

ENTRE UM DÓ E UM SI: NOTAS QUE A HISTÓRIA CANTA

Kamylla Rodrigues Pereira da Silva¹

Universidade Estadual da Paraíba
Kamylla-m@hotmail.com

Auricélia Lopes pereira²

Universidade Estadual da Paraíba
Auricelialpereira@yahoo.com.br

“Cantando a gente inventa. Inventa um romance, uma saudade, uma mentira... Cantando a gente faz história. Foi gritando que eu aprendi a cantar: sem nenhum pudor, sem pecado. Canto pra espantar os demônios, pra juntar os amigos. Pra sentir o mundo pra seduzir a vida.” Cazuzu.

A historiografia tem feito uma longa discussão acerca de objetos e fontes históricas, discussão essa que perpassa o século XIX e o século XX, ajustando, ressignificando, inovando, descaracterizando, acrescentando a História outros campos de possibilidade de pesquisa. Assim, a relação proposta neste trabalho é fruto de uma historiografia proposta especialmente pela escola dos Annales e suas gerações, pelas discussões pós-estruturalistas e pela história cultural.

Os Annales, particularmente a terceira geração, contribuíram remodelando as propostas apontadas pela geração anterior, sustentando uma operação historiográfica que deveria, sob seu ponto de vista, corrigir uma historiografia sociológica e econômica que fazia pesar sobre o homem a condição de “abstrações coletivas” em prol de um olhar voltado para temáticas tidas como mais humanas tais como as superstições, o medo, o riso, o escárnio, ou a morte. Além de se ter subjetividades humanas como

¹ Estudante de Graduação em História e bolsista do PIBIC/CNPq/UEPB. Este texto é resultado do projeto de pesquisa “A Mendicância nas dobras da narrativa”, financiado pela Universidade Estadual da Paraíba em parceria com o CNPq.

² Professora Doutora pela UFPE, lotada no Departamento de História da Universidade Estadual da Paraíba, UEPB.

objetos de estudo, têm-se de fato o alargamento das fontes, a história relaciona-se com outros saberes como a Antropologia, a Sociologia, a Literatura, que vão apontando outros caminhos para sua fabricação, como a necessidade de se trabalhar com as narrativas orais, (a história oral não surge com escola dos Annales, ganha corpo a partir da década de cinquenta nos Estados Unidos) com as pinturas, as esculturas, a fotografia, o monumento, o vestuário, a música.

Guardadas as devidas proporções quanto aos procedimentos metodológicos e a tradição acadêmica de cada área, a História passa a subsidiar mais facilmente os estudos através de diversas fontes e objetivos. Segundo José Carlos Reis,

A história tende a abandonar as suas pretensões científicas e a tornar-se um ramo da estética. Ela se aproxima da arte: da literatura, da poesia, do cinema, da fotografia, da escultura, da música... Isso quer dizer que a forma da história não é exterior ao seu conteúdo e indiferente à sua época. O discurso histórico não é só uma exposição analítica conceitual e quantificada de uma documentação objetivamente elaborada. A história se apropria e ressignifica diversas linguagens. A sua forma, a sua linguagem, é a sua mensagem. (2006, p.60)

Com o discurso pós-estruturalista, que ganha visibilidade na década de 70, influenciado por Nietzsche e Heidegger, outras formas de pensar a história são postas, principalmente por autores como Foucault, Derrida, Deleuze. O pós-estruturalismo, não reconhece na história continuidades, origens, verdades, conceitos dados. Prega justamente o oposto: as discontinuidades temporais, as mudanças, a verdades construídas interessadamente, os sujeitos não dados, despojados de uma essência e, portanto, ressignificados de acordo com os discursos e as práticas que o legitimam.

A função da história, segundo Foucault, é mostrar que as coisas nem sempre foram da forma que são, é mostrar a não naturalidade do mundo, que se acontece na confluência, no acaso dos encontros ao longo da história. Sendo assim, as verdades e as coisas são passíveis de serem historicizadas, para mostrar como e de que forma se constituíram.

Segundo José Carlos Reis,

A pós-modernidade desconstrói, deslegitima, deslembra desmemoriza o discurso da “Razão que governa o mundo”. O conhecimento histórico pós-estruturalista aborda um mundo humano, parcial, limitado, descentrado, em migalhas. Aparece um em migalhas, assistemático, antiestrutural, antiglobal, curioso de fatos e indivíduos. A biografia volta com força total, mas diferente d tradicional. A análise pessoal substituiu a busca pela tomada de consciência da verdade estrutural. Não se busca mais o absoluto e não se quer mais produzir uma obra de valor universal. O conhecimento histórico é múltiplo e não definitivo: São interpretações de interpretações. (2006, p.73)

Dessa forma tudo que aparentemente está dado, não passa de uma construção: os sujeitos, as fontes, os conceitos. Foucault encara os documentos, por exemplo, como monumentos. Para ele, a história tradicional se dispunha a ‘memorizar’ os monumentos do passado, transformá-los em documentos e fazer falarem estes rastros que, por si mesmos, raramente são verbais, ou que dizem em silêncio o múltiplo daquilo que anunciam. (FOUCAULT, 1987: p.08). Com essa crítica, Foucault propõe o abandono da crítica documental, onde o documento falaria por si mesmo e a história nada mais significaria que apenas o ato de memorizar e levar adiante as impressões próprias do monumento, perfazendo, então, aquilo que com frequência tem sido chamada pelos historiadores da Nova História de tradição. Essa forma de escrever a História possibilitaria o desvelamento daquilo que é muito caro ao pensamento de Foucault: "as descontinuidades", as "multiplicidades das rupturas", ou seja, aquilo que o trabalho de conceptualização não consegue fazer emergir na análise historiográfica. Foucault, portanto, é crítico da História entendida como ciência:

...a história mudou sua posição acerca do documento: ela considera como sua tarefa primordial, não interpretá-lo, não determinar se diz verdade nem qual é seu valor expressivo, mas sim trabalhá-lo no interior e elaborá-lo: ela o organiza, recorta, distribui, ordena e reparte em níveis, estabelece séries, distingue o que é pertinente do que não é, identifica elementos, define unidades, descreve relações. O documento, pois, não é mais, para a história, essa matéria inerte através da qual ela tenta reconstituir o que os homens fizeram ou disseram, o que é passado e o que deixa apenas rastros: ela procura definir, no próprio tecido documental, unidades, conjuntos, séries, relações (FOUCAULT, 1987, p.07).

Le Goff também fez suas críticas ao documento. Ele percebeu que os documentos são construções interessadas, comparando-se ao monumento no sentido em que este foi idealizado por alguém e realizado através do trabalho de muitas pessoas, mas o que se vê ao seu término é uma obra cuja origem parece dada.

O documento não é inócuo. É, antes de tudo, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziu, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante os quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. (LE GOFF, 2003, p. 538)

A abordagem do documento tem a função de recuperar as múltiplas intencionalidades do seu contexto de produção, de fixação de uma memória coletiva “e de mostrar em que medida o documento é um instrumento de poder” (LE GOFF, 2003, p.525) Assim, o documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de força que aí marcavam as relações de poder. Tanto Foucault como Le Goff propõem tratar o documento como monumento; o que significa desconstruí-lo, trabalhar seu interior, desorganizá-lo, além de inseri-lo nos conjuntos formados por outros monumentos: os vestígios da cultura material, os objetos de coleção, os tipos de habitação, a paisagem, os fósseis...

Transpondo isso para realidade musical, tratá-la como monumento é buscar as diferentes intencionalidades que estavam em jogo na sua produção e duração no tempo histórico. Ao mesmo tempo, é abordar o objeto musical dentro de um contexto amplo que integre os múltiplos elementos presentes nos processos de criação, produção, performance, e recepção. Neste sentido, a história é a compreensão subjetiva do passado através das inquietações do presente. Eventos não acontecem simplesmente; eles são interpretados e criados. Membros de algumas sociedades criam seu passado, seu presente, e suas visões de futuro através das performances musicais.

Percorrendo a bibliografia sobre a música brasileira (erudita e popular) produzida ao longo do século XX, encontramos pelo menos dois tipos de abordagens musicológicas. O primeiro, ainda influenciado pela tradição iluminista e positivista, apresenta uma narrativa histórica linear, grandiosa, tencionada a cobrir um grande arco temporal. O segundo se caracteriza pela aproximação direta da pesquisa da música com

outros campos do saber (ciências sócias, literatura, filosofia) e é formado por leituras mais focadas, decorrentes de vários recortes temáticos: nacionalismo musical, dicotomia erudito/popular, diversidade de gêneros e estilos, atuação de movimentos socioculturais específicos, presença da indústria fonográfica, etc.

Os estudos musicólogos do primeiro tipo começam nos anos 1920 e alguns de seus traços principais são verificáveis até em trabalhos da década de oitenta. Em linhas gerais, são norteados pela ideia de progresso e centrados na afirmação de sujeito racional que domina a natureza a fim de realizar pura criação artística. O objeto musical tende a ser tratado como um dado em si, analisado de forma dissociada de um contexto mais amplo; a ênfase narrativa recai em gêneros, estilos e compositores principais.

A partir disso, há três aspectos do discurso música/história a serem considerados. O primeiro deles mostra que era privilegiada a biografia do grande artista, muitas vezes elevado à categoria de gênio. Logo, a experiência e a capacidade pessoal e artística explicam as transformações nos estilos, movimentos e na história das artes. O segundo aspecto comum é que essa postura do artista centraliza suas atenções exclusivamente na obra de arte. Portanto, ela está interessada preponderantemente na obra individual, que contém uma verdade e um sentido em si mesmos, distantes das questões do “mundo comum”. Geralmente, essa análise estabelece uma concepção da obra de arte fora do tempo e da história, concedendo-lhe a aura de eternidade, pois leva em conta apenas a forma, estrutura, e linguagem. Finalmente, mas não por último, existe a linha que foca suas explicações nos estilos, gêneros ou escolas artísticas, que contém uma temporalidade própria e estruturas modelares “perfeitamente” estabelecidas. Fundada nos modelos e com forte característica evolucionista, os gêneros e escolas se sucedem em ritmo progressivo, e parecem ter vida própria transcorrendo independentes do tempo histórico a que estão submetidos os homens “comuns”.

Com o surgimento dos cursos de pós-graduação em música, notadamente em etnomusicologia e musicologia, nos 1980, as pesquisas adquirem um novo semblante. A restrição e o reducionismo dos trabalhos analíticos anteriores dão lugar ao interesse pelo conhecimento pluridisciplinar da música. As abordagens passam a privilegiar música na cultura, relação compositor-obra-intérprete-receptor (inspirados na teoria da recepção) e o papel do artista em sua sociedade (abordagem se cunho sociológico). Enfim, a prática musical deixa de ser tratada como algo isolado e desconectado de sua realidade exterior,

exigindo da musicologia incorporação de conhecimentos desenvolvidos em outras áreas – antropologia, psicologia, linguística, educação -, como eixos teóricos.

Nas últimas três décadas do século XX, surgiram trabalhos tão diversificados com abordagens tão diversas quanto significativos de autores como José Miguel Wisnik, Enio Squeff, Luiz Tatit (que une a música aos estudos semióticos e linguísticos em obras como: “Semiótica da Canção: melodia e letra”, 1994; “O cancionero: composição de canções no Brasil”, 1996; “Musicando a semiótica: Ensaio”, 1997) e Santuza Naves (“O violão azul: modernismo e música popular”, 1998), dentre outros.

Para o historiador Marcos Napolitano, a música no Brasil tem uma dimensão maior que de um “veículo neutro de ideias”. Ela é uma prática cultural que reflete o “ponto de encontro” “de etnias, religiões, ideologias, classes sociais, experiências diversas, ora complementares ora conflitantes” (NAPOLITANO, 2002, p.110) Alguns autores vão além da definição de Napolitano, ao considerarem que a música é não apenas reflexiva: ela é também generativa, tanto como sistema cultural quanto como capacidade humana. Nesta perspectiva, a música quanto fonte histórica pode promover uma série de informações novas, reinterpretações de fatos, possibilitando uma compreensão mais abrangente dessa rede de significados múltiplos, própria da cultura. A música não reflete a história. Ela atua com a história e sobre a história.

Por meio de seus versos, a canção popular canta e conta a trajetória republicana, constrói um imaginário da sociedade, narra história do cotidiano, formando uma particular representação do Brasil. Um saber poético-musical que contém fragmentos de experiências coletivas e particulares que ressoam nas ruas e são ouvidos por compositores sensíveis às realidades que os documentos convencionais não alcançam. A contribuição do estudo da canção como matriz de interpretação da realidade brasileira é, sem dúvidas, eficaz. Entretanto, claro está que a canção não se define apenas pelo texto e pela narrativa. A fim de confirmar isso, sequer é necessário relembrar a emergência do gênero, que remonta ao mútuo pertencimento de música e poesia. Está, afinal, ao alcance de qualquer ouvinte perceber o fato simples de que a canção resulta de uma unidade inquebrantável de som e palavra. “Sem exageros, é lícito dizer que canção é justamente o gênero que resgata a realidade sonora da palavra daquela “insignificância” a que costumeiramente é condenada pelos rigores do discurso lógico.

É sem dúvida nessa direção que Marcos Napolitano (2002) indica certos “vícios historiográficos recorrentes ao se falar sobre música popular brasileira”. Eles se evidenciam na equivocada fragmentação da canção – justamente pela atenção predominante dada à letra – e na divisão entre obra e contexto, autor e sociedade, estética e ideias. O autor, no entanto, aponta de maneira otimista que as novas formas metodológicas no campo das pesquisas musicais tendem não à hierarquização das questões sociais, econômicas, estéticas e culturais, mas, sim, a uma articulação entre elas. Acrescenta:

Obviamente, se o pesquisador possuir algum conhecimento de teoria musical, tanto melhor. Com o desenvolvimento das pesquisas acadêmicas sobre canção, que deram um importante passo 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. (2002, p. 97)

A própria “teoria musical” engloba, necessariamente, conhecimentos que não se restringem ao âmbito sonoro, o que torna a própria expressão um tanto ambígua, isto é, de certo modo não se trata de uma teoria específica do campo musical, mas, desde o início, de uma atividade forçada a dialogar com vários saberes.

Pensar a música é, assim, pensar sempre uma conjuntura. Por isso, o terreno é interdisciplinar, o que não quer dizer que ele não traga consigo dificuldades específicas. Ver a música para além de uma análise metodológica efetuada pelo historiador é percebê-la como espaços de fuga e de apropriação, de pertencimento. A música, quando se alarga para o popular, deixa de ser exclusivamente de quem a produziu, passando a ser também daqueles que a recebem e que se afetam muitas vezes de forma oposta às intenções que levaram à sua produção.

O lugar do compositor e do ouvinte são lugares muito próprios, as subjetividades partem principalmente daí e esse é o motivo pelo qual determinados sons me afetam e outros não, as diversidades nos estilos musicais, nas composições vêm justamente disso, e não se está falando aqui de música produzida apenas para sucesso comercial, na maioria das vezes produzidas apenas com fins lucrativos.

A música pode-se dizer, é um lugar de análise social, de dilemas, conflitos, sonhos, jogos de poder, fuga. Esta diz muito sobre seu tempo, por isso pode se considerar que esta é fruto de seu presente, de seu imediato, assim como outras formas de expressão artística. Esta se dá a partir de uma dor ou sonho do presente querendo sair de uma subjetividade e afetar outras. Ela se dá no lugar do outro na medida em que não é apropriada da forma que havia sido pensada para sê-lo, na medida em que atingem sonhos outros, perdas outras, silêncios outros.

Ela não resiste ao tempo (fora de sua partitura) porque o tempo não é continuidade, não é cristalização, o tempo é mudança, é ressignificação, reinterpretação. A música parte de um imenso conjunto de subjetividades, de agoras, de momentos, sentidos. Parte de um lugar social, tanto para quem a escreve como para quem a recebe. É uma fonte sempre viva, sempre tem algo a nos dizer mesmo que tenha sido pensada em uma época diferente da qual foi produzida, revela sobre seu tempo e mais ainda sobre o nosso.

A interface disciplinar entre a História e a Música não deve ser estabelecida em nome da objetividade absoluta, da resposta definitiva, da verdade final. Há na pesquisa histórico-musical um componente subjetivo que para seu administrado, deve primeiro ser reconhecido.

As questões, levantadas de modo introdutório, também servem, de certo modo, para recolocar alguns temas na discussão das relações entre história e música. E, tentando ultrapassar a tradicional concepção da história da música, elas preocuparam-se em refletir problemas sociais que no caso deste trabalho direcionou-se para organizar alguns elementos para compreender melhor as múltiplas relações entre a canção popular e o conhecimento histórico, pois é bem provável que as canções possam fazer emergir muitas coisas na história contemporânea que às vezes se supõe mortas ou perdidas na memória. Porém, a história cultural da música popular brasileira, ainda formula e ajusta seus primeiros acordes. E é nesse tom que deve seguir a discussão.

REFERÊNCIAS

BURKE, Peter. A terceira geração. In: A Revolução Francesa da historiografia: a Escola dos Annales 1929-1989; tradução Nilo Odália. – São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991. P. 56-59.

CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: A escrita da história. Tradução de Maria de Lourdes Menezes – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982. P. 66-77.

FOUCAULT, Michel. Arqueologia do Saber. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987. p 6-8.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: LE GOFF, Jacques. História e memória. 5ed, p.525-539. Campinas: Editora da Unicamp.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: A história depois do papel. In: PINSKY, Sandra B. fontes Históricas. São Paulo: Contexto. 2005.

_____. História e música: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

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

REIS, José Carlos. Pós-modernidade e história conhecimento. In: História e Teoria. Historicismo, Modernidade, Temporalidade e Verdade. 3ª ed. Rio de Janeiro: ed. FGV, 2006. P. 53-71 [1ª ed. 2003].

SIEGMEISTER, Elie. A música e a sociedade, Biblioteca Cosmos N°. 96, Lisboa, Ed. Cosmos, 1945, p. 05.