HISTÓRIA &... REFLEXÕES

MARCOS NAPOLITANO

História & Música

História cultural da música popular

2ª edição
Revisada pelo autor

63909

Autêntica
Belo Horizonte
2005

Compra/RUSP
2009.1.28317.1.7
03/02/10 R$35,50

Copyright © 2001 by Marcos Napolitano

Projeto gráfico da capa
Jairo Alvarenga Fonseca
(Sobre ilustração de Jean-Baptiste Debret,
Marinba - La promenade du dimanche après-midi, 1826)

Coordenadores da coleção 3
Eduardo França Paiva
Carla Maria Junho Anastasia

Revisão
Rosemara Dias

Napolitano, Marcos
N216h História & música – história cultural da música popular / Marcos Napolitano. – 2 ed. – Belo Horizonte : Autêntica, 2005.
120p. (Coleção História &... Reflexões, 2)
ISBN 85-7526-053-7

1. Música-história. I. Título. II. Série

CDU 78(091)

2005

Todos os direitos reservados pela Autêntica Editora.
Nenhuma parte desta publicação poderá ser reproduzida, seja por meios mecânicos, eletrônico, seja via cópia xerográfica sem a autorização prévia da editora.

Autêntica Editora
Belo Horizonte
Rua São Bartolomeu, 160 – Nova Floresta
31140-290 – Belo Horizonte – MG
Tel: (55 31) 3423 3022 – TELEVENDAS: 0800 2831322
www.autenticaeditora.com.br
e-mail: autentica@autenticaeditora.com.br

São Paulo
Rua Visconde de Ouro Preto, 227 – Consolação
01.303.600 – São Paulo/SP – Tel.: (55 11) 3151 2272

781(03)
N216
ex 1

1142789

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 07

CAPÍTULO I
A constituição de uma forma musical e de um campo de estudos 11

CAPÍTULO II
Música e História do Brasil 39

CAPÍTULO III
Para uma história cultural da música popular 77

CONCLUSÃO 109

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 113

diferenciadas, qualquer história – social ou cultural – da nossa vida musical não pode reproduzir a indiferenciação dos tempos históricos e das séries culturais aglutinadas neste longo processo, memorizados sob uma aparente linearidade cronológica, de sucessão tranqüila de estilos, artistas e movimentos. Trata-se de examinar as diversas tradições específicas, os tempos históricos conforme sua inserção social e sua dinâmica próprias, examinar o material musical como elemento que imana uma pluralidade de memórias e projetos culturais, quase sempre conflitivos entre si.

A música popular tem traduzido e iluminado, a um só tempo, as posições e os dilemas não só dos artistas, mas também dos seus públicos e mediadores culturais (produtores, críticos, formadores de opinião). Ao mesmo tempo, esse tipo de problematização histórica só se torna possível na medida em que duas operações são conjugadas pelo pesquisador: a construção de ferramentas teórico-metodológicas claras e coerentes de análise das fontes (sobretudo as próprias fontes musicais); o exame (auto)crítico da própria historiografia (acadêmica, de ofício ou amadora), como parte formadora de tradições e memórias. No cotejo da obra/fonte histórica com o pensamento historiográfico que emerge em torno dela é que podemos redefinir a relação da música com a história.

Enfim, chegamos ao problema do método histórico e da historiografia, temas que ocuparão o próximo capítulo.

CAPÍTULO III

Para uma história cultural da música popular

Nos últimos anos, o campo da musicologia popular vem sendo cada vez mais delimitado, sem desconsiderar a sua natureza interdisciplinar e interprofissional, levando-se em conta o lugar da música popular nas sociedades contemporâneas, a partir de uma reflexão crítica em torno da natureza fonográfica e comercial deste tipo de música (Gonzalez, 2004). A questão metodológica central, que vem emergindo dos debates, é problematizar a música popular, e particularmente a canção, a partir de várias perspectivas, de maneira a analisar "como" se articulam na canção – musical e poeticamente – as tradições, identidades e ideologias que a definem, para além das implicações estéticas mais abstratas, como um objeto sociocultural complexo e multifacetado (Donas, 2004).

Nosso objetivo, neste capítulo, é apontar um conjunto de problemas teórico-metodológicos e sistematizar procedimentos básicos que orientem o pesquisador e que ele deve respeitar para realizar uma abordagem produtiva e instigante do documento-canção. O professor do ensino médio, da área de humanidades, também pode aproveitar alguns procedimentos sugeridos para as atividades com canções em sala de aula.

Neste sentido, é fundamental a articulação entre "texto" e "contexto" para que a análise não se veja reduzida, reduzindo a própria importância do objeto analisado. O grande desafio de todo pesquisador em música popular é mapear as camadas de sentido embutidas numa obra musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história, evitando, ao

mesmo tempo, as simplificações e mecanicismos analíticos que podem deturpar a natureza polissêmica (que possui vários sentidos) e complexa de qualquer documento de natureza estética. Portanto, o historiador, mesmo não sendo um musicólogo, deve enfrentar o problema da linguagem constituinte do "documento" musical e, ao mesmo tempo, "criar seus próprios critérios, balizas e limites na manipulação da documentação" (Moraes, 2000, p. 210). No campo da história, duas abordagens têm sido comuns, em torno do tema da música (popular): ou uma importação, nem sempre bem sucedida, de modelos teóricos ou o "primado do objeto", muitas vezes um eufemismo para uma abordagem puramente descritiva da obra, do contexto ou da biografia dos autores. Neste capítulo, vamos sugerir alguns pontos de reflexão e procedimento de análise da música em geral, e da canção em particular.

Tomamos como base para estes apontamentos o artigo de Arnaldo Contier, "O nacional e o popular na canção de protesto" (Contier, 1998), no qual o autor sugere alguns pontos de reflexão que podem ser vistos como a base para uma discussão teórico-metodológica mais ampla. A partir do comentário e desenvolvimento destes pontos, vamos tentar sistematizar algumas questões que apontem para uma história da música popular que dialogue com a história da cultura como um todo, e que sirva de base para o diálogo com outras abordagens e modelos analíticos (de áreas como a semiótica, a linguística, a musicologia e a sociologia).

Dupla articulação da canção popular: musical e verbal

O pesquisador deve levar em conta a estrutura geral da canção, que envolve elementos de natureza diversa e que devem ser articulados ao longo da análise. Basicamente, estes elementos se dividem em dois parâmetros básicos, que separamos

apenas para fins didáticos, já que na experiência estética da canção eles formam uma unidade. São eles: 1) os parâmetros verbo-poéticos: os motivos, as categorias simbólicas, as figuras de linguagem, os procedimentos poéticos e; 2) os parâmetros musicais de criação (harmonia, melodia, ritmo) e interpretação (arranjo, coloração timbrística, vocalização etc). Na perspectiva histórica, essa estrutura é perpassada por tensões internas, na medida em que toda obra de arte é produto do encontro de diversas influências, tradições históricas e culturais, que encontram uma solução provisória na forma de gêneros, estilos, linguagens, enfim, na estrutura da obra de arte. Na canção, a sua "dupla natureza" verbal e musical acirra o caráter instável do equilíbrio estrutural da obra (seja uma canção ou mesmo uma peça instrumental). Nesta perspectiva, a estrutura não contém em si todas as possibilidades de sua apropriação em outro momento histórico ou sob outros procedimentos de *performance*. Neste sentido, a análise histórica da música se afasta das análises oriundas da corrente semiótica. Na perspectiva desta última, a estrutura e a *performance* não apresentam discrepâncias, na medida em que a *dicção* do cancionista-compositor, presente na estrutura da obra, tende a se impor em todas as releituras e regravações (Tatit, 1995). Este método se baseia no cotejamento da "letra" com a altura das notas musicais correspondentes, formando um determinado desenho poético-melódico, base da *dicção* do cancionista. O método instigante de Tatit pode revelar certos aspectos estruturais básicos, importantes para identificar os procedimentos de criação e as bases lingüísticas da canção, mas não permite um aprofundamento da análise da canção (ou da música popular como um todo) enquanto documento histórico, que deve enfatizar os elementos diacrônicos gravados na estrutura.

O ponto de partida de qualquer análise é o resultado geral de uma estrutura poético-musical (no caso da canção) que chega até os nossos ouvidos pronta e acabada, bem ou mal resolvida, mais ou menos complexa, pouco ou muito bem

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

Se numa primeira abordagem é lícito separar os eixos verbal e musical, para fins didáticos, procedimento comum e até válido, deve-se ter em mente que as conclusões serão tão mais parciais quanto menos integrados estiverem os vários elementos que formam uma canção ao longo da análise. O efeito global da articulação dos parâmetros poético-verbal e musical é que deve contar, pois é a partir deste efeito que a música se realiza socialmente e esteticamente. Palavras e frases que ditas podem ter um tipo de apelo ou significado no ouvinte, quando cantadas ganham outro completamente diferente, dependendo da altura, da duração, do timbre e ornamentos vocais, do contraponto instrumental, do pulso e do ataque rítmico, entre outros elementos.

Mesmo sem conhecimento técnico, o ouvinte de música popular possui dispositivos, alguns inconscientes, para dialogar com a música. É óbvio que nem todos os ouvintes dialogam da mesma maneira nem com a mesma competência. Estes dispositivos, verdadeiras competências, não são apenas fruto da subjetividade do ouvinte diante da experiência musical, mas também sofrem a implicação de ambientes socioculturais, valores e expectativas político-ideológicas, situações específicas de

audição, repertórios culturais socialmente dados. O diálogo-decodificação-apropriação dos ouvintes não se dá só pela letra ou só pela música, mas no encontro, tenso e harmônico a um só tempo, dos dois parâmetros básicos e de todos os elementos que formam a canção. Obviamente, existe um outro nível de experiência musical, que se dá na fruição de obras unicamente instrumentais, sejam voltadas para a audição intimista, sejam voltadas para a dança. Este ponto necessitaria de uma abordagem específica. No caso da dança, dado o seu caráter de experiência coletiva ligado, quase sempre, à juventude, as abordagens extramusicais deste fenômeno são tão importantes quanto a análise das músicas em si.

Planos multidimensionais da recepção (o compositor e o intérprete como receptores-criadores e o público ouvinte como receptor-fruidor).

O problema da recepção cultural tem sido um dos grandes desafios dos estudos culturais, como vimos no capítulo I, e se torna mais difícil ainda no caso da história cultural da música, na medida em que o objeto se encontra distante no tempo, construído a partir de uma diacronia que implica na impossibilidade de "reconstituir" ou mapear a experiência cultural dos agentes que tomaram parte no processo estudado. Como mapear e compreender os "usos e apropriações" (De Certeau, 1994) dos artefatos culturais consumidos há dezenas e centenas de anos?

A abordagem mais óbvia, num primeiro momento, é a quantitativa. Até porque é a que dispõe de séries documentais mais ou menos organizadas. Os dados do IBOPE, no caso da música brasileira, oferecem um vasto material, praticamente ignorado pela maioria dos historiadores especializado s na música popular brasileira. A partir dos números frios dos relatórios e tabelas de consumo musical, temos uma primeira possibilidade de mapear

os "hábitos e preferências de consumo musical", que obviamente não encerram toda a gama de experiências musicais de uma sociedade, num contexto histórico específico.

Mas é preciso, para ir além, compreender a recepção musical em planos multidimensionais e entrecruzados. Em outras palavras, a imagem clássica sobre a esfera da música popular que separa músicos e ouvintes em dois blocos isolados e delimitados deve ser revista. Um compositor ou músico profissional é, em certa medida, um ouvinte, e sua "escuta musical" é fundamental para a sua própria criação musical. Por outro lado, os "ouvintes" não constituem um bloco coeso, uma massa de teleguiados (como quer a vertente adorniana) nem um agrupamento caótico de indivíduos irredutíveis em seu gosto e sensibilidade (como quer a vertente relativista/culturalista). O ouvinte opera num espaço de liberdade mas que é constantemente pressionado por estruturas objetivas (comerciais, culturais, ideológicas) que lhe organizam um campo de escutas e experiências musicais.

A inserção do compositor num determinado espaço público é inseparável da formação de um determinado público musical (Chanan, 1999). A construção da esfera musical (seja popular, folclórica ou erudita) não é uma correia mecânica de transmissão do produtor para o receptor, passando pelos mecanismos e instituições de difusão musical. As possibilidades e estímulos para a criação e para a escuta formam uma estrutura complexa, contraditória, com as diversas partes interagindo entre si.

Tomemos alguns exemplos. Quando a cantora Elis Regina apareceu para o grande público com sua voz expressiva e potente, por volta de 1965, causou um certo horror nos círculos bossanovistas mais radicais, pois ela não só revelava um outro leque de escutas pessoais (por exemplo, a influência do bolero dos anos 50) mas seu surgimento numa mídia específica ("televisão"), e, ao mesmo tempo, reclamando para si a

tradição da "bossa", abalou toda a estrutura de audiência da música popular "moderna" no Brasil. Seu sucesso significou uma verdadeira ampliação do público de música brasileira "moderna", na medida em que suas canções e sua *performance* trouxeram novos segmentos socioculturais, cujo gosto musical não havia sofrido, ao menos de maneira profunda, o impacto da bossa nova. Em outras palavras, a estrutura de recepção da música popular "moderna" transformou-se com a incorporação de uma audiência até então mais ligada ao rádio e ao samba-canção (espaços da música popular considerada "tradicional"). Desse processo, nasceu a moderna MPB. Aliás, a sigla nasceu na época, justamente a partir da obra de duas intérpretes, Nara Leão e Elis Regina, que sintetizaram duas leituras iniciais da moderna MPB, que no final dos anos 60 transformou-se numa verdadeira instituição cultural brasileira (Napolitano, 2001). Portanto, o universo de recepção de cantores, musicistas e compositores e o universo de recepção da audiência mais ampla (os chamados "ouvintes comuns") não podem ser vistos de maneira dicotômica nem generalizante, mesmo dentro do mesmo momento histórico, cuja configuração é sempre complexa e nunca completamente determinada por forças estruturais que estariam por trás dos fatos.

O problema da performance em relação aos aspectos estruturais da obra musical

Esse é um dos pontos mais polêmicos da discussão teórico-metodológica em torno da canção. No campo musical como um todo, incluindo aí a chamada "música erudita", e a música popular em particular, a *performance* é um elemento fundamental para que a obra exista objetivamente. A música, enquanto escritura, notação de partitura, encerra uma prescrição, rígida no caso das peças eruditas, para orientar a performance. Mas a experiência musical só ocorre quando a música

é interpretada. Para a evolução da linguagem da música erudita, a padronização da notação musical e a organização das regras de composição foram fundamentais na constituição de novas formas e experiências musicais, consagrando a importância da partitura como veículo de divulgação das obras musicais. Mas a obra musical apresentada na forma de uma partitura ainda assim não tem autonomia, apesar de traduzir a sofisticada racionalização da linguagem musical (Weber, 1995). A partitura é apenas um mapa, um guia para a experiência musical significativa, proporcionada pela interpretação e pela audição da obra. Seria o mesmo equívoco de olhar um mapa qualquer e pensar que já se conhece o lugar nele representado.

No caso da música popular, o registro fonográfico se coloca como o eixo central das abordagens críticas, principalmente porque a liberdade do *performer* (cantor, arranjador ou instrumentista) em relação à notação básica da partitura é muito grande. É claro que esta liberdade tende a diminuir quanto mais formação o compositor tiver. Um compositor como Tom Jobim, por exemplo, com ampla formação de teoria musical, tende a elaborar uma partitura bastante completa e sofisticada, informando detalhadamente os intérpretes de suas músicas. Mas, mesmo nestes casos, para entendermos a complexidade de uma canção é importante o cotejamento entre o suporte escrito original (partitura, cifras) e o suporte fonográfico. Aquilo que ouvimos no fonograma é o produto de uma série de agentes que têm importância e função diferenciada, mas que em linhas gerais expressam o caráter coletivo dos resultados musicais que se ouve num fonograma ou se vê num palco. Na música erudita, há uma hierarquia clara entre compositor-maestro-instrumentista, com os dois últimos agentes do processo tendo a responsabilidade de serem fiéis à obra prescrita pelo compositor. Na música popular, nem sempre o cantor ou o instrumentista, apesar de ganharem mais destaque junto ao público, são os principais responsáveis pelo resultado da performance geral da canção. Isto ocorre sobretudo nos gêneros e

canções de maior apelo popular, direcionadas para o sucesso fácil, nas quais as fórmulas de estúdio e os efeitos musicais pré-testados em outras canções tendem a se impor sobre qualquer criatividade ou inovação dos cantores, compositores ou músicos em si. Neste caso, há uma performance embutida dos produtores musicais, engenheiros de som e, em muitos casos, até dos diretores comerciais das gravadoras. Não que estes elementos não atuem também nas gravações das músicas de compositores respeitados e valorizados pela crítica mais exigente, mas o seu peso tende a ser menor.

A estrutura e a performance "realizam" socialmente a canção, mas não devem ser reduzidas uma à outra. Nem a estrutura deve ser superdimensionada, nem a performance vista como reino da absoluta liberdade de (re)criação. Seria mais produtivo, sobretudo para a análise histórica, trabalhar com o "entre-lugar" das duas instâncias. Esse "entre-lugar" é a própria canção, enquanto obra e produto cultural concreto.

Como já dissemos, o próprio conceito de estrutura, na música, deve ser visto com cuidado. Por outro lado, também o conceito de performance deve ser bem situado. Num conceito restrito, performance é tomada como o ato de interpretar, através do aparato vocal ou instrumental, uma peça musical, numa execução de palco/show. Mas, preferimos trabalhar com uma definição mais ampla. Como escreveu David Treece:

> a canção popular é claramente muito mais do que um texto ou uma mensagem ideológica [...] ela também é performance de sons organizados, incluindo aí a linguagem vocalizada. O poder significante e comunicativo desses sons só é percebido como um processo social à medida em que o ato performático é capaz de articular e engajar uma comunidade de músicos e ouvintes numa forma de comunicação social. (Treece, 2000, p. 128)

Portanto, a performance ou ato performático configura um processo social (e histórico) que é fundamental para a

realização da obra musical, seja uma sinfonia erudita ou uma canção popular. No segundo caso, a performance tem um campo de liberdade e criação ainda maior em relação às prescrições do compositor ou à gravação original, geralmente tida como paradigmática no caso das canções de sucesso. Por sua vez, a análise do papel da performance em música popular é inseparável do circuito social, no qual a experiência musical ganha sentido, e do veículo comunicativo, no qual a música está formatada, constituindo um verdadeiro conjunto de "ritos performáticos" (Frith, 1998).

O veículo (mídia) da performance e suas implicações técnicas, comerciais, estéticas e ideológicas

Quando pensamos em música, ou melhor, quando pensamos numa canção específica, pensamos numa obra abstrata, lembrada a partir de uma certa "letra" e de uma certa "melodia". Não nos preocupamos muito em especificar qual versão, qual fonograma ("gravação"), qual situação social específica que ouvimos a tal canção, como tomamos contato com ela pela primeira vez. Lembramos da música como uma obra abstraída na nossa memória ou experiência estética.

Para aquele que se propõe a estudar a história da música, é preciso ir além. Não basta dizer que uma música significa isto ou aquilo. É preciso identificar a gravação relativa à época que pretendemos analisar (uma canção pode ter várias versões, historicamente datadas), localizar o veículo que tornou a canção famosa, mapear os diversos espaços sociais e culturais pelos quais a música se realizou, em termos sociológicos e históricos.

À primeira vista, tomamos o fonograma como fonte principal. Os pesquisadores mais meticulosos procuram localizar o fonograma específico, produzido dentro do contexto a ser estudado. Mas uma mesma canção pode ter vários suportes,

implicando em problemas estéticos, comunicacionais e sociológicos diversos (vídeo, cinema, letra impressa, rádio, fonograma). Assim como uma mesma canção pode passar por vários espaços sociais, implicando em experiências e apropriações culturais diversas (um show ao vivo, o ambiente doméstico, a roda de violão, um salão de danças, um festival de TV). As duas instâncias estão ligadas e objetivam, historicamente e sociologicamente, a experiência musical de uma época ou sociedade. Outro problema é que nem todos os veículos técnicos ou espaços socioculturais têm o mesmo peso para todas as épocas e para todas as sociedades. Cabe ao historiador esquadrinhar, na medida do possível, as formas de objetivação técnica/comunicacional e experiência social da música que o seu tema específico exigem. Caso contrário, vamos ficar presos à análise do fonograma e das estratégias da indústria fonográfica, superdimensionando alguns veículos e espaços e desconsiderando outros que, muitas vezes, foram fundamentais para a construção de um determinado sentido para certas canções.

Tomemos o exemplo do tom épico que a memória social costuma lembrar dos festivais da canção dos anos 60. Essa memória é inseparável do sentido das imagens televisivas destes eventos, que imortalizou uma determinada relação de artistas e platéia que foram socializados pela TV. Esta relação, ora de comunhão (o aplauso emocionado), ora de conflito (a "vaia") é parte constituinte do sentido adquirido pelas "canções de festival" (*A banda, Disparada, Beto bom de bola, Ponteio, Alegria alegria, Domingo no parque,* entre outras) e da forma pela qual elas se tornaram parte do imaginário de uma época. Neste caso, temos diversos elementos que tomaram parte na construção do sentido social, ideológico e histórico das canções: a performance cênico-musical do cantor (o gestual, a expressão do rosto, as inflexões de voz), a performance interpretativa dos músicos (os arranjos, os vocais de apoio, os timbres principais, a distribuição no palco), o meio técnico de

divulgação (no caso, a TV) e um tipo específico de audiência (a platéia dos festivais, com todas as suas características sociológicas e sua inserção histórica específica). Estes elementos citados, que não são propriamente estruturais ou inerentes à canção, mas histórico-conjunturais, imprimiram um determinado sentido para as canções, quase um filtro pelo qual elas se tornaram um "monumento" histórico dos anos 60.

> *A articulação entre os paradigmas de criação (fórmulas e cânones artísticos), as instituições de formação de técnica (conservatórios, métodos de ensino) e o gosto musical (crítica, formadores de opinião e imposições do mercado)*

Neste ponto começamos a penetrar no âmbito de uma sociologia da música mais complexa, cujo campo de estudos tem sido muito fecundo (Peterson, 1992; Nora, 1995; Regev, 1997). Em suma, trata-se do desafio de analisar, a partir de uma sociologia histórica, os diversos agentes e instituições sociais envolvidos com a normatização da experiência social da música numa dada sociedade. As bases sociológicas da criação musical devem ser analisadas com muita sutileza e embasadas em dados concretos. Nos estudos em música popular brasileira, esta abordagem ou tem sido menosprezada, no caso das correntes de análise que se concentram na obra e seus aspectos internos, ou tem sido superdimensionada (em escala menor), correndo o risco de sugerir um "determinismo sociológico" mecanicista no estudo da experiência musical.

Na verdade, os agentes e instituições formadoras do "gosto" e das possibilidades de criação e consumo musicais formam um "contexto imediato" da vida musical de uma sociedade, cujo pesquisador deve articular ao contexto histórico mais amplo, ou seja, às grandes questões (culturais, políticas, econômicas) do período estudado. Em linhas gerais,

estes elementos formam uma "esfera pública" da experiência musical, definindo as bases culturais da criação, da circulação e do consumo musical. Este tipo de abordagem exige uma coleta minuciosa de dados e fontes, não só quantitativas, mas sobretudo, qualitativas. A tipologia de fontes é vasta e apresenta um potencial pouco explorado no Brasil. Uma breve lista, a título de exemplo:

- Estatuto e programação de sociedades promotoras de concertos e bailes.
- Programas e currículos de escolas musicais.
- Métodos de ensino musical.
- Coletânea de partituras e canções cifradas (desde *songbooks* de edição refinada até livretos vendidos em bancas de jornais).
- Críticas de álbuns e shows escritas para seções fixas em jornais.
- Relatórios e material promocional de gravadoras e produtoras de espetáculos.
- Material produzido por fã-clubes (cartas, eventos, panfletos etc).

A lista seria enorme. Para ampliar o mapeamento das potencialidades heurísticas em torno da história cultural da música, seria necessário sistematizar os tipos de fontes em tipologias específicas: por linguagem (escrita, musical, iconográfica, audiovisual); por suporte (papel, fonograma, vídeo); por tipo de instituição (ensino, imprensa, editoras, casas de espetáculo etc). Infelizmente, no Brasil, as fontes básicas para a abordagem historiográfica da música popular – as próprias gravações originais – em muitos casos se perderam ou foram mantidas apenas pela boa vontade e empenho de colecionadores. O desenvolvimento de uma sociologia histórica ou de uma história cultural da música brasileira ainda demanda uma "revolução

das fontes" e uma melhor organização de arquivos e museus especializados em nossa história musical. Sem este avanço documental, tanto do ponto de vista quantitativo (a incorporação de mais fontes) quanto do ponto de vista qualitativo (a incorporação de novos tipos de fontes para a história da música), os trabalhos de história pouco acrescentarão ao debate geral dos estudos musicais, sobretudo em relação aos agentes e instituições que formam a esfera pública da música.

O problema das tradições e diálogos com séries musicais e poéticas que constituem a tradição, propostas pelos compositores e intérpretes (diálogo presente-passado)

Os conceitos de "passado", "herança cultural" e "tradição" devem ser vistos com muito cuidado pelo historiador. Particularmente não defendo nenhum relativismo epistemológico, mas a operação historiográfica da cultura exige uma crítica não só ao sentido do passado, mas aos significados enraizados, eventos e valores culturais herdados e posição dos personagens e obras referenciadas pela tradição.

O passado e os elementos que constituem uma "tradição" cultural específica são constantemente redimensionados e mesmo refeitos. Algumas épocas quentes da história têm um peso maior que outras nesta operação que é cultural e ideológica a um só tempo. Certas épocas são "criadoras" e "doadoras" de tradições, criando mecanismos, inclusive institucionais, tão poderosos que conseguiram (re)marcar toda a memória social, por muitas décadas (poderíamos chamar de épocas "receptoras" de tradições ou momentos mais "frios" da história). Exemplo disso, foram os já mencionados anos 60. Esta década foi fundamental para a reorganização da esfera musical-popular, operando mudanças profundas num cenário e numa linguagem musical que fora herdada dos anos

30 (outra década importantíssima para a história da música popular, no Brasil e no mundo).

Na história da música, tanto "erudita" como "popular", é muito forte a tendência para as visões lineares da história, lastreando análises baseadas numa sucessão de estilos, obras e autores "dominantes" em cada momento. Mas na prática musical de compositores e intérpretes, assim como na estrutura da audiência, temos uma pluralidade de tempos e tradições, muitas vezes conflitiva, que transforma a criação e o consumo musical num labirinto histórico, em cujas galerias se encontram vários passados, materializado em vários estilos, gêneros e temas poético-musicais. No caso brasileiro, como a música popular está diretamente imbricada em nosso processo de modernização, ela acaba concentrando expectativas de objetivação histórica, de superação de um determinado passado, cujo sentido é fruto dos projetos culturais e ideológicos em jogo. O projeto que assume a hegemonia, num determinado momento histórico, tende a determinar o que é moderno e o que é arcaico (leia-se, o que deveria ser lembrado e imitado e o que deve ser esquecido). A história, em todos os seus campos, apresenta uma sucessão assimétrica e irregular de projetos hegemônicos para cada área da vida social que dão forma a uma estrutura social também instável e de movimento e ritmo irregulares. É dentro deste princípio geral que pensamos o problema da tradição e do diálogo presente-passado na música popular.

Objetivamente, este ponto nos remete à crítica e a noções que vêm norteando a reflexão da história da arte em geral, e da música em particular: evolução , "obra-prima", "gênio" criador. Na prática artística, na esfera social da arte e na historiografia, estas categorias são fundamentais na organização da experiência e da fruição estética. Mas o historiador deve ficar atento para não reproduzi-las de maneira mecânica no seu trabalho. Na música popular, na medida em que a maioria dos pesquisadores é *scholars-fans* (fãs acadêmicos), esse risco é ainda maior.

É preciso levar em conta aspectos descontínuos da história: a historicidade múltipla; a problematização dos valores de apreciação e das hierarquias culturais herdadas pela memória e pela tradição; a análise dos mecanismos sociológicos, a cultura política e musical de um período e sua influência no meio musical; o ambiente intelectual, as instituições de ensino e a difusão musical. O processo histórico tende a ser mais complexo do que o vício positivista de sucessão linear de "datas-fatos-personagens", ou mesmo visão determinista de um tipo de marxismo que vê a cultura como um "reflexo" da realidade "mais real" (econômica e política).

A problematização da "escuta" musical

Este é um conceito fundamental na historiografia renovada da música. Conforme Arnaldo Contier:

> Os sentidos enigmático e polissêmico dos signos musicais favorecem os mais diversos tipos de escuta ou interpretações – verbalizados ou não – de um público ou de intelectuais envolvidos pelos valores culturais e mentais, altamente matizados e aceitos por uma comunidade ou sociedade. A partir dessas concepções, a execução de uma mesma peça musical pode provocar múltiplas "escutas" (conflitantes ou não) nos decodificadores de sua mensagem [...] de acordo com uma perspectiva sincrônica ou diacrônica do tempo histórico. (Contier, 1991, p. 152)

Outros autores têm se debruçado sobre a sistematização da abordagem da escuta, sobretudo aquela dirigida à música popular. Neste campo, as escutas tendem a ser mais plurais, na medida em que a música popular não sofre o mesmo tipo de cerceamento sociocultural que a música erudita, confundindo-se com atividades cotidianas de lazer, política, sexualidade (e até fruição estética...).

Richard Middleton aponta para a existência de três modos de "audibilidade" (ou estratégias subjetivas de audição da música): 1) O modo "aurático" (confirma identidade, totalidade e continuidade das tradições); 2) O modo "crítico" (nos joga para fora de uma identidade dada, fratura a totalidade e a continuidade, através da busca do choque e das contradições internas da estrutura musical); 3) O modo "cotidiano" (nos absorvendo em ambiente mais amplo, de maneira descompromissada e dentro de um conjunto de outras atividades). Mesmo advertindo que estes modos não são auto-excludentes, admitimos que eles podem servir de ponto de partida para uma compreensão maior das historicidades das escutas musicais.

Na questão da escuta musical, o que está em jogo é a problematização de algo que é considerado um "dom" inato e subjetivo e uma capacidade biológica, o ato da audição voltado para a apreciação musical. Para o historiador, o fator "subjetividade" deve ser problematizado até um certo limite, até para ajudar a entender a inserção concreta da música na história e na sociedade.

Alguns fatores que atuam na música popular, em relação à construção da subjetividade, podem ser pensados (Middleton, 1990):

- Estrutura sintagmática (qual a consciência temporal que é proposta ao ouvinte): épica, lírica, narrativa?
- A emoção que a música convida a sentir (empática, simpática, reciprocidade ou não...)
- Os tipos e papéis que a música veicula e que o ouvinte pode eventualmente identificar. Personificados no cantor, mas também nas estruturas das letras, nas conotações do gênero e estilo musicais, na intertextualidade que a canção concentra.
- Participação corpórea na experiência da canção (textura musical e estrutura rítmica).

Todas estas questões de ordem histórica e sociológica não negam o nível da experiência estética subjetiva da música, mas colocam uma outra ordem de questões. A experiência da "escuta" é mediada por outros aspectos da experiência musical (comunicacionais, expressivos, cinéticos, valorativos). Num certo sentido, a estética da música popular ainda está marcada pela *"musica practica"* (música para ser ouvida com o corpo, com os músculos), muito importante no ocidente até o século XVIII). Ao contrário, portanto, da "abstração" da música, marca da esfera pública burguesa (na qual a arte substituiu a religião). Portanto, "subjetividade" e "esfera pública" não se autoexcluem e, na experiência musical, se construíram mutuamente (Chanan, 1999, p. 27-52).

****

A partir deste ponto, vamos tentar sistematizar alguns procedimentos de análise da música popular, na qualidade de fonte histórica, com especial aplicação para a forma-canção.

1) A seleção do material

Ao escolher uma canção como fonte de pesquisa ou instrumento didático, o profissional pode correr o risco de achar que a sua sensibilidade, seu gosto pessoal e sua acuidade crítica podem dar conta da pertinência da seleção para análise. Ledo engano...

Trata-se, antes de mais nada, de uma escolha metodológica, cuja única garantia de "acerto" é a sua coerência interna e sua pertinência crítica. Portanto, temos um problema anterior, um procedimento básico para qualquer trabalho deste tipo, em qualquer área do saber. A escolha das canções constitui parte de um "corpo" documental que deve estar coerente com os objetivos da pesquisa ou do curso em questão. Ou seja, ao montar um

curso ou um objeto de pesquisa, o profissional deve não só conhecer a sua área de competência geral, operando as articulações necessárias com a historiografia mais abrangente (ex.: História do Brasil, da América etc.), mas procurar o máximo de informações na área específica, da qual "seu" corpo documental emergiu (no caso, a história da música popular brasileira).

A aquisição de conteúdo específico, através de uma pesquisa bibliográfica básica, neste caso, é condição fundamental para uma boa seleção documental. Este cuidado, aparentemente banal mas nem sempre observado, pode garantir a pertinência das escolhas para muito além do gosto e/ou das preferência excessivamente pessoais. Uma canção que, aparentemente, achamos sem interesse estético ou sociológico, pode revelar muitos aspectos fundamentais da época estudada.

O conhecimento dos arquivos com acervos fonográficos e escritos referentes à música, seja de caráter público ou privado, é fundamental para o pesquisador. Dentre eles, deve-se mapear o potencial documental que irá fundamentar a pesquisa histórica em torno da canção. Existe um grande potencial heurístico sobre a história da música brasileira, ainda pouco explorado pelos pesquisadores, a começar pelos próprios fonogramas veiculados por discos 78 RPM, entre 1901 e 1964, e *long playings* e compactos entre 1950 e 1989 (em 1987, surgiu o CD). Uma das dificuldades iniciais é a inexistência de bons catálogos discográficos e instrumentos de pesquisa sobre MPB, apesar deste último item ter sido bem suprido na década de 90 (ver, por exemplo, a *Enciclopédia de Música Brasileira*). Faltam bibliografias comentadas, arquivos indexados de críticas veiculadas na imprensa diária, reproduções de fontes ligadas à história da música (programas de shows, cartazes, partituras etc.). A maioria do material documental ainda se encontra em estado bruto, nas coleções e arquivos espalhados pelo Brasil.

2) Características gerais da forma-canção

Afinal, o que é a forma-canção? Como deve ser a sua abordagem histórica?

Como "retirar" as informações deste tipo de documento estético sem cair num relativismo absoluto? Estas costumam ser as primeiras perguntas do pesquisador. Por sua vez, remetem ao problema básico do "método", uma palavra que muitas vezes não é encarada com a seriedade devida. A rigor, a melhor abordagem é a interdisciplinar, na medida em que uma canção, estruturalmente, opera com séries de linguagens (música, poesia) e implica em séries informativas (sociológicas, históricas, biográficas, estéticas) que podem escapar à área de competência de um profissional especializado.

Ao mesmo tempo, a canção vai além de todas estas linguagens e informações específicas, realizando-se como um artefato cultural que não é nem música, nem poesia (nos sentidos tradicionais), nem pode ser reduzida a um reflexo singular da totalidade que a gerou (da sociedade, da história, do autor ou do estilo musical).

Entretanto, nem sempre a abordagem interdisciplinar é possível, e nos vemos diante do dilema de escolher um dos parâmetros para análise, geralmente aquele cuja linguagem mais dominamos. Quase sempre, ao menos na área de humanidades (sobretudo história), o pesquisador opta por analisar a "letra" da canção, priorizando esta instância como a sua base de leitura crítica. Este recorte, por mais justificado que seja, traz em si alguns problemas: além de reduzir o sentido global da canção, desconsidera aspectos estruturais fundamentais da composição deste sentido, como o arranjo, a melodia, o ritmo e o gênero. Muitas vezes o impacto e a importância social da canção estão na forma como ela articula a mensagem verbal explícita à estrutura poético-musical como um todo.

3) Parâmetros básicos para a análise da canção

Toda canção, enquanto texto, põe em funcionamento dois parâmetros básicos:

- Parâmetros poéticos ("letra")
- Parâmetros musicais ("música")

Estes dois parâmetros isolados não traduzem a experiência do ouvinte e o sentido – social, cultural, estético – de uma canção. Como escreveu Arnaldo Antunes:

> A incorporação do berro e da fala ao canto; o estabelecimento de novas relações entre melodia e harmonia; o reprocessamento e colagem de sons já gravados; os ruídos, sujeira, microfonias; as novas concepções de mixagem, onde o canto nem sempre é posto em primeiro plano, tornando-se em alguns casos apenas parcialmente compreensível; a própria mesa de mixagem passando a ser usada quase como um instrumento a ser tocado. Tudo isso altera a concepção de uma letra entoada por uma melodia, sustentada por uma cama rítmica-harmônica. O sentido das letras depende cada vez mais do contexto sonoro. (Antunes, 2000, p. 46)

Portanto, mesmo que durante a análise, para efeito didático e comunicativo, tenhamos que separar estas duas instâncias, *não podemos esquecer de pensá-las em conjunto e complemento*. Obviamente, se o pesquisador possuir algum conhecimento de teoria musical, tanto melhor. Com o desenvolvimento das pesquisas acadêmicas sobre a canção, que deram um salto quantitativo e qualitativo a partir de meados dos anos 80, torna-se praticamente obrigatório lidar com a linguagem musical da canção, mesmo para fins de análise histórica. Ainda que o pesquisador não enfoque os mesmos problemas e não se prenda às abordagens da musicologia, a linguagem musical não deve ser negligenciada.

Apresentamos, em seguida, um procedimento básico para abordar a estrutura do texto-canção que, a princípio, não

implica em maiores dificuldades. A única exigência é a audição repetida, atenta e minuciosa do material selecionado, tendo como apoio a leitura da letra impressa.

4) Parâmetros poéticos ("Letra"):

a) Mote (tema geral da canção);

b) Identificação do "eu poético" e seus possíveis interlocutores ("quem" fala através da "letra" e "para quem" fala);

c) Desenvolvimento: qual a fábula narrada (quando for o caso); quais as imagens poéticas utilizadas; léxico e sintaxe predominantes;

d) Forma: tipos de rimas e formas poéticas;

e) Ocorrência de figuras e gêneros literários (alegoria, metáfora, metonímia, paródia, paráfrase etc.);

f) Ocorrência de intertextualidade literária (citação de outros textos literários e discursos).

5) Parâmetros musicais ("Música"):

a) *Melodia*: pontos de tensão/repouso melódico; "clima" predominante (alegre, triste, exortativo, perturbador, lírico, épico etc.); identificação dos intervalos e alturas que formam o desenho melódico (com apoio da partitura);

b) *Arranjo*: instrumentos predominantes (timbres), função dos instrumentos no "clima" geral da canção; identificação do tipo de acompanhamento (homofônico de tessitura densa ou polifônico, de tessitura vazada e contrapontística);

c) *Andamento:* rápido, lento;

d) *Vocalização*: tipos e efeitos de interpretação vocal, levando-se em conta: intensidade (muito volume/pouco volume), tessitura atingida (graves/agudos); forma de divisão das frases musicais e das palavras que formam a "letra"; ocorrência de ornamentos vocais;

e) *Gênero musical*: geralmente confundido com o "ritmo" da canção (samba, pop/rock, sertanejo etc.);

f) Ocorrência de intertextualidade musical (citação incidental de partes de outras obras ou gêneros musicais);

g) "Efeitos" eletro-acústicos e tratamento técnico de estúdio (balanceamento dos parâmetros, texturas e timbres antinaturais);

Paralelamente à análise dos dois conjuntos de parâmetros, é preciso nunca perder de vista os efeitos gerados pela totalidade "letra/música". Algumas questões podem ajudar a entender esta totalidade:

- O "clima" e a mensagem observados na "letra" são confirmados pelo "clima" da melodia, e vice-versa?

- Partindo do princípio de que o arranjo é uma espécie de "comentário" da canção, quais os efeitos de um determinado arranjo para a canção analisada? (sempre que possível, compare com outros arranjos para a mesma canção).

- Quais os efeitos causados pela voz do cantor-intérprete, dentro do conjunto geral da canção?

Lembro também que os critérios de entendimentos e análise sociológica e estética da canção não são absolutos. Os parâmetros acima mencionados podem mudar de sentido ao longo da história, adquirindo outras implicações ideológicas e culturais. Por exemplo, o escândalo produzido pela utilização de guitarras elétricas na MPB, em 1967: um simples timbre instrumental trazia em si um conjunto de significados não só estéticos, mas ideológicos e culturais. Hoje em dia, o uso de guitarras elétricas e outros instrumentos eletrônicos não causa maiores impactos. Por outro lado, os gêneros musicais podem adquirir novos sentidos ao longo do tempo: no caso do samba, não se pode negligenciar o papel da Bossa Nova, na valorização social e estética de um gênero popular que, até 1959, foi alvo de preconceitos da elite sociocultural do país.

D) Instâncias de análise contextual

Definidas as linhas gerais da estrutura "textual" da canção, o pesquisador, concomitantemente, deve encarar o problema do pólo "contextual" da canção. Há um tempo e um espaço determinados e concretos, através dos quais a canção se realiza como objeto cultural. Cabe ao pesquisador traçar o mapa dos circuitos socioculturais e das recepções e apropriações da música, dependendo do enfoque da sua pesquisa.

Geralmente, temos que levar em conta quatro instâncias contextuais da canção:

1) *Criação*: a canção é produto de uma subjetividade artística, que não é isolada. Todo artista dialoga com uma ou mais tradições estéticas, possui formação cultural específica, tem sua singularidade biográfica e psicológica, atinge um certo grau no domínio técnico do seu campo de expressão e tem uma determinada colocação social e simbólica no seu tempo.

Por outro lado, uma obra singular possui um universo referencial determinado, cuja identificação é importante na análise. Por exemplo, a referência ao "sol" na letra de "Alegria, Alegria", de Caetano Veloso, não tem apenas implicações metafóricas. A palavra remete a um jornal de significativa circulação entre a juventude intelectualizada dos anos 60.

Outro ponto que costuma ser negligenciado é a identificação do interlocutor privilegiado da obra. O artista, ao criar uma obra, procura passar uma mensagem diante não só de um contexto específico, mas tendo em mente um grupo social ou um campo sociocultural determinado, incluindo-se aí as implicações político-ideológicas da sua obra. Por exemplo, não se pode entender "Caminhando", de Geraldo Vandré, sem levar em conta que esta canção foi criada com a intenção de ajudar a encaminhar os dilemas do movimento estudantil (e da esquerda como um todo) na resistência ao regime militar, em 1968.

FACULDADE DE EDUCAÇÃO DA USP
BIBLIOTECA

2) *Produção*: A obra, produto de um artista e plena de intenções comunicativas e subjetividades expressivas, passa para uma instância de produção que muitas vezes escapa ao artista. Além das implicações comerciais do seu trabalho, há um aspecto mais óbvio: a música não existe como obra, a não ser quando realizada por um intérprete (ou conjunto de intérpretes). O intérprete é um fator estrutural na canção.

Para circular socialmente, a canção não só passa por uma leitura do(s) intérprete(s), como deve se transformar em artefato que é resultado de um tratamento técnico, lastreado por uma tecnologia de registro e suporte sonoro historicamente determinada. Esta cadeia tecno-industrial, por sua vez, acaba interferindo no próprio ato do criador e do intérprete. Por exemplo, cantores como Orlando Silva e Carmem Miranda só tiveram suas vozes gravadas em disco em função da introdução da gravação elétrica, a partir de 1927, que permitiu o registro de vozes mais sutis e de menor potência. O florescimento da música popular brasileira nos anos 60, articulada em torno de alguns artistas-compositores, esteve associado à explosão do consumo de *long playings*. O LP, suporte de um conjunto de canções, geralmente traduzia uma fase de criação do compositor ou de um gênero específico identificado pelo público.

3) *Circulação*: uma instância muitas vezes negligenciada na análise contextual é aquela que procura identificar o meio privilegiado de circulacão e de escuta de uma canção, um gênero, um artista ou movimento musical. A forma privilegiada de "circulação" pode estar vinculada a um meio técnico ou a um meio sociológico específico. Por exemplo: o rádio nos anos 30; a televisão nos anos 60; o carnaval e as festas populares no começo do século; o movimento estudantil para as canções engajadas dos anos 60; os festivais da canção, entre 1965 e 1969. Esta instância é complexa, entrecruzada e costuma caracterizar um determinado hábito musical ou uma forma social e histórica de escuta.

4) *Recepção/apropriação* (lembro que estas categorias não significam as mesmas coisas, mas para efeito didático, vou mantê-las como similares): instância intimamente articulada à anterior, mas de outra ordem. Podemos caracterizá-la como relacionada às formas de recepção das canções, que pode ter muitas variantes: grupo ou classe social; poder aquisitivo; faixa etária; gênero sexual; escolaridade; preferências ideológicas e culturais. Se o contexto da "circulação" implica na mediação de instituições predominantes e estágios tecnológicos vigentes na sociedade, o contexto da "recepção" implica na forma de apropriação, pelos grupos sociais, dos artefatos culturais, a qual pode mudar completamente o sentido inicial, intencionado pelo artista-criador e pelas instituições responsáveis pela produção e circulação.

A análise das instâncias e formas de recepção da música popular é um dos grandes desafios atuais da pesquisa histórica, dificultado não só pela precariedade documental, mas também pela ausência de uma discussão metodológica mais apropriada. Quase sempre as análises tendem a ser impressionistas ou confirmar tradições de opinião e memória, que nem sempre traduzem a pluralidade da experiência histórica e a complexidade do contexto analisado. Na música brasileira, uma das principais questões de pesquisa em torno da MPB "moderna" é o uso ideológico das canções (sobretudo durante a resistência civil ao regime militar) e a efetiva assimilação das intenções políticas das obras.

Para avaliar e analisar a eficácia política da música, Richard Middleton propõe um conjunto de questões (Middleton, 1990, p. 254):

• Quantas vozes, posições e identidades estão engajadas na prática musical em questão? Quanto mais amplas e plurais, mais existe a possibilidade da comparação, ou seja, crítica?

• A prática musical provoca debate?

• Ela provoca choque (não necessariamente do "novo", mas em relação às normas e auto-imagens do ouvinte?

• Quão profunda é a resposta potencial ou efetiva? Profundidade que deve ser entendida não num sentido "estético" mas em relação à decodificação dos níveis estruturais da canção (cognitivo, afetivo, cinético etc.).

• Qual é o poder mobilizador da música? Qual tipo de atividade ela provoca?

• Por extensão da questão anterior, qual tipo de agenciamento a música estimula?

• Qual o seu poder conectivo (em relação a outros discursos e práticas)?

• Qual a ordem de desejo que está em jogo?

Todas estas questões, de ordem pragmática, colocadas diante das práticas musicais, devem ser vistas como parte da estratégia política de participação, a partir da experiência musical. A participação não pode ser quantificada, pois ela só pode ser avaliada em relação a outras formas de participação político-social vigentes no período analisado e na sociedade analisada, formando um todo coerente e articulado à cultura política e valores ideológicos do grupo em questão. (Middleton, 1990, p. 255).

Mas a recepção das canções não apenas se mede pelo "uso político" delas. Embora este aspecto no Brasil tenha sido superdimensionado, inclusive pela posição específica que o sistema da música popular ocupara na vida sociocultural como um todo, a canção pode colocar em operação outros "valores" no momento de sua recepção. Middleton propõe uma tipologia de valores envolvidos numa canção, com base nas funções da linguagem propostas por Roman Jakobson (Middleton, 1990, p. 253):

• *Valores comunicativos*: a música diz alguma coisa, similar às funções emotiva e referencial de R. Jakobson.

• *Valores rituais*: criação de solidariedade, consciência dos problemas cotidianos etc.. Função fática.

• *Valores técnicos:* explicitam como a música é feita, tornam familiar seus códigos, normas e fórmulas. Função metalingüística.

• *Valores eróticos:* música envolve, energiza e estrutura o corpo, sua superfície, músculos, gestos e desejos. Função conativa.

• *Valores políticos:* podem ser expressão de identidade (opositora ao sistema) ou de protesto, estrito senso (denúncia de algo). No primeiro caso, função fática. No segundo, emotiva e referencial.

Estas propostas metodológicas podem servir para abordar o problema da recepção musical e do balizamento da análise, exigindo que o pesquisador desenvolva uma análise mais sutil e uma escala de observação mais ampliada, evitando afirmações genéricas e inferências sem apoio analítico. Não se trata de buscar um modelo teórico rígido e mecânico, aplicável a qualquer objeto ou fonte de pesquisa. Na pesquisa histórica, e a pesquisa sobre a música não foge à regra, a teoria serve muito mais para elaborar as perguntas do que para premeditar as respostas.

A crítica historiográfica

Um outro aspecto metodológico importante é o aprimoramento de uma crítica historiográfica, tendo em vista as especificidades da história da música. A verbalização explicativa das obras, muitas vezes assumidas pelas tradições de análise (historiografia), implica na necessidade de cotejo com as obras musicais citadas pelos autores. Neste cotejamento sistemático, pode emergir a tensão entre memória e história e os critérios de seletividade historiográficos, elementos detonadores da crítica historiográfica.

Qualquer livro de História, e, particularmente um livro de história da música, é uma tentativa de ordenar e sistematizar um ponto de vista sobre o passado. Ponto de vista que não é produto de uma "vontade" caprichosa do autor, mas de um conjunto de possibilidades heurísticas, teóricas e imposições culturais e ideologicas de uma determinada época. A historiografia não está acima do seu tempo e mesmo os trabalhos mais bem acabados e influentes são trabalhos datados. Além disso, articulam a memória e as tradições culturais de uma dada maneira, que nos bons trabalhos é coerente com as teses defendidas.

Falar de música num livro representa um desafio muito grande, na medida em que a música é, basicamente, experiência sonora. Os autores que compõem a literatura sobre música (particularmente a historiografia) tentam lidar com esta dificuldade de diversas maneiras, tentando traduzir para o leitor suas análises e juízos em torno das obras musicais.

Como em qualquer ensaio acadêmico, os livros de história da música apresentam algumas partes que devem ser analisadas cuidadosamente pelo pesquisador, que na verdade é um leitor sistemático.

• Tese central;

• Linha de argumentação;

• Periodização (recorte temporal) e contexto analisado (recorte espacial);

• Conceitos e categorias de análise;

• Fontes citadas (musicais e não-musicais);

• Debate historiográfico.

Mesmo em livros de outra natureza (biografias, crônicas, memórias), os autores se prendem a determinados personagens, temas, datas, ritmos e perspectivas ideológicas sobre o assunto tratado. Nos livros de caráter ensaístico-acadêmico, a estrutura é mais rígida, mas por outro lado, o leitor mais desavisado pode assimilar o texto como pressuposto de "verdade objetiva". Uma leitura sistemática e crítica deve evitar esta leitura "aurática".

Os pontos acima relacionados devem gerar questões diretivas que, na medida do possível, devem pautar a crítica historiográfica:

• Qual o conceito de obra-prima e obra medíocre em jogo? Nem sempre a fixação da análise nas obras consideradas "primas", transmitidas e perpetuadas por uma certa herança cultural, esclarecem o quadro histórico de uma época e a riqueza de uma luta cultural em torno da música.

• Qual a visão de história do autor e sua posição acerca da função social da arte e da música? Normalmente, estas posições que dirigem os autores são datadas e, muitas vezes, produzidas dentro de um espírito de polêmica e debate. Se o historiador não problematizar a perspectiva, ainda que tenha simpatia por ela, corre o risco de assumir pontos de vista que só tiveram sentido no passado.

• Qual o peso relativo das fontes musicais e não musicais na composição da análise? Nem sempre a linha argumentativa dos autores que analisam a história da música se constrói a partir de uma extensa análise de obras musicais em si. Muitas considerações são construídas a partir de fontes escritas e depoimentos de outros, mas que muitas vezes são diluídas no texto. Cabe ao pesquisador identificar a dinâmica e o uso das fontes na construção do livro analisado.

• Qual a relação do autor analisado com as tradições historiográficas, sejam as tradições mais amplas (história política, econômica, social, cultural), seja a tradição específica (história da música)? É muito importante identificar o posicionamento do autor em relação à historiografia e mesmo às tradições estéticas. Muitas análises são construídas numa perspectiva de revisar e se opor a certas tradições ou, ao contrário, para legitimar certas perspectivas e propostas estético-ideológicas e historiográficas anteriores.

É possível identificar o tipo de "escuta ideológica" (Contier, 1991) do autor em questão? O conceito de "escuta ideológica"

nos permite analisar o peso de determinados critérios de apreciação e julgamento musical com base nos valores e projetos culturais e ideológicos que informam o crítico ou o historiador. O princípio geral de desconstrução e crítica historiográfica é cotejar à sua escuta como pesquisador com a escuta do autor em questão, que aparece no livro analisado, na forma de considerações sobre as diversas canções citadas na obra. Neste cotejamento é possível perceber quais aspectos das músicas foram minimizados e quais foram destacados na análise? Nem sempre a escuta do autor analisado, por mais que seja um clássico da historiografia, é a única possível. Uma música pode ter várias chaves de interpretação, todas elas objetivamente sugeridas pelos próprios elementos musicais e poéticos que formam a canção em seu conjunto.

Não se deve operar este procedimento de crítica por simples prazer desconstrutivo ou arrogância intelectual (aquela postura que desqualifica tudo o que foi feito antes). Este método de leitura visa ampliar as possibilidades de debate e crítica das interpretações consagradas que, por vezes, são entraves para análises mais amplas e sob outras perspectivas. Além disso, não se trata de relativizar todas as afirmações no limite de fazer evaporar a historiografia. Afinal, toda obra historiográfica tem um "momento positivo", como dizia Gramsci, na medida em que socializa certos eventos que, por mais que sejam questionados em seu estatuto de "verdade objetiva", pautam uma determinada memória histórica e direcionam um conjunto de ações sociais efetivas em torno daquele assunto. O historiador deve se posicionar em relação às tradições de análise, identificando-se com algumas e rejeitando outras, mas não pode fazê-lo de uma maneira inconsistente. A leitura crítica e sistemática da bibliografia faz com que o pesquisador tenha uma consciência arguta do debate que está em jogo.