

A R T I G O

A CANÇÃO ENQUANTO FONTE PARA A HISTÓRIA

Por uma Apreeensão do Sensível

ANDRÉ LUIZ ROCHA MATTOS CAVIOLA

Universidade Federal de Minas Gerais
Belo Horizonte | Minas Gerais | Brasil
andrecaviola@live.com
orcid.org/0009-0002-1898-9622

O objetivo deste artigo é discorrer sobre como a proposta de análise empírica da canção, enquanto ferramenta analítica, permite ao historiador descortinar uma dimensão sensível das composições musicais. Essa abordagem, que segue os estudos de Luiz Tatit (2003, 2012), aponta que a dimensão sensível contribui para a experiência estética do ouvinte, assim como para a recepção desse tipo de produção. Como, muitas vezes, esse aspecto passa despercebido nos estudos históricos sobre canção popular e/ou música brasileira, o presente texto também trata da mudança empreendida na forma como o objeto musical passou a ser tratado enquanto fonte de pesquisa, a partir dos anos 1980. Nesse sentido, o percurso escolhido para tal empreitada parte de uma análise geral da canção *Consideração*, presente no espetáculo *O Importante É Que A Nossa Emoção Sobreviva*. Esse espetáculo, realizado em 1975, no Teatro da Universidade Católica de São Paulo, foi protagonizado pelos músicos Eduardo Gudin e Paulo César Pinheiro e pela musicista Márcia. Por fim, este estudo destaca as possibilidades interdisciplinares abertas por essa nova epistemologia.

História e Música; Canção; Fontes Históricas.

Este trabalho foi apresentado originalmente no Simpósio Temático “ST 05 – História e Afetividades”, no XII Seminário Brasileiro de Teoria e História da Historiografia (SNHH), realizado nos dias 27, 28, 29 e 30 de agosto de 2024 no Centro de Artes e Convenções da Universidade Federal de Ouro Preto.

A R T I C L E

THE SONG AS A SOURCE FOR HISTORY

For an apprehension of the sensible

ANDRÉ LUIZ ROCHA MATTOS CAVIOLA

Federal University of Minas Gerais

Belo Horizonte | Minas Gerais | Brazil

andrecaviola@live.com

orcid.org/0009-0002-1898-9622

The objective of this article is to discuss how the proposal for empirical analysis of songs, as an analytical tool, allows historians to uncover a sensitive dimension of musical compositions. This approach, which follows the studies of Luiz Tatit (2003, 2012), points out that the sensitive dimension contributes to the listener's aesthetic experience, as well as to the reception of this type of production. Since this aspect often goes unnoticed in historical studies on popular songs and/or Brazilian music, this text also addresses the change undertaken in the way musical objects began to be treated as a source of research, starting in the 1980s. In this sense, the path chosen for this endeavor starts with a general analysis of the song *Consideração*, featured in the show *O Importante É Que A Nossa Emoção Sobrevisa*. This show, performed in 1975 at the Teatro da Universidade Católica de São Paulo, was performed by musicians Eduardo Gudin and Paulo César Pinheiro and by musician Márcia. This study reveals interdisciplinary opportunities from the new epistemology.

History and Music; Song; Historical Sources.

This work was originally presented at the Thematic Symposium “ST 05 – História e Afetividades”, at the XII Seminário Brasileiro de Teoria e História da Historiografia (SNHH), held on August 27, 28, 29 and 30, 2024 at the Arts and Convention Center of the Federal University of Ouro Preto.

ESSE SHOW CHAMA-SE OU NO TEMPO DA CONSIDERAÇÃO

No ano de 1975, Eduardo Gudin, Paulo César Pinheiro e Márcia reuniram-se no Teatro da Universidade Católica de São Paulo, singelamente conhecido como Tuca, para apresentar ao público o espetáculo *O Importante É Que A Nossa Emoção Sobrevisa*. Ao fim da execução da primeira canção, *Veneno*, de autoria de Eduardo Gudin e Paulo César Pinheiro, com interpretação de Márcia, ainda enquanto aconteciam os aplausos efusivos da plateia, a voz de Paulo César Pinheiro anunciava aos ali presentes: “Esse show chama-se *O Importante É Que A Nossa Emoção Sobrevisa*. Ele ainda é do tempo em que o coração valia muito mais, a ambição era menor e a nossa intenção é exatamente mostrar essa diferença. Eu queria um encontro entre a gente, uma completa participação”.

Analizando o registro fonográfico desse evento, percebemos que, enquanto as palavras de Paulo César Pinheiro são proferidas, a percussão marca o compasso binário simples. O ritmo destaca o segundo pulso como o tempo forte da articulação, evocando o movimento sincopado resultante do entrecruzamento entre diferentes tradições musicais presentes na formação da música popular brasileira, principalmente do samba. Com a entrada da caixa, que marca o contratempo e anuncia uma nova célula rítmica, inicia-se um diálogo fraseado entre dois violões. Essa comunicação apresenta um curioso jogo de indagações, réplicas e tréplicas que contribui para a composição de uma cenografia musical. Na sequência, Eduardo Gudin entoa os primeiros versos de *Consideração*¹, outra canção de sua autoria em parceria com Paulo César Pinheiro: “toda a cidade vai cantar e finalmente vai voltar o tempo da paz, os tempos atrás. O tempo da consideração, quando era menos ambição e o coração valia muito mais”. Tais palavras iniciais, interpretadas por Gudin, reforçam o compromisso com a sensibilidade já assumido por Paulo César Pinheiro. Logo, é por meio da sensibilidade que os três artistas ali presentes buscam estabelecer uma conexão com o público que os prestigia.

Nesses dois enunciados há, também, implícita a constatação por parte dos artistas do esvaziamento da emoção. Naquele ano de 1975, os tempos não eram os da consideração. Pelo contrário, caracterizavam-se pelas ações autoritárias e antidemocráticas empreendidas pela ditadura que se instalara no país anos antes; e que após 1968, havia passado por uma escalada sem precedentes de autoritarismo, suspensão de direitos, censura, perseguição e tortura. Além do fracasso no plano econômico do famigerado milagre brasileiro, que caracterizou os anos entre 1968 e 1974, a desesperança era tanta que o tempo futuro não era sequer cogitado enquanto o lugar da esperança – antítese daquele presente. O tempo futuro, enquanto categoria temporal, só se anunciava como uma projeção do retorno, em grande alcance, mediado por uma memória idealizada dos tempos passados, anterior ao golpe de 1964, à ruptura democrática ocorrida em nosso país, e às transformações vividas no interior da tradição musical brasileira e da indústria fonográfica.

Embora a discussão sobre a relação dos homens com o tempo exerce certo fascínio não apenas para boa parte dos historiadores como também para aqueles que se interessam pela ciência histórica, este artigo segue outro caminho. Nesse sentido, esta proposta investe na possibilidade de uso das reivindicações

¹ Sugere-se que o leitor ouça a canção *Consideração*, que será retomada ao longo do artigo. Ela pode ser acessada através do link: <https://youtu.be/XRjGNDkRhBw?si=r9a0-BGAfoSuerBA>. Acesso realizado em 06/01/2025.

apresentadas por Eduardo Gudin, Paulo César Pinheiro e Márcia. Em outras palavras, trata-se de investigar em que medida é possível o historiador dedicado ao estudo da cultura – nesse caso específico, quem se utiliza da linguagem musical – descortinar uma dimensão sensível das canções. Esse aspecto, por sua vez, deve ser compreendido não apenas como fonte ou objeto, mas enquanto expressão estética, carregada de sentido e significado. Sob essa ótica, a proposta é valorizar a especificidade híbrida da canção, reconhecendo a realidade histórica ali construída e, com isso, poder articulá-las aos diferentes problemas de cunho historiográfico que orientam as respectivas pesquisas.

Ressalta-se, ainda, que o objetivo deste artigo é realizar uma leitura interpretativa do apelo por sensibilidade expresso em *Consideração*. Nessa abordagem, a composição sugere uma reivindicação de uma experiência poética e sensível sobre as canções, funcionando como uma metáfora para o problema que aqui pretende ser tratado. Para isso, serão realizadas algumas incursões em teóricos da filosofia, história da arte, musicologia, historiografia e semiótica. Mas, antes de seguir adiante, é necessário apresentar um panorama geral da pesquisa em música produzida no Brasil e realizada a partir do campo da história.

PESQUISA EM MÚSICA NO BRASIL: ALGUNS APONTAMENTOS

Nos versos seguintes àqueles já proclamados, Paulo César Pinheiro assume os vocais. Diante de um tratamento melódico, rítmico e harmônico semelhante ao que se iniciou nas estrofes anteriores, enuncia para os ali presentes: “toda cidade vai cantar o cancionero popular de tempos atrás, que já não se faz. E chega a me dar uma emoção de contemplar a multidão, cantando pelas ruas principais”. Aos diálogos fraseados entre os dois violões, que já vinham desde quando Eduardo Gudin cantara a primeira estrofe, soma-se o cavaquinho. Essa entrada escalonada dos instrumentos, presente desde o início da composição, contribui para a construção do que Molina (2017, 92) define como “acontecimentos musicais”. Esses eventos são caracterizados pela superposição de camadas e pela organização de diferentes ideias sonoras simultâneas. A partir dessa ótica, pode-se dizer que cada instrumento atua de forma autônoma, porém, por estarem engendrados a um conjunto maior, o que sobressai é o efeito resultante da interação entre eles. Em outras palavras, apesar da autonomia de cada acontecimento, o sentido musical emerge das relações estabelecidas – entre o fato ocorrido e o caráter geral, entre a melodia e a harmonia. Um exemplo dessa interação ocorre quando as notas executadas pelo cavaquinho se encontram na região aguda, exatamente quando os violões executam notas na região grave. Essa combinação estabelece uma dinâmica de contraponto – técnica presente em composições polifônicas – entre os instrumentos.

De maneira intencional – ou não – essa entrada instrumental ocorre justamente quando Paulo César Pinheiro entoa os versos: “o cancionero popular de tempos atrás”. A voz que canta se articula por relações íntimas com a linguagem musical. Ao longo desse trecho – e da canção como um todo – percebe-se certa insatisfação do eu-lírico com o tempo presente, marcada por uma supervalorização do passado e por certa resistência à mudança. Embora este artigo não se proponha a desenvolver reflexões aprofundadas sobre tais transformações, interessa-nos pensar o caráter transitório da própria formação daquilo que se convencionou chamar de “música brasileira”. Ressalta-se que tal expressão trata de uma construção associada ao gênero canção e, também, ao

próprio campo de pesquisa em música no Brasil. Esse último, assim como outros campos acadêmicos, passou por profundas alterações ao longo do século XX, período que marcou seu surgimento, sua inserção nas universidades e sua consolidação como prática de pesquisa interdisciplinar.

Nessa linha de raciocínio, os autores Ana Cláudia de Assis, Flávio Barbeiras, Jonas Lana e Marcos Edson Cardoso Filho (2009, 11-13) apontam que a partir dos anos 1980, observou-se uma mudança significativa na forma de abordar a “música brasileira”. Essa transformação se refletiu na escolha dos temas, nos enfoques adotados e nas estratégias gerais de análise. Tal panorama se caracterizou pelo abandono da grande narrativa temporal, o que acarretou a fragmentação dos objetos de estudo. As biografias, por sua vez, passaram a ser problematizadas a partir de novas abordagens críticas, rompendo com estudos valorativos anteriores. De modo geral, houve uma valorização da densidade analítica, alcançada por meio da redução no âmbito espacial e temporal dos objetos. Além disso, esse movimento foi acompanhado por um diálogo com tendências teórico-metodológicas de outras áreas do conhecimento, como a História, Sociologia, Antropologia, Psicologia, Teoria Literária, Linguística e Educação.

Nesse contexto, a pesquisa em música, ainda de acordo com os autores citados, deve ser compreendida como parte de uma conjuntura mais ampla, formada pela combinação de diversos saberes que constituem, simultaneamente, o fenômeno musical, seja por sua criação, execução, recepção ou circulação. Trata-se, portanto, de um terreno que se desenha intrinsecamente interdisciplinar. Essa percepção também é reforçada por Marcos Napolitano (2007, 154), ao constatar que, do ponto de vista acadêmico, os estudos sobre música têm raízes nas primeiras abordagens da área das Letras, Sociologia ou Antropologia. Isso atesta a natureza interdisciplinar desses estudos desde sua origem.

Nesse viés, Napolitano destaca que “podemos dizer que a música popular não tem um lugar muito definido nas ciências humanas e artes, fruto do seu próprio estatuto estético um tanto híbrido” (2007, 154). Essa especificidade, ainda nos termos do autor, gera uma situação ao mesmo tempo interessante e desafiadora, já que, embora os estudos sobre música estejam presentes em várias áreas do conhecimento, ainda persiste uma dificuldade em se estabelecer um olhar entrecruzado que seja capaz de abranger seus variados aspectos, sejam eles estéticos, sociológicos e históricos.

Ao propor uma abordagem especificamente historiográfica da música popular, Napolitano (2007, 158) destaca que foi na década de 1980, como também apontado por Assis, Barbeiras, Lana e Cardoso Filho, que surgiu uma historiografia renovada sobre o tema. Nesse cenário, os estudos dedicados à música popular brasileira, no interior das ciências humanas, concentravam-se em dois objetos: a MPB dos anos 1960 e o Samba.

Na década seguinte, como o eixo “Samba-MPB” já estava consolidado enquanto objeto histórico, a Tropicália e a Bossa Nova passaram integrar a agenda de pesquisa, especialmente, a partir da segunda metade dos anos de 1990. Napolitano também observa que os estudos avançavam para além da análise centrada na poética, nos elementos biográficos ou nos contextos históricos. Nesse novo contexto, a obra musical foi tratada em sua totalidade, buscando ir além da análise formal ou técnico-estética. Ainda, nesse período, consolidou-se uma teoria da canção com base na semiótica, que passou a articular fala e canto numa perspectiva inovadora. Essa abordagem propunha a integração entre a

palavra e a melodia, considerando os significados básicos transmitidos pela “dicção” do cancionista.

No campo historiográfico, a década de 1990 também marcou o início da investigação de novos temas, entre eles se destacaram a revisão crítica de teorizações já consagradas por memorialistas e cronistas da música popular – como as hierarquias estéticas – e o estudo detalhado do mercado fonográfico, que até então havia sido pouco explorado como objeto analítico.

Ao final da primeira década dos anos 2000, Napolitano (2007, 170) observa que, para o historiador que decide trilhar tal caminho, o campo de estudos sobre música já apresentava um terreno mais mapeado e com algumas sinalizações seguras e mais bem posicionadas. Nessa conjuntura, seja enquanto fonte ou objeto, a música revelava-se capaz de gerar trabalhos relevantes nas áreas de história política, econômica, social ou cultural. O autor ainda destaca que, no que se referia aos pontos de conexão teórico-metodológicos entre as diversas áreas que compunham os estudos de música popular, a maior parte deles já se encontrava delineada, faltando apenas uma maior sofisticação nos diálogos e nas trocas efetivas entre esses campos.

Aliás, o que se observa hoje é a existência de uma base bibliográfica considerável e a ampliação de fóruns interdisciplinares, que acolhem pesquisadores de diferentes áreas para além da tradição estritamente musicológica. Paralelamente, áreas como a Linguística e a Semiótica vêm refinando cada vez mais seus instrumentos teóricos; enquanto a Sociologia e a Antropologia têm contribuído para ampliar as possibilidades analíticas nas áreas de Letras, História e Comunicação. No entanto, ainda persistem desafios importantes, entre eles: a necessidade de ir além dos temas já consagrados historicamente, a abertura de espaços para abordagens voltadas a gêneros *pop*, que marcaram a cena musical brasileira, bem como o estudo de expressões populares não canônicas ou legitimadas. Napolitano elenca também outras possibilidades de investigação como

práticas de dança de salão ao longo do século XX, a formação e ensino musical, a relação entre televisão, cinema e música popular, os padrões de arranjo instrumental da música brasileira, a crítica musical, o *vídeo clip* como linguagem audiovisual e musical, o mercado de partituras e dos livretos de cancioneiros (2007, 170-171).

Há, ainda, um último desafio, que diz respeito ao *corpus* documental, já que, à medida que novas fontes emergem, também se multiplicam ângulos possíveis de análise. Tudo isso exigirá dos historiadores maior rigor na articulação dessas fontes com os diversos problemas de pesquisa.

Apesar do intervalo de pouco mais de uma década desde as reflexões de Napolitano e das possibilidades de ampliação do campo apontadas por ele, é possível constatar que o interesse dos historiadores pela música popular permanece em algumas iniciativas recentes. Observa-se, contudo, certa pulverização dessas pesquisas, que agora tendem a se articular a partir de outros campos mais consolidados. Nesses casos, a música surge como objeto para pensar a história política, cultural, intelectual, da arte, bem como a história pública ou a própria história do tempo presente. Tal afirmação, no entanto, deve ser compreendida como uma constatação preliminar e não como uma percepção geral sobre o campo. Apesar do mencionado, não será possível desenvolver, nos limites deste artigo, tal argumento de maneira aprofundada, razão pela qual serão apresentados apenas alguns exemplos pontuais para ilustrar essa tendência.

Desse modo, uma primeira iniciativa que merece destaque diz respeito aos eventos organizados pela Associação Nacional de História (ANPUH). Embora, atualmente, nenhum dos Grupos de Trabalho (GT) ativos esteja voltado especificamente para a relação entre História e Música, conforme consulta ao site oficial da entidade, o panorama dos simpósios temáticos propostos ao longo das edições demonstra uma outra realidade. Desde 2007, por ocasião do XXIV Simpósio Nacional de História, realizado na cidade de São Leopoldo, no Rio Grande do Sul, passou a ser oferecido um Simpósio Temático (ST) dedicado à reflexão sobre os vínculos entre História e Música. Essa proposta tem sido conduzida, de forma consistente, pelo professor e pesquisador Dr. Adalberto Paranhos, da Universidade Federal de Uberlândia, em parceria com diferentes pesquisadores e pesquisadoras que o acompanharam ao longo das edições realizadas nos últimos 17 anos. Em um período anterior, como nas edições de 2001 e 2003, também foi identificado um ST sobre Música e História do Brasil, dessa vez organizado pelo professor e pesquisador Dr. Marcos Napolitano, da Universidade do Estado de São Paulo.

O segundo exemplo a ser citado refere-se às publicações em periódicos acadêmicos. Sob tal ponto de vista, é cada vez mais comum a organização de dossiês dedicados a pensar as múltiplas articulações entre História e Música, História e Culturas Sonoras, História e Mídia, bem como Música e Ensino de História, dentre outras combinações possíveis. Essa tendência editorial reforça a vitalidade do tema, apontando a necessidade de investigações mais aprofundadas sobre o atual panorama da pesquisa em música realizada no campo da história. Ainda assim, observa-se certa lacuna quando se trata de estudos de fôlego que sistematizem esse percurso.

Com efeito, o último trabalho de maior envergadura identificado para esta pesquisa foi a tese de Silvano Fernandes Baia, intitulada *A Historiografia da Música Popular no Brasil (1971-1999)*. O estudo foi desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) e apresentado no ano de 2011.

O MATERIAL/OBJETO MUSICAL ALGUMAS TENDÊNCIAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS

Quando Paulo César Pinheiro encerra momentaneamente a sua participação ao cantar a segunda estrofe de *Consolação*, inicia-se um fraseado instrumental com destaque para os dois violões. O primeiro executa um conjunto de notas médio-graves, enquanto o segundo desenvolve uma progressão em direção ao campo agudo. Em seguida, ocorre um novo contratempo, marcado por um movimento de síncope. É nesse momento que Márcia irrompe cantando as mesmas duas estrofes anteriormente interpretadas por Eduardo Gudin e Paulo César Pinheiro. Diferentemente do que se escutava nos momentos anteriores – em que os instrumentos articulavam por meio de diferentes camadas e acontecimentos sonoros –, agora todos se organizam numa grande massa sonora, o que os distingue significativamente dos arranjos antecedentes. Tal efeito plástico é construído, em certa medida, pelo preenchimento do espaço sonoro promovido pelos instrumentos rítmicos e percussivos. Além disso, as melodias executadas pelos violões e pelo cavaquinho também se desdobram de maneira distinta a partir da entrada de Márcia.

Como pode-se observar, uma mesma canção pode apresentar diversas variações em sua construção poética, melódica, harmônica e rítmica. Isso contribui para o caráter híbrido dessa forma de expressão musical. Assim, para os historiadores que se dedicam ao estudo da música popular, seja quanto objeto ou fonte, torna-se necessário levar em consideração essa especificidade estrutural e estética. No caso aqui analisado, tratou-se da canção, entendida enquanto entrelaçamento entre texto e melodia, captado e registrado por meios mecânicos e/ou digitais.

A propósito, José Geraldo Vince Moraes (2000) e Marcos Napolitano (2015, 2016), quando se referem à análise do objeto musical, concordam quanto à necessidade de estabelecer algumas instâncias que organizem o trabalho com o material, propondo uma análise que contemple tanto aspectos internos quanto externos da obra. Cabe ressaltar que essa separação só ocorre para fins didáticos. Assim, no que se refere à análise interna do objeto musical, identificam-se duas dimensões distintas, embora interdependentes: a linguagem poética e a linguagem musical. Segundo os autores, a canção não deve ser reduzida apenas ao seu texto, pois a “voz que canta” ou a “palavra-cantada” assume uma instância interpretativa articulada por íntimas relações com a linguagem musical. Essa mesma constatação se aplica à parte harmônica, ou seja, o historiador não deve se restringir à análise da estrutura estritamente sonora, sob o risco de adentrar um campo mais próprio à musicologia, etnomusicologia e à prática musical especializada.

Desse modo, elementos como melodias – principais e/ou secundárias –, motivos musicais, tópicas, andamentos, ritmos e a harmonização, que constituem a linguagem musical, apesar de possuírem um discurso próprio, devem ser compreendidos sob a lógica do mundo cultural e social do autor, vinculado a determinadas tradições musicais. Do mesmo modo, a forma instrumental, os tipos de instrumentos, seus timbres, a performance e arranjos escolhidos contribuem para a compreensão da canção tanto em sua singularidade estética quanto nas suas relações com as experiências históricas, sociais e culturais de seu tempo.

Em relação à análise externa do objeto musical, ainda segundo os autores, ela também exige algumas atitudes por parte do historiador. A primeira delas é vincular a existência da obra e suas relações com seu tempo e espaço, o que constitui a função básica do próprio fazer histórico. Nesse sentido, tal elemento é responsável por explorar o contexto histórico e sua emergência. A outra atitude, por sua vez, diz respeito ao processo de criação, produção, circulação e recepção da música popular. Isso se justifica pelo fato de que a canção popular urbana, em sua forma contemporânea, associa-se imediata e irreversivelmente aos meios de comunicação e ao mercado.

Além da possibilidade de uma análise interna e outra externa do objeto musical, Napolitano (2007, 154) ressalta que, normalmente, essas dimensões acabam sendo mais ou menos priorizadas, a depender da área em que esse estudo se desenvolve. Por exemplo, os campos da História, da Sociologia e da Comunicação tendem a adotar um olhar mais voltado para o exterior da obra. Já os campos da Semiótica, Musicologia e das Letras, por sua vez, inclinam-se para uma investigação centrada nas articulações internas e estruturais do objeto musical. Em complemento às considerações de Napolitano, Moraes (2000, 218) afirma que três aspectos importantes devem estar presentes no horizonte de expectativa do historiador que se dedica ao estudo da música ou do fenômeno musical, sendo eles: a linguagem da canção –poética e musical –, a visão de

mundo que ela incorpora e traduz e, por fim, a perspectiva social e histórica que ela revela e constrói.

Outro autor que tece considerações relevantes sobre as possibilidades de interação entre História e Música é José D'Assunção Barros. Em suas reflexões, ele propõe quatro tipos de interação entre essas duas áreas do conhecimento:

- (1) a música como objeto de estudo para a História (a História da Música, por exemplo); (2) a música como fonte histórica que pode ser utilizada pelos historiadores (isto é, os documentos sonoros e realizações musicais como fontes para que os historiadores possam estudar aspectos diversos da história, e não apenas, necessariamente, a história da música); (3) a música como meio possível para encaminhar representações da História (obras musicais tematizando a história como universo de acontecimentos, ou mesmo obras musicais que tomem para si a tarefa de falar sobre a História, agora entendida como campo do saber); (4) por fim, a Música como campo de saber ou de possibilidades que pode contribuir significativamente para uma renovação da própria História como disciplina ou campo de conhecimento (Barros 2018, 25-26).

No que se refere às três primeiras interações propostas por Barros – a música como objeto, como fonte e como representação –, pode-se afirmar que essas abordagens já se tornaram um lugar comum entre quem se dedica a essa temática. No entanto, é importante destacar algumas considerações acerca do quarto tipo de interação, uma vez que essa dimensão não aparece nas reflexões dos autores anteriormente mencionados e pode representar uma possibilidade relevante no contexto da interdisciplinaridade, especialmente quando a relação entre Música e História é pensada a partir da primeira em direção à segunda. Barros defende a possibilidade de utilizar conceitos e modos de imaginação próprios da Música para promover uma renovação da História enquanto campo do saber, formulando, para isso, uma série de questionamentos:

Será que alguns conceitos típicos da Música (enquanto disciplina ou prática) não poderiam contribuir para oferecer à História novos modos de análise, novos recursos expressivos, novas aproximações teóricas? A imaginação musical, típica dos músicos, não poderia contribuir para renovar os modos de imaginação que já são típicos dos historiadores? (Barros 2018, 33).

Nessa vertente, Barros (2018) aponta como possibilidade, em respostas a esses questionamentos, algumas exemplificações que, segundo ele, já estavam em curso na prática historiadora. O primeiro exemplo apontado é a utilização do conceito de polifonia para se referir a determinados tipos de fontes históricas, ou mesmo às expectativas que podem ser estabelecidas para o tratamento dessas fontes. De acordo com o autor, o conceito de polifonia se torna tangível ao olhar do historiador, visto que lhe é possível apreender a “trama formada por diversas vozes, da mesma maneira que o maestro tem sob seus olhos ao ler uma partitura, as diversas melodias encaminhadas pelos vários instrumentos da orquestra” (2018, 34).

Em termos musicais, o conceito de polifonia é compreendido como a sucessão simultânea de diversas vozes musicais. Em outras palavras, trata-se de várias melodias que caminham juntas, estabelecendo contrapontos, diálogos, imitações, dialéticas de pergunta e resposta. Exemplos musicais com essas características polifônicas estão presentes tanto na música de Johann Sebastian Bach, produzida na primeira metade do século XVIII, quanto nos conjuntos de choro, recentemente registrado como patrimônio cultural do Brasil, pelo

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), no ano de 2024.

Outro exemplo fornecido por Barros (2018) é a utilização do conceito de acorde, apropriado para os modos de elaboração da História. No universo musical, o acorde pode ser compreendido como um conjunto de notas musicais que soam simultaneamente, produzindo uma sonoridade composta. Trata-se, portanto, de um som constituído de outros sons. Sob tal viés, cada um desses sons participa da construção de uma identidade sonora que resulta da inter-relação entre diferentes combinações, tonalidades, intervalos e a totalidade que os integra. Assim, considerando tal conceito, o autor propõe o uso da metáfora do acorde teórico ou acordo historiográfico para designar um grupo de aspectos e/ou linhas de referência que permite definir a visão de mundo e a prática de determinado historiador ou filósofo.

Ainda de acordo com Barros (2018), tal proposta permitiria romper com a prática de classificar autores em paradigmas ou correntes intelectuais, apontando possibilidades para pensar a complexidade a partir de um panorama atento à especificidade e à singularidade de certos sujeitos. Para ilustrar, o autor cita o filósofo Walter Benjamin que, sob uma perspectiva tradicional, é frequentemente classificado como um materialista histórico ou vinculado à teoria crítica. Contudo, caso fosse adotada a concepção de acorde teórico (ou historiográfico), as diferentes notas identificadas em seu pensamento – e que compõem sua identidade teórica – poderiam ser interpretadas em articulação com a “psicanálise, o estilo aforístico à maneira de Nietzsche, uma consciência trágica, um enfoque messiânico revolucionário, a recusa da ilusão do progresso, e tantas outras notas quantas possamos pensar de modo a capturar a sua complexidade” (2018, 36).

Diante desse panorama e de todas essas questões apresentadas, coloca-se um grande desafio: quais caminhos podem ser seguidos? Quais interações entre os diferentes campos devem ser levadas adiante? Quais escolhas, afinal, devem ser feitas? Destaca-se, nesse contexto, uma lógica voltada à apreensão sensível da canção enquanto fonte para a História. Ademais, surge uma indagação fundamental: como considerar as múltiplas instâncias da canção sem reduzir ou direcionar a análise para um único elemento ou aspecto, relegando a um segundo plano aquilo que a música possui de mais expressivo – sua capacidade sensível de nos emocionar e de estimular sensações, emoções ou estados passionais.

Desse modo, ainda que as possibilidades de notação e escrita musical permitam registrar parte de sua estrutura, a apreensão plena do fenômeno musical ocorre apenas por meio da escuta. Aliás, na experiência da audição ou da execução musical que ele se realiza de forma. Assim, é necessário avançar também sobre os riscos e tensões assumidas nesse tipo de proposição.

POR UMA APREENSÃO DO SENSÍVEL: OUTROS APONTAMENTOS

No momento da performance de Márcia, a canção *Consideração* avança para sua terceira estrofe: “joga todo mal pra fora, abre o peito e chora em paz, que é bonito demais. Toda a cidade cantando como nos antigos carnavais”. Esse trecho atua como uma ponte dentro da estrutura geral da canção. Como o próprio nome sugere, ela desempenha um papel de transição entre diferentes partes da música. Nas duas primeiras partes, as notas predominantes apresentam intervalos que variam entre terças e quartas, ou seja, intervalos simples. Já na ponte, são introduzidos intervalos de sexta, tradicionalmente compreendidos como uma consonância perfeita, o que contribui para a criação de um novo colorido na composição. Nesse momento, também, as diferentes melodias executadas pelos instrumentos de cordas – os dois violões e o cavaquinho – ganham destaque, reforçando o efeito produzido pelos diversos acontecimentos musicais que se constituem de forma simultânea no interior da peça.

Desse modo, esses investimentos ajudam a construir uma sensibilidade específica, que pode ser apreendida a partir do próprio processo de uma escuta atenta. Clifford Geertz, ao discorrer sobre a arte enquanto um sistema cultural, argumenta que a arte ou os objetos artísticos surgem como consequência de uma sensibilidade. Essa sensibilidade, por sua vez, é formada pela totalidade da vida. Para compreender essa realidade, o autor afirma que “estudar a arte é explorar uma sensibilidade; de que esta sensibilidade é essencialmente uma formação coletiva; e de que as bases de tal formação são tão amplas e tão profundas como a própria vida social” (Geertz 2017, 103). Esse ponto de vista afasta-se de algumas concepções já bastante estabelecidas: uma delas é a visão que considera a força estética como uma expressão grandiloquente dos prazeres; e a outra, que se opõe à anterior, de cunho funcionalista, entende as obras de arte como mecanismos elaborados para definir as relações sociais, manter as regras sociais e fortalecer os valores sociais. Para Geertz, no entanto, a arte materializa uma forma de viver, por um lado; e traz um modelo específico de pensar para o mundo dos objetos, tornando-o visível, por outro.

Dessa maneira, como forma de capturar o visível que se materializa na arte, Geertz propõe a realização de uma semiótica da arte. Trata-se de uma história de indicadores e símbolos, uma etnografia dos veículos que transmitem significados. Isso porque, ainda segundo o autor, esses indicadores e símbolos desempenham um papel na vida de uma sociedade ou de determinado grupo. No entanto, para que essa semiótica seja eficaz, nas palavras de Geertz: “terá que ir além do estudo dos sinais com meios de comunicação, como um código a ser decifrado, e considerá-los com formas de pensamento, um idioma a ser interpretado” (2017, 122).

Apesar de fazer parte dos horizontes procedimentais, as contribuições fornecidas por Geertz permitem uma reflexão sobre o próprio método, não se reduzindo somente a eles. Desse modo, aos sinais que devem ser decifrados e interpretados, pode-se atribuir também o nome de assinaturas, pois são elas que definem determinado signo e que manifestam e revelam suas qualidades “invisíveis”. Entre aquilo que elas carregam – as assinaturas enquanto sinais – e aquilo que revelam – as qualidades invisíveis – encontra-se a semelhança. Nesse viés, Agamben (2019), ao comentar sobre as considerações de Foucault em *As Palavras e as Coisas*, afirma que as assinaturas são as marcas que nos permitem conhecer as relações e elaborar as interpretações necessárias, tal como sugerido por Geertz. Ainda segundo o filósofo italiano, citando Foucault, “não há semelhança sem assinatura. O mundo do semelhante só pode ser um mundo

assinado, e o saber das semelhanças funda-se na identificação das assinaturas em sua decifração” (Agamben 2019, 81).

As perspectivas aqui elencadas revelam um universo ampliado de possibilidades quando incorporadas à abordagem do material musical – seja fonte ou objeto. Tal ampliação é especialmente relevante para aquilo que se pretende sustentar neste artigo: o desvelamento do mundo sensível expresso pelas canções. Nesse sentido, Didi-Huberman (2010, 29) também aponta caminhos possíveis, que, em certa medida, convergem com os de Geertz e Agamben. Assim, ao discorrer sobre a inelutável cisão do ver, o filósofo e historiador de arte propõe uma distinção fundamental entre aquilo que vemos e aquilo que nos olha, ou seja, entre o olhar que lançamos sobre o mundo e a experiência de sermos afetados por esse mesmo mundo que nos devolve o olhar.

Partindo do paradoxo “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo o que nos olha”, Didi-Huberman (2010) ilumina um modo de ver que ultrapassa a simples observação. Inspirado na passagem “fechemos os olhos pra ver”, do *Ulisses*, de Joyce, o autor propõe a seguinte reflexão: “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido nos constitui” (2010, 31). Esse vazio que nos olha de volta, é a inelutável modalidade do visível – aquilo que sentimos, que se manifesta na esfera do sensível. No caso deste artigo, trata-se da experiência estética proporcionada pelas canções.

Semelhantemente, para Luiz Tatit (2016), o ato de estimar canções envolve não apenas demonstrar apreço por elas, mas também saber mensurar os elementos que as constituem enquanto fenômenos musicais discursivos. Para o autor, na prática habitual do cantor ocorre uma compatibilização entre melodia e letra, por meio da qual são programados, simultaneamente, processos de musicalização, oralização, tematização – caracterizada pela aceleração e concentração dos motivos – e passionalização – desaceleração e expansão melódica. Assim, as melodias, quando articuladas às frases verbais, convertem-se em modos de dizer plausíveis, que, após o tratamento sonoro no interior dos estúdios de gravação, tendem a configurar trabalhos artísticos com elevado potencial de persuasão estética e afetiva.

Além disso, Napolitano (2007, 157) reconhece que a teoria desenvolvida por Tatit foi a que mais avançou na abordagem das relações entre a fala e o canto, entre a palavra falada e a palavra cantada. Desse modo, a partir da experiência com a semiótica greimasiana e com a própria tradição da canção moderna brasileira, especialmente a que se consolidou entre os anos de 1920 e 1930, Tatit elaborou uma teoria da canção alicerçada em princípios conceituais como o da arquicanção, definida nas palavras do autor como “o conjunto dos traços – ou processos – comuns às canções, a partir da neutralização dos traços específicos que as opõem entre si” (2012, 26). Sob esse ponto de vista, sua teoria está sistematizada em obras de referência como *O Cancionista* (2012), *Estimar Canções* (2016) e *O Século da Canção* (2021), além de diversos artigos publicados em periódicos especializados.

Salienta-se que a teoria proposta por Tatit, desenvolvida a partir da articulação fala e canto, valoriza não apenas os traços ou processos comuns às canções, mas também os aspectos musicais, por isso a insistência do autor em usar o termo *arquicanção*. Segundo Tatit (2022, 23) essa ferramenta analítica pode ser aplicada em três instâncias:

- a) O nível da arquicanção, situado na interseção das canções, que contém os conceitos que participam de todas as análises, notadamente os processos de figurativização, tematização e passionalização;
- b) O nível das canções propriamente ditas, em que se verifica a originalidade das soluções adotadas pelos autores em cada uma das obras;
- c) O nível dos efeitos de sentido captados na audição, mas indefinidos quando a sua origem ou forma de produção. Tais efeitos podem ser cogitados e não propriamente analisados.

Ademais, os elementos comuns observados e analisados por Luiz Tatit são desenvolvidos, em sua teoria da canção, como categorias analíticas, tais como: gesto, tensividade, timbre, frequência, duração, inflexão, figurativização, entoação, dêitico, tonema, tensões passionais, tensões temáticas, passionalização, tematização, projeto narrativo, dentre outras. Contudo, Tatit (2003) argumenta sobre uma forma de apreensão empírica por parte do ouvinte, a partir da tentativa de compreensão de uma gramática global que estrutura e organiza as canções.

Por certo, essa gramática, conforme Tatit, pode ser apreendida por diferentes vias: pelas designações de gênero – quando o ouvinte é capaz de integrar inúmeras unidades sonoras numa sequência com outras do mesmo paradigma; por meio dos estribilhos e mecanismos de reiteração – que são dispositivos fundamentais para a retenção na memória e para as faculdades de previsão exigidas por esse tipo de linguagem temporal; pela captação da tonalidade musical, entendida como a percepção da organização melódica em graus de maior ou menor tensão, no sentido harmônico do termo, o que implica uma hierarquia que regula a trajetória da melodia; e, por fim, pela inflexão da voz – que ao oscilar entre as regiões aguda ou grave contribui para uma série de sensações no ouvinte.

Desse modo, compreender as medidas que fazem as canções serem o que são, bem como a relação entre a palavra falada e a palavra cantada, contribui para a própria apreensão dos sentidos que as canções assumem no tempo. Isso porque, segundo Tatit:

A canção, como a música, transcorre e só tem sentido no tempo. Ela precisa de tempo para se constituir. [...] Transforma o tempo perdido em tempo ganho. Cada vez que se repete uma canção, recorda-se um fragmento de tempo (basta lembrarmos quantas circunstâncias em nossa vida estão ligadas a uma canção ou, em sentido inverso, quantas canções estão impregnadas de circunstâncias). [...] Alguém cantando é sempre alguém dizendo, e dizer é sempre aqui e agora (Tatit 2012, 20).

Sob esse enfoque, a utilização da canção *Consideração* neste artigo foi estruturada enquanto recurso capaz de conduzir o desenvolvimento das reflexões aqui apresentadas, respeitando, inclusive, o tempo de seu andamento musical. Assim, para finalizar essa apreensão, e ao mesmo tempo avançar metodologicamente, é pertinente questionar de que maneira, a partir das categorias propostas por Tatit, essa análise pode ser aprofundada conservando a alternância entre a leitura/escuta da canção e as próprias considerações sobre o método histórico a partir de uma perspectiva interdisciplinar.

Dessa maneira, a alternância entre os três artistas – Eduardo Gudin, Paulo César Pinheiro e Márcia –, assim como a oscilação entre as partes faladas na introdução e os trechos cantados, contribuem para as diferentes dicções que se organizam ao longo do andamento da canção. Destacam-se, nesse processo, as distintas gestualidades orais, entendidas como algo que estabiliza os elementos melódicos, linguísticos, parâmetros musicais e a entonação, que pode surgir ora de forma articulada, ora mais tensa, ora com naturalidade. Nas partes cantadas por Eduardo Gudin e Paulo César Pinheiro, por exemplo, sobressai a presença da fala na letra da canção, configurando uma presentificação da relação enunciador/enunciatário. Os artistas – acompanhados pelos elementos musicais que compõem a cenografia da canção – posicionam-se em um registro próximo ao de uma conversa entre amigos. Por sua vez, quando Márcia assume os vocais, observa-se um aumento da tensão expressiva, perceptível no prolongamento sensível das vogais, que contribui para a ampliação da tessitura e dos saltos intervalares. Além disso, há um maior aproveitamento da região aguda em seu canto, favorecido pelo timbre característico da sua voz. Essa ação, nas palavras de Tatit (2012, 10) consiste em ampliar a duração e a frequência, o que “significa imprimir a progressão melódica à modalidade do /ser/”.

Outro recurso observável ao longo de *Consideração* é a presença da figurativização, caracterizada pelo estabelecimento coloquial do texto, ao sugerir ao ouvinte verdadeiras cenas ou figuras enunciativas. Por meio desse processo, o cancionista projeta-se na obra, vinculando o conteúdo do texto ao momento entoativo de sua execução. Em determinados trechos, inclusive, é possível perceber uma inflexão melódica que se submete aos aspectos das palavras – o que se pode chamar de perversão da melodia –, enquanto em outros, surge certo intimismo romântico, construído a partir da reivindicação de um passado idealizado na forma de memória afetiva.

Por contar com três intérpretes, *Consideração* também alterna diferentes processos expressivos, em especial os de passionalização e tematização. A passionalização é marcada pelo prolongamento das vogais e a modulação do percurso melódico construído com base no modo de existência do /ser/ e em estados passionais passivos. Esses traços são particularmente perceptíveis na performance de Márcia, em que o canto se torna mais emocional e expandido, com maior exploração da tessitura e da sensibilidade vocal. Já os processos de tematização predominam nas interpretações de Eduardo Gudin e Paulo César Pinheiro. Nesse caso, nota-se uma ênfase na segmentação das frases, nos ataques consonantais e na atuação performática guiada pelo modo do /fazer/, mais discursivo. Essa tendência, segundo Tatit (2012, 22), “satisfaz as necessidades gerais de materialização de uma ideia”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das categorias analíticas desenvolvidas por Tatit, ainda seria possível expandir a análise para outras possibilidades interpretativas. No entanto, o objetivo deste trabalho não é esgotar os usos dessa abordagem, mas sim demonstrar uma aplicação viável dessa perspectiva teórica. Ao abordá-la como uma ferramenta analítica, busca-se evidenciar sua contribuição para a análise dos usos do material musical na pesquisa histórica.

Em síntese, a escrita deste artigo foi motivada pelo seguinte questionamento: em que medida é possível ao historiador, dedicado ao estudo da cultura, descortinar uma dimensão sensível das canções e, ao mesmo tempo, valorizá-las enquanto expressões estéticas, carregadas de sentidos e significados, articulando-as aos diferentes problemas de cunho historiográfico que orientam suas respectivas pesquisas?

Nesse aspecto, é salutar reforçar a necessidade de nos apropriarmos, de forma crítica, das ferramentas elaboradas por outras áreas do conhecimento, assumindo certos riscos em seus usos. Afinal, as próprias mudanças de paradigmas do conhecimento e da produção histórica ocorreram à medida em que a História se abriu para outras áreas, incorporando novas concepções teóricas, metodológicas e novas fontes ao método histórico, assim como ao horizonte de interesse e atuação do historiador.

Também é necessário ampliar o escopo das perguntas destinadas à análise das fontes, que tradicionalmente se debruça sobre questões como “o quê?”, “quando?”, “onde?”, “como?” e “por quê?”, sobretudo ao lidar com determinados objetos – como os artísticos. Devemos nos perguntar, por exemplo, de que maneira esse objeto repete aspectos de uma realidade e, simultaneamente, opera um processo de remontagem dessa mesma realidade. Como pode ele, produto de uma determinada época, também constituir parte ativa da construção dessa realidade. É preciso ainda investigar os mecanismos internos associados ao sentir, ao perceber, ao experienciar – e de que forma esses mecanismos atravessam aqueles que os recebem. Afinal, antes de tudo, a arte é feita para ser experimentada e, em grande medida, as escolhas estéticas contribuem para esse processo, exigindo do historiador atenção às especificidades da linguagem artística e à dimensão que ele mobiliza.

Dessa forma, ao historiador que se dispõe a trilhar esse caminho de investigação, cabe analisar cuidadosamente o seu problema de pesquisa, os objetivos a serem alcançados, as fontes mobilizadas e escolhas teóricas e metodológicas adotadas. Apenas assim será possível avaliar em que medida as premissas propostas por esse enfoque — como a teoria da canção de Tatit — podem ou não ser associadas ao nível da análise.

Ainda é importante argumentar que tal escolha metodológica não é incompatível com as abordagens já existentes e relativamente consolidadas no próprio campo de pesquisa em Música, com as defendidas por autores como Moraes (2000) e Napolitano (2015, 2016). Esses autores propõem, por exemplo, a distinção entre uma análise interna – voltada à apreensão da linguagem poética e musical – e uma análise externa, mais ligada ao contexto de emergência da obra e aos processos de criação, produção, circulação e recepção da música popular.

Enfim, as possibilidades abertas por essa proposta analítica não substituem outras instâncias, mas podem somar-se a elas, ampliando o repertório interpretativo do historiador. Ao investir-se na apreensão do sensível, o historiador valoriza em sua prática investigativa uma dimensão específica e fundamental dos objetos artísticos.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum*: sobre o método. Tradução de Andrea Santurbano e Patrícia Peterle. 1. Ed. São Paulo: Boitempo, 2019.
- ASSIS, Ana Cláudia. BARBEITAS, Flávio. LANA, Jonas. CARDOSO FILHO, Marcos Edson. *Música e história: desafios da prática interdisciplinar*. In.: BURDASZ, Rogério (Org.). Pesquisa em música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas. Goiânia: ANPPOM, 2009.
- BARROS, José D'Assunção. *História e música: considerações sobre suas possibilidades de interação*. História & Perspectivas, Uberlândia (58); 25-39, jan./jun. 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, 1953. *O que vemos, o que nos olha*. prefácio de Stéphane Huchet; tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010 (2º Edição). 264 p. (Coleção TRANS).
- GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Tradução de Vera Mello Joscelyne. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2017.
- MOLINA, Sérgio. *Música de montagem: a composição de música popular no pós-1967*. 1. Ed. São Paulo: É Realizações, 2017.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. *História e música: canção popular e conhecimento histórico*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 20, nº 39, 2000, p. 203-221.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e música popular: um papo de leituras e questões*. Revista de História, nº 157 (2º semestre de 2007), p. 153-171.
- NAPOLITANO, Marcos. *Fontes audiovisuais: a história depois do papel*. In.: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas – 3*. Ed., 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2015.
- NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: história cultural da música popular*. 3. Ed. ver.; 1ª reimpressão. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- TATIT, Luiz. *Elementos para a análise da canção popular*. CASA, v. 1, nº 2, dezembro de 2003.
- TATIT, Luiz. *O cancionista*. 2. Ed. – 1. Reimpressão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- TATIT, Luiz. *Estimar canções: estimativas íntimas na formação do sentido*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.
- TATIT, Luiz. *O século da canção*. 3. Ed. – Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2021.

A CANÇÃO ENQUANTO FONTE PARA A HISTÓRIA

Por uma Apreensão do Sensível

Artigo recebido em 26/03/2025 • Aceito em 12/06/2025

DOI | doi.org/10.5216/rth.v28i1.82139

Revista de Teoria da História | issn 2175-5892



Este é um artigo de acesso livre distribuído nos termos da licença *Creative Commons Attribution*, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio, desde que o trabalho original seja citado de modo apropriado