

HISTÓRIA DO TEMPO PRESENTE; SONS E SENTIDOS NA CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO CONTEMPORÂNEO.

João Pinto Furtado

Departamento de História

FAFICH / UFMG

A reflexão que aqui se apresenta procura destacar alguns temas sobre a problemática cultural na contemporaneidade brasileira. O conjunto de reflexões está estruturado em torno de uma investigação acerca das ligações entre História, processo vivido, e as diferentes linguagens, em especial a musical, nas quais esta experiência se traduz e se revela. Parte-se do princípio de que é possível colocar em relação (e articular produtivamente) as noções de razão, sensibilidade e sentido, o que pode nos abrir uma nova chave de compreensão para a contemporaneidade. O mundo parece estar se abrindo muito mais para as canções, independente de em que língua falada se estruturam suas letras. Tendências como o RAP ou autores como os Paralamas do Sucesso parecem às vezes nos apresentar certas canções e temas que, se nos parecem “misturados”, meio fundidos, ao mesmo tempo sugerem que os sons estão, em um certo sentido, ora “reiterando” uma ordem mundial, ora re-atualizando sua crítica. Nessa linha, cada vez mais, identificam-se conhecimento e linguagem musical, seja ela expressa através de diferentes *mídias coletivas*, seja através da fruição individual ou doméstica. Investigar alguns destes aspectos é o propósito deste trabalho.

Um primeiro exemplo pode ser evocado a partir da situação percebida quando se ouve, por exemplo, uma composição como a “Bachiana Nº 5”, de Heitor Villa-Lobos. Ali, em tese, não existe nada sendo dito no nível da linguagem falada, como com frequência vemos no cancionário dito popular, e facilmente compreensível para qualquer um que se

expresse em língua portuguesa. Tampouco se poderia dizer haver ali um diálogo em sentido estrito, como o de duas pessoas que se comunicam. No entanto, a fusão do popular e do erudito (se é que estes termos fazem algum sentido no ato de criação) que ali tenta se expressar acaba revestindo a peça de um conteúdo talvez ainda mais universal e inteligível do que a própria língua falada poderia lhe conferir. Segundo acreditamos, nessa peça temos o projeto modernista, na sua mais pura acepção, redefinindo e retificando significados, relendo a História e se expressando por via da linguagem musical. É como se, parodiando o Manifesto Antropofágico - que cita o popular Shakespeare (Tupi or not Tupi?) e ao mesmo evoca nossas raízes primeiras - nosso maestro citasse as raízes da própria musicalidade brasileira em conexão com Bach. Villa-Lobos não seria caso isolado no século XX e, para citar um exemplo bem mais contemporâneo, o que não implica excluir todos os situados no meio do percurso, tomemos o falecido agitador cultural *Chico Science*, pessoa bem menos acadêmica e nem por isso menos modernista. No seu trabalho, podemos perceber uma série de investimentos e intervenções onde se sintetizam múltiplas influências que vêm do *Reggae* caribenho, do *Jazz* norte-americano, do regionalismo pernambucano, do *Rock* transnacional, tudo isso harmoniosamente misturado. Certamente, boa parte de suas canções poderia ser tomada como um momento de afirmação de uma síntese musical não-preconceituosa, um notável exemplo de multiculturalismo que vem do cancioneiro nordestino.

No fundo, o que estamos a sugerir tem um pouco a ver com a questão da globalização, se percebida em sua face positiva. No extenso repertório cultural que caracteriza a contemporaneidade, nos parece estar se definindo uma série de valores que, cada vez mais, parecem universalizar os diferentes sentidos e funções da musicalidade. Dizendo por outras palavras, o mundo hoje parece estar se abrindo muito mais para as canções, independente de em que língua falada se estruturam suas letras, e

suas interferências recíprocas são cada vez mais perceptíveis. Quer dizer, as canções hoje estão todas “misturadas”, meio fundidas o que, em muitos casos, apresenta um saboroso resultado estético. Os sons estão, em um certo sentido, ora reiterando uma ordem mundial global, ora reatualizando sua crítica e, esse é um ponto positivo. Nessa linha, os indivíduos, cada vez mais, se identificam com a linguagem musical, seja ela expressa através de diferentes *mídias coletivas*, seja através da fruição individual e/ou doméstica. contrárioⁱ.

Feitas estas observações preliminares, evocadas no sentido de delinear nosso objeto de investigação, enfrentemos agora um conjunto de indagações a nosso ver pertinentes à compreensão do problema da expressão musical como possível objeto da História em suas múltiplas possibilidades investigativas. Nessa linha, destacamos que o conjunto de reflexões que aqui se apresenta está estruturado em torno de uma investigação acerca das ligações entre História, processo vivido, e as diferentes linguagens, em especial a musical, na qual o objetivo central gira em torno de tomar as diferentes formas de expressão cultural e artística como possibilidades para um melhor entendimento da História. Em última instância, parte-se do princípio de que é possível colocar em relação (e articular produtivamente) as noções de razão e sensibilidade, ou razão e sentidos, o que nos abre uma nova chave de compreensão para a contemporaneidade.

Nesse novo projeto historiográfico, diferentes formas de expressão da sensibilidade contemporânea como teatro, cinema e televisão, são concebidos como diferentes expressões culturais e uma das que me parece mais interessante e mais potencialmente promissora é precisamente a linguagem musical. Se é que podemos falar em uma linguagem universal a permitir melhor comunicação entre os homens e mulheres de diferentes nacionalidades, creio que a música é a que mais se aproxima desta busca. Então é importante, num certo sentido, pensarmos que a música tem uma capacidade

inata de agregar interesses e de fazer com que os diferentes se comuniquem. A música é, portanto, algo que só se realiza no momento da execução dela mesma. Há um historiador da cultura norte-americano, Leo Treitler, que escreveu um texto interessante a este respeitoⁱⁱ, no qual tenta articular parte dessas questões a partir do conceito de “*performance*”. Em suas reflexões o autor sugere que fazer uma história da música é uma “impossibilidade virtual”. Em outras palavras, o autor procura sugerir que dificilmente um historiador vai conseguir “ouvir” uma peça do modo como ela foi expressa historicamente, uma vez que existe um grande número de variáveis que não se grava ou não se reproduz em disco. Lembremos o fato de que, quando chegamos em uma grande sala de concertos para ouvir uma sinfonia, pouco antes do espetáculo, os músicos ficam ali afinando os seus instrumentos. Parece uma coisa amadorística e improvisada, mas, na verdade, não é. Para quem tem um ouvido mais apurado, como é o caso dos músicos profissionais, e para quem sabe fazer música, é muito mais do que isso. Eles esperam, na verdade, o público entrar, porque a afinação dos instrumentos vai depender, num grau de preciosismo, num grau de precisão muito grande, da quantidade de público, do número de pessoas, da presença dos corpos físicos na sala de concerto. É tudo muito sofisticado. Cada material que reveste as salas tem que ser examinado, tem que ser testado. Ele precisa ser muito bem instalado. É uma técnica que, realmente, só os ouvidos muito sofisticados, entre os quais não está o meu – eu espero que um dia esteja – mas só os ouvidos muito sofisticados conseguem perceber, o que explica um pouco aquelas antológicas idiossincrasias do bossanovista João Gilberto.

Com essa idéia de *performance*, caímos no terceiro bloco de indagações que gostaríamos de focar sob a ótica de um problema bem concreto: o que é a interpretação, o que é o papel, na *performance*, do artista que apresenta ou “representa” uma determinada peça. Uma canção que muitos conhecem em duas versões é *Comida*, uma canção dos Titãs, do início dos anos 80, interpretada pelos próprios Titãs, de um

lado, e reinterpretada pela Marisa Monte, de outro, em uma versão de cinco anos depois. Excetuando-se a letra, que é absolutamente idêntica, qualquer um perceberá que as duas versões constituem-se em duas canções diferentes: uma tem pouco a ver com a outra em termos das sensações que evocam respectivamente. Claro que nós temos aspectos de ritmo, harmonia, notas e arranjos que se repetem, se auto-referenciam ou se superpõem, mas o modo como se constrói a interpretação, o modo como se faz a *performance* e o tipo de instrumentação que se usa vai dar um sentido completamente outro à canção em cada caso. O sentido trabalhado por Marisa Monte é muito mais reflexivo, muito mais convidativo. E costumo dizer que é muito mais interessante para ser usado, do ponto de vista da sala de aula, por exemplo, para conversar com os alunos e para discutir questões da agenda política dos anos 80. Por outro lado, a versão dos Titãs é muito mais dançante, muito mais performática, muito mais física nesse sentido, e nem por isso menos interessante, ou menos importante.

Existe ainda um outro sentido pelo qual a História e a historiografia contemporâneas podem “beber” da fonte musical. Tomemos duas canções que nos falam sobre a História tal como vista pelos compositores, aqui convertidos em cronistas de seu tempo. A primeira é a uma reinterpretação contemporânea de uma canção antiga, que é Maria Bethânia cantando “*Três Apitos*”, de Noel Rosa. De que episódio essa canção trata, que provavelmente muitos de nós carregamos lá da infância? A fábula da “*Cigarra e a Formiga*” nos parece o referente fundamental desta canção. A canção como um todo fala de um personagem que é um boêmio, nesse caso é o próprio cronista e, portanto, o personagem de Noel Rosa é o poeta/cigarra que vê uma operária/formiga de uma indústria de fiação e tecelagem passar, diariamente, bem cedo, quando ele ainda está possivelmente terminando suas serenatas. Ele, portanto, vê passando uma operária pela qual ele se apaixona. E aí ele canta: “Quando o apito da fábrica de tecidos/mergulhar no seu ouvido”. A idéia que está evocada ali é expressa na fábula da “*Cigarra e a Formiga*”

como contraponto entre trabalho e lazer. Uma, a cigarra, boêmia, cantora e fútil, a outra, a formiga, operosa e extremamente preocupada com o futuro.

Existe nesta canção uma frase em que Noel afirma textualmente: “enquanto você faz pano, faço versos no piano... com ciúmes do gerente impertinente que dá ordens a você”. Nesse caso então, no plano simbólico, temos a formiga e a cigarra em duas situações contrapostas. A cigarra, lírica, quer dizer: “eu canto, eu gosto de cantar e a minha função é cantar, faço pela minha paixão e vivo disso”. Por outro lado, não é tão nobre assim o que expressa o trecho que se fala em “ciúmes do gerente impertinente que dá ordens a você”. Essa idéia do “gerente impertinente” introduz uma série de coisas importantes para se pensar os anos vinte e trinta do século XX no Brasil. Claro que aí, neste ponto, a canção não é só poesia, não é só beleza, tem um horizonte machista, um documento de época que expressa também a visão do cronista como homem de seu tempo. Nesse caso o que parece, de fato, que se quer dizer é: “eu estou com ciúmes de um outro homem que dá ordens a você uma vez só eu que posso dar essas ordens”. Um outro aspecto, correlato a este, que está colocado nesta canção é a idéia da contigüidade entre o espaço de trabalho e o espaço do lar, aspecto típico do sistema fabril do início do século no Brasil.

Uma última canção que gostaria de citar e analisar na verdade é uma canção bastante performática e muito interessante porque sintetiza boa parte das sugestões teórico-metodológicas que esboçamos anteriormente, nos três principais blocos desta exposição. Resumimos, para efeito de sistematização das idéias e já caminhando em direção à conclusão, as três principais questões que tentamos explorar: em primeiro lugar, tentamos sugerir a possibilidade de investigar o “encontro musical” entre diferentes gerações e classes sociais, no sentido de entender como se definem aspectos das identidades sociais através da música. Em seguida, trabalhamos a possibilidade de avaliar e analisar o conceito de *performance* como um instrumento interessante à

compreensão da musicalidade e a cultura de uma sociedade. Finalmente, exploramos a idéia de pensar, historicamente, musica, *performance*, autores e recepção pública como fontes para a História. Então, essa última canção é, por assim dizer, uma espécie de conclusão. Uma canção conclusiva por todos os aspectos aqui evocados.

Trata-se da canção “Todos estão surdos”, de Roberto Carlos, em versão gravada em meados dos anos 90 por “Chico Science e Nação Zumbi”. Afirmamos que é uma canção oportuna para encerrar por uma série de aspectos. Alguns elementos explícitos na letra, evocados em trechos como “*Um cabeludo falou que a paz é importante*” ou, logo adiante, “*meu amigo, volte logo*” sinalizam ao mesmo tempo para uma certa retomada de valores de uma cultura alternativa dos anos sessenta do século XX, mas também de valores ligados à religião e prática política. Quando Chico Science trabalha este tipo de valores, certamente nós estamos falando de valores religiosos, cristãos, ou que sejam de outras religiões, mas nós estamos falando de uma visão ecumênica, uma visão que tenta estabelecer o primado da paz sobre a guerra, o primado da integração sobre o primado da cisão. A canção, do ponto de vista da letra explícita, objetiva, e reafirma periodicamente todo esse conjunto de circunstâncias. Do ponto de vista da tipologia instrumental e dos procedimentos de arranjo, a própria *performance* de execução dela também sinaliza a mesma coisa. Logo na abertura tem-se a “voz” de um repentista nordestino. E, de repente, entra um som mais calcado na guitarra, mais *Rock and Roll*. Logo depois, aparece no meio o som de uma rabeca, que é um instrumento bem presente na tradição musical pernambucana, mas é também meio *country* norte-americana, é também meio essa síntese universal que a canção num certo sentido tenta evocar. Não por acaso, em certo sentido, diríamos que o Chico Science, precocemente falecido, era uma figura que emblematicava muito bem esta busca por uma renovação musical sempre no sentido de buscar cada vez maior integração com outros movimentos musicais e culturais, no Brasil e no mundo. A canção tem um princípio organizativo que integra

notavelmente tanto letra e música quanto a original e sua versão: a música, a cultura, os valores, a ética, a moral são vistos como valores relativamente universais em suas respectivas definições. São “coisas”, sempre no horizonte da canção, que a humanidade precisa cultivar, cultuar, aprimorar, desenvolver. Essa dicotomia entre “eu e o outro”, essa dicotomia entre o inglês e o brasileiro, o francês e o árabe, essa dicotomia precisa ser superada e, não por acaso, o outrora “condenado” Roberto Carlos passa a ser é um instrumento a serviço deste encontro, livremente lido e recriado. Pessoas, assim como movimentos musicais não são um “absoluto”, são antes um conjunto de possibilidades que se definem na (e pela) História. E acho que é isso um pouco do que podemos pensar a partir das canções. Tentamos explorar aqui alguns elementos para pensar as inúmeras potencialidades de entender a música, e é claro que o meu olhar é um olhar de historiador, um olhar de quem quer pensar na música questões que são extra-musicais. O que aqui tentei apresentar, de maneira um tanto a-sistemática, é antes uma sondagem investigativa do que um conjunto de proposições bem articulado. Para além de gostar da canção, o que deve ser comum a maioria de nós, finalizo afirmando que ela se presta notavelmente ao entendimento da sociedade contemporânea e é um pouco disso que se constitui hoje num grande desafio para a Historiografia, talvez o maior, simultaneamente um dos mais promissores e menos explorado deles.

ⁱ A propósito ver: CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade; a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ⁱⁱ TREITLER, Leo. History and Music. In: ROTH, Michael & COHEN, Ralph. (eds) *History and ... Histories Within the Human Sciences*. Charlottesville & London: Virginia UP, 1995. pp.209-230. (Originalmente publicado em *New Literary History* [21] 1990)