

Oswaldo Coggiola
(organizador)

Caminhos da História

**Coletânea de trabalhos apresentados
no Simpósio Internacional
"Os Rumos da História"**

São Paulo



A música popular na oficina da história

José Geraldo Vinci de Moraes

Samba tem cadência
Digo a verdade
E até já chegou
Na universidade

Adoniran Barbosa e Walter dos Santos, *Olhos de sono*.

A epígrafe acima é refrão de uma canção de Adoniran Barbosa chamada *Olhos de Sono*¹ que permaneceu inédita até o ano 2000, quando foi gravada pela primeira vez. Juvenal Fernandes, compositor, editor, historiador da música popular e, principalmente, amigo do compositor, conta que ele aparecia vez ou outra em sua editora (a Fermata) e lhe pedia que guardasse letra que havia acabado de elaborar em um bar, restaurante ou na rua. Com o tempo, o amigo reuniu dezenas de poemas do compositor paulistano. A morte de Adoniran em 1982 deixou esse material incompleto, isto é, sem melodia, e sob “custódia” de Juvenal Fernandes. No final dos anos 1990, o colecionador resolveu divulgar essa produção ainda desconhecida da obra de Adoniran; para isso procurou parceiros para musicar os poemas e acabou produzindo um CD com 14 “novas” canções².

A canção *Olhos de sono* foi musicada por Walter dos Santos³ que, embora tenha respeitado o universo sonoro do “parceiro” Adoniran, inevitavelmente imprimiu características melódicas próprias⁴. Já os personagens e temas contidos

¹ Com os olhos de sono eu vou/Andando de léu em léu/Carregando o meu samba/No bojo do meu chapéu/Refrão/O samba fala de amor/Em carta que não tem selo/De fumaça, de noitada/E de dor de cotovelo/Refrão/E cita a vida boêmia/E um copo de tristeza/Ou ainda da mulher/Portadora de beleza/Refrão/O boêmio e o samba/De qualquer jeito ou maneira/De braços dados unidos/Na última saideira.

² Todas elas interpretadas por: PASSOCA. *Passoca canta inéditos de Adoniran*. São Paulo: Digital, abr./maio 2000.1 CD.

³ Bahia, 1939. Instrumentista e compositor, participou da bossa nova, festivais da canção e acompanhou inúmeros intérpretes. Nos anos 1970, criou em São Paulo o Nosso Estúdio, e nos anos 1980 a gravadora Som da Gente, dedicada à música instrumental.

⁴ A escuta da canção para evidenciar as diferenças da parceria póstuma neste caso específico torna-se primordial. De qualquer maneira, *ouvir-escutar* é atitude essencial para a compreensão básica de uma

na letra da canção são aqueles bastante comuns nos sambas do compositor paulistano: a vida boêmia, a tristeza, mulheres, amor e dor-de-cotovelo. Mas no refrão ele introduz um novo universo para o samba que, de certo modo, se contrapõe a essa realidade: a sisuda universidade. Por se tratar justamente do refrão, que sempre tem função reiterativa, certamente o compositor pretendeu ressaltar e destacar a importância da quadra, mais do que fazer uma simples e pobre rima (“verdade” com “universidade”). Talvez seja uma referência à apresentação do professor Antonio Cândido na contracapa de seu LP de 1975⁵, para ressaltar a novidade de um acadêmico falar de seus sambas. Quem sabe quisesse demarcar o contraponto de duas realidades tão distintas: samba e universidade. Talvez tenha sido apenas ironia e gozação pura, bem ao seu estilo. Ou, por fim, provavelmente a letra contenha um pouco de cada um desses elementos. No momento somente nos resta ficar no terreno da conjectura, pois não há muitas referências e informações sobre a canção (data da composição da letra, o contexto em que foi produzida, etc.), aliás, problemas recorrentes para o historiador que utiliza a música popular como tema ou fonte. Seja como for, o refrão dessa canção ajuda-nos a discutir as relações entre a música popular urbana (muito bem representada nesse caso pelo samba) e a universidade, pois parece que ele pretende promover o samba a objeto de estudo acadêmico.

Todavia, apesar do interessante refrão de Adoniran e da música popular urbana reunir denso e diversificado conteúdo cultural, na verdade ela raramente teve importância no mundo do conhecimento ou foi seu objeto de estudo. De modo geral, apenas a música enraizada nas tradições folclóricas motivou preocupações com preservação, análise e divulgação, pois ela expressaria uma suposta “autêntica música popular nacional”. Essa posição defendida e largamente difundida por Mário de Andrade a partir dos anos 1920/30, fundada no folclore e refratária à música urbana – encarada como “popularesca” e voltada ao entretenimento comercial –, acabou se tornando hegemônica nas instituições de educação e pesquisa. Desprezada pelas instituições e intelectuais – entre eles os historiadores – a memória desta música ficou praticamente esquecida, permanecendo sob suposta “responsabilidade” e ação individual dos colecionadores, aficionados e jornalistas. E é justamente essa a história que se reproduz mais

canção. É com a *escuta* que nos aproximamos tanto dos aspectos sensíveis e subjetivos da produção musical como criamos maiores possibilidades de análise e compreensão da obra (e se quisermos utilizar o jargão do historiador, ela seria parte essencial da tradicional *crítica interna da fonte*).

⁵ BARBOSA, Adoniran. *Adoniran Barbosa*. São Paulo: Odeon, 1975. 1 LP.

uma vez nas relações de Juvenal Fernandes com a obra de Adoniran e, mais especificamente, com a canção *Olhos de sono*. Durante muito tempo, foram apenas essas pessoas – entre elas Juvenal Fernandes – as únicas a contribuir para a preservação e compreensão da música popular urbana. Sem elas, provavelmente a reconstrução de parte da cultura urbana do país pela música seria muito mais complicada, ainda que boa parte dessa produção tenha sido assinada por um tom historiográfico excessivamente tradicional.

Apesar dos esforços originários da universidade para vencer essas barreiras, até pelo menos os anos 1980 essa realidade permaneceu inalterada, como indica Luiz Tatit: “Quase não há ensaios dedicados à canção popular consumida no Brasil de hoje. Nem à canção de rádio ou de televisão e nem à canção marginal criada nos pequenos teatros alternativos. Para os textos de reflexão, toda essa produção simplesmente não existe ou, pelo menos, não atingiu ainda um estágio de qualidade digno de ser abordado”⁶. Na mesma época, Antonio Medina foi mais longe na sua avaliação: “Pessoas de certa formação acham que a música popular é coisa para se comentar com os amigos mais chegados (há um certo pudor) e mesmo assim rapidamente, entre um assunto e outro”⁷.

Porém, esse não era, ou ainda não é, um problema apenas nosso; o filósofo pragmatista estadunidense Richard Shusterman, preocupado com a arte e a música popular contemporâneas, também apontou nos anos 1990 para essa mesma discriminação ao afirmar que “a arte popular não tem gozado de tamanha popularidade junto aos filósofos e teóricos da cultura, ao menos no que concerne a seus momentos profissionais. Quando não é completamente ignorada, indigna até de desdém, ela é rebaixada a lixo cultural, por sua falta de gosto e reflexão [...]”⁸.

Acontece que foi também nesses mesmos anos 1980 que começaram a se manifestar as primeiras transformações nesse quadro. Nessa década houve uma relativa ampliação do número de investigadores de origem acadêmica, interessados na canção/música urbana do século XX, a maior parte originários de áreas como língua e literatura, antropologia, comunicação, e sua produção surgiu na forma de teses e dissertações. No entanto, infelizmente a produção historiográfica não acompanhou o ritmo dessa renovação, mesmo estando em um processo

⁶ TATIT, Luiz. Canção, estúdio e tensividade. *Revista USP*, São Paulo, n. 4, p. 41-45, dez. 1989-jan./fev.1990. Dossiê Música Brasileira.

⁷ RODRIGUES, Antonio Medina. De música popular e poesia. *Revista USP*, São Paulo, n. 4, p. 27-34, dez. 1989-jan./fev.1990. Dossiê Música Brasileira.

⁸ SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte*. São Paulo: Ed. 34, 1998. p.99.

de profundas mudanças gerais que incorporava novas temáticas, objetos e linguagens. Ainda eram muito poucos os historiadores de ofício que se preocupavam com o tema e suas fontes e, conseqüentemente, raros foram os trabalhos que surgiram nas faculdades de História neste período⁹. Em São Paulo, p.ex., surgiram no departamento de História na USP uma tese de livre-docência, uma de doutorado (realizado por um importante pianista), uma dissertação de mestrado e, no final da década, apareceram outras poucas dissertações na PUC e Unicamp¹⁰. No Rio de Janeiro, outro importante centro de produção historiográfica acadêmica, a situação era semelhante ou até mais árida. Deste modo, apesar dos avanços na década de 1980 dos estudos envolvendo a “moderna” música popular urbana, as pesquisas acadêmicas nessa área da história social e cultural continuaram mantendo-se como um campo ainda pouco explorado, revelando relativa surdez dos historiadores profissionais.

Gradativamente, esse quadro de estranheza entre música-história e história-música vem apresentando sensíveis mudanças nos últimos anos. Se elas ainda não soam como tom predominante, suas primeiras notas já despontam com certa intensidade. Isso significa que tentativas de diálogo têm sido feitas e desenvolveram-se bastante desde que François Lesure chamou a atenção dos investigadores para a importância de ultrapassar a surdez das áreas¹¹. Musicólogos e historiadores da música têm procurado definir seus objetos de estudo a partir de um diálogo interdisciplinar¹², inclusive com a história, a tal ponto que alguns chegaram até a reclamar de uma possível perda

⁹ Ver, p. ex., os balanços realizados por: FICO, Carlos; POLITO, Ronald. *A história do Brasil (1980-1989)*. Ouro Preto: Ufop, 1994; CAPELATO, Maria Helena. *Produção histórica no Brasil (1985/1994)*. São Paulo: CNPq; USP; Anpuh, 1995; JANOTTI, Maria de Lourdes; D'ALÉSSIO, Márcia. Produção acadêmica na pós-graduação da PUC-SP. *Revista Projeto História*, São Paulo, n. 10, dez. 1993; BEZZERA, Holien G. *Quem é quem na história*. Pesquisadores e pesquisas no Brasil. Goiânia: UFG, 1996.

¹⁰ PEDRO, Antonio. *O samba da legitimidade*. Dissertação (Mestrado em História)– Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980; CONTIER, Arnaldo D. *Brasil novo: música, nação e modernidade*. Tese (Livre Docência em História)– Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986; MARTINS, José Eduardo G. Silva. *Henrique Oswald: compositor romântico*. Tese (Doutorado em História)– Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988; MORAES, José Geraldo Vinci de. *Sonoridades paulistanas*. A música popular em São Paulo (fim do século XIX-início do século XX). Dissertação (Mestrado em História)– Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1989; SALVADORI, M. R. Borges. *Capoeiras e malandros: pedaços de uma sonora tradição popular (1890/1950)*. Dissertação (Mestrado em História)– Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1990.

¹¹ LESURE, F.; MICHEL, F.; FÉDOROV, V. (Org.). *Encyclopedie de la musique*. Paris: Fasquelle, 1961.

¹² Tanto é que o tema do congresso de 1997 da Sociedade Internacional de Musicologia ocorrido em Londres foi “Musicology and sister disciplines: past, present and future” (musicologia e disciplinas irmãs: passado, presente e futuro).

de identidade das disciplinas estritamente vinculadas à música¹³. Investigadores e musicólogos, como a francesa Myriam Chimènes, têm pregado em favor da aproximação das áreas e mostram que há tentativas, ainda que tímidas, tanto da musicologia como da história, em ultrapassar as estritas e isoladoras barreiras disciplinares. Para ela, por exemplo, a linguagem musical não deveria ser fator de impedimento de aproximação dos historiadores: “como explicar que os historiadores, que interrogam as imagens, tenham durante tanto tempo descartado a música como seu campo de pesquisas”¹⁴.

Estas tentativas de aproximação interdisciplinar alcançaram na América Latina uma realidade bastante visível, principalmente as investigações vinculadas à música/canção urbana. Se considerarmos que foi justamente no continente americano que esse fenômeno cultural e musical alcançou incrível patamar de misturas, novidades e criatividade, não é sem razão que ele passou a servir de fonte inspiradora para diversas áreas e de vínculos temáticos interdisciplinares¹⁵. Esse quadro de ampliação do espectro de preocupações e interesses dos pesquisadores da música também ecoou no Brasil. E a ele devem ser associados outros dois elementos importantes: a consolidação das mudanças que ocorreram na produção historiográfica brasileira e a multiplicação dos cursos de pós-graduação em história. A partir da segunda metade dos anos 1980 os mestrados se expandiram, e na década de 1990 foi a vez dos programas de doutoramento para além daqueles cursos já estruturados e reconhecidos, como os da USP e Universidade Federal Fluminense (UFF). Acompanhando essa dinâmica, na primeira metade dos anos 1990 houve evidente crescimento da produção de dissertações de mestrado de temáticas relacionadas com a música popular urbana. Já na segunda metade da década houve ampliação em dois movimentos: um novo impulso de dissertações de mestrado e o crescimento dos doutorados com temas relacionados direta e indiretamente com a música. Se nos primeiros anos da década a produção ainda foi tímida, na segunda metade ela seguiu

¹³ MORELLI, Arnaldo. *Premessa. Quaderni storic, storia e musica, fonti, consumi e committenze*, Roma, n. 95, v. 2, p. 353, ago. 1997.

¹⁴ CHIMÈNES, Myriam. *Musicologie et histoire. Frontière ou “no man’s land” entre deux disciplines. Revue de Musicologie*: revista da Société Française de Musicologie, Paris, t. 84, n. 1, p. 67, 1998, tradução nossa.

¹⁵ Alguns exemplos concretos desta produção podem ser identificados, por exemplo, na revista *Latin American Music Review* - editada desde os anos 1980 pela universidade de Austin, Texas, por Gerard Béhague, pesquisador interessado pela moderna música popular urbana na América Latina e que estudou no Brasil - e nos congressos da Internacional Association for the Study of Popular Music (IASPM-AL), disponíveis em: <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>>.

cadência um pouco mais acelerada com o surgimento de dezenas de trabalhos de historiadores de ofício.

Neste quadro geral favorável, a produção de pesquisas acadêmicas realizadas nos departamentos de História das universidades brasileiras diversificou-se, ultrapassando as temáticas predominantes e consagradas que formaram uma espécie de *mainstream* – como ocorreu com o binômio samba/malandragem na década de 1930 e o trinômio bossa nova/tropicalismo/festivais da canção dos anos 1950-60¹⁶ –, que muitas vezes atuou também como camisa de força para as investigações. Felizmente, as pesquisas diversificaram-se por estudos sobre as formas de difusão da música (como o circuito de partituras, o papel do rádio, da indústria fonográfica, da imprensa carnavalesca e os festivais da canção), passando por trabalhos baseados na compreensão mais ampla da obra de compositores (Custódio Mesquita, Chiquinha Gonzaga, Lupicínio Rodrigues, Chico Buarque e Adoniran), gêneros (samba, *rock*, música caipira) e movimentos musicais (tropicalismo, bossa nova, jovem guarda), e outros mais temáticos (como os centrados na malandragem, na música independente, na música engajada, nas cidades e culturas urbanas). Há também trabalhos em que a música/canção popular serviu de fonte ou foi subsidiária para discutir outras problemáticas como as questões de gênero, etnicidade ou cultura engajada.

Essas questões envolvendo a produção acadêmica de historiadores de ofício de temas e objetos relacionados com as formas de produção, difusão e recepção da música não pretendem de modo algum fazer dessa relação história e música *chasse gardée* para os historiadores. Ao contrário, essa é uma área que somente avançará a partir de uma postura necessariamente interdisciplinar e, nesse sentido, o historiador deve ter algum tipo de contribuição específica a apresentar. E como a produção acadêmica tem crescido de modo evidente, parece que os historiadores brasileiros nos últimos tempos de fato não se têm recusado a contribuir de alguma maneira, ainda que tímida. Desse modo, a afirmativa de Myriam Chimènes de que “a surdez dos historiadores está em via de cura”¹⁷ torna-se bastante real e tudo leva a crer que um dos remédios no Brasil tem sido as investigações em torno da “moderna” música/canção popular urbana. Portanto, esse pode ser um mo-

¹⁶ Aliás, estes períodos e fenômenos musicais quase sempre são tratados como momentos “fundadores” de nossa música popular. Eles serviram até de argumento para criar a idéia da “linha evolutiva” da música brasileira. Ver, sobre o assunto: VELOSO, Caetano et al. Que caminho seguir na música popular brasileira. Entrevista. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 375-385, 1966; WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70. Música popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1979.

¹⁷ CHIMÈNES, 1998, p. 78, tradução nossa.

mento excepcional para o historiador aprofundar a discussão em pelo menos duas direções: as problemáticas metodológicas e práticas relacionadas com as fontes e a documentação, e as que envolvem a hermenêutica da criação e *performance* artística, especificamente da música e canção. As questões relacionadas à interpretação da criação artística, sua linguagem interna, a *performance* de execução e a recepção da obra talvez ainda continuem sendo as mais complicadas, e não apenas para o historiador¹⁸. Nesse campo, a atitude interdisciplinar torna-se imperiosa, levando o historiador a recorrer à musicologia, língua e literatura, etnomusicologia, semiótica, história da música e assim por diante.

Com relação às fontes, de modo geral as dificuldades são aquelas mesmas encontradas por qualquer historiador, mas especificamente nessa área da música popular urbana o quadro é ainda pior: além da dificuldade em encontrar as fontes impressas e/ou fonográficas, os arquivos e discotecas públicas são raros e sobrevivem com muitas dificuldades, impedindo, na maioria das vezes, que se acessem fontes como, por exemplo, discos de 78 rotações por falta de aparelhagem adequada. Em seu recente trabalho, Carlos Sandroni cita as dificuldades dessa situação, mas avalia que, felizmente, o esforço individual de aficionados e colecionadores, como Jairo Severiano, Ary Vasconcelos, Humberto Franceschi e Juvenal Fernandes, preservou coleções de discos ou originais¹⁹, como os de Adoniran Barbosa. Todavia, essa é uma situação muito paradoxal para o investigador: como já foi salientado anteriormente, a atitude desses colecionadores é notável e merece reconhecimento e agradecimento público, mas ao mesmo tempo coloca algumas dificuldades, pois trata-se de um processo de privatização da memória, já que os acervos permanecem nas mãos de seus colecionadores (que, felizmente, de modo geral são bastante acessíveis)²⁰. Mais recentemente essa situação começou a sofrer relativa mudança com a criação de diversos programas públicos que visam criar linha de patrocínio para a formação de acervos e outras políticas de apoio à preservação da memória musical (como da Petrobras), e da ação da iniciativa privada (como do Instituto Moreira Salles²¹, Collector's e Revivendo).

¹⁸ VINAY, Gianfranco. *Historiographie musicale et hémenéutique*. *Revue de Musicologie*: revista da Société Française de Musicologie, Paris, t. 84, n. 1, 1998.

¹⁹ SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: UFRJ: Zahar, 2001. p. 187.

²⁰ Ver: MORAES, José Geraldo Vinci de. *Música popular: fontes e arquivos para a História*. *Teresa*: revista de literatura brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 4, p. 400-406, 2004.

²¹ O IMS comprou, organizou e disponibilizou ao público os incríveis acervos de Humberto Franceschi, José Ramos Tinhorão e, mais recentemente, comprou e disponibilizará os acervos de Antonio D'Áurea e Pixinguinha.

Outro fator a ser destacado é que boa parte das investigações acadêmicas dos historiadores ainda tem como referência as obras de cronistas, jornalistas e colecionadores, sobretudo aquelas da primeira metade do século XX. Na realidade, esses cronistas não são apenas memorialistas e fontes primárias; creio que eles acabaram formando uma espécie de “primeira geração de historiadores da moderna música urbana” (como Vagalume, Alexandre Gonçalves Pinto, Orestes Barbosa, Jota Efegê, Almirante e Lucio Rangel, por exemplo). Essa geração, nascida na passagem dos séculos XIX-XX, além dos registros da memória e dos eventos culturais, reuniu, organizou, compilou, arquivou e, sobretudo, “inventou uma tradição” e ajudou a “criar um gosto” musical na nossa cultura, que permanecem vivos e são difundidos até hoje. Na realidade, eles criaram o “acervo” e uma narrativa sobre a música popular em construção, formando, assim, uma espécie de influente corrente historiográfica. E tornaram-se seus únicos historiadores, pois, como já foi salientado, tanto para os historiadores de ofício como para os intelectuais preocupados com a preservação e difusão da cultura nacional, a música popular urbana não tinha nenhuma relevância cultural ou social. Pois bem, já é tempo de examinar de modo crítico o conjunto dessas obras também como uma produção historiográfica e a forma pela qual elas inauguraram um discurso que se firmou e se consagrou com o tempo.

Parece que esses questionamentos, ainda que parciais e genéricos, sobre a produção acadêmica dos historiadores de ofício nos faz crer que, de fato, Adoniran Barbosa tinha razão ao afirmar que o “samba tem cadência. Digo a verdade. E até já chegou na universidade”; pelo menos ele se tem apresentado de forma cada vez mais evidente nos departamentos de História de nossas universidades. A seguir nesse compasso, a relativa surdez dos historiadores brevemente estará curada e provavelmente o refrão de Adoniran será então cantado por inúmeras “vozes, variadas e opostas”. E esse será um grande passo para o historiador perceber que “a música é mais que um objeto de estudo: ela é um meio de perceber o mundo”²².

²² ATTALI, Jacques Bruits. *Essai sur l'économie politique de la musique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1977. p. 9, tradução nossa.