Ver SHARP (1965), BARTÓK (1993).

¹⁵ Ver MERRIAM (1964), SHELEMAY (1992).

¹⁶ Ver NETTL (2006, p. 11-34). O autor, que se dedicou intensamente a esse tema, revê criticamente as posições mais arreadas à mudança.

acerto de contas com as expectativas etnocêntricas de que os nativos permaneçam *tradicionais* encontra-se nos textos de Bruno Nettl.

Alguns autores chamam de etnomusicologia histórica a especialização orientalista da disciplina. Seu objeto são as músicas das cortes e templos nas civilizações do Oriente, associadas a sistemas de notação dos sons (e, às vezes, de notação dos gestos), a tratados teóricos e textos de comentário que caracterizam altas culturas ou grandes tradições. É nesse caso que o prefixo *ethno* assume suas mais convencionais conotações, adjetivando e restringindo a musicologia que se aplica às populações não-ocidentais. Trata-se, ademais, de uma especialidade que se debruça sobre textos e aplica-se à sua decifração e transcrição em notação musical ocidental moderna, bem como à concomitante descrição do sistema musical (modos, escalas, estruturas métrico-rítmicas etc.). No entanto, diferentemente do estudo dos textos antigos do Ocidente, os quais também precisam de decifração, os orientalistas não têm por finalidade, a não ser esporadicamente, a interpretação musical do repertório reconstruído pelos eruditos.¹⁷

Menos comum é o estudo de uma prática musical contemporânea para informar a interpretação de documentos musicais do passado. Iniciativas desse tipo são consideradas uma temeridade por pesquisadores, dados os evidentes riscos de projeção anacrônica de elementos técnicos e estilísticos observados no presente sobre documentos do passado – risco aceito, paradoxalmente, em nome não da controvertida autenticidade histórica, mas de uma recriação que, embora assumida como tal, não seja simplesmente arbitrária.

A aposta dos músicos e pesquisadores envolvidos nessas iniciativas tem respaldo, em parte, no impacto da pesquisa do canto épico sobre os estudos homéricos. O mistério das memórias de longa duração, que motivou teorizações sobre a correlação entre oralidade e mentalidade (Goody, 1977), sempre assombrou os folcloristas. Motivados pela comparação entre os poemas homéricos e a poesia épica moderna cantada na Península Balcânica, M. Parry e Albert Lord avançaram, na primeira metade do século XX, a tese de um estilo oral que se apóia na recorrência de fórmulas – grupos de palavras empregados regularmen-

¹⁷ Ver WIDDESS (1992).

te sob as mesmas condições métricas.¹⁸ As fórmulas, um tipo de memória coletiva dos rapsodos, simultaneamente interna e externa, viabilizam a recomposição em performance de longos poemas com mais de seis mil versos. A constatação da recorrência de fórmulas na *Ilíada* e na *Odisséia* sugeria que a epopéia clássica teria sido transmitida oralmente, recomposta a cada execução cantada. Mas o segredo da epopéia não podia ser desvendado por meio dos textos, apenas; sua chave foi revelada no canto dos cantadores que Parry ouviu e gravou na antiga Iugoslávia. Por sugestiva que seja a tese da composição oral-formular, o avanço na compreensão da camada verbal da poesia cantada não pode ser convertido, mecanicamente, em avanço na compreensão do canto épico como um todo. O que corresponderia à fórmula no plano da melodia? Não há analogia imediata, apenas uma nova perspectiva sobre os textos aberta pela crítica à projeção do grafocentrismo moderno sobre o passado.

Beneficiam-se dessa crítica as tentativas de abordagem de textos musicais antigos a partir da intimidade com músicas de tradição oral praticadas contemporaneamente. Cito como exemplo o estudo de técnicas usadas por gaiteiros da Galícia (trata-se de músicos que tocam a gaita de foles característica dessa região) em seu repertório tradicional com o objetivo de propor uma interpretação convincente das *Cantigas de Santa Maria*, célebre conjunto musical composto na corte portuguesa do Rei Dom Afonso X (século XIII). O problema que impulsiona o trabalho musicológico e histórico surge na prática musical. A pesquisa de campo junto aos gaiteiros (migrantes galegos e seus descendentes, no Rio de Janeiro) associa-se ao estudo da música medieval e do texto antigo para justificar a interpretação do repertório vocal das *Cantigas* com acompanhamento e em versões instrumentais.¹⁹

Um outro exemplo da confluência entre etnomusicologia e história é a comparação entre a prática contemporânea de determinados repertórios e os registros fonográficos dos mesmos, em outra época (quando existem registros desse tipo). A comparação permite detectar continuidades e mudanças nos textos, melodias, sonoridade, instrumentação, estilo vocal, andamento etc., as

¹⁸ Sobre a escrita e a mutação de mentalidades, ver GOODY (1977). Ver FINNEGAN (1978) sobre a teoria que ficou conhecida como oral-formular.

¹⁹ O Códice de Afonso X contém iluminuras que representam gaiteiros, mas as imagens não são, necessariamente, evidências do uso do instrumento para execução das peças (Ver NOVAES, 2003).

quais, por sua vez, suscitam perguntas e hipóteses que vão além do exercício da análise pela análise.²⁰ Os arquivos sonoros com gravações comerciais ou etnográficas colocam – como já se disse – um “formidável desafio histórico” para os etnomusicólogos.²¹ Por um lado, os documentos sonoros dão profundidade temporal à música do presente. Por outro, exigem do pesquisador uma atenta crítica das fontes. Tanto fonogramas editados comercialmente quanto de natureza documental fornecem retratos sonoros do passado, mediados social, cultural e tecnicamente. Processos sociais complexos conduzem alguns artistas, estilos e repertórios ao estúdio e ao arquivo, sob a forma de gravações, portanto de registros filtrados por uma cadeia de agentes sociais com valores estéticos e interesses, servindo-se de procedimentos técnicos específicos. Além de analisar os fonogramas, é necessário elucidar esses processos e compreender seus efeitos. Há também, nas comparações entre os mesmos repertórios tocados em várias épocas, o risco de se reificar o objeto musical e de se tomarem semelhanças formais como evidências de continuidades de sentido e de sentimento. Quem ouvia e como ouvia a música que chega até nós inscrita em cilindros de cera, fitas magnéticas, discos e arquivos digitais são perguntas etnográficas levadas aos arquivos. O estudo da tradição oral confunde-se, então, com a história social da cultura.

A reaproximação entre etnografia e história

A partilha disciplinar mencionada na introdução cessou de parecer natural nas últimas décadas do século XX. A crítica à política do tempo que projeta os outros culturais no passado ou os retira da história foi incorporada no meio etnomusicológico, o que contribui para o reconhecimento da dimensão histórica da música de tradição oral.²²

Contudo, foi a renovação do interesse dos historiadores pela cultura popular, pela longa duração, estruturas e mentalidades que mais intensamente

²⁰ Carlos Sandroni conjuga o estudo das gravações realizadas em 1938 pela Missão de Pesquisas Folclóricas (enviada pelo Departamento de Cultura do Estado de São Paulo ao Nordeste) com a observação direta dos músicos contemporâneos que são os herdeiros simbólicos daqueles que a Missão encontrou (SANDRONI, 2008).

²¹ Ver LEVINE (2003), p. 190.

²² Ver FABIAN (1983).

repercutiu no estudo da tradição oral de um modo geral. Carlo Ginzburg apontou com muita propriedade o cerne do problema do acesso às idéias e sentimentos dos indivíduos e grupos sociais que não produziram, eles mesmos, documentos escritos de seu modo de vida e visão de mundo: com receio de cair na armadilha positivista, os pesquisadores abdicaram da difícil tarefa de análise das fontes disponíveis, quase sempre documentos produzidos por indivíduos das classes letradas. Como saber o que pensavam camponeses e artesãos na Idade Média e início da era moderna européia, se quem nos transmite seus pensamentos eram inquisidores, por exemplo? Toda a reflexão sobre esse problema mantém a antropologia como aliada e afeta de maneira direta os estudos da música de tradição oral.²³

Na verdade, parece-nos que afeta os estudos de música de uma maneira geral, como se constata em abordagens recentes de temas nevrálgicos da grande tradição do Ocidente. Tome-se, por exemplo, a “história etnográfica” em que a socióloga Tia De Nora analisa um período da carreira de Beethoven. Em lugar de procurar nas obras do compositor as evidências de sua genialidade e, por conseguinte, de sua sacralização, a autora investigou os processos que permitiram aos contemporâneos de Beethoven perceber em sua música e nas suas ações a qualidade do gênio. A interação entre múltiplos fatores – disseminação da ideologia da música séria, patronagem no círculo aristocrático vienense, movimentação de Beethoven nos salões, entre outros – foi examinada de modo a mostrar que o gênio não antecede o êxito do músico. Por seu efeito de desnaturalização e tentativa de reconstituir como se instalam certos modos de percepção e valoração da música, a análise ocupa as antípodas das histórias do tipo “vida e obra” de compositores célebres – largamente criticadas na musicologia que se tem chamado *cultural*.²⁴ As maneiras atuais de ouvir e sentir Beethoven, aquelas que De Nora conhece por sua experiência social de ouvinte, não são dadas pela constituição biológica do homem. Na condição de fatos sociais, são heterogêneas no espaço e no tempo. Os adeptos das novas qualidades que a música de Beethoven representava nos são tão estranhos, talvez, quanto os camponeses da Idade Média.

²³ Ver GINZBURG (1987).

²⁴ Sobre a musicologia cultural, ver KERMAN (1987), LEPPERT & MCCLARY (1987).

A história social frutificou também no estudo das músicas urbanas de todos os continentes: *mbakanga*, *reggae*, *zouk* etc. Christopher Waterman (1990) aborda a música *jùjú* na Nigéria com instrumentos característicos de historiadores: investiga a emergência do estilo estudado, serve-se de registros fonográficos e jornais, propõe uma periodização com base nas alterações ocorridas na instrumentação e nos contextos de performance, faz apanhados biográficos dos protagonistas do gênero *jùjú*. Seu estudo marca, enfim, uma disposição dos etnomusicólogos para assumirem as músicas sincréticas das sociedades industriais e criticarem a rejeição dos pesquisadores às formas modernas e contemporâneas da cultura dos “nativos”.²⁵ Uma aliança análoga entre antropologia e história rendeu vários frutos no estudo da música, no Brasil: são exemplos o desvendamento do mistério do samba por Hermano Vianna (1997) e as investigações sobre batuques, festas, capoeira e outros temas da cultura popular.²⁶

Encenações da história

O tema da diáspora africana no Novo Mundo tem propiciado, há tempos, encontros da etnografia com a história das populações afro-americanas. Traduzem bem esses encontros profícuos algumas análises das formas simbólicas que os africanos e seus descendentes criaram no Brasil no período colonial.²⁷ As línguas, formas de sociabilidade, rituais e expressões simbólicas dos escravos e seus descendentes tornaram-se assuntos correntes na historiografia, nos últimos tempos. A fronteira entre pesquisa em arquivos e pesquisa de campo perde a nitidez uma vez que as duas frentes de investigação se combinam, principalmente em localidades onde é forte a presença de populações descendentes de escravos. Ganham relevo, então, tanto na historiografia quanto nos relatos orais que a pesquisa registra e suscita, temas como as festas e a vida cotidiana, as crenças e os mitos, as modalidades de expressão vocal e corporal. Os historiadores se vêem então às voltas com música, dança e dramatizações da tradição popular que, em outros tempos, só interessavam aos folcloristas.²⁸

²⁵ Ver também PEÑA (1985), GUIBAULT (1993), MANUEL (1993).

²⁶ Ver os ensaios reunidos em CUNHA (2002).

²⁷ E.g. MELLO E SOUZA (1987), MELLO E SOUZA (2002), REIS (2001 e 2002).

²⁸ E.g. MATTOS e ABREU (2007).

Essas modalidades expressivas operam como recursos políticos e estéticos quando se metamorfoseiam em danças com forte caráter étnico-racial e histórico. À medida que são convocadas pelas políticas identitárias do presente, assumem com força o lugar de história encenada, “performatizada”. Naturalmente, a metamorfose requer que se selecionem os vestígios e se os ordene em formas narrativas. É o que temos observado em alguns contextos contemporâneos. Imagens do passado emergem em atividades musicais e é notável a disposição dos músicos para pensar estas últimas desde uma perspectiva histórica. A poesia cantada e a dança assumem o papel de veículos desse trabalho de perpétua elaboração de uma memória compartilhada e de organização de relatos do passado do ponto de vista do presente. Pretendo expor, a seguir, um exemplo dessa elaboração, observável, atualmente, em danças como o jongo ou caxambu.²⁹

Mais de uma dezena de grupos dedicam-se a essa dança em cidades do Vale do Rio Paraíba, eixo da economia cafeeira no século XIX, e no Norte fluminense, região de cultivo da cana-de-açúcar. Integram os grupos, descendentes de jongueiros que foram socializados na dança, no canto e no universo de crenças ao qual o jongo está ligado quando ainda eram crianças. Nos dias de festas de santos, no dia 13 de maio, ou simplesmente nos finais de semana, eles ouviram seus pais e avós cantando nos quintais e terrenos na proximidade das casas, nos sítios e nas ruas das cidades. Muitos deles haviam migrado da área rural para uma vila ou cidade, após a Abolição. Alguns se haviam instalado no Rio de Janeiro, cidade cujos morros conheceram, nas primeiras décadas do século XX, uma rede de praticantes do jongo ou caxambu.³⁰ O gosto pelo jongo, porém, nem sempre sobreviveu aos deslocamentos geográficos, à dispersão de grupos locais e a mudanças mais amplas que atingiram desigualmente as localidades onde se concentraram os antigos trabalhadores de fazendas de café e cana-de-açúcar do Sudeste.

²⁹ Baseio-me na observação de apresentações de grupos de jongo ou caxambu, nos festivais chamados “Encontros de Jongueiros”, em entrevistas e conversas com integrantes dos grupos de jongo do Quilombo de São José da Serra (Valença, RJ) e Pinheiral (RJ), principalmente. Foram também extremamente úteis os relatórios de pesquisadores engajados pelo Centro Nacional de Cultura Popular do IPHAN para preparar a candidatura do jongo ao registro como Patrimônio Imaterial no nível nacional.

³⁰ Ver GANDRA (1995).

Com acompanhamento de pelo menos dois tambores, forma-se uma roda de homens e mulheres. Um jongueiro aproxima-se dos tocadores e lança um “ponto” num estilo vocal entre a fala e o canto – pode ser uma saudação aos presentes, um pedido de licença e de bênçãos aos santos. Os tambores começam a soar e os versos do cantor dão origem a um canto que será repetido num jogo de alternância entre o solista e o coro dos dançarinos. Estes cantos, chamados pontos, são espirituosos, divertidos – diz-se que são pontos de *visaria* ou bizzaria. Outros contêm imagens obscuras que poucos dançarinos compreendem – para não falar do público desavisado. São referências sarcásticas a terceiros e palavras de desacato aos rivais, habilmente dissimuladas. Só quem é conhecedor da linguagem cifrada do jongo responde, sempre cantando. A essa arte poética se dá o nome de *gurumenta* (provavelmente, palavra derivada de “argumento”) ou desafio cantado, de conseqüências nefastas para os oponentes, pois o ponto tem poder de causar malefícios.

Os esforços dos jongueiros para preservar ou revitalizar a dança encontraram eco nos movimentos sociais, nos pesquisadores e em certas iniciativas dos órgãos governamentais, como as políticas para o patrimônio cultural. Os grupos atuais apresentam uma variedade de estilos de dança, vestimentas, repertórios de pontos. Também variam as formações instrumentais, que vão de conjuntos de vários tambores (de tamanhos e tipos diversos, incluindo os de fricção) até um par de tambores de tronco escavado a fogo, de fatura artesanal. É comum a presença de um desenho melorrítmico executado em *ostinato* sobre a base métrica de doze pulsações. São muitas, enfim, as maneiras de articular os elementos da tradição e de elaborar a identidade de jongueiro.

Nos pontos cantados, surpreende a quantidade de referências ao tempo do “cativeiro” e da Abolição. Também em seus depoimentos, os dançarinos da atualidade falam do tempo em que seus antepassados eram escravos e como podiam dizer, em pontos cifrados, coisas que precisavam ser comunicadas ao abrigo da vigilância dos senhores e capatazes. Durante a dança, tolerada nos fins de semana e dias santificados,³¹ os escravos das fazendas faziam críticas mor-

³¹ A tolerância não era universal. Nas leis municipais de Vassouras, em 1831 e depois em 1838, os senhores tentaram impedir que os escravos das fazendas fizessem “danças e candomblés” temendo as oportunidades de organização que propiciavam (Ver STEIN, 1985, p. 204).

dazes a seus supervisores e senhores, em palavras que estes não compreendiam. Os próprios pontos cantados sedimentam imagens de experiências que não puderam ser narradas de outro modo: a sede do escravo (“Bombeiro da bomba (bis) / Me dê um pouco d’água / Que a sede me toma”), a revolta pelo castigo corporal (“Oi bota fogo na senzala / Onde negro apanhou”), a origem dos ancestrais (“Papai era negro da Costa / Mamãe era nega banguela...” (sic)).³² A cultura musical jongueira reafirma o laço com o passado e assinala que os antepassados, privados de liberdade, forjaram na dança um espaço de expressão livre. Considerando-se que as oportunidades de os próprios escravos relatarem a experiência da escravidão e da Abolição foram praticamente nulas, a dança toma, cada vez mais consciente e deliberadamente, o caráter de monumento. Os vestígios históricos que ela contém são, como sempre, resultados de operações seletivas inconscientes, um trabalho de esquecimento parcial e de constituição de um nicho social de representação do ponto de vista do escravo.

Quando da Abolição, as reuniões para dançar o caxambu e cantar jongos faziam parte da vida social dos negros da região do café e da cana no Sudeste. Durante décadas, só interessaram, praticamente, aos que as realizavam e a um ou outro folclorista que as documentou.³³ No final do século XX, uma série de fatores convergiu para a revitalização das atividades dos jongueiros – relevância da cultura expressiva nos movimentos sociais, transformações no mercado de música popular, redescoberta da cultura popular tradicional por estudantes e artistas, políticas do patrimônio imaterial do Estado brasileiro. O jongo atualiza-se, não por inércia, mas porque é recriado em resposta a situações específicas – como outras expressões simbólicas.³⁴ Elementos novos, como o uso de microfones, podem ser postos ao serviço de convicções tradicionais sobre a indi-

³² Os versos citados são cantados, respectivamente, por jongueiros de Valença e de Angra dos Reis. Os dois último exemplo foram anotados por Araújo (1964, p. 203).

³³ Ver RIBEIRO (1984), ARAÚJO (1964).

³⁴ Falar de “invenção da tradição”, nesse caso, não esclarece muita coisa. A idéia que os historiadores Eric Hobsbawm e Terence Ranger exploraram, de modo pioneiro, supõe um sentimento de ruptura e a necessidade de reatar ficticiamente com o passado. Não é o que ocorre no caso do jongo. Assim, a idéia serviria apenas para chamar a atenção para o caráter socialmente fabricado da tradição, caráter genérico que se aplica a qualquer tradição.

vidualidade da voz solista. Do mesmo modo, alusões às nações africanas e às origens cobram novo sentido na política atual das identidades.

Não é possível falar da dança do caxambu no período escravista sem falar das relações sociais dos escravos entre eles e com os senhores. Do mesmo modo, é impossível falar dela, hoje, sem levar em conta uma rede de animadores culturais locais, agentes de órgãos do governo, líderes comunitários, produtores culturais e pesquisadores. A rede consagra o jongo como cultura afro-brasileira tradicional e patrimônio cultural nacional; diversifica o público e os contextos de recepção dos pontos cantados. O interesse externo pela dança obriga os jongueiros a um outro tipo de reflexão. Eles “falaram cultura sem falar em cultura – não era preciso sabê-lo, pois bastava vivê-la. E eis que de repente a cultura se tornou um valor objetivado, e também o objeto de uma guerra de vida ou morte”.³⁵ O mesmo se pode dizer da história, objeto de outras disputas.³⁶

Quero enfatizar a perspectiva adotada aqui, que busca não passar ao largo das maneiras como a história é contada – pois elas moldam o que se conta – nem tomar as informações referentes ao passado como lembranças e permanências objetivas que aí estão por obra e graça da tradição. As ciências sociais e a história ensinam a suspeitar de semelhanças formais, as quais não têm correspondência, necessariamente, na ordem dos significados e afetos. Esta, por sua vez, só se torna inteligível quando se consideram os contextos sociais em que são gerados. A idéia de continuidade simples das formas culturais, ao longo do tempo, também é encarada com reserva pelos historiadores. Descubram-se, por exemplo, mudanças importantes de significação apesar de certa constância das formas. Trocando em miúdos, do que o jongo foi para a população escrava que viveu nas fazendas do vale cafeeiro não pode ser deduzido o que ele é hoje – mesmo quando os tambores são peças de madeira seculares.

Mais de uma história da escravidão têm sido narradas, na atualidade, por historiadores, movimentos sociais, artistas etc. A música e as encenações em geral são modalidades de elaboração dessas histórias. Em 14 de dezembro de 2006, a *Folha de São Paulo* publicou uma matéria relatando as visitas guiadas

³⁵ SAHLINS (1997), p.127.

³⁶ Ver a análise de Melo (2006) da revitalização do tambor (nome local do caxambu) em Quissamã (Estado do Rio de Janeiro).

às antigas fazendas açucareiras da Zona da Mata Norte (Estado de Pernambuco). A guia convidava os turistas a se sentirem “... como verdadeiros senhores de engenho, verdadeiras sinhazinhas”.³⁷ Num engenho em Goiana, um guia negro, ao mostrar a senzala, colocou uma peça de ferro no pescoço e, do lado de fora, amarrou-se ao tronco. A encenação “burlesca”, segundo o testemunho do jornalista, valorizava a cana-de-açúcar (energia renovável) e silenciava sobre o aspecto criminoso da escravidão. Não é, de qualquer modo, um episódio isolado, pois em outros pontos do país, nos quais os escravos produziram riqueza e onde os descendentes ainda sofrem os efeitos da tremenda desigualdade social e racial, são implantados roteiros turísticos quase tão constrangedores quanto o da Zona da Mata. Refiro-me aos “saraus históricos” encenados em antigas fazendas de café do vale do Rio Paraíba.

Concebido por ativistas de uma organização não-governamental (Instituto Preservale³⁸) dedicada a incrementar o turismo na região, o sarau histórico ocorre em várias fazendas, entre elas a Ponte Alta (município de Barra do Piraí-RJ), famosa por ser uma das poucas que mantêm praticamente intactos espaços e construções da *plantation* cafeeira – terreiro de secagem, senzala, capela, tulha – e parte da maquinaria destinada a torrar, ensacar e pesar o café. Desse conjunto, somente a casa-grande foi reconstruída, nos anos 1930. A exploração turística da Fazenda apóia-se, em larga medida, nessa condição de “museu vivo” da atividade cafeeira com base em mão-de-obra escrava.³⁹

O sarau consistia numa pequena dramatização da qual participavam funcionários da fazenda, atores e atrizes que moram no Rio de Janeiro. A antiga capela era transformada em pequena sala de teatro onde os hóspedes assistiam ao “sarau” que começou com a entrada do casal de senhores – o barão,

³⁷ MAISONNAVE (2006).

³⁸ O Instituto Preservale apresenta-se: “Somos uma organização do Terceiro Setor, voltada para a preservação e o desenvolvimento sustentável dos patrimônios Culturais, Históricos e Ambientais da Região do Vale do Paraíba, berço da economia e da cultura do Ciclo do Café. Nossa ferramenta é o Turismo Cultural no Espaço Rural, através do qual poderemos ajudar você a conhecer e se apaixonar por todas as riquezas deste período de nossa história. Venha passear no tempo, desvendando as histórias e desfrutando das belezas deste pedaço tão interessante de nosso país”. Extraído de <http://www.preservale.com.br/>. Consultado em 25 de janeiro de 2006.

³⁹ Baseio-me na observação direta do sarau histórico na Fazenda Ponte Alta, em 2005.

em trajes de um homem abastado do Segundo Reinado, e a baronesa, com vestido longo e jóias. Atrás deles, caminhava uma mulher negra (também empregada da fazenda) caracterizada como criada doméstica, com saia de algodão cinza, bata branca e turbante, carregando um pequeno cesto onde estava guardado o bordado da baronesa. Sentou-se o casal de frente para o público, a escrava num banco lateral. O diálogo entre barão e baronesa tratava das perspectivas de casamento de sua filha e mostrava as preocupações financeiras, sociais e políticas subjacentes ao arranjo matrimonial. Seguiu-se uma explanação fluente dos atores que representavam barão e baronesa sobre a história do Vale do Paraíba, das riquezas geradas pela exportação do café, da escravidão e dos negros.

Os atuais proprietários, que não têm relação familiar com os cafeicultores do século XIX, investiram na encenação da história. Nenhuma fala foi destinada à mulher negra que representava a escrava. Falavam somente os barões que, num incômodo mimetismo do real compartilhado com os espectadores, eram representados por brancos com ocupações prestigiadas (administradores, historiadores), em contraste com a escrava (empregada da cozinha). Ao final, os barões dançavam a polca e a quadrilha e o pequeno número musical culminava num convite à valsa endereçado aos espectadores. O turista ainda visitava a senzala onde estavam expostos objetos de uso cotidiano, instrumentos de castigo dos escravos e esculturas africanas (que não pertenciam ao acervo local).

Os folhetos de propaganda das fazendas na região anunciam também apresentações de capoeira, mas esse espetáculo não ocorreu na Ponte Alta na ocasião de minha visita. Alguns moradores da cidade de Volta Redonda contaram-me que jongueiros da região foram convidados a apresentar-se numa das fazendas, mas ficaram chocados com o sarau histórico, não sei se por representar os escravos como vítimas de castigos corporais ou personagens mudas da história. A encenação da história do ponto de vista da casa-grande exala nostalgia do Brasil imperial e da aristocracia cafeeira. Domina o sarau o que podemos caracterizar como *cronotopo* do solar senhorial, mas as fantasias de enobrecimento que entretêm os turistas causam espécie à população negra mobilizada no movimento de revitalização do jongo.⁴⁰

⁴⁰ A idéia de *cronotopo* foi desenvolvida por Bakhtin no estudo do romance para designar a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. O tempo condensa-se e torna-se artisticamente visível (1998, p. 211).

Na mesma região do Vale do Paraíba, moradores do Quilombo de São José da Serra empenham-se nas apresentações públicas, cada vez mais numerosas, de seu grupo de jongo. Exibem-se em teatros das cidades próximas e do Rio de Janeiro, nos festejos que realizam anualmente no Quilombo, em festivais e escolas. Optaram por adotar como figurino feminino saias rodadas brancas com batas ou camisetas da mesma cor; os homens vestem calças e camisetas brancas. A maioria dos participantes dança descalça. A ausência de adereços e as roupas evocam o passado escravo. Juntamente com os dois tambores de tronco escavado, usados em todas as apresentações, e com um repertório fixo de pontos tradicionais, realçam o elo de descendência que vincula o grupo às famílias que viveram no mesmo espaço hoje reivindicado como quilombo. As opções despojadas criam um *cronotopo* da comunidade em festa num terreiro de fazenda.

A solidez dos laços comunitários – incluindo os laços com os antepassados – é um dos mais importantes sentidos conferidos à dança do Quilombo, tal como é esteticamente elaborada. Outros grupos de jongo elaboram, porém, outros *cronotopos*. Alguns afirmam com mais ênfase as preocupações atuais do segmento negro na sociedade urbana contemporânea. Seu figurino em nada evoca as (imaginárias) roupas de escravos e de africanos. Os tambores de afinação por meio de parafusos metálicos, geralmente industrializados, também não se prestam à evocação de relíquias e tradição. O repertório inclui pontos de criação recente e conteúdo militante, como o de Gil do Jongo, da cidade paulista de Piquete, que intercala, ao refrão coral “O burro não sabe ler”, versos enérgicos: “Quero o burro diplomado!”, “Quero o burro deputado!”, “Quero o burro presidente!” etc. “Burro” é uma metáfora cristalizada na linguagem dos jongueiros, quase uma palavra de código para significar escravo e, por extensão, negro trabalhador descendente de escravos. Domina a cena um outro *cronotopo*, o da militância negra contemporânea.

Essas duas formas de apresentar-se e de situar-se na história não são as únicas alternativas dentro do movimento jongueiro. Mas elas ilustram o modo como a história da escravidão na antiga região do café é contada, desde perspectivas flagrantemente diversas, em performances que envolvem dramatização, música e dança. A abordagem etnográfica dessas encenações mostra que a história não interessa apenas aos historiadores e musicólogos. Se ela importa, como parece, para diferentes setores da sociedade brasileira contemporânea e se ela é diferentemente concebida, estudar etnograficamente a música de tradição oral pode ser a ocasião de um encontro com modalidades diversas de consciência histórica.

Referências bibliográficas

- ABREU, Martha. “Histórias da ‘música popular brasileira’: uma análise da produção sobre o período colonial”. In: JANCSÓ, István; KANTÓR, Íris (Orgs.). *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Hucitec; Edusp; Fapesp; Imprensa Oficial, 2001, v. 2, p. 683-701.
- ALMEIDA, Renato. *Compêndio de História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Briguiet et Cia., 1942.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972 (1928).
- ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore Nacional: danças, recreação, música*. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1964, v. 2.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP; HUCITEC, 1998.
- BARTÓK, Béla. *Béla Bartók essays*. Selected and edited by Benjamin Suchoff. Lindoln and London: University of Nebraska Press, 1993.
- CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (Orgs.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, 3 v.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira (Org.). *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura*. Campinas: Unicamp; Cecult, 2002.
- DE NORA, Tia. *Beethoven and the social construction of genius musical politics in Vienna, 1792-1803*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- DIAS, Paulo. “A outra festa negra”. In: JANCSÓ, István; KANTOR, Iris (Orgs.). *Festa: cultura e sociabilidade na América portuguesa*. São Paulo: Hucitec; Edusp; Fapesp; Imprensa Oficial, 2001, v. 2, p. 859-888.
- FABIAN, Johannes. *Time and the other: How anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press, 1983.
- FRANCESCHI, Humberto M. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Petrobrás; Sarapuí; Biscoito Fino, 2002.
- FINNEGAN, Ruth. *Oral poetry: its nature, significance and social context*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- GANDRA, Edir. *Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos*. Rio de Janeiro: GGE: UNI-RIO, 1995.

- GEERTZ, Clifford. “Mistura de gêneros: a reconfiguração do pensamento social”. In: *Idem. Saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- GOODY, Jack. *The domestication of savage mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- GUILBAULT, Jocelyne. *Zouk: World music in the West Indies*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
- HENNION, Antoine. *La passion musicale*. Paris: Métaillié, 1993.
- LE GOFF, Jacques. “Documento/Monumento”. In: ROMANO, Ruggiero (Dir.). *Enciclopédia Einaudi*, v. 1, Memória – História. Lisboa: Casa da Moeda, 1984, p. 95-106.
- LEPPERT, Richard; MCCLARY, Susan (Eds.). *Music and society. The politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- LEVINE, Victoria Lindsay. “Arzelie Langley and a lost pantribal tradition”. In: BLUM, Stephen; BOHLMAN, Philip; NEUMAN, Daniel (Eds.). *Ethnomusicology and modern music history*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2003, p. 190-206.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. “Ouverture”. In: *Idem. Le cru et le cuit*. Paris: Plon, 1964, p. 9-40.
- _____. “Finale”. In: *Idem. L’homme nu*. Paris: Plon, 1971.
- MAISONNAVE, Fabiano. “Sobrados e mucambos: Visitas fazem apologia da escravidão”, *Folha de São Paulo*, 14/12/2006. Reproduzido em <http://www.overmundo.com.br/blogs/sobrados-e-mucambos-visitas-fazem-apologia-da-escravidao>. Acesso em 15/12/2006.
- MANUEL, Peter. *Cassette culture: popular music and technology in North India*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
- MATTOS, Hebe; RIOS, Ana Maria Lugão. *Memórias do cativo: família, trabalho e cidadania no pós-abolição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa, uma biografia*. Brasília: Linha Gráfica, 1990.
- MELO, Ricardo Moreno de. *Tambor de Machadinha: devir e descontinuidade de uma tradição afro-brasileira em Quissamã*. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-graduação em Música. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2006.

- MELLO E SOUZA, Laura. *O diabo e a Terra de Santa Cruz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- MELLO E SOUZA, Marina. *Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação de rei Congo*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.
- MYERS, Helen. "Ethnomusicology". In: *Idem* (Ed.). *Ethnomusicology: an introduction*. New York: W.W. Norton & Co., 1992, p. 3-18.
- NETTL, Bruno. "Historical aspects of Ethnomusicology". In: SHELEMAY, Kay Kaufman (Ed.). *Ethnomusicology: history, definition and scope: a core collection of scholarly articles*. New York: Garland Publishing, 1992.
- _____. "O estudo comparativo da mudança musical: estudos de caso de quatro culturas", *Revista Antropológicas*, ano 10, 17(1). Recife, 2006, p. 11-34.
- NEVES, José Maria. *Música brasileira contemporânea*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
- NEUMAN, Daniel. "Epilogue". In: BLUM, Stephen; BOHLMAN, Philip; NEUMAN, Daniel (Eds.). *Ethnomusicology and modern music history*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2003, p. 269-277.
- NOVAES, Pedro Hasselmann. *A gaita peregrina: tradição oral galega e interpretação instrumental de repertório medieval galaico-português*. Monografia – Licenciatura em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Unirio, 2003.
- PEÑA, Manuel. *The Texas-Mexican conjunto. History of a working-class music*. Austin: University of Texas Press, 1985.
- PINTO, Tiago de Oliveira. "Considerações sobre a musicologia comparada alemã". *Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia*, 1(1). São Paulo: Sociedade Brasileira de Musicologia, 1983, p. 69-106.
- REIS, João José. "Batuque negro: repressão e permissão na Bahia oitocentista". In: JANCÓS, István; KANTOR, Iris (Orgs.). *Festa: cultura e sociabilidade na América portuguesa*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 339-60.
- _____. "Tambores e temores: a festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX". In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (Org.). *Carnavais e outras f(r)estas. Ensaios de história social da cultura*. São Paulo: Unicamp; Fapesp; CNPq, 2002, p. 101-55.
- RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. *O jongo*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1984. Cadernos de Folclore, 34.

- SACHS, Curt. *World history of dance*. New York: W. W. Norton, c.1937.
- SANDRONI, Carlos. “Transformações da palavra cantada no Xangô do Recife”. In: MATOS, C.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. (orgs.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras; Faperj, 2008.
- SAHLINS, Marshall. “Outras épocas, outros costumes: a Antropologia da história”. In: *Idem. Ilhas de História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, p. 60-105.
- _____. “Suplemento à viagem de Cook, ou ‘le calcul sauvage’”. In: *Idem. Ilhas de História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, p. 23-59.
- _____. “Estrutura e história”. In: *Idem. Ilhas de História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, p. 172-194.
- _____. “O pessimismo sentimental e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um ‘objeto’ em via de extinção” (Parte I), *Mana*, 3(1), 1997, p. 41-73.
- SCHAEFFNER, André. *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l’histoire de la musique instrumentale*. Paris: Payot, 1936.
- SCHORSKE, Karl. “A história e o estudo da cultura”. In: *Idem. Pensando com a História: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 241-255.
- SEEGER, Anthony. “When music makes history”. In: BLUM, S.; BOHLMAN, P.; NEUMAN, D. (Eds.). *Ethnomusicology and Modern Music History*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1993.
- SHARP, Cecil. *English folk song*. Edition prepared by Maud Karpeles with an appreciation of Cecil Sharp by Ralph Vaughan Williams. 4ª ed., Belmont: Wodsworth, 1965.
- SHELEMAY, Kay Kaufman (Ed.). *Ethnomusicology: history, definition and scope: a core collection of scholarly articles*. New York: Garland Publishing, 1992.
- STEIN, Stanley J. *Vassouras, a Brazilian coffee county, 1850-1900: the roles of planter and slave in a plantation society*. Princeton: Princeton University Press, 1985 (1958).
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Caminho Editorial, 1990.
- TOMLINSON, Gary. “Musicology, anthropology, history”. In: CLAYTON, M.; HERBERT, T.; MIDDLETON, R. (Eds.). *The cultural study of music: a critical introduction*. London: Routledge, 2003, p. 31-44.

- TRAVASSOS, Elizabeth. “Pontos de escuta da música popular”. In: ULHÔA, Martha; OCHOA, Ana Maria. *Música popular na América Latina: pontos de escuta*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005, p. 94-111.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- WATERMAN, Christopher Alan. *Jùjú. A social history and ethnography of an African popular music*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.
- WIORA, Walter. “Ethnomusicology and the history of music”. In: SHELEMAY, Kay Kaufman (Ed.). *Ethnomusicology: history, definition and scope: a core collection of scholarly articles*. New York: Garland Publishing, 1992, p. 127-133.
- CD-ROM *Memórias do cativo*. Coordenação Geral e Roteiro: Hebe Mattos. Rio de Janeiro: Laboratório de História Oral e Imagem, UFF.
- DVD *Jongos, calangos e folias. Música negra, memória e poesia*. Direção: Hebe Mattos e Martha Abreu. Rio de Janeiro: UFF, 2007.

HISTÓRIA E MÚSICA POPULAR: UM MAPA DE LEITURAS E QUESTÕES

Marcos Napolitano

Depto. de História-FFLCH/USP

Resumo

Este artigo traça um roteiro de leituras e questões teórico-metodológicas em torno da reflexão historiográfica sobre a música popular brasileira. Partindo de uma experiência pessoal de formação e pesquisa, aponto tendências de investigação histórica, problemas heurísticos e debates metodológicos que vêm marcando o campo historiográfico da música popular desde os anos 1980. Além de mapear o estado da arte, o artigo sugere novos temas e problemas de trabalho sobre a música brasileira.

Palavras-Chave

Música popular: historiografia • História cultural • Música popular: Brasil

Abstract

This article intends to be a map of the historiographic questions on Brazilian popular music. Based on my personal experience as scholar, I propose research trends, heuristic problems and methodological debates, which characterize the agenda of popular music studies in Brazil since 1980's, from a historiographic perspective. Besides this points, the article proposes further themes and problems to new researches on Brazilian music.

Keywords

Popular music: historiography • Cultural History • Popular music: Brazil

I

Os trabalhos que tratam a música popular como fonte ou objeto têm crescido exponencialmente na área de história, desde os anos 1990. Do ponto de vista acadêmico, este novo tema é tributário das primeiras abordagens da área de letras, sociologia ou antropologia. Ou seja, os estudos sobre música popular têm uma natureza interdisciplinar desde a sua origem. Hoje em dia, além dos historiadores, as áreas de semiótica e comunicação também adensaram este campo de investigação. Presente em vários campos de conhecimento e não pertencendo a nenhum em especial, podemos dizer que a música popular não tem um lugar muito definido nas ciências humanas e artes, fruto do seu próprio estatuto estético um tanto híbrido. Mesmo a musicologia, que normalmente deveria ser o carro-chefe destes estudos, apresenta dificuldades na abordagem das canções veiculadas pelo mercado fonográfico, traduzida na sua tradicional preferência pelos estudos da música erudita e das músicas ditas “folclóricas”. Diga-se, esta dificuldade vem sendo enfrentada nos últimos anos, com a atenção dos musicólogos cada vez mais voltada para as interfaces entre os gêneros comunitários e as formas comerciais de música popular. Em síntese, temos uma situação ao mesmo tempo interessante e desafiadora, na qual os estudos de música popular estão presentes em várias áreas do conhecimento, mas ainda sem estabelecer um olhar entrecruzado que permita dar conta dos seus vários aspectos estéticos, sociológicos e históricos.

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.

Na bibliografia de circulação internacional, o lugar da música popular também é objeto de discussões. A sociologia da música popular vem conseguindo resultados satisfatórios na busca de uma abordagem articulada entre aquela internalista e a externalista. Também vem se esboçando uma “musicologia popular”¹ que tenta fazer dialogar as ferramentas de diversas áreas de origem que

¹ GONZALEZ, Juan Pablo. “Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos”. *Revista Musical Chilena*, 195, enero-junio 2001, p. 38-64.

contribuíram para consolidar os estudos de música popular como objeto de conhecimento acadêmico, mas que apresenta dificuldades na abordagem do fenômeno propriamente musical da análise das obras, como é o caso da História. Tanto a musicologia tradicional quanto a etnomusicologia possuem olhares refinados para o campo erudito e folclórico, tradicionais, tendendo para análises formais e estruturais das obras quase sempre ancorada em estruturas melódico-harmônicas e num conceito de *performance* ligado ao papel tradicional do musicista que dá vida à obra musical, transmitida pela escrita ou pela tradição oral. Justamente, nestes pontos residem os problemas que fazem da canção um objeto não identificado para o olhar musicológico mais tradicional: ela não se define exclusivamente pela natureza estrutural (melódico-harmônica), embora esta seja sua base estética, nem pela *performance* direta, na qual um musicista ou cantor mobiliza um aparato técnico e organológico² para dar ao ouvinte a experiência da obra musical. Obviamente, estas duas marcas estão presentes na experiência da música popular, constituindo-se na sua base estética mais profunda. Mas as mediações tecnológica e mercadológica colocam desafios novos.

A música popular é fruto de um cruzamento da música ligeira com as músicas tradicionais, das danças de salão com as danças folclóricas. Até aí nenhuma novidade, não fosse o momento histórico que propiciou este encontro, marcado pela expansão da industrialização da cultura e pelo surgimento das sociedades de massa. Portanto, não se trata de um cruzamento simples, de descendência direta, mas de uma filha bastarda, um “logro” recalcado da experiência cultural moderna como escreveu José Miguel Wisnik³. Há também outros aspectos que desafiam o olhar musicológico mais estabelecido.

A música popular, sobretudo na sua manifestação específica que é a canção registrada em fonograma, não se define unicamente pelos seus atributos estruturais melódico-harmônicos pensados como propriedades internas definidoras de formas e gêneros. A rigor, a forma privilegiada da música popular é a canção, tal como consagrada pela indústria do disco. Embora haja confusão entre “forma” e “gênero” musical, este último conceito é um tanto vago, do ponto de vista musicológico, sendo muito comum a confusão entre estilo,

² Organologia é a parte da musicologia que estuda e classifica os instrumentos musicais.

³ WISNIK, José Miguel. “Machado, Maxixe”. *Teresa - Revista de Literatura Brasileira*. n. 4/5, São Paulo, 2004.

movimentos culturais e formas musicais propriamente ditas, como atestam, por exemplo, as polêmicas sobre a definição de samba, bossa nova e tropicália. Produto mais das convenções e interesses de mercado, o gênero musical não se define apenas pelo parâmetro do “ritmo”, como quer um certo senso comum. Trata-se, principalmente, de uma convenção, de um conjunto de propriedades fluidas, constantemente debatidas e redefinidas por uma certa comunidade musical de criadores, empresários, críticos e audiências anônimas⁴. Portanto, para se entender um determinado “gênero” é preciso entender a genealogia de uma determinada experiência musical, em seus aspectos diversos, como canção, como dança, como identidade cultural e como produto comercial revestido de efeitos que vão além da *performance* direta⁵. Exemplo desta complexidade do conceito de gênero musical é papel do timbre. No caso da música popular, o timbre é obtido por processos industriais e tecnológicos e muitas vezes é apropriado pela audiência como um padrão musical definidor de um determinado gênero ou subgênero (ex. samba, *rock*).

O problema da *performance* na música popular fonográfica, também deve ser visto para além do conceito de *performance* direta. Alguns poderiam questionar a existência desta, pois toda experiência cultural – incluindo-se a *performance* que dá vida sonora a uma música – é mediada por um conjunto de valores, ritos e redes sócio-culturais. Mas, neste caso, estamos falando de uma *performance* que coloca entre o musicista e a obra um conjunto de elementos “terceiros”, que escapam às mediações sócio-culturais mais conhecidas pela antropologia, embora estas também estejam presentes. Por exemplo, uma canção veiculada pelo mercado fonográfico mobiliza um aparato tecnológico imenso de execução e registro, um conjunto de profissionais que muitas vezes interferem estruturalmente no resultado da canção, uma série de estratégias de veiculação em circuitos massivos. Todos estes elementos constituem uma dada *performance*, pensada nos termos da música popular comercial. No limite, a própria audição constitui uma *performance*⁶, que envolve prazer,

⁴ FABBRI, Franco. “A theory of musical genres: two applications”. In: TAGG, P.; HORN, D. *Popular Music Perspectives*. Goteborg and Exceter, IASPM, 1981, p. 52-81.

⁵ FRITH, Simon. *Performing rites. Evaluating popular music*. Oxford University Press, 1998, p. 81.

⁶ *Idem*, *Ibidem*, p. 203.

sentido e avaliação sócio-cultural e que se dá em vários níveis: há uma audição de músicos, produtores, críticos e audiências anônimas que marcam os ritos performáticos definidores da experiência musical. Se este fenômeno pode não ser exclusivo da música popular, nela ele se potencializa.

E, finalmente, há um outro problema teórico no campo da música popular, sobretudo na sua expressão como canção: a relação entre a fala e o canto, ou entre a palavra falada e a palavra cantada. Se, tradicionalmente, a música cantada se definia como negação da fala cotidiana, dos acentos da fala coloquial, a canção no universo da música popular foi e é marcada por influxos, entonações e acentos que romperam com esta fronteira. A meu ver, a teoria que melhor abordou este problema é aquela que foi desenvolvida por Luis Tatit, a partir da sua experiência com a semiótica greimasiana e com a própria tradição da canção moderna brasileira, surgida entre os anos 1920 e 1930⁷. Ou seja, o lado teórico e performático de Tatit, que se encontraram numa instigante teoria da canção, rompe com as dicotomias entre fala e canto, na qual “a voz articulada do intelecto converte-se em expressão do corpo que sente. As inflexões caóticas das entoações, dependentes da sintaxe do texto, ganham periodicidade, sentido próprio e se perpetuam em movimento cíclico com um ritual”⁸. A teoria de Tatit busca os “elementos comuns” às canções, portanto, tenta atingir as propriedades de uma arquicanção, definida como um conjunto dos traços e processos comuns às canções, a partir da neutralização dos traços específicos que contém entre si⁹.

Portanto, o estágio atual dos estudos de música popular é marcado por uma pluralidade de abordagens e problemas que, cada vez mais, precisam ser bem delimitados e cotejados, para que a abordagem não caia no ecletismo teórico ou na reiteração de questões já estabelecidas pelas disciplinas tradicionais e assentadas. Para a área de história, esta preocupação é particularmente importante, pois, sendo aberta às mais variadas influências teóricas e objetos de pesquisa, facilmente pode diluir sua abordagem específica, com o agravante de utilizar os instrumentos e modelos teóricos de origem de maneira enviesada. Isto, para não dizer que os mais céticos duvidam da existência de uma abor-

⁷ TATIT, Luis. *O cancionista. Composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995.

⁸ *Idem, Ibidem*, p. 15.

⁹ *Idem, Ibidem*, p. 26.

dagem historiográfica específica, ainda mais se tratando de um objeto tão híbrido, como é a música popular.

Neste sentido, é que vamos tentar, ao longo das próximas páginas, pensar o que seria uma abordagem especificamente historiográfica da música popular, fruto mais da nossa experiência e das inquietações como pesquisador do que de uma reflexão sistematizada e conclusiva.

II

Tradicionalmente, falar em história da música significava articular uma narrativa que desse conta, na sucessão do tempo, de autores-obras-movimentos musicais. Leia-se: autores considerados gênios criadores, obras consideradas obras primas e movimentos relevantes para a história da cultura e da sociedade. O material trabalhado pelos historiadores, sejam fontes primárias ou secundárias, muitas vezes era produto de memorialistas e cronistas, historiadores não acadêmicos, que legaram narrativas clássicas da história da música popular brasileira¹⁰.

No campo de estudos acadêmicos existiam duas abordagens iniciais, construídas ainda no final da década de 1960: a área de letras, mais preocupada com a forma e o sentido dos discursos poéticos das canções; a área de sociologia, mais voltada para a análise dos circuitos, sobretudo os circuitos industriais e comerciais, que marcavam a canção como experiência social. Por outro lado, os musicólogos e memorialistas tinham se concentrado no estudo das formas tradicionais e seminais da música popular brasileira, num olhar frequentemente marcado pela busca das origens, dos gêneros matrizes e das raízes folclóricas. O autor que articulou estas duas tradições, à base de uma crítica pessoal e política aos efeitos da modernidade musical brasileira, foi José Ramos Tinhorão. Em seus trabalhos historiográficos, realizados a partir dos anos 1970, Tinhorão deu continuidade à sua crítica às expropriações culturais dos compositores de classe média em relação aos gêneros de origem popular (sobretudo, choro e samba)¹¹. Dono de um vasto acervo documental, os trabalhos de

¹⁰ MORAES, J. G. Vinci. "História e Música: a canção popular e o conhecimento histórico". *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n. 39, 2000, p. 203-221; NAPOLITANO, Marcos. *História e Música. História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2002.

¹¹ Destacamos, entre eles: TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular*. São Paulo: Art Editora, 1991, 6ª ed.; *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.

Tinhorão mesclam nacionalismo xenófobo com folclorismo de esquerda, cujo criticismo é voltado, principalmente, contra a bossa nova e a MPB dos anos 1960.

Quando a historiografia renovada da música começou a tomar forma e se expandir nos programas de pós-graduação, no final dos anos 1980, o contexto era marcado por um legado forte da área de letras (busca da forma e do sentido poético das canções), sociologia (crítica aos padrões de mercado, normalmente com base adorniana) e por uma história da música popular que buscava as origens, o momento mais autêntico da tradição¹². Do ponto de vista metodológico, pautava-se por uma mistura de narrativa linear e tradicional (sucessão de obras, autores, gêneros e movimentos) e por um marxismo mais ou menos mecanicista. No caso de Tinhorão, o sócio-econômico determinava o sentido da cultura. Nas abordagens mais adornianas, a indústria cultural, por trás da música popular, era o verdadeiro objeto a ser analisado.

Os estudos sobre música popular brasileira se concentravam em alguns temas privilegiados e consagrados, enquanto outros temas, abordagens e fontes permaneciam praticamente inéditos ou pouco explorados. Na área de ciências humanas há, nitidamente, um debate concentrado em dois objetos: a MPB dos anos 1960 e o Samba. Esta tendência se repete nos títulos de biografias e crônicas jornalísticas.

As relações entre samba, ufanismo conservador e nacionalismo dos anos 1930/40 encontraram um trabalho pioneiro na dissertação de Antonio Pedro Tota¹³. Antes disso, os trabalhos de Sérgio Cabral¹⁴, Miriam Goldwasser e Ana Maria Rodrigues¹⁵ já tinham apontado elementos básicos da história do samba e das escolas de samba, seja fruto dos depoimentos dos protagonistas ou da pesquisa participante dentro do universo das escolas de samba do Rio de Janeiro. Na mesma época, a FUNARTE iniciou uma série de biografias de sambistas

¹² WASSERMAN, Maria Clara. *Abre as cortinas do passado: a Revista de Música Popular e o pensamento folclorista. Rio de Janeiro, 1954-56*. Dissertação de Mestrado, História/UFPR, Curitiba, 2002.

¹³ TOTA, Antonio Pedro. *O samba da legitimidade*. Dissertação de Mestrado, História, FFLCH/USP, 1980.

¹⁴ CABRAL, Sérgio. *As Escolas de Samba - o que, quem, onde, como, quando e porque*. Rio de Janeiro: Funarte, 1974.

¹⁵ GOLDWASSER, Miriam. *O palácio do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975; RODRIGUES, Ana Maria. *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo: Hucitec, 1984.

consagrados, reunindo dados sobre a vida e a obra dos compositores da chamada época de ouro (anos 30 e 40). O livro de Roberto Moura¹⁶ consolidou e disseminou um conjunto de narrativas dos pioneiros do samba – Pixinguinha, Donga, Heitor dos Prazeres – demonstrando o caldo cultural que veio dar no moderno samba carioca. Em relação à MPB, a área de letras deu o tom inicial das abordagens, nos trabalhos de Afonso Romano Sant’anna¹⁷, nas teses e dissertações produzidas na PUC-RJ¹⁸ e no trabalho de Adélia Meneses sobre Chico Buarque¹⁹. Estes trabalhos, com ênfase na expressão poética das canções de MPB, foram modelos de abordagem que muito influenciaram os primeiros trabalhos de História. Ainda nos anos 1970, Celso Favaretto lançava seu trabalho clássico sobre a Tropicália²⁰, explorando a articulação entre a análise das obras sob o ponto de vista da alegoria poética e da crítica cultural, na perspectiva da vanguarda, seguindo as pistas do seminal *Balanço da Bossa*, coletânea-manifesto de Augusto de Campos publicada na década anterior.

Enquanto isso, a área de sociologia começava a desenvolver trabalhos sobre os circuitos e agentes sociais do samba e da MPB²¹. O tema do mercado fonográfico, em sua gênese (samba) ou em sua maturidade (MPB), foi objeto de reflexão e passou a fazer parte da agenda dos pesquisadores, ainda sem um grau de aprofundamento heurístico ou teórico que pudesse escapar dos grandes modelos herdados da teoria adorniana, da “indústria cultural”.

Neste contexto formativo de um olhar acadêmico sobre a música popular, merecem destaque dois autores que, de uma maneira ou de outra, inovaram as perspectivas deste campo, cruzando o princípio da descontinuidade histórica com o princípio da obra de arte como mímese das tensões e contradições sociais. São eles, Arnaldo Contier e José Miguel Wisnik. Ambos, originalmente,

¹⁶ MOURA, Roberto. *A Casa da Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

¹⁷ SANT’ANNA, Afonso R. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1974.

¹⁸ MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982; BORGES, Beatriz. *Samba-canção: fratura e paixão*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

¹⁹ MENESES, Adélia. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982.

²⁰ FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Kairós, 1979.

²¹ CALDEIRA, Jorge. *A voz macia: o samba como padrão da música popular brasileira*. Dissertação de Mestrado, Sociologia, FFLCH/USP, 1987.

trabalharam com o campo da música erudita²², mas inovaram ao pensar a história da música brasileira para além desta dicotomia. Os trabalhos de ambos, sobre a vanguarda musical dos anos 1920/1930, apontavam para uma conexão inovadora entre estética e ideologia e, ressaltadas as diferenças de objeto e abordagens, o que se pode dizer é que, do ponto de vista metodológico, ambos exploravam as tensões e contradições entre projeto autoral, fatura estética e circulação sócio-cultural. O problema da identidade nacional se colocava de maneira dialética, sem os vícios nacionalistas da historiografia tradicional (Renato Almeida, Vasco Mariz, Oneyda Alvarenga).

Na virada da década de 1990, Arnaldo Contier apontou para outras possibilidades da história da música. Com base em concorridos cursos e alguns textos teóricos²³, Contier estabeleceu novas possibilidades para uma história da música, para além da dicotomia popular *versus* erudito. Entre os princípios metodológicos, que muito influenciaram meu trabalho de doutorado, destacam-se:

- a) O princípio da descontinuidade histórica e a crítica das origens.
- b) Tensão entre a memória canônica e a história crítica, frequentemente cotejadas no mesmo trabalho historiográfico.
- c) Valorização da experiência da escuta como método de análise da canção. A escuta de quem escreveu sobre a história da música; a escuta do pesquisador que busca romper com o legado historiográfico; a escuta do próprio *performer* da canção.
- d) A valorização de uma tensão básica, a qual deveria ser explorada criticamente, a saber: a história da música como organização dos sons com base em princípios estéticos, confrontada com a história do pensamento sobre a música, com base no conceito de “escuta ideológica”.

Num certo sentido, a abordagem proposta nos cursos de Arnaldo Contier radicalizava a questão da *performance* como marca de uma diacronia radical, seja esta a do músico que executa, seja como escuta em si mesma. Outro ponto

²² CONTIER, Arnaldo. *Brasil Novo: música, nação e modernidade*. Tese Livre Docência, FFLCH/USP, 1988; WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários. Música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

²³ Entre eles, destacamos: CONTIER, A. D. “Música no Brasil: História e Interdisciplinidade. Algumas Interpretações (1926-1980)”. In: CONTIER, Arnaldo (org.). *História em Debate*. São Paulo: ANPUH/CNPq, 1991, v. 1, p. 151-189.

instigante do seu método é que crítica historiográfica e crítica da memória social se interpenetravam na desconstrução de objetos e explicações monolíticas, herdadas do “estado da arte” sobre a música.

A partir destas premissas teórico-metodológicas, a abordagem da história da música (e da história da arte, como um todo) ganhou novas possibilidades, entre elas, a exploração das tensões advindas da análise crítica da obra, das falas sobre a obra e das redes de influências e filiações estéticas e intelectuais. Estas, aliás, estavam mais próximas das estratégias de legitimação dos atores e sujeitos históricos, do que de uma efetiva historicidade da obra e do artista num determinado tempo e espaço. Tratava-se, portanto, de assumir o jogo entre *documento* e *monumento* como central para a análise histórica das canções. A historiografia da música popular, pelo seu caráter meio enfeitado, se sentiu mais à vontade para operar estas novidades metodológicas, explorando a polifonia das experiências musicais como parte da história de uma sociedade.

No caso de José Miguel Wisnik, desde o final dos anos 1970 seus textos sobre música popular apontavam para uma nova forma de pensar a relação entre música, sociedade e ideologia, numa perspectiva em que a obra de arte não era mero reflexo das estruturas sociais, nem expressão direta da história das idéias e das ideologias. A obra, nesta perspectiva, era uma espécie de feixe de tensões de problemas e de séries culturais, muitas vezes contraditórias e, por isso mesmo, expressão dos projetos e lutas culturais de uma determinada época. Estas questões não apenas poderiam ser vislumbradas nas letras das canções, mas na sua estrutura propriamente musical e na *performance*.

Enfim, no início dos anos 1990, as abordagens acadêmicas da música popular já tinham uma história e um adensamento significativo, muito embora houvesse objetos e fontes inéditas a explorar.

Em primeiro lugar, já era possível perceber um objeto histórico consagrado, marcado pelo eixo “Samba-MPB” como o *mainstream* das reflexões e escolhas de objetos, com algum destaque para a Tropicália e para a Bossa Nova, que entrariam para a agenda de pesquisa de uma vez por todas a partir da segunda metade da década. Cada vez mais, os estudos tentavam ir além da análise centrada na poética ou nos elementos biográficos e contextuais, na direção de uma análise que passava a levar em conta a obra como um todo (as canções e sonoridade dos gêneros musicais), por sua vez, vista por uma perspectiva que tentava ir além da análise formal ou técnico-estética. Do ponto de vista teórico, apontava-se para a necessidade de uma superação do determinismo economicista (arte como reflexo da sociedade), da linearidade histórica (arte

como sucessão cumulativa de eventos interligados e linhagens de criação estética), das hierarquias sócio-culturais (história da arte como sucessão de obras primas e gênios). Outra indicação era a relação mais sutil entre expressão artística e projetos ideológicos, com mediações de diversas ordens: estéticas, comerciais, identitárias.

A geração de historiadores que fez parte do primeiro *boom* de trabalhos acadêmicos sobre música popular, na virada dos anos 1980 para os anos 1990, de uma forma ou de outra, passou a desenvolver suas pesquisas tendo como balizas estas questões, as quais acabaram por ser adensadas por outros problemas teórico-metodológicos. Os trabalhos de Carlos Alberto Zeron, sobre a música de vanguarda brasileira dos anos 1960-80, de José Geraldo Vinci, sobre as relações entre música e história cultural da cidade, de Enor Paiano, sobre as hierarquias sócio-culturais da música popular e o meu próprio, sobre a gênese da MPB e os festivais, traziam as marcas destes novos problemas propostos no final da década anterior²⁴.

Na década de 1990, também assistimos a consolidação de uma teoria da canção²⁵, com base na semiótica, articulando fala e canto numa perspectiva inovadora que apontava para a integração da palavra e da melodia, como base dos significados básicos veiculados pela “dicção” do cancionista. Numa perspectiva mais historiográfica, iniciou-se a exploração de novos temas monográficos, numa clara revisão dos temas consagrados pelos memorialistas e cronistas da música popular. A historiografia e a antropologia passaram a investir na crítica às hierarquias estéticas consagradas, explorando a genealogia dos valores que marcam o processo de legitimação da canção como objeto cultural. Neste sentido, contribuíram trabalhos marcantes que revisaram a forma com que gêneros musicais eram situados historicamente, como pode-

²⁴ ZERON, Carlos A. *Fundamentos histórico-políticos da Música Nova e da música engajada no Brasil a partir de 1962: o salto do tigre de papel*. Dissertação de Mestrado, História, FFLCH/USP, 1991; MORAES, José G. Vinci. *Sinfonia na Metrópole. História, Cultura e Música Popular em São Paulo (Anos 30)*. Tese de Doutorado, História, FFLCH/USP, 1998; PAIANO, Enor. *O Berimbau e o som universal*. Dissertação de Mestrado, Comunicação Social, ECA/USP, 1991; NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB - 1959-1969*. Tese de Doutorado, História, FFLCH/USP, 1999.

²⁵ TATIT, Luis. *O cancionista*. *Op.cit.*

mos ver no caso da canção brega²⁶, na bossa nova²⁷ e mesmo em relação ao samba, em dois trabalhos que articulam o historiográfico ao antropológico²⁸ e que apontaram novos rumos para pensar o samba. Outro tema que ganhou a academia foi o estudo detalhado do mercado fonográfico, em suas formas, circuitos e estruturas, para além dos modelos teóricos abstratos, sem, no entanto, abrir mão destes, cujos exemplos vemos no trabalho sobre a indústria fonográfica de Márcia Tosta Dias e Camila Koshiba²⁹.

O campo das biografias e memórias ganhou novo fôlego com trabalhos de cunho jornalístico sobre eventos, gêneros e autores, que revelaram novos detalhes a partir da incorporação de novas memórias, depoimentos inéditos e fontes de época. Neste sentido, destacamos os trabalhos de Luiz Antonio Giron sobre Mário Reis, Homem de Mello sobre os festivais da canção e Nepomuceno sobre a música caipira, todos da editora 34³⁰. Um bom exemplo de cruzamento de revisão biográfica com análise histórica pode ser visto nos trabalhos de Tânia Garcia sobre Carmem Miranda e Márcia Oliveira sobre Lupicínio Rodrigues³¹.

E, finalmente, outro legado da década de 1990, foi a consagração da Tropicália como tema *standard* de pesquisa, a partir de diversos enfoques: narração detalhada dos eventos e personagens do movimento³², a análise como

²⁶ ARAUJO, Paulo Cesar. *Eu não sou cachorro, não! Música Popular Brega e Ditadura Militar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

²⁷ GARCIA, Walter. *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

²⁸ VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995; SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

²⁹ DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1999; GONÇALVES, Camila Koshiba. *Música em 78 rotações: 'discos a todos os preços' na São Paulo dos anos 30*. Dissertação de Mestrado, História, FFLCH/USP, 2006.

³⁰ GIRON, Luz A. *Mário Reis: o fino do samba*. São Paulo: Ed. 34, 2001; HOMEM DE MELLO, Zuzi. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003; NEPOMUCENO, Rosa. *Música Caipira. Da roça ao rodeio*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

³¹ GARCIA, Tânia. *O it verde-amarelo de Carmem Miranda*. São Paulo: Annablume, 2004; OLIVEIRA, Marcia. *Uma leitura histórica da produção musical do compositor Lupicínio Rodrigues*. Tese de Doutorado, História, UFRGS, 2002.

³² CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

vanguarda musical ou cultural³³ e trabalhos monográficos sobre personagens menos estudados, como Duprat, Tom Zé e Torquato Neto.

III

À medida que a ênfase no discurso literário que é veiculado na canção, marca dos primeiros estudos de música popular no Brasil, deixou de dar o tom aos trabalhos historiográficos mais importantes, um novo vácuo metodológico se estabeleceu. A teoria da semiótica da canção se apresentou como opção teoricamente coerente e articulada, mas, num certo sentido, enfrenta a resistência de alguns historiadores, pela ênfase na análise sincrônica e pelos limites do conceito de “dicção” para dar conta da dinâmica da historicidade da canção – como objeto cultural que ganha sentido a partir de audiências e de aspectos não musicais (*performance*, gesto, mediação tecnológica, publicidade, etc). Portanto, qualquer historiador que quisesse ir além de uma história literária ou intelectual da canção, ou ao menos, quisesse articular estes dois importantes aspectos à análise da obra musical, teria que se apropriar de novas ferramentas teóricas para tal empreitada. Dois campos de conhecimento tem se destacado neste sentido: a sociologia da música e a musicologia. Evidentemente, não se pode negligenciar o papel da antropologia que seja mais ligada ao recorte histórico³⁴, ao trabalho de campo com sub-culturas juvenis de corte identitário apoiado na música³⁵, ou mais ligada à etnomusicologia renovada³⁶. Estes trabalhos de recorte sociológico ou antropológico também vêm fornecendo importantes reflexões aos estudos musicais, renovando a perspectiva que une música e identidade. Se o diálogo entre historiadores e antropólogos, até pela importância que a área teve na afirmação de algumas vertentes de história

³³ VILLAÇA, Mariana Martins. *Polifonia Tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e em Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: Humanitas/FFLCH-USP, 2003; DUNN, Christopher. *Brutality Garden. Tropicalia and the Emergence of a Brazilian Counterculture*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 2001.

³⁴ NAVES, Santusa. *O violão azul*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

³⁵ VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988; HERSCHMANN, Micael. *O funk e hip hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.

³⁶ SANDRONI, Carlos. *Op.cit.*; DE PAULA, Allan. *O tronco da roseira: por uma antropologia da viola caipira*. Dissertação de Mestrado, Antropologia, UFSC, Florianópolis, 2004.

cultural, tem sido mais comum, o diálogo entre historiadores e sociólogos, e musicólogos ainda é muito incipiente.

Autores bem conhecidos no exterior como Simon Frith, Richard Middleton e Keith Negus ainda não tiveram seus livros e artigos traduzidos³⁷. Mesmo as publicações originais começaram a ser conhecidas a partir do final do século XX, quando as principais obras destes autores já circulavam havia algum tempo. A grande contribuição desta corrente foi privilegiar a análise do “texto performativo gravado, considerando os níveis de significado que adquirem a letra de uma canção a ser cantada – devido a fatores de timbre, expressão, respiração, gestualidade e modelagem (*grain*) – e suas transformações rítmicas, melódicas e de coloração harmônica ao ser interpretada e mixada num estúdio de gravação”³⁸. Além disso, eles são mais abertos ao estudo das canções, autores e gêneros não canônicos, não legitimados na hierarquia de valores sócio-culturais. Na ótica destes autores, mesmo a canção estandardizada, catalogada como “comercial, impura, simplória e corporal”³⁹, tem algo a dizer sobre a sociedade e sobre os sujeitos que a consomem, nem sempre apenas pelo viés da “alienação”, como quer a tradição adorniana, ainda muito presente no meio acadêmico brasileiro.

Neste ponto encontra-se uma das primeiras dificuldades, pois os estudos musicais no Brasil, tradicionalmente, estão ligados ao processo de legitimação sócio-cultural do objeto estudado, como se apenas os gênios e obras-primas pudessem informar sobre as relações entre música, história e sociedade. Obviamente, a interação de segmentos da elite cultural e da cultura letrada com a música popular urbana e seus grupos sociais originários é uma marca muito forte no Brasil e explica esta tendência. Por outro lado, é inegável que nem sempre a obra prima e o gênio explicam o lugar social e histórico da música popular nas sociedades de massa. As músicas para dança, os clichês poéticos, os padrões melódico-harmônicos simplificados também informam sobre o imaginário, valores sociais, preconceitos e mesmo sobre uma visão de mundo “*from below*”. Neste sentido, entre nós, apenas mais recentemente os trabalhos historiográficos têm se voltado para fenômenos musicais não legitimados, como o estudo da música popular cafona de Paulo

³⁷ FRITH, S. *Op.cit.*; NEGUS, Keith. *Popular Music in Theory*. Polity Press, 1996; MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Open University Press, 1990.

³⁸ GONZALEZ, J. Pablo. *Op.cit.*, p. 48.

³⁹ *Idem, ibidem*.

César Araujo. Entretanto, alguns destes trabalhos tentam questionar a hierarquia de valores, pela estratégia de apontar valores críticos, canônicos ou positivos – não vislumbrados anteriormente apenas por preconceito dos pesquisadores – nestes gêneros e autores marcados pela mediocridade musical e poética. Ou seja, apesar da emergência destes novos temas, ainda é preciso separar de maneira mais clara o estudo sociológico e histórico da música popular das demandas por legitimação do objeto na hierarquia sócio-cultural vigente numa dada época. Em outras palavras, ainda precisamos aprimorar a perspectiva – musicológica, sociológica e histórica – que analise a obra prima e a obra medíocre de maneira articulada, como expressões de uma mesma forma musical, em si considerada menor pelos cânones eruditos herdados do século XIX, que é a canção (ou as músicas dançantes como um todo). Por exemplo, não se trata de “igualar” Chico Buarque e Odair José do ponto de vista da importância política, do talento literário ou musical, mas de entender como a cena musical brasileira fez conviver, sob o signo do disco e da canção, os dois compositores num mesmo contexto e quais as expressões culturais e imaginários sociais a eles vinculadas. Por outro lado, a grande contribuição dos historiadores, neste sentido, seria entender criticamente o processo histórico de legitimação sócio-cultural de autores, gêneros e obras, necessariamente diacrônico, marcado por descontinuidades, monumentalizações, lugares de memória e invenção de tradições⁴⁰.

Em relação à musicologia, o diálogo é mais difícil, mas tem sido aprofundado nos últimos anos. Tradicionalmente, o campo da musicologia se estabeleceu privilegiando as formas eruditas e canônicas (musicologia histórica) ou as formas musicais anônimas e comunitárias (etnomusicologia). A música popular comercial e urbana não teve um lugar privilegiado, a não ser os gêneros que estiveram ligados à construção das identidades nacionais do século XX, como o samba, a rumba, o *jazz*, o tango. Assim mesmo, estes gêneros eram estudados pelos musicólogos mais preocupados com a delimitação de origens, filiações e práticas coletivas, evitando-se o enfoque sobre os aspectos autorais, massivos e industrializados que marcaram a história destes. Nos últimos anos, muitos musicólogos têm ampliado as abordagens tradicionais, seja reclamando a necessidade de uma “musicologia popular” voltada para o estu-

⁴⁰ NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

do da música popular urbana, mediatizada, massiva e moderna, seja mesclando a abordagem musicológica com a abordagem de problemas e categorias mais amplas⁴¹.

As dificuldades e resistências não são poucas, pois algumas práticas assentadas da musicologia estão sendo questionadas, tais como: a) a transcrição feita pelo observador do fenômeno musical; b) a desconsideração das mediações técnicas e tecnológicas na *performance*, gravação, circulação; c) o papel da audiência na negociação dos sentidos e formas (gêneros) que a canção assume, muitas vezes definidas sem muita ligação com aspectos musicológicos estritos. A ênfase na análise formal e harmônica do fato musical, na musicologia tradicional, revela a carência de uma teoria do ritmo que seja adequada à música popular comercial, cujo resultado acaba por “reduzir à escritura fenômenos rítmicos ligados à *performance*, como a antecipação do ataque, a rítmica aditiva, a irregularidade métrica e a polirritmia corporal”⁴².

Por outro lado, muitas partituras de canções ou peças instrumentais qualificadas no campo da música popular são transcrições simples e ligeiras de estruturas harmônicas básicas e linhas de voz, não permitindo uma análise mais ampla da mesma canção, quase sempre mais complexa quando se ouve, não apenas em termos timbrísticos, mas também pelo papel das improvisações, da entonação e dos efeitos vocais, das ferramentas de intervenção técnica (corte, mixagem, equalização, grau de homogeneização sonora). Portanto, boa parte da experiência da música popular é basicamente um fenômeno social que acontece mediante o registro sonoro (fonograma) e suas interferências na composição do resultado final do que se ouve. O fonograma, no Brasil, é uma tecnologia que data de 1902, mas ainda possui poucos estudos específicos. Além disso, como documentação histórica e musicológica ainda carece de uma teorização consistente⁴³ que permita desenvolver uma análise formal, performática e histórica, na medida que todo fonograma traz a marca de uma época, seu estágio técnico e seu mundo sonoro. Talvez, esta seja a grande contribuição das parcerias desta nova musicologia com a historiografia.

⁴¹ IKEDA, Alberto. *Música política: imanência do social*. Tese de Doutorado, Comunicação, ECA/USP, 1995.

⁴² GONZALEZ, Juan Pablo. *Op.cit.*, p. 51.

⁴³ NAPOLITANO, Marcos. “Fontes audiovisuais: a história depois do papel”. In: PINSKY, Carla B. (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.

Algumas questões são urgentes, neste sentido. Em primeiro lugar, é preciso refletir sobre o papel do timbre gravado (organológico e vocal) para a definição do gênero, sem falar em outros efeitos da relação acompanhamento/vocalização, como a defasagem, as divisões, os ornamentos. Para o estudo da obra de Elis Regina ou João Gilberto, sob prismas diferenciados, estas questões são fundamentais. Em segundo lugar, como já apontado, a musicologia deve aprofundar a reflexão acerca da articulação orgânica entre harmonia e ritmo, como já sugeriu o instigante estudo sobre o violão de João Gilberto, feito por Walter Garcia⁴⁴. Também não é menos importante a ampliação dos estudos sobre os vários agentes responsáveis pela formatação do produto fonográfico, a saber: o compositor, o intérprete, os instrumentistas, os executivos das gravadoras, o diretor de estúdio, os engenheiros de som, os publicitários e marqueteiros. Este leque de agentes, relacionando-se entre si de maneira quase sempre tensa e negociada, acaba por definir o resultado final da música ouvida. Muitas vezes, a relação entre eles é assimétrica, sobretudo quando os compositores e intérpretes são quadros artísticos pouco legitimados do ponto de vista sócio-cultural, ou dotados de pouca capacidade técnica. Por outro lado, como já definiu Tatit, vivemos na era dos “engenheiros de som”, profissional cada vez mais importante na formatação do produto musical mais standardizado e de grande circulação.

Pode soar estranho apontar a necessidade de uma teoria do fonograma clássico, num momento em que as regras de gravação estabelecidas desde o início do século XX e seus suportes tradicionais tendem a ser diluídos no mundo digital e das novas tecnologias de comunicação, como o celular e a internet. Entretanto, para o historiador, o fonograma em seus suportes materiais (disco, CD) ainda constitui um material documental enorme, com muito potencial de pesquisa que, aliás, não fosse o trabalho heróico e apaixonado dos colecionadores, já teria desaparecido em grande parte, pois nem as gravadoras, nem o poder público parecem dar valor a eles. Por exemplo, ainda não houve uma iniciativa para catalogar os *long plays* lançados no Brasil, suporte fonográfico tão fundamental para a história da música popular entre os anos 1950 e 1980. Tal empreitada só poderia ser vencida com a soma dos trabalhos dos pesquisadores acadêmicos, dos colecionadores, das gravadoras e do poder público.

⁴⁴ GARCIA, W. *Op.cit.*

IV

Ao final desta primeira década do século XXI, o pós-graduando que se aventurar pelos caminhos que ligam a história à música já encontrará um terreno mais mapeado e com sinalizações seguras e bem posicionadas. Não há mais o preconceito generalizado ou as dúvidas se a música popular é um objeto legítimo ou não para o historiador. Seja como fonte ou como objeto, a música popular pode gerar trabalhos instigantes de história política, econômica, social ou cultural. Pode até ser a base de uma nova história da música, *tout court*. Os pontos de conexão teórico-metodológica entre as várias áreas que compõem os estudos de música popular estão indicados, embora ainda falte incrementar o diálogo e as trocas efetivas entre elas. Há uma base bibliográfica considerável sobre a canção e a música popular brasileira, na forma de livros, artigos e, sobretudo, teses ainda não publicadas. Os fóruns de discussão interdisciplinares têm crescido, como os encontros de musicologia abertos a pesquisadores de outras áreas, os congressos da IASPM⁴⁵ e os vários eventos sobre música popular mundo afora. A linguística e a semiótica têm refinado seus instrumentos teóricos, bem como a sociologia, ampliando as possibilidades das áreas de letras, história e comunicações. Em que pesem as diferenças de abordagens e modelos teóricos, ainda não foram esgotadas as trocas e intercâmbios entre as ferramentas destas áreas.

Atualmente, para o historiador, o desafio está em ir além dos temas consagrados, tais como, compositores canônicos de MPB, a vanguarda e o movimento tropicalista ou aspectos histórico-sociais do samba. Outros temas demandam pesquisas urgentes: os diversos gêneros *pop* que marcaram a cena musical brasileira não são suficientemente estudados, tampouco as músicas populares não canônicas ou legitimadas (brega, axé, bolero etc.). Quase nada se sabe sobre temas importantes, tais como: práticas de dança de salão ao longo do século XX⁴⁶, a formação e ensino musical, a relação entre televisão, cinema e

⁴⁵ Sigla da *International Association for the Study of Popular Music*. O ramo latino-americano foi fundado em 2000 e já realizou sete Congressos em várias cidades do continente. Ver Anais em <http://www.hist.puc.cl/iaspm/iaspm.html>.

⁴⁶ ROCHA, Francisco Alberto. *Figurações do Ritmo: da sala de cinema ao salão de baile paulista*. Tese de Doutorado, História, FFLCH/USP, 2007.

música popular, os padrões de arranjo instrumental da música brasileira⁴⁷, a crítica musical, o *video clip* como linguagem audiovisual e musical, o mercado de partituras e dos livretos de cancioneiros. Outro desafio para o historiador, além da ampliação do leque de temas e objetos, é a ampliação do *corpus* documental que envolve o estudo de música popular. Mesmo no caso de temas clássicos, como a história do samba, do rádio e da MPB, novas fontes podem revelar novos ângulos de abordagem: séries estatísticas, acervos de fã-clubes, revistas de mídia, partituras, contratos de artistas, correspondências, romances e crônicas, fotos, material audiovisual. Enfim, há toda uma tipologia documental que pode ir além do *corpus* documental mais utilizado nas teses e dissertações (canções, depoimentos pessoais e matérias de imprensa).

Num dos países mais ricos em diversidade sonora do mundo, com um lugar privilegiado na história da música popular do século XX, dedicar-se à história da música, pensada em diálogo com a história intelectual, social, política e cultural, é dar um passo a mais na compreensão da própria sociedade e suas formas de auto-representação. E ainda há muito por fazer.

⁴⁷ BESSA, Virgínia de Almeida. *Um bocadinho de cada coisa: trajetória e obra de Pixinguinha. História e música popular no Brasil dos anos 20 e 30*. Dissertação de Mestrado, História, FFLCH/USP, 2006.

ENTREVISTA COM PROFESSOR ARNALDO DARAYA CONTIER

La fille de joie est belle
Au coin de la rue, là-bas
Elle a une clientèle
Qui lui remplit son bas
Quand son boulot s'achève
Elle s'en va à son tour
Chercher un peu de rêve
Dans un bal du faubourg
Son homme est un artiste
C'est un drôle de p'tit gars
Un accordéoniste
Qui sait jouer la java...

(L'accordeoniste - Michel Emer, 1942)

José Geraldo Vinci de Moraes (JG): **Geralmente os primeiros contatos que realizamos com os sons organizados e posteriormente com a música são realizados ainda na infância e na juventude. Como isso ocorreu com você?**

Arnaldo Daraya Contier (AC): Devido à sua especificidade, os estudos da música devem se iniciar muito cedo. Aos dezoito anos a formação do aluno deve estar praticamente concluída. Após essa faixa etária torna-se difícil uma aprendizagem normal mais qualificada. Alguns conseguem prosseguir a carreira, como Magda Tagliaferro (1893-1986); Guiomar Novaes (pianista 1894-1979) e Arthur Rubinstein (1887-1982); a maioria desiste por diversas razões.

JG: E como foi sua formação musical: com professor particular ou em conservatório?

AC: Eu iniciei os meus estudos de música – acordeom e matérias complementares – aos nove anos de idade. Como não havia escolas de música mantidas pelo governo, minha formação musical ocorreu em Conservatório particular

– Ibirapuera. Mas pelo menos nesta época os conservatórios eram fiscalizados pelo governo estadual, fato que não ocorre atualmente. Estudei acordeom sob influência do ramo israelita de minha família (Goldstein), pois se trata de instrumento cultivado por eles, assim como entre os franceses e italianos. Após a conclusão do curso, dediquei-me ao ensino da educação musical enfatizando matérias teóricas: História da Música, Teoria Musical, Harmonia e Análise Musical. Posteriormente estudei Folclore e obtive o diploma da disciplina no Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, tendo sido aluno de Câmara Cascudo, Rossini Tavares de Lima, Alceu Maynard Araújo, entre outros. Meus professores nessa área eram formados pelo Conservatório Dramático Musical de São Paulo, considerada a escola mais importante de São Paulo. A maioria fora aluno de Mário de Andrade. Depois fiz cursos complementares com o professor Odilon Nogueira de Matos (História da Música no INDAC); Música concreta e eletroacústica com o professor Damiano Cozzella na Pró-Arte, e Estética/Música Contemporânea com Hans-Joachim Koellreutter. Na Pró-Arte estudei composições e analisei partituras cujos autores eram ainda totalmente desconhecidos no Brasil. Estudei Iannis Xenakis (1922-2001), cujas obras, rigorosas, são frequências geradas por computador, por meio de detalhados procedimentos matemáticos. Analisei John Cage (1912-1992), o mais original compositor da música ocidental. Seu projeto visava repudiar integralmente a tradição musical. Usou procedimentos aleatórios para libertar a música dos efeitos “coercitivos” das regras e intenções humanas, de forma que os sons pudessem ser “eles mesmos”. Travei contato com o vanguardista Luciano Berio (1925-2003), que se destacava pela intelectualidade e técnica. Conheci as obras de Karlheinz Stockhausen (1928-2007), primeiro compositor a se dedicar à música eletrônica. Suas obras são difíceis de serem executadas em locais convencionais, pois prevêem elementos como foguetes, helicópteros e um apontador de lápis de quatro metros de altura. Outros compositores significativos também fizeram parte desta minha formação: Darius Milhaud, Paul Hindemith, Francis Poulenc, Arnold Schönberg, Edgard Varèse, Sergei Prokofiev, Dmitri Shostakovich e Benjamin Britten. Como professor, introduzi na sala de aula esses sons “revolucionários” provocando uma verdadeira “revolução estética”.

JG: Bem, os conservatórios tinham estrutura escolar e ofereciam uma formação muito tradicional nos programas de história da música.

AC: Na realidade o conservatório oferecia uma formação muito tradicional. Nos programas de História da Música o último compositor estudado era o impressionista Claude Debussy (1862-1918). Mário de Andrade, como professor de História da Música e Folclore no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, procurava evitar as obras debussystas, incutindo nos alunos o seu discurso nacionalista e inspirado no folclore brasileiro. Exigia trabalhos inspirados em H. Villa-Lobos, em especial, e trabalhos de pesquisa sobre o folclore. Era preciso ensinar a brasilidade para os alunos pertencentes às elites cafeeiras. Para Mário, o Brasil não havia sido descoberto pelos seus alunos... Paradoxalmente, os meus professores no conservatório, todos discípulos de Mário, nunca citaram, durante os seis anos de curso, nenhuma obra do autor de *Macunaíma*.

JG: E qual a razão para esse descompasso?

AC: Creio que o fato de suas obras terem sido editadas pela primeira vez pela Editora Itatiaia, em 1962, contribuiu muito. Além disso, o Folclore não estava incluído na grade curricular das escolas; somente com a Reforma da Lei de Diretrizes e Bases da Educação, o Folclore passou a ser disciplina obrigatória no âmbito do *curriculum*. Essas condições o afastavam dos currículos dos conservatórios. Meus primeiros contatos com a obra de Mário de Andrade ocorreram somente no curso de folclore no IHGSP. Nesta época mantive contatos com os trabalhos de Renato de Almeida, Rossini Tavares de Lima e Alceu Maynard Araújo. Com o certificado obtido pela Ordem dos Músicos do Brasil (sou sócio desde 1960, nº 391) passei a ministrar essa disciplina no conservatório. Deste modo, descobri Mário em minhas aulas de Folclore e História, porém, jamais escutei no acordeom nenhum arranjo do autor de *Macunaíma*, que detestava os instrumentos populares.

JG: Geralmente o repertório de conservatório para o instrumento era o da música erudita.

AC: O repertório para o instrumento era o da música erudita. Tive como professor um maestro italiano extremamente rigoroso: Giovanni Gagliardi, formado na Escola Santa Cecília, de Roma, muito preocupado com os métodos e repertório. Os métodos baseavam-se numa visão eurocêntrica da cultura, como o *Accordion Method* de Charles Magnante; *Grands Etudes de Concert* de Pietro (peças com grandes dificuldades técnicas); *Celebrated*

Ouvertures volume one for Accordion; La Técnica Moderna del Fisarmonicista, de Cambieri, Fugazza e Melocchi. O repertório executado também baseava-se em obras de autores estrangeiros, como Johann Strauss, Bach, Dvorak, Chopin, Beethoven, Verdi, Donizetti, Sibelius, Schubert, Wagner, Brahms, Rachmaninoff. No Brasil, nós tínhamos uma tradição de música de concerto de colorações eurocênticas, privilegiando a Arte Culta e os instrumentos “nobres”. Por isso, no acordeom executávamos todo o repertório erudito. Fiz parte da U.B.A. (União Brasileira dos Acordeonistas) e de sua orquestra formada apenas de acordeões. Apresentei-me com ela no Teatro Municipal de São Paulo, Cultura Artística, João Caetano, Paulo Eiró e nos extintos Colombo e Teatro Santana.

Ao mesmo tempo, o acordeom nos anos 50 era muito popular no Brasil graças a Luiz Gonzaga, Carmélia Alves, Fúrio Franceschini e Mário Mascarenhas. Do ponto de vista do conservatório, era visto como um instrumento popularesco, em geral, executado pelas camadas médias e mais pobres da população. Juntamente com o violão, eram vistos como instrumentos de capadócios. A divisão erudito/popular era muito rígida. Eu gostaria de ter aprendido a tocar samba, tango ou mesmo Luiz Gonzaga. Porém toda a minha formação baseava-se em métodos e repertório eruditos. Era impossível, para mim, captar o ritmo de um samba de breque, marchinhas carnavalescas ou outros gêneros.

JG: Na realidade era basicamente o repertório pianístico, transcrito para o acordeom.

AC: Exatamente: eram basicamente transcrições e muitos arranjos para música de câmara incluíam violino, acordeom e piano. Mas tinha também certa quantidade de peças originais para acordeom escritas pelos estrangeiros. Na Itália, França e Israel os compositores escreviam para o instrumento. Há, por exemplo, alguns concertos para acordeom e orquestra. Cheguei a tocar duos de peças eruditas de acordeom com violino – meu professor também tocava violino. A gente fazia um duo com peças eruditas. Executava peças eruditas, mas também uma grande quantidade de *lieder* (canções) escritas pelos grandes compositores da *Broadway*. Assim surgia outra contradição: executava poucas canções brasileiras, mas possuía um repertório importado dos Estados Unidos (anos 20, 30, 40, momento extraordinário da canção norte-americana). A produção para acordeom nos Estados Unidos, França,

Itália, Espanha, Israel, entre outros países era numerosa. Os shows de Edith Piaf, Yves Montand, Ute Lemper, Bibi Ferreira, Juliette Greco, entre outros, incluíam o acordeom em seus repertórios, como por exemplo, *L'Accordeoniste*, grande sucesso desses intérpretes. Os *lieder* eram muito divulgados, como “My Funny Valentine” – Lorenz Hart/Richard Rodgers (1937); “I love Paris”, Cole Porter (1953); do filme *Can-Can*, “Allez-vous-en, go away” de Cole Porter (1953), “A Lovely Night” – Oscar Hammerstein e Richard Rodgers (1957), entre centenas de outras canções.

JG: Após se formar no conservatório o senhor já iniciou sua vida profissional?

AC: Sim. Comecei a lecionar com dezessete anos, no próprio Conservatório Musical Ibirapuera. No Conservatório aplicava técnicas pedagógicas oriundas do colégio e de leituras das obras de Jean Piaget e de Jean Frédéric Frenet. Como professor, refutava tudo que havia aprendido no conservatório e aplicava outras atividades com meus alunos. Alguns dos meus alunos acabaram dirigindo grandes orquestras, no Brasil e nos Estados Unidos. Praticamente quase todos os membros da OSESP foram meus alunos.

JG: E fora das atividades docentes em conservatórios?

AC: Como professor, fui alargando minhas relações e contatos. Nesta época, por exemplo, conheci o Gilberto Mendes, que me ajudou muito a conhecer música eletroacústica, dodecafônica, aleatória. Acompanhei a criação do Manifesto Música Nova, de 1963. Estas pessoas abriram muito minha cabeça. Conheci também o modernista nacionalista Camargo Guarnieri, fiz várias entrevistas para estudar composição com esse nacionalista convicto e ele dizia: “tudo bem, mas você vai ter que trabalhar com o folclore”. Eu respondi que não faria isso, porque o folclore era justamente a base do modernismo nacionalista, algo já ultrapassado nos anos 60.

JG: A sua formação escolar ocorreu de que maneira?

AC: Sempre na escola pública; no “Alberto Comte” (Ginásio) e no “Brasílio Machado” (Clássico). Nestas escolas estudei sete anos de latim (quatro no ginásio e três no clássico), filosofia (três anos), com o José Arthur Gianotti, e até canto orfeônico (quatro anos no ginásio). Tive um excelente professor de português – Clemente Segundo Pinho –, muito severo, que nos obrigava a ler Baudelaire, Eça de Queirós e Proust. Líamos um livro a

cada quinze dias. De literatura brasileira a gente leu os principais autores, inclusive os modernistas, totalmente “esquecidos” no conservatório. Eram escolas excelentes, com ótimos professores, mas todos muito rigorosos. Era uma contradição evidente. Para se conseguir sucesso do aluno, havia uma disciplina “militar”: as aulas começavam às seis horas da manhã, inclusive aos sábados. Depois da reforma de 1960 (Lei de Diretrizes e Bases da Educação) houve um enfraquecimento no ensino das humanidades, que se mantém até nossos dias. Algumas disciplinas foram re-incorporadas na grade curricular como Filosofia; outras, como Latim, Grego e Música acabaram sendo eliminadas do *curriculum*.

JG: E além da formação, digamos, mais institucional, vinculada à escola e ao conservatório, quais as relações que mantinha com o mundo das artes e da cultura?

AC: São várias as origens. Em primeiro lugar, por questões familiares. Venho de uma família judaica de origem francesa e que sempre deu importância à formação cultural. Meu pai era descendente de judeus alemães e franceses. Em seguida, na época de estudante, me envolvi com o Centro Popular de Cultura. Aqui em São Paulo, o núcleo principal era o Teatro de Arena. Em janeiro de 1969 assisti *Eles não usam black-tie*, do Guarnieri, e depois *A Incubadeira*, do José Celso Martinez Correia; *Fogo Frio*, do Benedito Rui Barbosa. Como o Arena não se fechou num projeto nacionalista endógeno, pude acompanhar também dezenas de peças do repertório internacional e nacional, entre elas *Os fuzis da senhora Carrar*, *Mãe Coragem*, *Galileu Galilei*, de B. Brecht (janeiro de 1969); *O Homem de La Mancha*, com P. Autran, B. Ferreira e Grande Otelo (musical oriundo da Broadway); *Zero à esquerda*, com Oscarito, comédia de Mário Lago e José Wanderley (Teatro Esplanada, São Paulo, dezembro de 1963); *Antígone*, de Sófocles (TV de Vanguarda), com Aracy Balabanian (2 a 6 de fevereiro de 1966); *Seis Personagens à procura de um autor* (Pirandello), com Paulo Autran, Tônia Carrero (direção de Adolfo Celli, maio de 1960). Ao mesmo tempo frequentava a série Concerto Sinfônico, no Teatro Municipal, acompanhava a Orquestra Sinfônica Municipal, além de cursos e temporadas de música de vanguarda. Como você vê, as minhas relações com a arte e a cultura eram muito diversificadas e abrangiam contatos constantes com as principais companhias de teatro dramático (Companhia Tônia

Celli-Autran, Cia. Maria Della Costa); comédia (Oscarito); teatro de revista (Valter Pinto, Carlos Machado); ópera (companhias estrangeiras); cursos de extensão cultural (música de vanguarda), entre outras atividades.

JG: Essa atração pelo teatro veio de onde?

AC: Inicialmente veio da escola, cujo projeto educativo estava baseado no construtivismo piagetiano. Não tínhamos, por exemplo, aulas expositivas; o aluno construía o seu projeto cultural. E o uso do teatro surgia como alternativa para apresentar a conclusão dos trabalhos. Por causa da música eu freqüentava muito o Teatro Municipal e acompanhava também as peças de teatro. Como tinha amizade com pessoas que moravam no Teatro Municipal, assistia tudo praticamente de graça. Além do teatro, desde jovem fui um cinéfilo. Meu pai tinha uma máquina de cinema mudo e passava em casa para a família as fitas com Rodolfo Valentino, Theda Bara, Charles Chaplin. Depois, acompanhei o cinema falado dos anos 40, 50. Tinha predileção pelos musicais, pelos melodramas, claro. Essa minha atitude era criticada pelos nacionalistas. A esquerda detestava esses tipos de filmes, vistos como alienação. E na época eu era simpatizante do PCB.

JG: Mas você teve vida orgânica no “Partidão”, ou era apenas simpatizante, quando entrou na universidade?

AC: Simpatizante. Ingressei na USP em 1963 e em 1964 fui eleito secretário do grêmio da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras. Fui candidato da História, mas sem nenhum apoio político dos meus colegas. O Departamento de História era, em 1964, um grande foco conservador, englobando a maioria dos professores e dos alunos. Houve até agressões de grupos reacionários, em especial logo após o golpe de 1964. Durante a campanha, meus opositores colocaram cartazes tais como: “PerCeBeu, Arnaldo?”. As letras P, C e B em letras visíveis. Apesar desses conflitos – minha vida foi repleta de problemas –, dediquei-me ao Grêmio e gostava muito das atividades políticas, sempre ligadas aos pressupostos cepecistas.

JG: Escutando-o contar todas essas histórias pessoais, percebo que seu artigo sobre Edu Lobo e Carlos Lyra publicado na *Revista Brasileira de História* tem um tanto de memorialismo, não é? Pois trata justamente de um período em que teve participação direta em sua formação.

AC: O artigo fundamentava-se em memórias desse momento histórico. Ambos eram compositores que admirava, sob as perspectivas da melodia e da letra. O Edu Lobo aperfeiçoou sua escrita após sua ida aos Estados Unidos, onde estudou com o Lalo Schifrin. É dele a trilha de *Arena Conta Zumbi*, de 65, com letra do Gianfrancesco Guarnieri. Também acompanhava a produção do Carlinhos Lyra, que à época era diretor do Departamento de Música da UNE. Apesar de sua postura nacionalista e de sua militância no PCB, Carlos Lyra fazia parte de uma geração socialista que assistiu a muitos musicais americanos: *Show Boat*, *Porgy and Bess*, *Can-Can*, *My Fair Lady*, *Cats*, *Oklahoma*, *A chorus line*, entre outros. Possuía uma formação musical fundamentada na cultura norte-americana. A canção norte-americana continua muito influente entre nossos músicos. Os anos 30 e 40 nos Estados Unidos foram os mais importantes na área da canção. O *lied* (canção) foi fundamentalmente erudito na Europa na segunda metade do século XIX. Reapareceu nos Estados Unidos com os musicais da *Broadway*, que nada mais são do que adaptações das operetas. Nas operetas enfatiza-se a melodia. São músicas fáceis de serem cantadas e dançadas. Neste contexto apareceram compositores muito bons: Cole Porter, Rodgers e Hammerstein, George Gershwin. No Brasil eram ignorados pelos cepevistas. Esses *lieder* eram vistos como canções alienadas e apolíticas. Carlos Lyra diz em seus depoimentos que não tinha nenhum preconceito contra a canção norte-americana. Escutava de tudo e a sua formação era norte-americana. Considero-o como um dos melhores melodistas da música popular brasileira, “Marcha da quarta-feira de cinzas” (1962) possui uma melodia belíssima, muito bem elaborada, acompanhada pela poesia de Vinícius de Moraes. Paradoxalmente com forte teor político.

JC: Apesar disso, o discurso e atuação dele eram marcados pelo engajamento cultural e a dimensão política da canção. O senhor já pensava nestas questões nesta época?!

AC: Na verdade, só mais tarde que eu vim a perceber a relação da música com a política. Eu não via essa relação ainda, porque a arte musical era analisada nos seus aspectos formais. Para mim a música não possuía ligações com a ideologia, a política ou a história. Isso me marcou durante muito tempo. Enquanto que no cinema e no teatro já percebia essas evidentes relações, na música popular ainda não conseguia perceber, apesar das canções proibidas e censuradas durante a ditadura.

JG: Mas os *Centros Populares de Cultura* tinham projeto de fazer da música um instrumento de ação política e apresentavam questões evidentemente nesta direção.

AC: Sim, eles fizeram isso. O anteprojeto do Carlos Estevão Martins dividia a cultura musical em três grandes eixos. A música baseada no folclore, que era considerada atrasada, a música da indústria cultural, sem valor estético e a música revolucionária (“Arrastão”, “Caminhando”, “Disparada”).

JG: Mas ao contrário do CPC, o senhor teve uma formação e um escuta musical muito diversificada.

AC: De fato, foi muito diversificada. A minha escuta era plural, tanto no teatro, no cinema, na literatura, como na música; eu não tinha idéias pré-concebidas e ortodoxas. Como já disse, no teatro, acompanhei o repertório do TBC, como os grandes clássicos com Cacilda Becker, peças encenadas no Teatro de Arena, Teatro de Alumínio – na Praça das Bandeiras –, companhia de Paulo Goulart e Nicete Bruno, Companhia Maria Della Costa, Companhia Tônia Celli-Autran, entre outras. Na música assistia a *Aída* no Municipal, mas também freqüentava o Teatro Santana e ia ao Rio de Janeiro ver teatro de revista (Teatro Carlos Gomes e João Caetano). Eu vi todas aquelas vedetes como a Virgínia Lane, Mara Rubia, Darlene Glória, Íris Bruzzi, Marli Marley, Renata Fronzi, e também os cômicos, como Colé e Oscarito. Em São Paulo, as Revistas mais famosas passavam no Teatro Natal e no Esplanada, na Praça Júlio Mesquita.

JG: Digamos que esses não eram espetáculos bem vistos pela intelectualidade e pela universidade, não é?!

AC: Na universidade nem eram citados. Eram considerados espetáculos de “baixo nível”, sem valor estético. Tudo isso era encarado com preconceito pela universidade e pela intelectualidade. Mas o teatro de revista tinha uma parte musical muito rica, além de ser um ótimo entretenimento, uma espécie de contraponto das peças dramáticas.

JG: Paralelo a essa intensa atividade cultural o senhor se formou em História.

AC: Eu era estudante de História, mas não me acostumava muito com os conteúdos de algumas disciplinas. Em 1967, cursava o terceiro ano quando

fui convidado por um professor de Assis para trabalhar na Faculdade de lá (hoje UNESP). A proposta era relevante e tentadora: tempo integral e ministrar aulas em História do Brasil. Como estava no terceiro ano da graduação, não a aceitei. Assim que me formei, o Professor Eurípedes Simões de Paula convidou-me para assumir a cadeira de Teoria da História, vaga deixada pela Professora Emília Viotti da Costa. Não aceitei o cargo, ocupado então por uma professora portuguesa, pois não conhecia a língua alemã e a minha pesquisa era sobre História do Brasil. Nesse momento aceitei aquele convite para trabalhar em Assis, onde permaneci de 1967 a 1976.

JG: Foi neste momento também que começou a fazer o mestrado com o professor Eduardo França?!

AC: Sim, meu orientador foi o professor Eduardo d'Oliveira França, na área de Moderna e Contemporânea (1967-69). Entre 69 a 70, graças a uma bolsa, fui para Toulouse desenvolver meu mestrado com o Professor Jacques Godechot. Quando voltei, defendi a tese como doutorado.

JG: Quem financiou sua viagem, já que na época o sistema de bolsa no Brasil era precário?

AC: Minha bolsa foi financiada pelo Ministério das Relações Exteriores do governo francês e a Fapesp pagou minha passagem de ida. A segunda bolsa que obtive, em 1984-85, de pós-doutorado, também foi paga pelo governo francês. Nessas viagens aproveitei também para ampliar os meus conhecimentos.

JG: O que intriga na sua trajetória é essa sua formação multicultural e multimídia, ao mesmo tempo em que tem que trabalhar e conviver no universo cultural formalista e conservador da História.

AC: A sua pergunta é significativa. Quando eu comecei a trabalhar em Assis, posteriormente na UNICAMP e depois na USP, fui obrigado a seguir os textos indicados pelos responsáveis pelas cadeiras, chamados catedráticos, posteriormente professores titulares. Então, o meu mundo na universidade estava dividido em duas partes muito definidas. No início da carreira, por exemplo, eu omitia que era formado em música. Jamais poderia discutir cinema, teatro, literatura ou apresentar uma música em sala de aula. Eu tinha que seguir exatamente a bibliografia que era ministrada aqui dentro, aquilo mesmo que eu havia aprendido. Para a maioria dos professores as artes e questões culturais eram temas a-históricos.

JG: Mas eu digo do ponto de vista da pesquisa também. Quais eram as possibilidades de diálogo entre arte e história, e desenvolver pesquisas nesta direção?

AC: Bom, minha tese de doutorado não seguiu nessa direção. Ela foi sobre a imprensa em São Paulo (1822-1842), fato que também me causou muitos problemas. Trabalhar com a imprensa nessa época era impossível, pois se tratava de um documento considerado “mentiroso”. O professor França censurou o trabalho quando montei o projeto; ele disse que eu não podia fazer uma pesquisa tendo como ponto nodal a imprensa. Para realizar o trabalho, em Toulouse e Paris (Escola de Saint-Cloud), fui estudar lexicologia, semântica, para discutir com rigor os discursos dos jornais visando embasar teoricamente aquilo que era considerado um discurso empírico, “mentiroso”. Foi muito difícil encontrar a documentação. Frequentei a Biblioteca Nacional. Encontrei o primeiro jornal manuscrito paulistano (1823). Na realidade não é uma tese somente baseada em jornais, pois consultei listas eleitorais, atas do Parlamento, entre outros documentos. Inspirei-me na Semântica, na Lexicologia, na Linguística para discutir o *corpus* central da tese. Mesmo assim o professor França foi num primeiro momento intransigente, continuando a afirmar que a minha documentação era “duvidosa”, “falsa”, questionando todas as minhas análises. Então, diante de tantos problemas, eu optei pela erudição, exagerando nas minúcias! Depois de muito trabalho, entreguei a tese em dezembro de 72 e a defendi em maio de 1973. Em 1978, ela acabou se tornando livro, encaminhado à editora Vozes/UNICAMP pelos professores José Roberto do Amaral Lapa e Antonio Cândido.

JG: E de algum modo as angústias do presente vivido sob a ditadura se revelaram ali?!

AC: Claro: para fazer a crítica aos militares no poder eu estudei e critiquei as estruturas de poder na formação do Estado nacional. Não significa que isso tenha relação direta com 64, mas há o interesse em discutir estruturas de poder e revelá-las na sua violência. Mostrei como a mentira e a violência política, moral e pessoal eram partes do cotidiano da elite e como o liberalismo era na práxis pleno de violência. Defendi a tese segundo a qual as palavras estavam *dentro* do lugar.

JG: De certa forma a atitude interdisciplinar desenvolvida no doutorado foi útil e o preparou para trabalhar mais tarde com a linguagem musical.

AC: Você colocou bem: eu era professor na área musical e trabalhava com a dissecação da partitura. Gastava um semestre com os alunos para analisar nota por nota de uma “Fuga” de Johann Sebastian Bach (*O cravo bem temperado*, por exemplo). Era uma forma de erudição que depois aprofundi com o professor Joaquim Barradas de Carvalho. Estudei três anos com ele, após o término do curso. Seu método consistia no estudo do discurso e de cada palavra. Quando tínhamos dúvidas sobre certas palavras, o professor mandava cartas para o Celso Cunha, entre outros intelectuais, e para França, Portugal, Espanha. Na realidade, já trabalhava com a palavra e o som, que me serviu para analisar a música. E a erudição foi o eixo para analisar um discurso verbalizado e uma partitura.

JG: E as atividades com a docência da música corriam paralelas à evolução da vida acadêmica?!

AC: Sim. E cada vez mais me interessava pelos compositores contemporâneos como Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen, John Cage. Por isso, fui convidado pelo professor Sigrido Leventhal a apresentar novos conteúdos programáticos para um segundo ano em História da Música, no Conservatório Musical “Brooklin Paulista”, centrando os novos conteúdos programáticos justamente na música contemporânea.

JG: Aliás, o Conservatório do Brooklin foi precursor destes estudos de música contemporânea na cidade.

AC: Sim, e de certa forma fui eu que comecei os estudos de música contemporânea nessa Escola. Não era fácil. Eu dava aula sobre Xenakis e ninguém gostava – inclusive o Sigrido fechava todas as portas quando ministrava minhas aulas. Alunos e professores não estavam acostumados com os chamados “ruídos”. Ingressei no CMBP em 1961 para dar curso de folclore, que era obrigatório, e fiquei até 1980. Com o tempo, entrei em choque com a bibliografia ufanista dos folcloristas. Comecei então a adotar obras de Florestan Fernandes, Isaura Pereira de Queirós, Roger Bastide e mudei completamente o curso! Com essa revisão, acabei refutando o Modernismo nacionalista, todo fundamentado nas palavras “folclore”, “povo”, “brasilidade”. E comecei a ler toda a bibliografia modernista, Mário de Andrade, em especial, que posteriormente foram fundamentais na

elaboração de minha tese de livre-docência, “Brasil Novo, Música, Nação e Modernidade (os anos 20 e 30)”, de 1986.

JG: O senhor acabou publicando um livro, *Música e ideologia no Brasil*, pela Editora Novas Metas, fundada no CMBP pelo Sigrido Leventhal.

AC: Anteriormente, em Assis, fui muito incentivado pelo Professor Wilcon Gióia Pereira (Filosofia e Estética) para escrever trabalhos sobre as possíveis conexões entre História, Semiótica, Política e Música. Comecei a discutir as relações entre música, política e ideologia de maneira despreziosa, em função de um convite da Editora Abril. A história é muito curiosa e começa em 1975 com uma publicação encomendada pelo Itamaraty (via Editora Abril) que queria uma obra *trilingüe* apresentando a produção artística do país e que seria distribuída nas embaixadas brasileiras. A Abril convocou diversos autores e a seção de história da música ficou sob minha responsabilidade. No Natal deste ano, fui comunicado pela Editora que meu texto tinha sido censurado em Brasília e proibido em todo território nacional, o que me causou certa surpresa, pois a música era uma das artes com menores possibilidades de apresentar questões políticas. Acabei conseguindo uma cópia do texto original, censurado em quase a sua totalidade. Esse texto mais explícito foi publicado na íntegra, sem censura, em 1979, graças à coragem e apoio do professor Sigrido, que possuía uma pequena editora: a Novas Metas. O texto foi publicado sem censura. A primeira edição saiu em 79, em plena ditadura militar, e a 2ª edição em 1985.

JG: E a circulação da obra não foi tão restrita assim...

AC: O tom polêmico e ousado da obra repercutiu no Brasil, França e Estados Unidos. O livro é muito citado na Alemanha. Paradoxalmente, o texto foi refutado antes mesmo de sair publicado. Acontece que um colega nosso do conservatório, o compositor Sérgio Vasconcelos Correia, nacionalista discípulo da escola Camargo Guarnieri, solicitou o rascunho ao Sigrido, a sua primeira versão. Pouco tempo depois passou a escrever uma série de artigos na *Folha de São Paulo*, atacando o livro ainda no prelo de modo virulento; um deles teve o título “*Cala-te, boca*”, defendendo o Mário de Andrade. Às quartas-feiras, ele escrevia um artigo atacando com virulência trechos do livro. Ele se sentiu ofendido com as críticas que fazia ao Mário e aos nacionalistas. Afirmava que eu estava implodindo o projeto

modernista, hegemônico dos anos 20 aos 60, no Brasil. Depois ele atenuou suas críticas, pois seus alunos da UNESP ficaram incomodados com suas aulas de composição baseadas em “*Carneirinho, carneirão*”, por exemplo, num momento em que as novas tendências começaram a ser conhecidas pelas novas gerações.

JG: Neste livro finalmente o senhor começa a traçar relações entre a música e a política.

AC: Isso mesmo! O problema da censura ao meu texto da Abril chamou minha atenção para as conexões entre música, política e ideologia. Comecei a refletir sobre o que já tinha lido sobre o totalitarismo alemão, quando Hitler expulsou Schönberg, por causa do dodecafonismo, e Kurt Weill, porque executava *jazz* na rádio alemã. Lembrei-me das peças do Brecht musicadas pelo Kurt Weill, como *Mahagonny*, e depois as da outra fase, com músicas feitas por Hans Eisler. Na década de 20, Eisler radicalizou suas posições de esquerda e começou a fazer música engajada. Então comecei a importar livros para me aprofundar sobre o assunto e percebi que havia na Europa uma bibliografia sobre ele. Com tudo isso na cabeça, percebi que meus colegas, professores e amigos dos anos 60 tinham um projeto hegemônico na música erudita brasileira, exatamente igual ao de Mário de Andrade. O projeto era profundamente ideológico, escolhendo parceiros, massacrando os adversários e ocupando espaço em Ministérios e Secretarias da Cultura e Educação. De acordo com eles, ninguém poderia sair do modernismo de 1922 e congelaram o projeto no tempo. Ninguém podia fazer nada, a não ser seguir aquele projeto nacionalista. Então resolvi desenvolver um projeto criticando-o e comecei com uma palestra na Sociedade Brasileira para a Ciência, com uma crítica dura ao modernismo brasileiro.

JG: Você poderia citar um trecho censurado pela ditadura e aquele publicado intacto em 1978?

AC: Texto totalmente suprimido e censurado: “No campo musical, a Semana de Arte Moderna (1922) representou uma tentativa de romper com os temas e técnicas marcadamente europeizantes. Entretanto, esse movimento não refletiu uma ruptura total com a música que tradicionalmente se fazia no Brasil. Mesmo Villa-Lobos, que entre os participantes da Semana foi o que mais inovações apresentou, mostrando simplesmente o resultado de um trabalho que iniciara há vários anos. A maior contribuição da Semana

foi a de reativar a discussão a respeito das novas tendências da música, levando à definição de uma série de princípios que mais tarde orientaram uma nova face da música brasileira”.

No livro publicado pela Abril o censor apresentou a seguinte “sugestão”: “A semana de Arte Moderna de 1922 veio estimular as discussões sobre os caminhos que deveriam ser trilhados pela música brasileira. Essas discussões, que procuravam definir uma posição de distanciamento em relação às tendências europeizantes, presentes em nossa música, resultaram na publicação, em 1928, de um livro de importância fundamental: o Ensaio sobre a Música Brasileira de Mário de Andrade (1893-1945). A proposta central do livro era que os compositores buscassem sua inspiração prioritariamente na realidade nacional, com especial atenção para o riquíssimo folclore musical brasileiro”. (Arte Brasileira: p. 95). Neste trecho o censor defende a busca no folclore como ponto nodal do compositor modernista na construção de suas músicas, conforme a tradição da historiografia brasileira sobre essa temática.

JG: Foi neste momento então que começaram a se estabelecer convergências entre História e Música na universidade?

AC: Essas minhas atividades no conservatório, o meu livro e uma série de conferências para a Secretaria de Cultura me deram certa visibilidade, além de meus colegas já terem conhecimento das minhas relações com a música. Como não havia ninguém titulado para participar de bancas com trabalhos sobre música, começaram a me chamar. O Antônio Cândido, por exemplo, me chamou pra examinar as duas teses do José Miguel Wisnik, na FFLCH. A partir desse momento, fui convidado para arguir teses de mestrado, doutorado, livre-docência e titulação na ECA/USP, UFRJ, UNICAMP, entre outras.

JG: E com relação à pesquisa, o senhor começou a desenvolver a crítica ao nacionalismo modernista e as relações entre música e política que redundam em sua tese de Livre-docência?

AC: Isso mesmo. Ela tem uma periodização que vai dos anos 20 até o final do Estado Novo. Trato da censura no Estado Novo e discuto questões sobre música popular. Encontrei uma documentação muito significativa e nunca pesquisada. No IEB, por exemplo, encontrei partituras anotadas e comenta-

das por Mário de Andrade; além disso, sua fabulosa biblioteca estava lá. Inicialmente tive muita dificuldade em manusear esse material, pois havia restrições; tratavam Mário como um mito. Tive que enfrentar os “donos” do IEB para assegurar meus direitos de pesquisador e cidadão para acessar esse material. Na tese, analiso Villa-Lobos por outra ótica, diferente das análises consagradas. Mostrei suas relações com os chorões e como as elites o detestavam, porque ele lembrava o ritmo sincopado. Mas o sincopado de Villa-Lobos não é o do Anacleto de Medeiros, pois está dentro do viés erudito e ele acaba reinventando a sincopa. Aliás, o conceito de "sincopa" já produziu calhamaços sem fim de papel, sobre sua origem africana. Mas os nossos chorões e compositores eruditos fizeram os atravessamentos melódicos com o que veio da Europa; tudo que é muito matizado, nunca é estudado pelos pesquisadores.

Teoricamente, fui buscar apoio em Adorno. Na música popular, a sua teoria é incompatível, mas para música erudita apresenta questões importantes, quando analisa as condições de produção, debate sobre ideologia e música. Por outro lado, refutei o endeusamento do compositor e sua genialidade produzido pela historiografia romântica, que é a base da história da música tradicional. Uma questão chave na tese é o conceito de "re-significação". A partitura, por exemplo, quando é executada, tem um significado num momento histórico. Quando ela é novamente executada, em outro momento, tem outro significado. Ou então ela pode ser esquecida, e esse fato tem alguma razão; há milhões de partituras que estão nos porões da história, que nunca mais ninguém mexeu. Comecei a fazer um estudo da re-significação do código e percebi que ela é histórica. Deste modo estabeleci a relação da história com a música, a estética e a política.

JG: E a etnomusicologia? Insatisfeita com a musicologia e suas interpretações tradicionais e formalistas, ela surge justamente para entender as relações sociais, políticas e culturais presentes na música popular. O senhor chegou a fazer algum tipo de estudo e diálogo com ela para desenvolver a pesquisa?

AC: Não, mas eu li uma ampla bibliografia sobre essa questão. A etnomusicologia é importante porque se espelha nos diálogos mais diversos possíveis, como com a antropologia. Tive uma aluna, a Mareia Quintero, que fez duas teses muito boas que tratam destes assuntos. Ela fez a relação entre Carpentier

e Mário de Andrade, estabelecendo conexões entre etnomusicologia e ideologia. Mas eu preferi tratar tudo isso na esfera do dialogismo e da intertextualidade de Bakhtin e outros autores. Quer dizer, como que se dão os diálogos e como ocorrem os atravessamentos entre os discursos e culturas. O dialogismo facilita entender exatamente a novidade da produção artística e como ela foi construída. Por isso prefiro trabalhar com a idéia de culturas, e não de cultura, e analisar seu dinamismo e como dialogam entre si. Eu acredito no singular plural. O que é o singular plural?! É o artista, que escuta mil coisas, capta aqui, ali e acolá, os ritmos, melodias, e estabelece uma síntese (singular). É uma pluralidade de escutas.

JG: Creio que montar a banca de defesa da tese de livre-docência não foi muito fácil ...

AC: Sim, não foi simples. Da área de Contemporânea, que sempre foi minha área, vieram o Carlos Guilherme Mota e o Francisco Calazans Falcon. Ao mesmo tempo, o tema ainda era muito inusitado. No universo das artes e cultura convidei o professor José Teixeira Coelho Netto, da ECA, e a professora de Teoria Literária Walnice Nogueira Galvão, que fez uma belíssima argüição. Por fim, para a música popular convidei Paulo Vanzolini, músico popular e professor ligado à Zoologia.

JG: Sua livre-docência acabou se tornando uma referência na historiografia da música. Nunca houve vontade e oportunidade de publicá-la integralmente?

AC: Ela é muito grande, quase oitocentas páginas. Eu pretendo fazer uma revisão para torná-la pública. Publico quando tenho vontade ou algo a dizer e não quando a Capes e seus indicadores exigem. Essa política acaba gerando distorções graves. Por exemplo, tem um rapaz do Rio de Janeiro que publicou livro e artigos usando a tese, copiando partes consideráveis dela sem citá-la em nenhum momento.

JG: Além das dificuldades com as fontes e banca, o senhor teve algum outro tipo de restrição, preconceito ou enfrentamento por tratar dessas questões nos cursos do departamento, ou então nas pesquisas?

AC: Até que não tive grandes enfrentamentos porque as pessoas não sabiam bem o que eu fazia. Preconceito existia e persiste até hoje. Os historiado-

res endógenos, inimigos da interdisciplinaridade, continuam produzindo trabalhos não-criativos.

JC: Diante das oposições, como o senhor fazia para abordar a música nos seus cursos de graduação e pós-graduação?

AC: A minha vantagem foi que tive aceitação *in totum* dos alunos ao montar os cursos tendo a música como eixo, tanto na graduação, como na pós-graduação. Nesses momentos mais restritivos e de oposições, eu fazia um programa com doze itens, sendo que dois deles eram sobre música. Quando eu ia dar a etiqueta no Antigo Regime, por exemplo, fazia a análise de *Don Giovanni*, de Wolfgang Amadeus Mozart. Eu estudava toda a estrutura da sociedade, os personagens, ouvíamos as músicas. Os alunos consideravam “uma coisa estranha”. Alguns colegas chegaram a me dizer que não podia trabalhar com ópera, pois isso era assunto para a pós-graduação. Mas eu explicava tudo direitinho aos alunos, depois continuava o curso normalmente. Na pós-graduação, vinha gente da Linguística, da Engenharia, ECA, Sociologia, Antropologia e Música. Claro que isso criou certa confusão e incômodo lá nos fins dos anos 80. Mas como a aceitação foi grande, algumas professoras até começaram a usar a música como forma de despertar o interesse do aluno pela História. Deram-se mal, claro, porque não conheciam nada e não tinham noção do que estavam fazendo; acabaram desistindo ou confundindo os alunos e a si próprias.

JG: Creio que foi neste momento que o senhor começou a receber alunos que queriam pesquisar...

AC: Ah, veio muita gente e de várias áreas, com projetos, que geraram teses muito boas. Formei muita gente nessa área...

JG: Orientei uma pesquisa que faz um balanço da produção acadêmica realizada nos departamentos de história e que tem como objeto e fonte a música. Há uma dinâmica muito interessante que eu gostaria que o senhor comentasse: justamente no final da década de 1980 começam a aparecer os primeiros e raros trabalhos com essa temática; na segunda metade da década de 1990, há uma explosão de dissertações e teses. E cruzando as informações, elas revelam que o senhor é o principal protagonista na formação destes pesquisadores e, conseqüentemente, na formação deste novo campo historiográfico.

AC: É gentileza sua. Mas tudo isso foi acontecendo naturalmente e sem a consciência deste processo. Pelo que expus até agora fica claro que tudo foi uma série de coincidências. De qualquer modo, orientei trabalhos com vários temas de música popular e erudita. Aparecia muita gente e ainda existem alunos que me procuram, sobretudo porque os cursos de pós-graduação em Música têm linhas de pesquisa fechadas. Doutorado só existe no Rio de Janeiro, Bahia e Rio Grande do Sul, e agora na ECA, e examinei boa parte dos professores que estão lá, hoje. Mesmo assim, as linhas de pesquisa destes cursos são muito restritas, como na ECA, que ainda continua muito mal. Como eu trabalho com história da cultura e com música, os horizontes são mais amplos e de acordo com os interesses dos alunos.

JG: E como são os trabalhos acadêmicos dos músicos ou os formados em Música?

AC: Eles fazem mais uma história muito tradicional, a pior possível. Do tipo “*A história do violão*”; são super descritivos, mas ao mesmo tempo redigem muito mal; músico não sabe escrever. Mas tem coisas boas também.

JG: Você poderia analisar, em linhas gerais, a produção de teses de seus alunos?

AC: Orientei dissertações de Mestrado e teses de Doutorado em duas linhas de pesquisa: 1º) história política e ideologia, mais relacionada à tese de Doutorado; 2º) história cultural e linguagens artísticas. Boa parte deles tem colorações interdisciplinares e transitam por temas e objetos diversos como cinema, teatro e, sobretudo, música erudita e popular. Neste vasto universo, citarei somente alguns destes trabalhos, como *Fundamentos históricos e políticos da Música Nova e da música engajada no Brasil a partir de 1962: o salto do tigre de papel*, Carlos Alberto de Moura Ribeiro Zeron (Mestrado, USP, 1991); *Custódio Mesquita, um compositor romântico. O entretenimento, canção sentimental e a política no tempo de Vargas (1930-1945)*, Orlando Barros (Doutorado, USP, 1995); *João de Deus de Castro Lobo e as práticas musicais nas associações religiosas de Minas Gerais (1794-1832)*, Maurício Mário Monteiro (Mestrado, USP, 1995); *Fragments de Utopias (Oduvaldo Vianna Filho – um dramaturgo lançado no coração de seu tempo)*, Rosângela Patriota (Doutorado, USP, 1995); *O Canibalismo dos Fracos: História/cinema/ficção - um estudo de Os*

Inconfidentes (1972, Joaquim Pedro de Andrade), Alcides Freire Ramos (Doutorado, USP, 1996); *Pan Americanismo, Propaganda e Música Erudita: Estados Unidos e Brasil*, Maria de Fátima Granja Tacuchian (Doutorado, USP, 1998); *O Estilo Antigo na Prática Musical Religiosa Paulista e Mineira dos séculos XVIII e XIX*, Paulo Augusto Castagna (Doutorado, USP, 2000); *Adoniran Barbosa – poeta da cidade: a trajetória e obra do radiador e cancionista: os anos 50*, Francisco Rocha (Mestrado, USP, 2001); *Repertório de Identidades: música e representações do nacional em Mário de Andrade (Brasil) e Alejo Carpentier (Cuba décadas de 1920-1940)*, Mareia Quintero (Doutorado, USP, 2002); *Carlos Gomes, um compositor orquestral: os prelúdios e sintonias de suas óperas (1861-1891)*, Marcos Fernandes Pupo Nogueira (Doutorado, USP, 2003); *Voz cantada no contexto sócio-cultural, artístico e educacional (problemas e reflexões)*, Catarina Justus Fischer (Mestrado, Mackenzie, 2004); *Magdalena Tagliaferro: Música, educação e Cultura*, Andréa Rodrigues (Mestrado, Mackenzie, 2005), Universidade Presbiteriana Mackenzie.

(Depoimento recolhido por José Geraldo Vinci de Moraes em 12/11/2007 e 18/02/2008. Transcrição da bolsista de Iniciação Científica Giuliana Souza de Lima)

Resenhas

Fischerman, Diego. *Efecto Beethoven. Complejidad y valor em la música de tradición popular*. 1ª ed., 1ª reimpressão, Buenos Aires: Paidós, 2004, 160 p.

Camila Koshiba

Doutoranda em História Social-FFLCH/USP

Mais do que o cuidado usual de um leitor interessado em música, é preciso estar com os ouvidos atentos para aproveitar por completo a escrita e a escuta do musicólogo e jornalista argentino Diego Fischerman na obra *Efecto Beethoven*. O livro é resultado preciso da sua formação ampla, escuta atenta e interesse musical dos mais variados. Já de início, a capa do livro traz dezenas de rostos, a maior parte deles certamente familiares. Afinal, mesmo um não aficionado por *rock* já pôde ver, em algum momento da vida, Jimi Hendrix ou Ringo Star; alguém indiferente à Tropicália muito possivelmente já viu Gilberto Gil; e os grandes olhos e bochechas de Louis Armstrong são inconfundíveis, inclusive para aqueles que não são fanáticos pelo *jazz*. O mesmo poder-se-ia dizer de Tom Jobim, Miles Davis, Paul McCartney ou Astor Piazzolla, colocados intencionalmente no centro da capa do livro, cuja imagem referente é, nada mais, nada menos que a famosa capa do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, lançado em 1967 pelos Beatles.

A familiaridade do leitor diante do material sobre o qual Diego Fischerman se debruça permite que ele discorra acerca de diversos artistas e se remeta a inúmeros dados com fluidez. A ponto de o leitor não estranhar que ele nomeie Gardel e não *Carlos Gardel*, ou não exigir explicação a respeito de quem era Thelonious Monk, Beethoven, ou que tipo de música os grupos Deep Purple e

Pink Floyd produziam. O próprio autor, nos apêndices do livro, afirma que “Las características de este libro y el hecho de que mucha de la música de la que aquí se habla sea del dominio común hacen innecesaria (y hasta ofensiva) una discografía sugerida” (p. 133). É possível, contudo, que ele esteja superestimando o conhecimento musical do seu leitor-ouvinte, uma vez que não é tão usual encontrar um amante do Gentle Giant que conheça, também, as músicas folclóricas uruguaias e as primeiras gravações de tango argentino, presentes nas análises do livro. De qualquer maneira, o autor se aproveita do fato criado pela indústria da música no século XX, que confinou os sons em um invólucro material – o 78rpm, o LP ou o CD – e difundiu-os pelas ondas radiofônicas, permitindo que se escutasse, por exemplo, a tradição musical cubana na Inglaterra e música argentina nos Estados Unidos. Fischerman está atento também às conseqüências deste fenômeno, que aproximou as diversas tradições musicais existentes e, ao mesmo tempo, alterou-lhes a forma e conteúdo “originais”. Na realidade, mais do que atenção à indústria musical, ele toma a tradição musical por ela inaugurada como fundamento da sua análise. Não se pode deixar de notar, contudo, a imensa variedade das músicas escutadas pelo autor de *Efecto Beethoven*, sobre as quais ele refletiu na tentativa de organizá-las logicamente em torno de um pressuposto teórico indicado nos três primeiros capítulos do livro.

O objetivo do autor não é fazer uma história da música ou dos gêneros musicais e seu recorte não se baseia em conceitos estanques como “música popular” e “música clássica”. Como ele próprio afirma, o livro está “más cercano a la colección de observaciones guiadas por la curiosidad que a la historia de géneros o el catálogo pormenorizado” (p. 19). Esta ampla “coleção de observações” musicais, no entanto, tem um norte: sua atenção orienta-se na direção das músicas de *tradição popular*, especificamente aquelas que foram escutadas no século XX de uma forma semelhante à maneira pela qual se escutava música clássica até o século XIX – uma escuta *atenta* que levasse em conta as complexidades e o valor estético dessa produção musical.

Escutar atentamente não significa apenas colocar um CD ou LP no aparelho leitor, ou ligar o rádio e ouvir as mesmas músicas repetidas vezes, já que por trás do disco ou do rádio existe mais do que apenas a reprodução da obra de um artista ou conjunto musical, ao mesmo tempo que o indivíduo que escuta já não é o mesmo que participa do baile ou do momento de feitura da música. Se a arte “nacía en el preciso momento de la muerte del ritual” – pressuposto

tomado da *Estética* de Hegel ~ “la condición de artístico de un objeto estaba directamente ligada a su capacidad de abstracción” (p. 26). Assim, a indústria da música promoveu um deslocamento das músicas de tradição popular, fazendo com que o popular saísse “del contexto popular (del pueblo)”, perdendo sua condição ritual, e se transformando em arte, (...). La música de una fiesta pudo ser escuchada fuera de la fiesta; la música de baile empezó a sonar en las casas” (p. 30).

Artistas como Thelonious Monk, John Coltrane e conjuntos como Modern Jazz Quartet, Beatles, King Crimson entre outros, jamais teriam existido como tais caso não pudessem contar com essa maneira de difusão que permitisse ao ouvinte escutá-los com atenção, fora do baile ou das reuniões populares. É nesse sentido que a aparição dos meios de comunicação de massa alterou profundamente a idéia do que era *arte*. De acordo com Fischerman, não existe alteração significativa na funcionalidade da *cumbia villera* argentina, por exemplo, e da música erudita, uma vez “que cada una de ellas opera dentro de un sistema propio de valores y la experiencia ‘estética’ por sus públicos expertos”. Mas o que as torna diferentes não são sua origem ou popularidade – são “concepciones distintas del hecho estético” (p. 17).

A música denominada “clássica”, considerada “música absoluta”, era a única que encerrava a condição de “autenticidad, complejidad contrapuntística, armónica y de desarrollo, sumados a la expresión de conflictos y a la dificultad en la composición, en la ejecución e, incluso, en la escucha.” Ao longo do século XX, tal fato deixou de ser prerrogativa das músicas “clássicas” para invadir também as de tradição popular, quando mediadas pela indústria da música. É esse processo que ele denomina justamente de “efecto Beethoven” na música popular, referido no título. Vale notar que “A industrialização da música não pode ser compreendida como algo que acontece para a música, mas como algo que descreve um processo no qual a música em si mesma é feita”¹, de maneira que há uma íntima relação entre a indústria da música e as músicas de tradição popular. Em muitos casos, “el disco y el radio (...) fueron, directamente, la condición de existencia de maneras totalmente nuevas de trabajar la

¹ FRITH, Simon. “The industrialization of popular music”. In: LULL, James (org.). *Popular Music and Communication*. Cambridge: Sage, 1992, p. 49-74.

creación musical basada en tradiciones populares” (p. 34) e não apenas difusores e propagadores da música de um artista ou conjunto. Houve, portanto, amplas alterações na música de tradição popular no século XX, que modificaram a criação musical em si: tratava-se de músicas que tendiam à abstração, mais próximas da “arte pura” e da “música absoluta”, ainda que não tivessem perdido totalmente sua relação com a tradição popular que as originou.

Fischerman, no entanto, está consciente de que a música de tradição popular que passa a ser difundida (e criada) pela indústria da música tem diversos matizes e formas distintas de produção e recepção. Basta escutar, por exemplo, *Mi limón mi limonero* de Palito Ortega e compará-la a qualquer releitura de Egberto Gismonti ou os tangos peculiares de Astor Piazzolla para perceber que o primeiro “es un cantor popular puro, aunque mediado por la industria discográfica” e os últimos não, embora ambos estejam desvinculados da idéia da música ritual (p. 34). O que as diferencia, portanto, é a possibilidade de serem escutadas atentamente e valorizadas (ou não) pelos ouvintes por conta desta característica. Trata-se de uma nova música, sofisticada e complexa, que passou a ser feita para ser escutada e que não era produzida por compositores eruditos.

Todas estas apreciações teóricas preliminares funcionam como preâmbulo às suas análises específicas a respeito do *jazz*, do tango, do *rock* – e os desdobramentos do fenômeno Beatles nos anos 70 e 80 – e do resgate do folclore e seu papel na criação da *world music* como categoria de mercado, fazendo até mesmo uma breve incursão pela música brasileira dos anos 60. Munido deste aparato teórico, o autor – melômano – conjectura a respeito das músicas que ouve, percebendo a imensa variedade de funcionalidades que a música – em geral, e não apenas a de tradição popular – foi ganhando ao longo do século XX a partir da atuação da indústria musical. Em sua análise, conceitos muitas vezes utilizados de maneira estanque pelo aparato musicológico, tais como gênero, complexidade, autenticidade, vão ganhando fluidez e flexibilidade. Para o autor, a funcionalidade da música opera dentro de um sistema específico de valores, criados a partir da erudição do ouvinte a respeito da música que ouve. Escutar música, falar sobre a música que se ouve e sobre o artista que a produz implica na criação de uma relação de identidade entre o ouvinte e o artista. Comentar sobre música e sobre seu valor tornou-se mesmo uma das funções predominantes da música, pelo menos nas culturas urbanas contemporâneas, a ponto de isso permitir ao ouvinte maior prazer estético no momento da escuta atenta.

Nesse sentido, o autor toma o *jazz* como um gênero pioneiro. Sobretudo, atesta a multiplicidade do *jazz*, que poderia ter permanecido como uma “pintoresca música regional” caso não tivesse existido, “allí donde nació”, uma indústria que “se aprovechó de él, que lo fagocitó, que lo convirtió en mercancía y, junto con todo eso, lo mezcló con otras músicas y otros músicos” (p. 49), transformando-o em uma linguagem de tradição popular “evolutiva por excelencia” (p. 54). A minúcia com que o autor trabalha o tema relaciona-se com o fato de que o *jazz* tornou-se “la primera música artística (escuchada, discutida, venerada como artística) de tradición popular y con proyección internacional” (p. 47), conformada como um gênero culto derivado de tradições populares. Além disso, e principalmente, o *jazz* converteu-se na matriz estética de muitos músicos que depois criariam o tango “abstrato”, o *rock* para ser ouvido e até mesmo a Bossa Nova de Jobim e João Gilberto. O *jazz* torna-se, desta maneira, um gênero musical pioneiro que serviu como matriz para o desenvolvimento da indústria da música. A partir daí, o autor vai ampliando sua análise em direção à produção paralela à indústria fonográfica e radiofônica, evidenciada na criação de periódicos especializados, textos de crítica musical e um saber específico a respeito da música que se ouve atentamente, incluindo grupos que se reúnem para ouvir e, certamente, falar sobre música. Desta forma, a erudição deixa de ser, mais uma vez, prerrogativa dos amantes da música erudita. Saber sobre a música de tradição popular torna-se quase tão importante quanto experienciar a música – em casa ou no concerto.

Tal fenômeno é particularmente relevante – ainda que não exclusivo – entre os amantes de *rock*: “Para entender el rock hay que saber de rock, y para saber de rock hay que pertenecer a ese universo particular” (p. 79). E com o *rock*, a indústria que criava o “saber secreto” e misterioso sobre os artistas atingiu grande aceitação. Na realidade, diferentemente do que ocorreu com o *jazz*, o *rock* surgiu em um momento em que o conceito de juventude começava a se tornar um nicho de mercado, saber sobre e experienciar o *rock* era, também, uma forma de diferenciar-se dos demais. Especificamente no caso do *rock* progressivo, cujos músicos, na maior parte das vezes, conheciam a tradição erudita, suas músicas tornaram-se “clássicas” do ponto de vista do ouvinte, que valorizava a complexidade da criação. No entanto, afirma Fischerman, “Cuando querian que su música pareciera clásica, en tanto su conocimiento de ese universo estético era sumamente superficial, resultaban paródicos” (p. 99). Neste sentido, ao mesmo tempo que o autor entende que a obra de arte deve

ser definida a partir do valor que a sociedade atribui a determinado fato estético, admite que “todo fenómeno cultural tiene una doble vida: como parte de la sociedad que lo produce, por supuesto, pero, por lo menos para cierta idea de arte, también en si mismo” (p. 19). É evidente que ele procura delimitar seu objeto de análise em torno da valorização atribuída pelos ouvintes às músicas passíveis de escuta atenta, mas – especialmente quando comenta a respeito do *rock* progressivo – também ele, autor, incorre em julgamento de valor e, em certo sentido, deprecia o gênero, apontando “méritos y debilidades de ese conjunto heterogéneo de músicos surgidos del rock al que, de todas maneras, pueden identificarse con el mote adorniano de progresivos” (p. 103). Talvez essa seja a principal armadilha criada pela sua abordagem do fenômeno musical do século XX (a “dupla vida” do fenômeno cultural), mas que, ainda assim, não perde seu valor de análise.

Se a complexidade da produção do *rock* progressivo adequava-se relativamente bem ao aparato teórico da musicologia, algo muito diferente ocorreu com o fenômeno dos Beatles. “Había allí un resto del texto irreductible al análisis musical más tradicional”. Tratava-se de uma música cuja estrutura formal remetia à música folclórica, mas “eran suficientemente distintas entre si como para que nadie fuera capaz de confundirlas” (p. 78). Aqui, também, a indústria da música teve papel fundamental, não apenas na difusão, mas na quantidade imensa de informação que se criava a respeito dos conjuntos de *rock*. Os Beatles teriam desenvolvido “un nivel de sutileza y detallismo en la composición totalmente inéditos en la música pop” (p. 80), muitas vezes produzidos pelo arranjo de estúdio. Quando se deram conta do fato, os Beatles deixaram de fazer *shows* ao vivo. Haviam percebido que o trabalho no estúdio não era um processo de “embellecimiento de la canción. Eran la canción” (p. 81). Talvez por isso o autor tenha dedicado um capítulo (“Los sonidos de una manzana”) aos produtores dos álbuns dos Beatles, para demarcar ao leitor uma das causas que resultaram no fenômeno do conjunto inglês.

Talvez um dos fatores que garantiu o acontecimento Beatles foi esta essencialidade do arranjo à qual o autor se refere. Na música de tradição popular pré-indústria musical, a melodia era o item primordial e a harmonia não tinha grande possibilidade de alterá-la. Os primeiros arranjos de orquestras que acompanhavam as gravações de *jazz* e de tango, por exemplo, soavam muito semelhantes entre si. Com o passar do tempo, passou a haver uma diferenciação entre os arranjos, que estava ligada ao surgimento da autoria, da assinatura do

artista: era preciso, ao mesmo tempo, homogeneizar o mercado musical e fazer com que as pessoas preferissem este ou aquele artista ou grupo musical e que fossem incentivadas a consumir os produtos musicais ligados a eles. Aos poucos, os arranjadores foram se convertendo em profissionais responsáveis por “eliminar las tosquedades de origen”, pelas empresas fonográficas, para alinhar “algo ya hecho, algo que no formaba parte del esencial de una obra pero que la vestía y maquillaba de manera adecuada para que pudiera salir a florecerse, en este caso, al mercado del espectáculo y el disco” (p. 57). Neste momento, a dificuldade de execução, composição e escuta transforma-se em valor, ao mesmo tempo que a funcionalidade primordial da música passa a ser a escuta atenta.

É essa mesma tradição musical criada ao longo do século XX que atribui relevância às canções folclóricas dentro da indústria musical, por exemplo. Embora o autor trate muito rapidamente a respeito do resgate de músicas folclóricas por alguns artistas argentinos e uruguaios, ele afirma que, a partir da década de 1950, “no sólo comenzaron a difundirse en todo el mundo músicas de tradiciones locales sino que, con ellas, se conformaron nuevos géneros artísticos que, en algunos casos, modificaron radicalmente el panorama musical” e contribuíram para a criação de um gênero que a indústria musical denominou *world music*. Este talvez seja o exemplo mais evidente de alteração da funcionalidade da música. Em alguns lugares, como nos Estados Unidos, houve uma demarcação de que aquela música que se ouvia atentamente tinha matrizes populares, onde se introduziu a “idea de desarrollo, de progreso y de dificultad, [y] pusieron un énfasis particular en no dejar de ser populares” (p. 115). Assim, mesmo nos momentos em que houve intenção de não promover alterações no objeto (a música folclórica), “el mero cambio de funcionalidad tuvo el efecto de convertirlos en algo diferente”. Havia os ouvintes atentos à entonação, à mudança de tons, às inflexões melódicas, “siempre medidos con parámetros occidentales del arte” (p. 117).

Com a sutileza de quem sabe lidar com as palavras, Fischerman provoca:

“el *non plus ultra* del gesto *descubridor* del Occidente fue el comenzar a rescatar par el mercado las músicas pobres de su propio universo: los campesinos de Europa Central, las repúblicas que habían conformado la Unión Soviética y la gran estrella de los últimos tiempos: los Bálcanes. El panorama actual, en todo caso, tiene el engañoso aspecto de totalidad que poseen los *shoppings*. Aparentemente allí está todo. Pero, claro, el

brillo de esa apariencia es precisamente lo que oculta aquello que falta: ni más ni menos que lo que no se puede comprar. Ni escuchar” (p. 119-120).

Talvez todos estes músicos, às vezes citados de maneira superficial e quase impressionista pelo autor, se sentissem como Beethoven, quando redigiu uma carta para a condessa de Erödy: “O melhor de nós mesmos obtemos através do sofrimento”. E sua missão era revelar essa chama interior através da sua arte. O cuidado com a composição, a paixão com que entendia que cada instrumentista da orquestra deveria sentir ao tocar um instrumento, a própria concepção do que seria uma sinfonia e de como sua música deveria ser escutada e compreendida, foram notados por Beethoven com uma percepção aguda e audaciosa. O efeito causado nos artistas do século XX foi incorporar sua idéia – romântica – de heroísmo, expressão individual e intransferível, e autenticidade, associados ao mercado de música em expansão. (p. 93-94). Tanto melhor para aqueles que, como Diego Fischerman, têm a capacidade de escutar atentamente os ecos de Beethoven na música popular contemporânea.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. 251 p.

Virgínia de Almeida Bessa

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História Social - FFLCH/USP

Há mais de duas décadas, a produção musical popular urbana vem sendo incorporada pelos historiadores de ofício às suas pesquisas. Neste não tão novo, mas ainda pouco explorado universo, as canções tornaram-se fontes privilegiadas, talvez em função de seu caráter híbrido (música e texto), que possibilita entrever, de modo mais claro e direto que a “música pura”, a realidade social e política em que foram produzidas. Assim, inúmeros trabalhos historiográficos se debruçaram sobre a chamada canção de consumo, tanto por meio da análise dos gêneros – o samba, a música sertaneja, a canção sentimental ou, mais recentemente, o *rock* e o *rap* – como do estudo de seus “grandes movimentos” – a bossa nova, o tropicalismo, a era dos festivais – e seus principais expoentes. Nenhum estudioso, contudo, havia tomado a canção ela mesma, enquanto modo de articular melodia e letra visando à construção de sentido, como um objeto de estudo, examinado na longa duração. Qual a especificidade da canção brasileira? Que elementos ou características singulares fazem dela um dos produtos culturais mais representativos de nossa história recente? De que modo a arte do cancionista – nem estritamente poética, nem puramente musical – foi ao longo do século XX se forjando no interior da sociedade brasileira, assimilando num mesmo fazer artístico as mais variadas dicções, aliando anseios estéticos a interesses da chamada cultura de massa, unindo em torno de um mesmo projeto intelectuais, empresários e camadas marginalizadas da população?

A mais recente contribuição nesse sentido veio não de um historiador, mas de um semiólogo; não por acaso também músico e compositor. *O século da canção*, de Luiz Tatit, é uma dessas obras que unem um impulso histórico-interpretativo – por vezes excessivamente generalizante (compreender a canção brasileira; atribuir **um** sentido aos eventos que povoam sua história), mas nem por isso menos meritório – a um esforço analítico, este sim louvável, que se realiza de modo rigoroso e convincente ao longo do livro. O intuito da obra, segundo as palavras do autor, é compreender a “criação, consolidação e disseminação de uma prática artística que, além de construir a identidade sonora do país, se pôs em sintonia com a tendência mundial de traduzir os conteúdos humanos relevantes em pequenas peças formadas de melodia e letra” (p. 11). Como palco desse processo, o século XX.

Tatit parte do pressuposto que do samba amaxiado de Sinhô aos *hits* sertanejos dos anos 90, das primeiras experimentações fonográficas aos requebros do É o Tchan, aí incluídas a bossa nova, o tropicalismo e a canção de protesto, encontra-se uma permanência, uma linha de força que os une e os entrelaça. Trata-se de um **modo de dizer**, calcado na oralidade cotidiana, que faz com que a letra da canção se reitere, de forma mais ou menos evidente, na própria estrutura melódica e vice-versa, seja por meio das durações, dos desenhos melódicos (que reproduzem as melodias da fala) ou das tessituras da voz.

Os três capítulos que compõem a primeira parte do livro (“Leitura Geral”) constituem variações sobre um mesmo tema: o surgimento e a evolução da canção brasileira. Nesses textos, diversos eventos já extensivamente analisados pela bibliografia são retomados e analisados sob a ótica da relação entre melodia e letra. Na segunda parte (“Detalhamento”), o autor explicita, por meio da análise semiótica da canção, de que modo a compatibilidade entre melodia e letra se realiza em diferentes momentos e estilos da música popular brasileira. Deixando de lado a estrutura do livro, privilegiamos em nossa leitura as questões centrais que perpassam a obra e que são retomadas – às vezes, de forma repetitiva – a cada capítulo sob nova perspectiva.

Tatit inicia sua narrativa em busca da **sonoridade brasileira**, certa essência musical cujas raízes remontariam à época do descobrimento. Numa breve explanação sobre os primeiros sons da colônia, surgidos da mistura da música de encantação dos nativos aos hinos religiosos e cantos profanos dos colonizadores portugueses, o autor identifica, já no século XVI, o aspecto corpóreo, terreno, que perpassaria nossa música ao longo de mais de quinhentos anos. Embora surgidas para acompanhar os ritos religiosos, essas primeiras práti-

cas musicais, à medida que se afastavam dos templos, iam ganhando feições cada vez mais mundanas, reforçadas pelo corpo em danças e invenções alegóricas precursoras dos modernos blocos carnavalescos. A chegada dos africanos, no início do século XVII, não apenas reforçaria o caráter lascivo dessas produções sonoras, pelo incremento da dança e da rítmica, mas também seria responsável pela fixação dos dois principais elementos da sonoridade do país: a percussão e a oralidade. Segundo o autor, é dos batuques de lazer e do canto responsorial (diálogo entre solo e coro) dos negros, que já surgem na Colônia, reforçados por melodias e sons de viola dos brancos europeus e seus descendentes, que “nascem as principais diretrizes da sonoridade brasileira” (p. 22).

Se os sons da nação já estavam prefigurados na mistura das três raças ocorrida nos séculos XVI e XVII, é nas modinhas e lundus de Domingos Caldas Barbosa, compositor popular do século XVIII, que Tatit distingue, em germe, o tripé sobre o qual se erigiria o principal representante de nossa sonoridade, a **canção brasileira**. Nas composições de Caldas Barbosa já estariam presentes: 1) o aparato rítmico de origem africana, 2) as inflexões românticas oriundas da lírica portuguesa e 3) os meneios da fala cotidiana. Esse último elemento seria vital para a identidade de nossa canção, configurando-se numa espécie de canto falado que teve sua primeira aparição (documentada) no século anterior, com Gregório de Matos. O autor também chama a atenção para o fato de o primeiro produto cultural brasileiro tipo exportação ter sido justamente a canção popular: é com Caldas Barbosa que a modinha e o lundu brasileiros ganham a Europa, iniciando um trânsito entre as culturas brasileira e européia que não mais se esgotaria.

Mas é somente no século XX, mais especificamente nas casas das tias baianas, onde se reunia a comunidade negra da cidade do Rio de Janeiro, que Tatit reconhece a consolidação da moderna canção brasileira. O autor retoma a metáfora topológica, já explorada por Muniz Sodré e José Miguel Wisnik em estudos clássicos sobre o tema¹, dos **biombos culturais** existentes na casa de tia Ciata – a mais famosa das tias baianas –, responsáveis pela separação entre a sala de visitas (onde se tocava o choro), os cômodos intermediários da casa (onde se improvisava o samba) e o quintal ou o terreiro (onde se praticavam os

¹ Respectivamente: *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979; “Getúlio da Paixão Cearense”. In: SQUEFF, Ênio; WISNIK, José Miguel. *Música*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

batuques). O devassamento desses limites sócio-espaciais explicaria a ascensão do samba, de música de negros a produto comercial e símbolo nacional.

Engrossando o caldo das interpretações já consagradas sobre essa passagem da história da música popular, mas acrescentando a ela novos elementos, Tatit localiza o momento crucial dessa ascensão no **encontro dos sambistas com a fonografia**, no início do século XX. A nascente indústria fonográfica procurava, então, a sonoridade ideal para ser gravada em disco. De saída, foram excluídos os gêneros associados à dança e aos ritos religiosos, que dependiam da expressão corporal e da elaboração cênica para sua execução, bem como os batuques africanos, cuja amplitude sonora ultrapassava, e muito, a capacidade de captação dos primeiros fonógrafos. A música erudita, a canção semi-erudita e os gêneros populares instrumentais, por sua vez, prescindiam do registro fonográfico, uma vez que seus compositores viam na escrita em partitura um meio mais do que suficiente para assegurar a transmissão de suas obras. Tendo em vista as experiências bem-sucedidas com a gravação de discursos no final do século anterior, a sonoridade mais adequada ao disco parecia ser justamente aquela associada à expressão vocal. Nesse contexto, o samba de partido-alto, praticado na casa da tia Ciata e em outros redutos negros do Rio de Janeiro, se encaixava como uma luva nos projetos dos primeiros empresários de discos e cilindros.

Embora tenha se dado por motivos de ordem puramente técnica, o encontro dos sambistas com o fonógrafo traria também conseqüências estéticas, ao exigir que os sambas improvisados na casa de tia Ciata – “melodias e letras concebidas no calor da hora, sem qualquer intenção de perenidade” – adquirissem certa estabilidade, um caráter permanente que os tornasse dignos de serem gravados. Nesse processo de adaptação do canto instável, calcado na oralidade cotidiana, a uma forma perene, com sentido musical, os sambistas acabaram por criar uma nova forma de fixação sonora da fala, inaugurando o **gesto cancional** que caracterizaria toda a canção do século XX. Vale lembrar que, até então, a matéria-prima das canções era a inspiração romântica, presente nas letras rebuscadas de Catulo da Paixão Cearense e Cândido das Neves. Com o advento do fonógrafo, o compromisso poético das letras foi substituído pelo compromisso com a própria melodia. O que importava, para os novos cancionistas, já não era tanto o conteúdo dos versos, mas a adequação entre o que se diz e a maneira de dizer, que teve como paradigma as **diferentes dicções do samba** surgidas nos anos 20 e 30.

Essa compatibilidade entre melodia e letra estaria assegurada pelo chamado **princípio entoativo**. Tatit chama a atenção para o fato de que o sentido de uma fala qualquer encontra-se em sua entoação final (tonema), que pode ser ascendente (“Você vai sair?”), expressando dúvida/continuidade; descendente (“Eu vou.”), expressando conclusão; ou suspensiva (“Mas...”), expressando a interrupção de algo que deve ser completado mais adiante. De um lado, a coincidência (intuitiva) desses tonemas com os momentos afirmativos, continuativos e suspensivos da letra atribuiria sentido aos versos isolados da canção. De outro, a articulação (também intuitiva) dessas inflexões, de modo **concentrado** ou **expandido**, ao longo da composição, seria responsável pelo sentido geral da obra, constituindo as chamadas **formas de estabilização melódica**, já explorada por Tatit em obras anteriores².

A forma concentrada (ou acelerada), que privilegia os acentos sobre vogais curtas e favorece a constituição de células rítmico-melódicas bem definidas, estaria associada a letras que sugerem a conjunção ou encontro dos personagens com seus valores ou objetos. Esse recurso, que o autor denominou de **tematização**, teria como principal representante o samba carnavalesco, com seus refrãos de fácil memorização e suas temáticas festivas. No extremo oposto, tem-se a forma expandida (ou desacelerada), caracterizada pela presença de notas longas sobre as vogais, pela ampla tessitura da voz e por desenhos melódicos sinuosos, que sugerem uma busca por parte do eu lírico. O principal representante dessa forma de estabilização, denominada **passionalização**, seria o samba-canção, cujas letras falam do sentimento de falta e de desencontros – é o caso de “Linda Flor”, de Freire Junior e Henrique Vogeler, analisada na segunda parte do livro. Uma terceira forma de estabilização, que não valoriza nem o prolongamento das notas nem a repetição de padrões rítmico-melódicos, mas as próprias inflexões da fala cotidiana, com seus altos e baixos, seria a **figurativização**, tendo no samba-samba – como Tatit denomina as composições que não são feitas nem para chorar nem para dançar – seu principal representante. Em geral, suas letras mimetizam diálogos (a exemplo de “Conversa de botequim”, de Noel Rosa) ou enaltecem o próprio gênero (a exemplo de “Morena boca de ouro”, de Ary Barroso, também analisada no livro). Essas

² *Semiótica da canção*. São Paulo: Escuta, 1994; *O Cancionista*. São Paulo: Cia das Letras, 1996; *Musicando a Semiótica*. São Paulo: Annablume, 1998.

três dicções do samba, consolidadas nos anos 20 e 30 em função das demandas do mercado fonográfico³, serviram de referência para todas as canções compostas no Brasil a partir de então, independentemente do gênero a que pertencessem⁴.

Tatit procura mostrar como, ao longo do século XX, passionalização e tematização se revezaram no posto de principal dicção da canção brasileira. Assim, diante do excesso temático das marchinhas e dos sambas-carnavalescos, hegemônicos nos anos 20 e 30, despontam no Brasil os boleros e os sambas-canções das décadas de 40 e 50. Em reação ao excesso passional desses últimos, surge, no final dos anos 50, a bossa nova e todos os seus desdobramentos da década seguinte, conhecida como era dos festivais: a MPB (e sua manifestação mais radical, a música de protesto), a jovem guarda (então mais próxima das propostas de João Gilberto e Tom Jobim do que sua herdeira direta, a carrancuda MPB) e o tropicalismo. O *rock* dos anos 80 não seria senão um desdobramento das tendências surgidas nas décadas anteriores – em especial o iê-iê-iê –, possibilitado pela entrada maciça das gravadoras multinacionais no mercado fonográfico brasileiro. No início da última década, para compensar o excesso de tematização do *rock* nacional, as gravadoras investem na passionalização da música dita sertaneja, logo compensada pelo balanço percussivo (temático) do axé e de outros gêneros surgidos no carnaval nordestino.

De todos esses processos de ruptura e sedimentação das dicções da canção brasileira, Tatit dá especial atenção a duas intervenções: a da bossa nova, que teria “aprumado a canção nacional”, numa triagem de seus elementos essenciais, e a do tropicalismo, que teria levado ao paroxismo a tendência à assimilação presente na história da sonoridade brasileira desde seus primórdios. Na bossa nova, a inflexão passional dos sambas-canções foi substituída pelo

³ Nessa época, o carnaval comandava as vendas de discos, demandando uma enorme produção de canções entre novembro e fevereiro. Na longa entressafra entre um carnaval e outro, eram produzidos sambas-canções, também chamados de “sambas de meio-do-ano”, que não tinham o mesmo retorno financeiro dos gêneros carnavalescos, mas eram bastante rentáveis. Vê-se, assim, que o surgimento das duas principais dicções do samba (temática e passional) esteve diretamente atrelado a fatores, além de técnicos, mercadológicos.

⁴ Tatit ressalta que, embora tenha se tornado hegemônico nos anos 30, o samba nunca teve exclusividade no cenário musical brasileiro. Gêneros derivados do *jazz* (como o *fox* e o *ragtime*), da música hispânica (como o tango e o bolero) e das canções de espetáculo (como a cançoneta e outros números do teatro musicado) também eram produzidos no Brasil, e passaram a se valer dos recursos de compatibilidade melodia-letra inaugurados pelos sambistas.

tom coloquial, presente nas letras de suas composições – que tratavam do amor, do sorriso e da flor – e na aproximação do canto com a fala, por meio da eliminação do vibrato e da diminuição da potência da voz. A tessitura vocal também foi reduzida, havendo poucas variações na linha melódica, cuja condução se dava antes pela harmonia do que por uma extensa movimentação das alturas. A rítmica abandonou o tempo forte do compasso: no lugar do bordão executado pelo violão, que nas gravações anteriores reproduzia a marcação do surdo, a “levada” de João Gilberto fazia ouvir justamente os acentos do contratempo, mimetizando um tamborim. Sobre essa marcação rítmica constante, mas acéfala, a voz poderia caminhar com maior liberdade, muitas vezes desrespeitando a métrica do compasso. Assim, mesmo contendo o gesto da dança, o samba da bossa nova deixa de ser música para dançar, promovendo a **decantação** do gênero. A soma de todos esses procedimentos resultaria numa espécie de **grau zero**⁵ da sonoridade brasileira.

Enquanto os bossanovistas lutavam contra os exageros (não só passionais, mas de toda espécie) da canção dos anos 50, excluindo tudo que lhes soasse excessivo, os tropicalistas se incomodavam justamente com o gesto excludente imposto pela MPB na década seguinte. Reunidos no programa Fino da Bossa, comandado por Elis Regina, e nos Festivais da Canção da Record, cuja platéia estudantil ansiava por canções de caráter “nacional” e “popular”, os adeptos da moderna MPB excluíam sistematicamente tanto a bossa nova, com suas letras dessemantizadas, como o iê-iê-iê alienado da jovem guarda e os sambas-canções “cafonas” das décadas anteriores. Lutando contra essa conduta unidirecional (comparável ao gesto de exclusão adotado pelos generais de plantão), Gilberto Gil, Caetano Veloso e outros tropicalistas ressaltaram, justamente, a diversidade de estilos (ou dicções) presente na sonoridade brasileira, sem qualquer exclusão de ordem poética, nacionalista ou estética. Essa tendência à assimilação aparece tanto nas letras de suas canções, em que reinam citações e sobreposições, como nas temáticas, que incluem desde questões existenciais até a modernidade científica ou mercadológica. A reinterpretção tropicalista de canções consagradas, por outro lado, revelava que a composição da música “de

⁵ Expressão utilizada por Roland Barthes para se referir, no âmbito da literatura, à neutralização dos estilos literários, que teria como exemplo paradigmático *O estrangeiro*, de Albert Camus. Tatit a emprega para definir o alto grau de despojamento atingido pelo movimento bossa nova.

qualidade” como da música “de consumo” envolvem processos muito semelhantes no que diz respeito à busca de compatibilidade entre melodia e letra.

A **trigem** bossanovista e a **mistura** tropicalista teriam, assim, se transformado nos dois principais **gestos** da moderna música brasileira, os quais seriam sistematicamente retomados pelas gerações posteriores toda vez que os excessos ou o espírito de exclusão voltassem a reinar no cenário musical. O revezamento cíclico das hegemonias (passionalização *versus* tematização), por sua vez, cessaria nos anos 90, quando o Brasil assistiu à convivência dos mais variados modos de dizer, que iam do brega (presente na música sertaneja, no pagode e em algumas vertentes do *rock*) ao dançante (revigorado com a música axé, com os grupos regionais de percussão – como Timbalada e Olodum – e com os gêneros nordestinos produzidos no carnaval), passando pelo *rap* e pelos artistas independentes. O final do século também seria marcado pela coexistência e intercâmbio entre músicos “de criação” e “de mercado” – isso quando um mesmo artista não se enquadrava já nas duas categorias. Desse modo, contrariando todas as expectativas apocalípticas, a proliferação de gêneros “menores”, execrados pela elite popular⁶, não promoveu a “decadência” de nossa produção cançãoeira. Ao contrário, Tatit defende que foi justamente a consolidação do mercado musical nos anos 90 que possibilitou a reabilitação dos antigos e o surgimento de novos talentos na canção brasileira, bem como a saudável renovação das dicções, indispensável para que uma sociedade complexa se reconheça integralmente em suas canções.

Tributário de certos valores defendidos pelos modernistas, Tatit parece dar continuidade à busca, iniciada por Mário de Andrade na década de 20, de uma essência nacional supostamente presente em algumas manifestações musicais brasileiras; e a encontra no modo de dizer criado pelos cancionistas do século XX. Em sua narrativa, contudo, a bossa nova e o tropicalismo – e não a “música artística”, conforme preconizava Mário de Andrade – é que foram responsáveis pela consolidação do projeto modernista, ao reconhecer os valores musicais nacionais e promover sua transfiguração estética.

⁶ A expressão – uma contradição em termos – é empregada por Tatit para designar o grupo consumidor da música popular “de qualidade” surgido com a bossa nova, no final dos anos 50. Ele se contraporia, de um lado, à elite artística – formada por expoentes do universo erudito, que muitas vezes também pertenciam à elite popular – e, de outro, à massa consumidora de produtos culturais tidos por essas elites como “menores”.

Malgrado o caráter teleológico (todos os eventos narrados no livro parecem apontar, desde sempre, para a origem e a evolução da canção, como se fosse esse o *télos* de todo desenvolvimento musical brasileiro) e apesar de se pautarem mais na bibliografia do que nas fontes primárias (reiterando, assim, certos equívocos), a narrativa e o modelo interpretativo propostos por Tatit são convincentes e bem alinhavados. Além disso, ao propor novos critérios de avaliação dessas “pequenas obras constituídas por melodia e letra”, o autor encontra um novo lugar para o estudo da canção brasileira, de onde o pesquisador pode falar com maior liberdade. No mínimo, trata-se de um ponto de partida a ser levado em consideração pelos historiadores, que podem complementá-lo ou refutá-lo – mas não deveriam, em hipótese alguma, ignorá-lo.

SACKS, Oliver. *Alucinações Musicais. Relatos Sobre a Música e o Cérebro.*

Maurício Monteiro

Dr. em História, professor da Universidade Anhembi-Morumbi

O livro de Oliver Sacks é de uma proposição honesta – ele já avisa que são relatos de alucinações musicais – mesmo que o leitor se debata com as exaustivas descrições dos casos neurológicos ou com os termos técnicos. É provável também que imagine não ser nem para músicos (pois trata também da música), nem para leigos. Talvez, no decurso da leitura, ache até entediante e desista de seguir em frente, mas é preciso prosseguir e ir com os olhos e os ouvidos bem abertos. Sacks é um neurologista britânico que leva suas pesquisas e atividades por vários caminhos, dentre eles, o das relações entre música e cérebro. Sacks aborda vários assuntos, mas este que trata da música e de suas interferências no cérebro, não poderia ir por outro caminho, a não ser aquele que mapeia as reações e as transações neurológicas dos ouvintes e intérpretes frente à música. É um assunto demasiado instigante e que pode, em um determinado momento, responder dúvidas seculares sobre o comportamento humano frente aos sons, organizados ou desorganizados nas sociedades. O autor é honesto e avisa que seu livro trata de relatos de alguns de seus pacientes ou mesmo de pacientes de outros neurologistas. São mais de 100 relatos que mostram como a música afeta o nosso cérebro, de maneira saudável ou mesmo doentia, ao acusar sérios danos em atividades mentais e motoras. A proposta é exatamente mapear, com o maior grau de cientificidade possível, as ocorrências desses eventos e as suas conseqüências nos indivíduos que

passam por esse processo. A música sempre foi um território atrativo e ao mesmo tempo de difícil compreensão; não causa nenhuma sensação, ela sugere e pode ainda servir como recurso histórico, isto é, como um amplificador fiel de lembranças e de conteúdo ideológico.

Pensando nisso é importante atentar para os relatos apresentados. Eles têm tanto do material puramente estrutural da música, quanto das apreensões sonoras e de suas interferências físicas no cérebro. Pode-se, aí, pensar na música como um dispositivo agregador em termos de uma coletividade de ouvintes e como um aparelho basicamente individual quando se trata da memória e da história. Quem nunca teve, por exemplo, lembranças ou *insights* musicais que nos transportam para um determinado tempo e espaço? Podemos nos lembrar de uma música instantaneamente e recobrar nossa memória, localizando-nos em um determinado momento de nossa vida, recordando o lugar exato onde estivemos, as ações que fazíamos e, em um grau mais extremo ou mais desenvolvido, lembramo-nos até mesmo das roupas que vestíamos. Pensamos: já estive por aqui. Isso acontece pelas propriedades que Oliver Sacks descreve em seu livro: essas “Alucinações Musicais” podem nos levar a determinados estados de ânimo e êxtase. Logo no início de seus relatos, surge uma descrição bastante pontuada para esse momento; cita um estudo de outro neurologista, Macdonald Critchley, que observava ataques epiléticos em pacientes induzidos por música. Após um desses ataques, um dos pacientes afirmava que ter passado por tudo isso era como se estivesse vivendo uma cena. “Epilepsia musicogênica”, seria esse o nome para as observações de Critchley em seus pacientes. Os casos são extensos e ocupam toda a abordagem de Oliver Sacks.

São vários também os nomes científicos e técnicos descritos no decorrer das observações e dos estudos e isso, para aquele leitor que desconhece os jargões especializados das neurociências, da biologia ou mesmo da musicologia, pode soar como extenuante. Diplopia mental, amusia, amusia coclear, desarmonia, distímbrria, estereoscopia, estereofonia, *savants* musicais, sinestesia, afasia, musicoterapia, discinesia, melodia cinética, *brainworms*, *earworms* – isso sem falar das síndromes, como as de korsakoff, tourette e williams –, são alguns dos termos introduzidos nesses relatos neuro-musicais. Entretanto, para uma abordagem neurológica, não poderiam ser outros. É muito provável que os termos *earworms* e *brainworms*, respectivamente ‘vermes do ouvido’ e ‘vermes do cérebro’, sejam quase que definidores de todas essas acusações musicais, dos benefícios e dos malefícios que a música pode cau-

sar no ouvinte. Mas essa gramática toda tem outro significado, que seria o de esclarecer parte da problemática em torno da música e da escuta, a partir do ponto de vista das neurociências; ou mesmo para tentar esclarecer as nossas dúvidas sobre o que sentimos quando ouvimos música ou quando ela se apropria de nossas sensações. Essa gramática especializada tem remédio, ou melhor, medicações, que podem ser o valium, a gabapentina, a quetiapina e a prednisona. Outros tipos de medicações, afirma o neurologista, como a aspirina e o quinino, “podem causar alucinações musicais transitórias”.

O que se pode deduzir nos estudos de Oliver Sacks é que se deve observar não a música, como querer combatê-la, mas sim o lugar onde ela age, o cérebro. Deve-se, portanto, medicar os casos extremos como patologia ou doença adquirida devido às exposições sonoras, mas só os casos em que a música pode alterar fisicamente as funções cerebrais. Nos outros casos, deve-se olhar para a história e para a cultura de cada um. Afinal, a música pode ter um efeito predominantemente positivo porque, segundo o psiquiatra Anthony Storr, ela “alivia o tédio, torna (...) os movimentos mais rítmicos e reduz a fadiga”. Na maioria das vezes a música tem efeitos benéficos mesmo quando extraída da memória musical ou da imagem musical. Em praticamente todos os relatos de Oliver Sacks os entrecruzamento entre história, memória e música aparecem – mesmo que sub-reptícios – como uma equação diretamente ligada ao cérebro, à consciência e ao estado de ânimo. Seria pertinente pensar, contudo, em domínios isolados entre a música e o cérebro, e entre a história e a memória musical como um elo.

A primeira complexidade da música é a sua definição: o que é, para que serve, tudo é música? Antes de se tornar uns *brainworms* e sugerir a amusia, ou outra disfunção no estado de consciência e ânimo, é preciso entender a música em si e por si mesma. Desconheço informação mais abrangente e menos reducionista, a exemplo de tantas outras tentativas, do que aquela formulada e proposta por Carl Dahlhaus, pelo menos para o que diz respeito a todas essas “Alucinações Musicais”. Em um primeiro momento, trabalha-se com os conceitos metafísicos de força, energia, tempo e espaço. Dahlhaus relaciona a poesia à força, a obra plástica ao espaço e a música à energia e todas operam, de uma forma ou outra, no espaço. Considerar a música como uma arte que atua pela energia é como considerar seus efeitos sobre o ouvinte, sejam eles de êxtase, de memória, de história ou interferentes no cérebro, em escala já apontada pelos estudos neurológicos e que lemos em Oliver Sacks. A complexidade dos efei-

tos da música é extensa e se inicia na sua própria natureza. A música em princípio é evanescente, transitória; passa e não resiste à reflexão. Esse seria seu fim em si mesmo. Mas a música tem ainda outro aspecto, mais complexo e mais interessante: ela pode ser retida na memória, pode invocar aspectos espaciais, temporais e cronológicos. E é nesse sentido que ela passa ao domínio do cérebro, como uma energia armazenada, onde começam os efeitos e as tais alucinações.

Outro fator importante – histórico e de linguagem – diz respeito às transformações pelas quais o sistema musical do Ocidente passa através dos tempos, isto é, o modalismo, o tonalismo e os atonalismos. Da formulação da gramática, da racionalização dela, até a sua negação, a música pode sugerir sensações diferentes ao ouvinte. O canto em uníssono e a quase ausência de harmonia das músicas medievais, baseadas nos modos gregos ou eclesiásticos, tendem a sugerir sensações de êxtase, pela sua repetitividade ou circularidade, basicamente melódica. A música tonal, por sua vez, criou uma gramática que trabalha com a expectativa, com a tensividade e a sua solução; é basicamente harmônica e procura desenvolver esse edifício a partir de regras, de ordens estabelecidas através de quase quatro séculos. A música do século XX, com o timbre como predominante, nega todas essas regras e tende a ser mais perturbadora, no sentido da escuta e das relações auditivas que as sociedades ocidentais ainda mantêm. Esse é o ponto crucial. Oliver Sacks chega a discutir com seus pacientes que tipo de música se ouvia como *brainworms* e o que ela causava, que tipo de incômodo ou preferência o paciente sofria ou desejava. Um dos pacientes dizia que ouvia internamente uma música ‘tonal’ e ‘melosa’ e que aquilo não era o esperado e muito menos o desejado, uma vez que ele tivera mais contato com a música atonal. Depois, passou a ouvir, da mesma forma, uma sinfonia de Tchaikovsky, descrita como ‘barulhenta’, ‘exaltada’ e ‘rapsódica’.

O material musical que temos como referencial é o de nossa própria cultura, ou seja, são os sons que ouvimos ou escutamos durante nossos momentos de existência, desde a infância até a velhice. As nossas lembranças mentais não poderiam vir de outro lugar. Há outra observação importante: quando estamos frente a um evento musical, dedicamos a ele, de acordo com nossos interesses ou práticas culturais, uma maior ou menor atenção. Em outras palavras, mostramos interesses diversos pelos fatos musicais, podemos ouvir ou escutar. É isso mesmo: ouvir e escutar podem ser ações diferentes. Roland Barthes propõe que ouvir é um ato fisiológico; ouve bem quem tem em pleno funcionamento os

mecanismos físicos e fisiológicos da audição e da acústica. Escutar pressupõe decodificar determinados códigos sonoros e, mais ainda, a escuta defini-se pelo objeto e a sua intenção. Torna-se comum que frases musicais, elaboradas com menos grau de complexidade sonora, fiquem a martelar ou a martirizar nosso cérebro; é o que acontece, como já apontou Oliver Sacks, com determinados *jingles*, por exemplo. Os relatos apresentados no livro “Alucinações Musicais” dizem respeito basicamente a esse tipo de música, muito raramente a uma obra estruturalmente mais complexa, o que pode nos indicar que melodias tonais de certa simplicidade se acomodam com mais facilidade no cérebro. As pessoas que protagonizam esses eventos afirmam que já ouviram a melodia que os incomoda em algum momento de suas vidas.

Entretanto a complexidade da música e de suas ações neurológicas continua. O autor relata ainda casos de pacientes que se sentem incomodados com timbres, ritmos e com a harmonia musical. Nesse sentido propõe-se o conhecimento de vários tipos de amusia, que seria a perda total ou o descontrole sobre os efeitos musicais. No caso do ritmo é lembrado o caso de Che Guevara que dançava mambo quando ouvia um tango (discinesia); no caso da harmonia, fala-se de pessoas que não conseguem distinguir tons; no caso dos timbres, Oliver Sacks relata os casos onde a repulsa por determinados instrumentos musicais é evidente. Ele mesmo diz ter passado por isso em um momento em que as notas de um piano soaram com “uma desagradável reverberação metálica, como se a balada estivesse sendo tocada com martelo numa folha de metal”. Outro paciente relata que se sentia flagelado e entediado quando ouvia timbres de instrumentos de sopro. Isso, propõe Oliver Sacks, poderia se chamar distimbria.

Questão também importante e que diz respeito ao nosso tempo é abordada no livro: teremos um *jukebox* intracraniano ou um *iPod* na cabeça? Com o advento das tecnologias, desde o rádio, passando pelo *jukebox* até as maravilhas minúsculas que podem armazenar horas de música, portanto portáteis, nossos ouvidos ficaram mais suscetíveis a essa avalanche de sons. Ouvimos por toda parte com um cardápio diverso. Esse bombardeio de sons que os séculos XX e XXI proporcionam expõe nosso cérebro a uma infinidade de estilos musicais, de frases melódicas, de ritmos completamente deslocados no tempo, que uma música pode vir a se tornar uns *brainworms*. Obviamente que essa proliferação e reprodução de sons, dentro do processo da indústria cultural, pode ser mais nociva ou irritante para aquelas pessoas que têm o chamado ouvido absoluto. Um ex-professor de música em Oxford dizia que o papa

assuava o nariz em sol e que o vento arfava em ré. A maioria dessas pessoas, quando escutam uma música tocada em tons diferentes ou mesmo com uma variação mínima na sua afinação, fica irritada, perturbada e mesmo agitada. Mas os casos do ouvido absoluto são mais extensos. Em contrapartida aponta-nos ainda um caso de uma família de músicos cujas filhas gêmeas – portanto com os mesmos “genes” musicais – têm “aparelhagens” físicas e relações com a música diferentes. Uma tem ouvido absoluto é péssima instrumentista e quase indiferente à música. A outra, mais “sensível”, é boa intérprete.

Um dos relatos mais interessantes e mais extensos, com comparativos semelhantes, diz respeito a um paciente com amnésia que não se recordava de absolutamente nada. Clive Wearing sofria de amnésia crônica resultante de uma encefalite herpética. Não se lembrava de nada, sua vida era o momento em que respirava, e respirava o momento todo sem saber. Era capaz de cumprimentar as pessoas que estavam consigo seguidas vezes e não conseguia descrevê-las fisicamente se não estivessem ao seu lado. Amnésia retrógrada, afirma Oliver Sacks, que fazia com que todo o passado, o mais próximo e o mais remoto, fossem apagados instantaneamente de sua memória. Mas os sons podiam recuperar, pelo menos no campo das habilidades musicais, um aprendizado que só se tem na memória, como tocar um instrumento ou mesmo cantarolar uma melodia. Clive era capaz de fazer música dentro do espaço da música, isto é, de tocar uma linha enquanto ela estivesse ali; quando terminava, caía no que sua esposa chamou de “uma minúscula plataforma sobre o abismo”. Somente a música trazia para o paciente uma recuperação da memória e mais instantes de vida.

Esse fato como tantos outros relatados coloca a música e o cérebro em concordância de complexidade e ainda mais, em uma íntima relação de significados e significantes. O cérebro significa tanto para a compreensão da música, como a música fosse talvez o maior significante para o cérebro. Escutar ou ouvir música é a ação humana que mais utiliza os campos neurais; através da audição e da escuta, o organismo é capaz de requerer e movimentar uma série de intrincadas redes nervosas, a maior delas nos eventos humanos. O processo já se inicia na captura dos sons, em transformações tão diferenciadas que seria como a alquimia medieval de transformar carvão em diamantes. Primeiramente, vamos à fonte desse som: ele possui um mecanismo de excitação que supre a energia, um elemento vibrante que lhe dá as características e um ressonador que o amplifica. O meio de propagação é importante e esta-

belece fronteiras para reflexão e absorção. O receptor aciona a complexa transformação: o tímpano converte as ondas sonoras, a energia, em oscilações mecânicas; em seguida, o ouvido interno faz uma separação primária das frequências e as converte em impulsos nervosos; depois, já no sistema nervoso, acontece o processamento, a identificação, o armazenamento e a transferência para outras partes do cérebro, os lóbulos, onde as alucinações musicais podem brotar.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes Von. *Carnaval em branco e negro: Carnaval Popular Paulistano – 1914-1988*. Campinas: Ed. Unicamp; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial de São Paulo, 2007. v.1, 250p.

Marcos Virgílio da Silva

Doutorando FAU/USP – Bolsita Capes

Resultante da tese de doutorado da prof^a Olga von Simson, defendida na FFLCH-USP em 1989, o livro coroa um longo trabalho de pesquisa da autora, que tem se dedicado há pelo menos trinta anos à história do carnaval paulista. Boa parte desta investigação foi ao mesmo tempo produto e desdobramento de um inovador projeto de história oral realizado em meados da década de 1980, cujo objetivo era recuperar a memória do carnaval paulistano. Os vários depoimentos de carnavalescos, sambistas e pessoas comuns recolhidos pela autora no Museu da Imagem e do Som, em São Paulo, serviram de base a esse trabalho¹.

A primeira publicação ligada ao tema da autora² é um trabalho pioneiro de uma linha de pesquisa que ganhou fôlego a partir da década de 1990 e contribuiu

¹ O acervo com os depoimentos está depositado em dezenas de fitas magnéticas no Museu da Imagem e do Som, em São Paulo, que colaborou para a realização do projeto.

² SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes Von. “O Carnaval e O Desenvolvimento de Guaratinguetá na Segunda Metade do Século XIX”. *Cadernos CERU*, v. 1, p. 19-32, 1978. Outros trabalhos relevantes da autora sobre o tema incluem: “Folguedo Carnavalesco, memória e identidade sócio-cultural”. *Resgate*, v. 3, p. 53-60, 1991; “A Dança dos Caiapós:

para o enriquecimento de uma historiografia da cultura popular brasileira que esteve, por certo tempo, vinculada à herança de folcloristas ou – como é o caso em especial no que diz respeito ao carnaval – a um interesse centrado no Rio de Janeiro³. O livro *Carnaval em branco e negro*, assim, tem o primeiro inegável mérito de, escapando a esses dois “modelos”, tratar do carnaval paulistano em sua própria dinâmica, recuperada através dos depoimentos de seus agentes.

O livro, como o título sugere, se estrutura em torno das manifestações carnavalescas populares de brancos e negros na cidade de São Paulo e do contraste entre elas. A primeira parte trata das manifestações momescas nos bairros operários do Brás, Água Branca e Lapa, especialmente nas primeiras décadas do século XX (a maioria desses folguedos, segundo o livro, virtualmente desapareceu a partir de meados do século); na segunda parte, é narrada a história do carnaval negro, de suas origens rurais (caiapós), passando pelos cordões carnavalescos das primeiras décadas do século XX, até as escolas de samba – tomando como caso exemplar a escola Nenê de Vila Matilde, fundada em 1949 – formadas em moldes inspirados nas escolas cariocas e organizadas institucionalmente a partir do final da década de 1960 (quando passam a contar com o apoio, inclusive financeiro, da prefeitura de São Paulo). Esta segunda parte ocupa, de fato, a maior seção do livro e busca observar de que maneira o carnaval negro se amplia, se estrutura e estabelece relações mais extensas e sólidas (a despeito de dificuldades e revezes sofridos por todo o

Origem do Carnaval Popular Paulistano”. *D.O. Leitura*, v. 8, n. 93, p. 12-13, 1990; “O Negro Paulistano Enquanto Folião Carnavalesco e Sua Longa Trajetória”. *Estudos Afro-Asiáticos*, v. 13, p. 61-78, 1987; “A burguesia se diverte no Reinado de Momo. O carnaval paulistano do século XIX”. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH-USP, 1984; “Espaço urbano e folguedo Carnavalesco no Brasil: uma visão ao longo do tempo”. *Cadernos CERU*, n. 15, p. 297-305, 1981. Vale ainda destacar sua atuação no Centro de Memória da Unicamp (do qual é diretora desde 2005 e diretora associada desde 2001), particularmente no Laboratório de História Oral – do qual é responsável desde 1990 – e ainda na Associação Brasileira de História Oral, que presidiu até 2002 e onde, atualmente, exerce a função de membro da comissão editorial da *Revista de História Oral* e do Conselho Científico.

³ Parte do interesse pelo Rio de Janeiro se justifica pelo fato de a cidade ter sido capital federal durante a monarquia brasileira e a República até meados do século XX, períodos que correspondem a épocas privilegiadas por estudos recentes sobre a cultura popular, como os de Maria Clementina Pereira Cunha (*Ecos da folia*. Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920, São Paulo, Companhia das Letras, 2001) ou Martha Abreu (*O Império do Divino*. Festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro (1830-1900), Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999).

período abordado) com a “sociedade mais ampla”. Na terceira parte, os dois carnavais são comparados, sendo colocada em relevo a questão da (construção de) memória e identidade, e as diferenças entre os agrupamentos ligados ao carnaval branco e o negro. Complementa o livro um riquíssimo anexo fotográfico. As legendas comentadas que acompanham as fotografias ampliam a compreensão de diversos aspectos analisados nos textos a que se referem. De fato, a autora, com extensa produção acerca dos usos de fontes orais e de fotografia na reconstrução de memória, demonstra a utilidade de ambos na reconstituição de uma história que, sabe-se, não mantém numerosos registros documentais por escrito⁴.

O longo período coberto pela obra a credencia, desde já, como referência fundamental capaz de abrir novos caminhos, sugerindo indagações a outros pesquisadores para avançar a compreensão de questões relevantes em outros recortes. Espera-se que futuras pesquisas possam lançar novas luzes sobre questões que o livro de Simson não privilegiou⁵.

É possível observar, por exemplo, que o esforço de identificar as *origens* e o desenvolvimento das manifestações carnavalescas paulistanas deixou pouco espaço para a discussão do que se poderia considerar a crise e declínio de algumas dessas festividades – como o corso, no caso do carnaval branco, e os cordões negros. Evidentemente, essa questão não é desconsiderada: a própria dinâmica urbana, o processo de metropolização de São Paulo nesse século XX e suas implicações na organização do espaço e nas formas de sociabilidade das comunidades que se viam envolvidas nos carnavais retratados, são trazidos ao primeiro plano. Em parte, esta opção está embasada na própria periodização proposta pela autora na introdução ao livro: o marco inicial se insere no

⁴ Neste sentido, é relevante destacar ainda a contribuição adicional prestada por pesquisas desenvolvidas, fora do âmbito acadêmico, no sentido de recuperar e registrar outra fonte fundamental para a história do carnaval que são as próprias *canções carnavalescas* (marchas, sambas e outras). Exemplos desses esforços podem ser citados nos documentários cinematográficos dedicados a sambistas paulistanos, como Germano Mathias, Geraldo Filme e Nenê de Vila Matilde, no documentário televisivo *Samba à paulista* (2007), além de significativa discografia recente.

⁵ Entenda-se este comentário não como crítica ao trabalho ora resenhado. Mesmo trabalhos da abrangência deste devem ser considerados respeitando-se as limitações a que qualquer estudo está sujeito: recortes temporais ou geográficos, delimitação de uma problemática, fontes eleitas, entre outras. Desta forma, só é possível a indicação de eventuais “lacunas” (na realidade, novas questões suscitadas pelo livro) a partir do pressuposto de que a maior parte delas – a própria existência de uma obra de tal dimensão – está suprida.

que considera o segundo período do carnaval do Sudeste brasileiro (1870-1930) e a maior parte transcorre no longo terceiro período (1930 até a atualidade); recorte que tende a privilegiar problemas da passagem de um período a outro, enfatizando mais os primeiros anos – “heróicos” – do carnaval e menos suas importantes mudanças (que, ainda assim, não são ignoradas) nas duas décadas que se seguem à oficialização dos desfiles, a partir de 1968, e subvenção oficial.

Uma das mudanças notáveis nesse período é a presença significativa das manifestações populares ligadas aos migrantes (presentes na capital paulista especialmente a partir da década de 1940), mudança pouco explorada no livro⁶, que enfoca os descendentes de imigrantes operários e de escravos negros. Trata-se, evidentemente, mais de ênfase do que limitação, mas será interessante, futuramente, dar relevo aos “caipiras” e “nordestinos”, matizando o esquema em “preto e branco” proposto e revelando novos tons do carnaval paulistano, ou de localidades específicas que não as reveladas no estudo de Simson⁷.

Só é possível mencionar as localidades não reveladas porque de fato *há* os territórios revelados pelo livro. A territorialização dessas manifestações é – particularmente para um pesquisador da área de história da urbanização – uma das mais férteis contribuições do trabalho de Simson. Especialmente a primeira parte do livro, o carnaval branco, cujas formas são estreitamente vinculadas às realidades e aos processos de transformação dos (e nos) bairros retratados – Brás, Água Branca, Lapa – e, na segunda parte, ao tratar da relação entre os cordões negros da Barra Funda e Bexiga (berços dos cordões rivais Camisa Verde e Vai-Vai), ou ainda da escola de samba fundada por Seu Nenê no bairro de Vila Matilde, zona leste paulistana. O livro sugere, propondo a outras pesquisas a continuidade desse esforço investigativo, a presença de manifestações carnavalescas em outros bairros da cidade, como Casa Verde ou Cambuci/ Glicério (onde se originou a escola de samba considerada a mais antiga em atividade na cidade, a Lavapés).

⁶ Que, entretanto, subjaz à caracterização das relações entre os integrantes das escolas de samba – ou daquela destacada, Nenê de Vila Matilde – e os moradores brancos do bairro: fotografias exibidas no anexo permitem cogitar que parte desses seja composta justamente de migrantes, seja do Nordeste, do interior de São Paulo ou de Minas Gerais.

⁷ Por exemplo, o bairro de São Miguel Paulista, (estudado por FONTES, Paulo. *Trabalhadores e cidadãos* – Nitro Química: A fábrica e as lutas operárias nos anos 50. São Paulo, Annablume e Sindicato dos Químicos e Plásticos de São Paulo, 1997) ou São Mateus, que recentemente lançou o CD *Berço do Samba de São Mateus* (SESC-SP, 2007).

Há, no tratamento da relação do carnaval com os bairros, uma diferença entre a parte “branca” e a “negra”. Ao tratar do carnaval branco, Simson adota uma estrutura que parte da caracterização dos informantes, passando ao bairro e, em seguida, suas manifestações carnavalescas características. O paralelismo claro conduz o leitor à constatação das similaridades e diferenças com que se constrói a conclusão dessa parte do livro. Na segunda parte, a relação entre cidade e festividades momescas se dá de forma diversa, e a diferença se assenta em dois aspectos: formalmente, a apresentação se dá de modo menos explícito (não há uma caracterização dos bairros que abrigam os caiapós, cordões e escolas de samba⁸); a segunda diferença diz respeito a uma *perspectiva* distinta.

Ao tratar do carnaval negro, toma-se a cidade como um todo, e as manifestações carnavalescas negras em seus conjuntos (cordões, escolas), ressaltando a constituição de um carnaval que adquire, progressivamente, uma escala metropolitana. Por essa razão, parece menos importante a caracterização deste ou daquele bairro do que a compreensão de um processo por meio do qual as agremiações travam contato umas com as outras e com a “sociedade mais ampla”, de modo a somar forças (a despeito das rivalidades, que se mantém) e angariar apoio para que o carnaval negro e seus elementos (particularmente o samba) sobrevivam à desagregação dos laços comunitários que mantinham coesas as formas do carnaval branco – que, de acordo com o livro, desapareceu virtualmente ou mesmo de fato – e dos cordões carnavalescos negros – muitos dos quais, da mesma forma que os corsos, por exemplo, desapareceram ou perderam relevância com a progressiva “institucionalização” do carnaval dos blocos e escolas de samba.

O livro revela uma maneira pela qual o carnaval negro logrou sobreviver à metropolização paulistana. O que, para muitos, poderia ser interpretado como “diluição” do carnaval negro em um cinza pálido – seja pela presença cada vez maior de brancos (e das classes médias e elites) nos ensaios, desfiles e mesmo na direção de escolas, seja ainda pela assimilação do samba pela “cultura de massas” – emerge, do livro de Simson, como um resultado que não pode

⁸ Explorar esse ponto pode contribuir para suprir a ainda carente história dos bairros periféricos de São Paulo, como a Casa Verde, Vila Madalena, ou enriquecer a daqueles em que a presença negra em bairros mais antigos é ainda pouco notada, como Barra Funda, Cambuci e Glicério, Bela Vista/Bexiga, entre outros.

deixar de ser reconhecido como sobrevivência, triunfo da população negra paulistana⁹. Este aspecto, mais subentendido do que explícito no livro, confirmaria a simultaneidade, nas cidades modernas, entre a força desagregadora da metrópole moderna e sua capacidade de produzir novas noções de coletividade – o que Raymond Williams¹⁰ associou, em outra imagem dual instigante, com as “trevas” e a “luz” das cidades.

⁹ É possível argumentar que esse triunfo não é exclusivo do carnaval e do samba paulistano – no Rio de Janeiro é certamente ainda mais contundente. Contudo, considera-se importante destacar esta constatação, que abre promissores horizontes de investigação para além da perspectiva catastrofista, que vê, nessa expansão, uma deturpação ou enfraquecimento da manifestação “original” – valorizada como mais “pura” ou “legítima” – com que, tão freqüentemente, se tratam as manifestações da cultura popular.

¹⁰ WILLIAMS, Raymond. “Cidades de trevas e de luz”, in: *O campo e a cidade*, na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 291-313.

ENSAIO BIBLIOGRÁFICO

CADÊNCIA, DECADÊNCIA, RECADÊNCIA: O TROPICALISMO E O SAMBA-FÊNIX*

Marcos Silva

Depto. de História - FFLCH/USP

O livro *Tropicalismo – Decadência bonita do samba*, de Pedro Alexandre Sanches, contém muitas contribuições para o debate sobre a História da Música Popular Brasileira nos últimos 35 anos do século XX¹. O trabalho desse crítico e jornalista evidencia densidade analítica, que extrapola os limites da Imprensa periódica e retoma uma tradição clássica: fazer dialogarem o texto do cotidiano jornalístico – escrito dentro de severas condições de tempo e espaço editorial – com sua retaguarda analítica erudita, contribuindo para a ampliação desta. O cuidado informativo inclui bibliografia, iconografia e discografia, úteis para outros pesquisadores e demais interessados no tema – partituras enriqueceriam ainda mais tal amostragem.

O autor lança mão de debates próprios à Filosofia, Sociologia, Psicologia e Semiótica, demonstrando abrangência e desembaraço. Realiza, ainda, um esforço de História mediata ou do passado recente, comprovando a justeza da

* Retomo comunicação apresentada na mesa-redonda “A república do samba – Música, ritmo e cadência cariocas”, no XI Encontro Regional da ANPUH/RJ (UERJ, Rio de Janeiro, RJ), 22 de outubro de 2004. Agradeço a Raul Milliet, que me convidou para integrar a atividade.

¹ SANCHES, Pedro Alexandre. *Decadência bonita do samba*. São Paulo: Boitempo, 2000.

tese de Jean Lacouture sobre esse gênero da escrita histórica como Jornalismo rigoroso².

A tese central do livro: o samba – considerado o principal gênero musical popular autóctone brasileiro – sofreu grave decadência a partir dos ataques provenientes da produção tropicalista, especialmente, entre 1967 e 1969. Sanches situa, em meio a essa anunciada decadência, o esplendor de obras-primas produzidas por alguns grandes sambistas contemporâneos do processo, como Chico Buarque e Paulinho da Viola, além da peculiar produção de Jorge Ben (Jor). A sedutora tese é defendida, na maior parte do tempo, com cerrada argumentação. Sua solidez se revela, em algumas passagens, também fragilidade ou camisa de força, quando renuncia a facetas de seu objeto para mais facilmente demonstrá-la.

Tal dificuldade se manifesta desde o capítulo inicial, “A voz do morto”, que toma título e base de seu principal argumento de empréstimo a uma canção homônima, de Caetano Veloso. Sanches é cuidadoso na reconstituição do contexto em que o samba foi composto e depois gravado, separadamente, pelo autor e pela sambista clássica Aracy de Almeida (citada, em fala atribuída a Rogério Duprat, na contra-capá do disco *Tropicália ou panis et circensis*: “com que olhos verão um jovem paulista nascido à época de Celly Campello e que desconhece Aracy & Caymmi & Cia?”). Mas finda deixando de lado uma dimensão polêmica da mesma canção: contra um congelamento cadaveroso, daquele gênero musical, pelas regras da Bienal do Samba, que a TV Record promoveu em 1968, um ataque a tópicos da poética tropicalista em nascimento e uma estratégia de mercado para combater os baianos, ligados, então, à TV Tupi e produzindo o programa “Divino, Maravilhoso”.

Seria muito acessível, para Sanches, o cartaz da Bienal, reproduzido na Imprensa da época. Ele apresenta John Lennon e Yoko Ono, de costas, nus, mais outros roqueiros estrangeiros, com uma legenda declarando querer ver as guitarras e aquele tipo de músicos pelas costas. A Record se irmanava aos argumentos repressivos da ditadura – roqueiros, *hippies* e usuários de drogas vistos como destruidores dos bons costumes e da família –, usando o argu-

² LACOUTURE, Jean. “A História imediata”. In: LE GOFF, Jacques (Org.). *A História Nova*. Tradução de Ana Maria Bessa. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 215-240.

mento da tradição do samba para esse fim. Revidar às justificativas ideológicas da Bienal (que se repetiu somente em 1971) não era – nem se desdobraria, necessariamente, em – lutar contra o samba em geral. Ao bradar “Viva o Paulinho da Viola!” (trecho interpretado por Sanches como “sarcasmo bélico”, p. 18), a canção nos lembrava que nem todo samba era declarado morto, que a morte rondava o samba de bienal, embora concorressem, naquele festival, canções de excepcional beleza, como “Coisas do mundo, minha nega”, de Paulinho da Viola, “Bom tempo”, de Chico Buarque, e a vencedora “Lapinha”, de Baden Powell e Paulo César Pinheiro, mais alguns grandes sambas, de Cartola e outros... Nesse sentido, é necessário estabelecer diferenças entre o projeto ideológico da Record, argumentos ideológicos adotados por setores da música popular brasileira (compositores, intérpretes, críticos) e os sambas efetivamente ali apresentados, assim como o diálogo complexo do Tropicalismo com esse gênero. “Enquanto seu lobo não vem”, de Caetano Veloso, integrou o disco *Tropicalismo ou Panis et Circensis* e era um samba-enredo paródico e reflexivo.

Comentando, depois, a canção “A voz do vivo”, também de Veloso, gravada por Gilberto Gil, Sanches salienta o fascínio tropicalista por individualismo, tecnologia e viagens espaciais. Não aprofundou suas análises com a evocação de outras canções, no mesmo disco, que enfatizaram incomunicabilidade, tensões e desumanização nesse processo – “Cérebro eletrônico”, de Gil (“Só eu posso chorar, quando estou triste”); “2001”, de Tom Zé e Rita Lee (“Dei um grito no escuro / Sou parceiro do futuro / Na reluzente galáxia”); “Vitrines”, de Gil (“Sonhos guardados, perdidos / Em claros cofres de vidro”); “Futurível”, de Gil (“A felicidade é feita de metal”). O próprio tom tenso e até dissonante, na melodia e no arranjo de “A voz do vivo”, não é levado em conta. A lua e a rua, pontos de partida na letra dessa canção, menos que indiferença e negação de hierarquias na realidade, podem indicar a amplitude do real – o próximo e o distante, o público e o, até então, inatingido.

Existem manifestações de samba em várias regiões do Brasil: samba de roda, em boa parte do litoral, samba rural paulista, samba mineiro, etc. Mas o modelo que se consolidou nacionalmente a partir dos anos 30 do século XX é, mais propriamente, carioca; com as contribuições milionárias de Bahia (desde antes, as tias baianas; na época referida, Dorival Caymmi, Assis Valente), Minas Gerais (Ary Barroso), Rio Grande do Sul (Lupicínio Rodrigues) e outras partes do país; modelo que foi divulgado pela indústria cultural nascente (gravadoras, emissoras de rádio), tendo por centro a então maior cidade brasileira e

sede do governo federal, para o resto do território nacional, com o auxílio da ditadura estadonovista (1937/1945). Considerar o samba principal gênero musical autóctone do Brasil, como Sanches o faz, reforça um mito, que o Tropicalismo contribuiu para colocar em seu devido lugar: de mito.

A tese, todavia, está apoiada num importante referencial do projeto tropicalista: o descentramento da música popular em relação a um exclusivo modelo, realçando a pluralidade brasileira de tradições rítmicas, além dos laços internacionais que marcavam e marcam o formato da canção de mercado. Junto com sambas, marchas, toadas, baiões e outros gêneros tradicionais do cancioneiro nacional, Veloso, Gil, Mutantes, Tom Zé e Gal Costa gravaram ou compuseram, desde aquele início do Tropicalismo, rumbas, baladas, marchas sagradas ou cívicas, boleros, tangos, *rocks*, depois *reggaes*, *funks*, *raps* e outros ritmos. Isso não significou destruir o samba. Mas, certamente, realocou o gênero num painel mais amplo, nacional e cosmopolita. E talvez tenha resultado na morte do samba como gênero-rei – mas quem precisa de reis?

Sanches não discute, de forma mais detida, a canção de exílio “Aquele abraço”, de Gil, como um bonito samba. Mesmo a bela “Desde que o samba é samba”, de Veloso, dos anos 90, teve realçadas apenas as dívidas, em relação a Paulinho da Viola, sem sublinhar que, afinal, constitui-se num exemplo da vitalidade que o gênero manteve, ao invés da alardeada decadência. Gal dedicou álbuns a Caymmi e Ary – cheios de sambas, como não poderia deixar de ser –, e anunciou um disco com repertório de Paulinho da Viola, que não gravou até hoje. Um roqueiro posterior ao Tropicalismo, Lobão, produziu belos sambas, caso do nietzscheano “Aurora”, e seu contemporâneo Cazuza regravou clássicos de Cartola e Nelson Cavaquinho.

Sanches apela para a noção de “neomedievalismo” (p. 23 do livro), reafirmando um entendimento de “Idade Média” como trevas e decadência. O conceito de “decadência”, antípoda e gêmea do progresso (ou “linha evolutiva”), é duvidoso porque dota a História de um sentido contínuo, alheio à ação concreta dos diferentes sujeitos. São conseqüências práticas de seu emprego considerar Gil e Veloso eternamente iguais a si mesmos e o samba como seguidor de uma trajetória inevitável de degradação (apesar das obras-primas), perdendo de vista nuanças nos processos históricos.

A expressão “linha evolutiva” ficou mais conhecida depois que foi usada por Augusto de Campos³. Antes dele, o conceito já se fizera presente em debates na *Revista Civilização Brasileira*, com a participação de Caetano Veloso e

outros jovens músicos em ascensão. No disco *Domingo*, de Veloso e Gal Costa, o primeiro, escrevendo na contracapa, aborda a questão: “A minha inspiração não quer mais viver apenas da nostalgia de tempos e lugares, ao contrário, quer incorporar essa saudade num projeto de futuro”. No disco *Tropicália*, uma fala atribuída a Capinam descarta tanto tradição quanto linha evolutiva: “No Brasil e lá fora: nem ideologia nem futuro”.

O autor também propõe a fixação de alta e baixa cultura, contra a equiparação de Veloso, Buarque e Gil a Villa-Lobos e Machado de Assis, “em arautos da intelectualidade, em símbolos nacionais” (p. 27). É sempre bom pensar sobre a produção efetiva de qualquer autor. A simples hierarquia entre alta e baixa cultura, todavia, pode mais confundir que explicar. Afinal, Machado e Dostoievski, dentre outros canônicos literatos, publicaram folhetins, e Villa-Lobos ia ouvir Ernesto Nazareth tocar em sala de cinema – alta ou baixa cultura? O cinema começou como “baixa cultura” e atingiu os patamares artísticos de Jean Renoir, Ingmar Bergman e Luchino Visconti. O crítico literário Antonio Cândido foi mais feliz, em entrevista para a revista *Veja*, ao encarar o trabalho de Chico Buarque como, simplesmente, cultura.

Sanches finda investindo mais na análise das letras de canções, como talentoso comentarista de metáforas e outros recursos verbais, sem desprezar arranjos, harmonias e melodias. Em algumas passagens, entretanto, excede-se na dimensão ideológica dos versos, em benefício de sua tese central, perdendo de vista sutilezas... musicais!

É o caso de “Janelas abertas n° 2”, de Veloso. Sanches silencia a existência de uma anterior “Janelas abertas”, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes. Esse detalhe nos remete a uma angustiada homenagem tropicalista à bossa-nova (“janelas abertas para o esplendor da paisagem, do novo e do amor”, em Jobim/Morais) e ao anúncio da existência, naquele trágico momento – escalada da ditadura –, de outras janelas, que substituíam as portas e autorizavam a invasão de apartamento, corpo e ser pelos insetos.

³ CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974 (Debates – 22). 1ª ed., 1969.

A análise realça um percurso de interiorização, sugerindo desprezo do compositor pelo mundo exterior. Deixa de observar, todavia, como a música é uma tensa visão dessa interiorização (toda a letra se organiza em relação a “eu poderia abrir as portas que dão p’ra dentro”, mas a opção final é “abrir as janelas / p’ra que entrem / todos os insetos” – o interior ocupado lateralmente pelo que vem de fora). Ao invés de se interiorizar, o eu poético – que pode ser personagem e não se confunde com o cidadão autor, como ensinou Fernando Pessoa – anuncia o mundo dos insetos, que o invade (como vermes em relação aos cadáveres, mas de forma permitida): “Até que a plenitude e a morte coincidissem um dia / O que aconteceria de qualquer jeito”.

A canção surgiu em plena ditadura, com o compositor já exilado (Maria Bethânia a lançou, junto com “Mano Caetano”, de Jorge Ben, no disco *Presença morena*). Contra a hipótese da pura interiorização, cabe pensar no ato de apresentar um mundo ameaçador, de insetos, do qual não se foge – o país não se militarizou apenas por obra dos militares, houve uma invasão, permitida também pelos civis, na mínima democracia antes existente. Estamos diante de uma fábula de horror. De passagem, o mito de interioridade *versus* exterioridade, se esvai. E tudo isso cantado com o belo excesso dramático de Maria Bethânia, num de seus grandes momentos – Chico Buarque, no show que depois fez com Veloso, nos anos 70, e foi transformado em disco, interpretou a canção num registro ainda mais triste.

Os argumentos de Sanches são, quase sempre, minuciosos, deixando de lado, todavia, detalhes significativos das canções: o tom festivo de “Soy loco por ti América”, de Gilberto Gil, Capinam e Torquato Neto (apesar das ditaduras e de “El nombre del hombre muerto”); a duração de “Clarice”, de Caetano (fora dos parâmetros habituais de canção feita para tocar no rádio); o refinado arranjo operístico, de Rogério Duprat, para “Coração materno”, original de Vicente Celestino, regravada por Veloso no disco *Tropicália*; a forte presença do paródico, nessa etapa inicial do Tropicalismo, sua relação de comentário crítico de múltiplos gêneros e ritmos musicais.

Num plano mais geral, o crítico realça especialmente o papel de Glauber Rocha e do filme *Terra em transe*, de 1966, na gênese do Tropicalismo, pela fusão simultânea de vários tempos de Brasil, diferente do otimismo desenvolvimentista e moderno. Um segundo tijolo no edifício tropicalista é representado pela montagem de *O rei da vela*, texto de Oswald de Andrade, dirigido por José Celso Martinez Corrêa, em 1967. Essas evocações de duas

importantes tradições de esquerda como bases do Tropicalismo poderiam ser ainda mais ampliadas pelo registro da participação de Veloso e Gil na Feira Paulista de Opinião (1967, promovida pelo Teatro Opinião de São Paulo), o primeiro com “Mãe coragem”, o outro com “Misere nobis”. As duas canções, depois, seriam incluídas no disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*.

Falando sobre “Mãe coragem”, Sanches destaca a separação mãe sofrida/filho cruel, sem identificar uma clara crueldade materna – “Ser mãe é desdobrar, fibra por fibra, o coração dos filhos”. Referindo-se a “Cultura e civilização”, de Gil, o crítico assume, literalmente, uma oposição do título a “licor de jenipapo” (p. 83). Uma astúcia poética da letra, entretanto, pode se ampliar o repertório desses conceitos solenes: além do licor, “cabelo belo”, “ficar na minha”, “comer com coentro”... E em “Refazenda”, também de Gil, salienta “escapismo” (p. 92), sem explorar o clima fabular de transformação possível, de uma coisa vindo a ser outra – talvez história.

E em meio às análises, o inteligente escritor se torna retro-conselheiro dos ditadores, para afirmar: “o niilismo despriorizante que [os tropicalistas] propagavam se revelara, aos olhos e ouvidos dos militares, nocivo aos propósitos do regime – que, desastrado que era, não percebeu que a tropicália, em termos, não deixava de se afinar com seus propósitos imobilizadores” (p. 71). Com certeza, Sanches não é um tardo-admirador daquela ditadura, mas seu argumento resvala perigosamente para o campo de identificar os reais interesses dos desastrados opressores. Um caminho alternativo a esse seria procurar entender o que tanto incomodou os ditadores no universo tropicalista: liberdade paródica, incerteza em relação ao passado e futuro, descrença no tempo único do progresso? Sem esquecer de citações distorcidas da melodia do Hino Nacional, em arranjos do disco *Tropicália* (“Geléia geral”, talvez “Parque industrial”) e dos disparos de canhão encerrando “Misere nobis”, abrindo “Coração materno” e fechando o “Hino ao Senhor do Bomfim”, junto com a passeata, “debaixo das botas, das bandeiras”, de “Enquanto seu lobo não vem”: Chapeuzinho Vermelho não era tolinha!

Comentando a produção pós-tropicalista desse mesmo grupo, Sanches reitera os temas pós-modernidade e fim da história. Perde de vista, aparentemente, os significados de canções para o universo social, reduzindo-as a trajetos individuais de seus autores e ao imediato ideológico. É assim que a letra de “Oração ao tempo”, de Caetano, se vê reduzida a “submissão da existência exterior à individualidade do artista pós-moderno”, sem levar em conta a clás-

sica tensão metafísica entre finito e infinito. E a letra de “Uns”, do mesmo compositor, é interpretada no singular: “Tudo é um” (p. 145).

Uma grande qualidade de *Tropicalismo – Decadência bonita do samba* é comentar tanto os trajetos de Caetano e Gil quanto as produções de alguns de seus contemporâneos e interlocutores musicais, como Chico Buarque, Paulinho da Viola e Jorge Ben (Jor). A etapa conclusiva do livro, no capítulo “Rios, pontes e *overdrives*”, estabelece nuances em relação à tese central do samba em decadência, enfatizando a importância central desse gênero no disco “Tropicália II”, de Gil e Caetano, lançado em 1997. O sentido único do livro, portanto, é redirecionado potencialmente, assumindo, que, afinal, o samba acabou “só se foi quando o dia clareou” (Paulinho da Viola, “Eu canto samba”).

NORMAS DE PUBLICAÇÃO

As colaborações para a Revista de História (RH) devem seguir rigorosamente as seguintes especificações:

1. A RH publica artigos, resenhas e edição crítica de documentos. Todas as contribuições deverão ser digitadas em fonte Times New Roman 12, com espaço 1,5.
2. A RH publica artigos em português e espanhol, originais e inéditos ou traduzidos. Os artigos terão a extensão entre 15 e 30 páginas, acompanhados de um resumo (no máximo 5 linhas) e de três palavras-chave (ambos em português e em inglês). As notas devem ser colocadas no rodapé e bibliografia citada no final do texto.
3. As traduções de artigos deverão vir acompanhadas de autorização do autor e do original do texto.
4. As edições críticas de documentos seguirão as mesmas especificações dos artigos.
5. A RH publica resenhas em português e espanhol. Poderão ser resenhados livros editados no Brasil nos dois anos anteriores (contados a partir da apresentação da resenha), e no exterior nos quatro anos anteriores (contados da mesma forma). As resenhas terão a extensão entre 5 e 7 páginas.
6. Em todas as contribuições, abaixo do nome do autor deverá constar a instituição à qual este se vincula. Caso ele tenha tido apoio financeiro de alguma instituição para a elaboração da pesquisa, esta deverá ser mencionada. A RH só aceita apreciar artigos de autores que possuam Curriculum Vitae Lattes.
7. Os trabalhos deverão ser apresentados pelo correio (em 2 cópias impressas, disquete ou CD), devidamente formatados de acordo com estas “Normas Editoriais”. A Secretaria da Revista acusará, por e-mail, o recebimento dos arquivos. Os programas utilizados devem ser compatíveis com o Word for Windows.
8. Os autores que tiverem suas contribuições publicadas receberão, por correio, dois exemplares da respectiva Revista.
9. Normatização das notas de rodapé e da bibliografia citada (cf. ABNT-NBR 6023):
SOBRENOME, Nome. Título do livro em itálico: subtítulo. Tradução. Edição. Cidade: Editora, ano.
SOBRENOME, Nome. Título do capítulo ou parte do livro. In: Título do livro em itálico. Tradução. Edição. Cidade: Editora, ano, p.
SOBRENOME, Nome. Título do artigo. Título do periódico em itálico. Cidade: Editora, vol., fascículo, ano, p. No caso de uma segunda citação do mesmo trabalho: SOBRENOME. Título., cit., p.
10. Os conteúdos expressos nas contribuições publicadas pela Revista de História são de exclusiva responsabilidade de seus respectivos autores.

REVISTA DE HISTÓRIA

Av. Professor Lineu Prestes, 338

CEP 05508-900 – Cidade Universitária – São Paulo

Tel. 3091-3701/3731/3150 – Ramal 229 – Fax. 3032-2314

E-mail: revistahistoria@usp.br

visite o site:

www.fflch.usp.br/dh/dhrh

Título *Revista de História*
Projeto Gráfico da Capa e Miolo Jockey Vieira de Souza
Diagramação/Editoração Jockey Vieira de Souza
Divulgação Humanitas Publicações
Formato 160 x 220mm
Mancha 130 x 192mm
Fontes Utilizadas Times, Futura Md Cn Bt e Helvética Cn Lt
Papel Off-set 75g/m² (miolo); Supremo 250g/m² (capa)
Nº de páginas 238
Tiragem 500 exemplares

Dossiê História e Música

- José Geraldo Vinci de Moraes* 07 Sons e música na oficina da história
- Myriam Chimènes* 15 Musicologia e história. Fronteira ou "terra de ninguém" entre duas disciplinas?
- Juan Pablo González y Claudio Rolle* 31 Escuchando el pasado: hacia una historia social de la música popular
- José Miguel Wisnik* 55 Entre o erudito e o popular
- Willy Corrêa de Oliveira* 73 Como "cem homens e uma garota"
- Flávia Camargo Toni* 101 A musicologia e a exploração dos arquivos pessoais
- Elizabeth Travassos* 129 Tradição oral e história
- Marcos Napolitano* 153 História e música popular: um mapa de leituras e questões
- José Geraldo Vinci de Moraes* 173 Entrevista com Professor Arnaldo Daraya Contier

Resenhas

- Camila Koshiba* 195 FISCHERMAN, Diego. *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular.*
- Virgínia de Almeida Bessa* 203 TATIT, Luiz. *O século da canção.*
- Maurício Monteiro* 213 SACKS, Oliver. *Alucinações musicais. Relatos sobre a música e o cérebro.*
- Marcos Virgilio da Silva* 221 SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von. *Carnaval em branco e negro: Carnaval Popular Paulistano: 1914-1988.*

Ensaio Bibliográfico

- Marcos Silva* 229 Cadência, decadência, recadência: o tropicalismo e o samba-fênix