

São Paulo: cem anos de (en)canto e desen(canto)

Iverson Poletto dos Santos *

Resumo

Este ensaio tem por objetivo realizar uma abordagem diferente do musicólogo e do historiador da música que estudam o contexto musical de uma obra, ou seja, o estilo musical e o autor procurando inseri-la em uma cronologia ou analisá-la musicalmente para verificar se fazia parte ou se foi a precursora de algum estilo. Assim, propõe-se construir uma trilha sonora que possa auxiliar a contar um pequeno pedaço de cem anos da história da cidade de São Paulo, com os instrumentos teóricos e metodológicos proporcionados pela teoria da História. É um fazer a História por meio da música. A proposta é utilizar letras de música como documentos históricos, pois exprimem percepções de época que outros tipos de documentos não conseguem abordar, tais como o cotidiano informal das pessoas, o estilo musical, as dicções e sotaques próprios, os instrumentos, o modo de gravação e outros que falam muito ao historiador mais atento e interessado nos usos e costumes sociais. São documentos que formam um retrato pintado à mão por quem os interpreta. Assim, é exercício metodológico adaptado à utilização das letras de músicas como fonte documental, que busca perceber as mentalidades e percepções contidas nos textos, pois o intérprete é fiel ao seu tempo, mesmo executando uma obra de época diferente da sua. Pretende-se, enfim, mostrar que, com algumas canções selecionadas previamente, e analisadas cientificamente com as várias ferramentas proporcionadas pelas Humanidades, torna-se possível utilizá-las para contar uma história e considerá-las documentos para a disciplina da História.

Palavras-chave: Metodologia da História; História das mentalidades; Música; São Paulo.

Este ensaio tem por objetivo fazer uma trilha sonora que possa auxiliar a contar um pequeno pedaço de cem anos da história da cidade de São Paulo, com os instrumentos teóricos e metodológicos proporcionados pelo estudo de letras de músicas previamente selecionadas. É um exercício de fazer História por meio da música, pois, além da musicalidade em si, as suas letras podem ser consideradas documentos que exprimem, acima de tudo, as percepções da época a que se refere, o que nem sempre é abordado por outros tipos de documentos, tais como os assuntos do cotidiano, o estilo musical, as dicções e os sotaques próprios, os instrumentos, o modo de gravação e outros que falam muito ao historiador mais atento e interessado nos usos e costumes

* Mestre e doutorando em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professor Coordenador da Escola Estadual José Siqueira Bueno, Piracaia, São Paulo.

sociais, mostrando um retrato escolhido por quem as interpreta. É uma forma de buscar e perceber as mentalidades e percepções, pois o intérprete é fiel ao seu tempo, mesmo executando uma obra de época diferente da sua.¹ Pretende-se, enfim, mostrar que, com algumas canções previamente selecionadas e analisadas cientificamente, com as várias ferramentas proporcionadas pelas Humanidades, é possível utilizá-las para contar uma história e considerá-las documentos para a História. São elas as vozes das testemunhas a que se refere Ecléa Bosi (2003), expandindo, porém, o seu alcance ao que considera somente a memória das pessoas como fonte documental e não a música feita por elas. Neste texto, a música pode ser também considerada uma forma de memória, todavia gravada mecanicamente, e não organicamente. Pública e compartilhada para quem deseja ouvi-la, e não individual. Perene, e não mortal, pois, com os cuidados dos meios de reprodução, ela pode durar muito além das pessoas que as gravaram, ficando, desta maneira, congelada no tempo, pois não corre o risco de ser modificada ou apagada por quaisquer problemas orgânicos². Faz parte também de uma memória coletiva que pode ser compartilhada como um texto de um livro, mas que pertence a outro mundo cognitivo.

Além disso, a música é uma forma de expressão com características próprias. As letras de música são obras escritas que abordam temas para um público específico, assim como os textos de livros ou outros veículos, mas têm como limite a sua própria duração de tempo e o gênero musical ao qual pertencem, sendo que este é também uma força que molda os assuntos e a forma como serão tratados e escritos, pois há, além de tudo, formatos específicos para cada gênero musical. Um exemplo disso é a dificuldade que os primeiros autores brasileiros de rock tiveram para fazer a língua portuguesa caber nas suas canções, pois a cadência própria do estilo musical força uma adaptação das palavras para não soar estranho ou forçado³. Alguns intérpretes buscaram musicar poemas, outros escreveram sobre assuntos específicos, sem formatos especiais, para

¹Ver também Ivison Poletto dos Santos (2008c), **A utilização da História como temática para canções populares**: caso do Heavy Metal.

² Consideram-se doenças como Mal de Alzheimer e outros males degenerativos das funções cerebrais ou acidentes que tolgem ou restringem as capacidades da memória.

³ Mesmo nos anos 1980 ainda ocorriam casos de estranhamento da língua portuguesa com o andamento das canções. O exemplo é “Um minuto além”, da banda paulistana A Chave do Sol. Há um singular e perceptível desencontro entre a melodia e a cadência, o que mostra que nem sempre é possível utilizar um poema ou uma letra qualquer e simplesmente musicá-la para mostrar as ideias. O autor sacrificou a musicalidade pela expressão da mensagem que desejava passar, pois ele poderia ter modificado o conteúdo da letra para que ela se encaixasse na cadência da música, porém, o resultado poderia não ser o desejado.

depois musicá-los, e alguns pensaram primeiro na melodia para depois construir o texto. Enfim, cada um tem sua própria dinâmica de composição que, neste caso, não está ligada ao gênero musical, podendo ocorrer o descrito acima em qualquer um deles.

Por suas peculiaridades, a música é um tipo de documentação não usual ao historiador desacostumado a priorizar os sentidos da audição, já que a documentação usual iconográfica ou escrita prioriza somente a visão. Wisnik (1989, p. 28), por exemplo, afirma que o “[...] senso comum identifica a materialidade dos corpos físicos pelo visual e pelo tato. Estamos acostumados a basear a realidade nesses sentidos.” Mas esse não é um privilégio somente do historiador, e sim de toda uma sociedade. A sociedade ocidental está acostumada a sentir mais pelos olhos, como Gutton (2000, p. 120) exemplifica “[...] os colonos na África e na Ásia se espantam sempre com o barulho feito pelos indígenas [...]”, e o avanço tecnológico só tem feito desequilibrar a conta. Os estímulos visuais são tão predominantes que o homem ocidental moderno não se dá conta das outras formas de sentir o mundo, algo que o homem antigo fazia com mais desenvoltura. Segundo Lucien Febvre (1950), o homem do século XVI tinha um arcabouço maior de sensações baseadas na percepção da natureza. Por seu lado, a evolução tecnológica criou novos sons, ou ruídos, dependendo de quem os interpreta, com as suas máquinas e apetrechos que abafavam os sons da natureza. No entendimento de Wisnik (1989), as sociedades só existem na medida em que elas podem fazer música e em que nela possa expressar todas as violências que as atingem e as que possam dividi-las. É um ponto de vista radical, mas uma opinião de quem considera a música importante para a formação da sociedade, se considerarmos que o homem só é considerado homem quando apresenta manifestações de interpretação da natureza.

Essa é uma espécie de tradição historiográfica que começou no “eu vi” de Tucibeldes e avança até os historiadores modernos da escola dos Annales, entre outros, que priorizam os documentos escritos ou visuais. Entretanto, a Escola dos Annales contribuiu com mudanças e avanços ao aceitar e inserir novos tipos e formatos de documentos que não só os escritos.

Nelson Aprobato Filho (2008) também fez um trabalho no sentido de priorizar a audição para contar uma parte da história de São Paulo. O autor mostra, como fio condutor, as mudanças ocorridas no final do século XIX e início do XX, que transformaram a cidade em metrópole, e como o avanço tecnológico foi modificando as suas características ainda coloniais, perpassando a evolução da sonoridade urbana. O texto é enriquecido pelas percepções dos mais importantes personagens que

vivenciaram o processo: os próprios paulistanos. Um desses paulistanos, o escritor Monteiro Lobato, que morou na cidade, demonstra algumas características de cunho pessoal: ele era muito atento ao desenvolvimento da cidade, porém, deveras incomodado pela sonoridade moderna que se descortinava aos seus olhos. Sonoridade que mantém uma certa característica considerada “democrática”, pois, podendo alcançar a todos, desejosos ou não de ouvi-las, não havia como dela escapar. Segundo os documentos analisados por Aprobato Filho, artigos escritos em jornais da época e cartas analisadas, os sons modernos causaram a Lobato tanto incômodo que culminou a levá-lo a quase loucura. Por outro lado, ainda segundo os artigos de jornais e cartas consultados, o silêncio e os sons rurais também não o satisfaziam completamente. Quando em férias em Taubaté, queixou-se também da sonoridade e ruídos rurais, como o cantar dos grilos e os ruídos dos carros de boi.

As mudanças na cidade também afetavam os moradores de outras paragens, que negociavam em São Paulo, e, no intuito de proteger o sossego dos seus moradores, a municipalidade fez proibições para conter os decibéis que incomodavam seus munícipes, como pode ser observado pela lei promulgada e publicada no Diário Oficial de 10 de maio de 1891:

Faço sciente aos senhores proprietarios de carros de bois de procedência de Santo Amaro, S. Bernardo, etc., que se empregam na venda de madeiras, que d’ora em diante não podem mais estacionar no largo do Riachuelo, mas sim na rua Santo Amaro, junta ao terreno da Exma. Baroneza; sendo que aquelles que infringirem esta resolução da Intendencia Municipal serão multados de conformidade com a letra do art. 19 do Regulamento Policial, contida no Codigo de Posturas de 31 de Maio de 1875. São Paulo-9-5-91. (SÃO PAULO, 1891, p. 7).

Essa característica “democrática” do som, no caso em questão, das sonoridades modernas, não foi percebida por Aprobato Filho (2008) em toda sua extensão. Apesar de ter citado o efeito de que os sons conseguiam atingir a todos, limitados somente pelas leis da Física, ele não percebeu que é muito mais simples para quem não deseja ver simplesmente fechar os olhos. Entretanto, quem não quer escutar tem muito mais trabalho para obter silêncio absoluto. Não há como obtê-lo sem preparações. O isolamento sonoro é muito mais difícil de se realizar, necessitando de equipamentos e preparações especiais. Dessa forma, enquanto a sociedade caminhava para a privatização dos espaços, os sons rompiam com essa privacidade ao invadir os lares e seus cômodos mais escondidos. Os sons dos pianos, comuns nas residências paulistanas,

são exemplos citados. Não havia como escapar deles, desde o mais tosco do-ré-mi até uma cantata ou obra de Chopin ou Beethoven. Aprobato Filho considerou que

Viver em São Paulo é renunciar ao silêncio, é incorporar-se, voluntária ou involuntariamente, a ritmos desencontrados, fragmentados por ruídos irritantes, harmonias inusitadas e dissonâncias estonteantes. As reclamações e denúncias contra a atual poluição sonora tornam-se constantes. (FILHO, 2008, p. 28).

O recorte temporal deste ensaio foi, portanto, balizado pelos assuntos abordados pelas canções selecionadas, pois cada uma caracteriza um espaço temporal específico. A escolha se justifica pelas transformações estruturais ocorridas na cidade. É o período quando ela abandona suas características rurais, provincianas e ensimesmadas, com seus aspectos coloniais ainda muito proeminentes, para se tornar uma das maiores metrópoles do mundo. São Paulo pode ser considerada um exemplo de como essa divisão do mundo rural para o mundo urbano ocorreu, pois nela o processo se sucedeu com uma velocidade sem precedentes. Em um intervalo de apenas um século a cidade, se transformou completamente. E as músicas sobre a cidade se multiplicaram e contam um pouco das percepções do cotidiano dos paulistanos. De modo geral, pode-se dividi-las em dois grupos distintos: as que mostram encantamento e as que mostram o oposto. A evolução dos costumes e usos também pode ser verificada pela mudança dos estilos musicais que vão se sucedendo com o passar do tempo. São Paulo interessa ao historiador porque está em constante mutação. É uma cidade que vai se sobrepondo, deglutindo-se quase numa antropofagia de Mário de Andrade.

Assim, da São Paulo “caipira”, tem-se a moda de viola, exemplo de música caipira por excelência. É importante considerar que a cultura caipira tem em São Paulo seu berço. É em São Paulo que ela começa a ser negada e substituída por manifestações culturais importadas, que eram consideradas mais evoluídas pela elite paulistana. Portanto, no decorrer do século, assiste-se uma negação de toda essa ancestralidade cultural⁴.

Da cidade “dos italianos”, tem-se suas músicas típicas, que encheram a cidade de sons, e a sua adaptação ao solo paulistano, com a hibridização com ritmos nativos, porém cantados em italiano.

Por sua vez, a cidade que “não pode parar” brindou a posteridade com novos ritmos e estilos musicais que foram incorporados ao cadinho cultural que se

⁴ Para mais informações ver Adriana Natali (2011), O caipira da capital.

diversificava. Enfim, mais contemporaneamente da “metrópole do mundo”, os sons e ritmos importados ganharam seu lugar até serem considerados típicos da cidade, a sua própria expressão, como o rock e o rap cantados em português com sotaque paulistano.

Mudam-se os instrumentos, as formas de gravação, as nacionalidades e os sotaques, mas a vontade de falar da cidade não cessou. Amor e ódio se confundiram. Encanto e desencanto fizeram-se presentes. E é nessas dicotomias tão paulistanas que se pretende desenvolver o trabalho.

São Paulo: mutatis mutandis

A cultura caipira foi originada na São Paulo colonial e dela expandiu-se, junto com os bandeirantes em sua busca por escravos indígenas e metais preciosos, pelo interior do país. Foi no interior, portanto, que ganhou força e uma sobrevida, tornando-se predominante e chegando até a confundir-se o seu berço natal.

As características marcantes da música caipira são o louvor à natureza, às características naturais de cada região, às pessoas que nela moram e trabalham. São músicas que, em determinados momentos, unem o sagrado ao profano, pois, como parte integrante do sincretismo religioso brasileiro, são presença marcante em festas e tradições religiosas. O seu formato típico já era encontrado em gravações do início do século XX, ou seja, o instrumento predominante, a viola, e a dupla de vozes, em que um cantor está em terça e o outro em quinta. Há, muitas vezes, a presença de uma sanfona. Ao contrário de outras manifestações culturais caipiras, como o cateretê, a música caipira não é exclusividade masculina, podendo ser cantada por mulheres, o que aumenta as variações de percepções, ampliando o universo de visões de mundo.

A música “Eh! São Paulo”⁵, por exemplo, reúne vários elementos típicos do encanto pela São Paulo que ainda continha elementos rurais, mas que se transformava rapidamente, trazendo a nostalgia dos tempos que, naquela altura, já haviam ido embora. Os intérpretes que a gravaram são Alvarenga e Ranchinho, dupla formada por um mineiro e um paulista do interior. Nenhum deles, entretanto, foi trabalhador rural ou viveu da terra. Tiveram uma carreira longeva, que teve seu ponto alto nas décadas de 20 e 30 do século XX, quando foram contratados pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Curiosamente, a música não é uma moda de viola típica, mas sim uma marchinha caipira, ritmo que agradava mais aos ouvintes da São Paulo de então, pois a moda de

⁵ Alvarenga e Ranchinho – Eh! São Paulo.

viola caipira e a sua cultura sofriam grande preconceito dos habitantes da capital e estavam relegadas ao interior do estado e suas áreas de influência⁶.

Essa canção procura utilizar expressões comuns para designar a cidade de São Paulo, com seus elementos descritivos mais conhecidos, como em, “Eh, eh, São Paulo, São Paulo da garoa,/ São Paulo que terra boa.” Uma descrição que mostra o encanto dos recém-chegados do interior com a vida na cidade grande. É o auge do fascínio pelo crescimento da cidade que pujantemente conquistava espaços de hegemonia na vida nacional. Por sua vez, o trecho “São Paulo das noites frias/ ao cair da madrugada,/ das campinas verdejantes/ cobertas pela geada”, mostra uma São Paulo com o conhecido clima que a tornou famosa pelo país. O frio de suas madrugadas e as bruscas mudanças de tempo vêm sendo relatados por memorialistas e viajantes desde a fundação da cidade. Um pequeno, mas importante, detalhe que deve ser notado, é que o intérprete não utiliza o sotaque típico que seria de esperar de um cantor de música caipira, mas, como a música pretendia alcançar um público mais amplo, ele o esconde utilizando o português padrão das transmissões de rádio. A letra simples e singela também é uma demonstração desse intuito. A nostalgia está presente no trecho “São Paulo do céu azul,/ das noites enluaradas,/ das lindas manhãs de sol,/ ao raiar da alvorada”. Mesmo na época da música, já ficava difícil ver o céu e as noites enluaradas por causa da poluição e dos edifícios. Mesmo assim, é a visão de alguém que quer realçar a beleza perdida de uma cidade que estava se tornando metrópole e cada vez mais urbanizada. Essa nostalgia do campo e dos aspectos naturais em detrimento dos urbanos é constante nas músicas caipiras dessa época. É um mundo que estava se transformando, realidades que estavam desaparecendo, paisagens modificadas pela ação do homem, mas que permaneciam nas lembranças. Este é o papel também da música: ser fio condutor das lembranças coletivas por meio de sensações experimentadas individualmente.

Como contrapartida ao louvor da cidade grande, há o desencanto com a perda da identidade caipira, que é contada no pagode caipira⁷ “A viola e o violeiro”⁸, interpretada por Inezita Barroso. A percepção de que a vida urbana e a importação dos costumes estrangeiros estavam acabando com as tradições seculares paulistas está presente em

⁶ Consideram-se áreas de influência da cultura caipira as regiões do Sul de Minas, Triângulo Mineiro, Norte do Paraná, Vale do Paraíba Fluminense e Sul de Goiás.

⁷ Segundo os violeiros, o pagode caipira foi inventado ao se tentar tocar samba na viola caipira. Coloca-se a terminação caipira para diferir do seu primo mais conhecido.

⁸ Inezita Barroso – A viola e o violeiro.

trechos como “as música do estrangeiro quer invadir nosso mercado, vamos fazer uma guerra cada violeiro é um soldado, nossa viola é a carabina, nosso peito é um trem blindado.” A escolha por trem blindado não é casual. O trem blindado foi inventado na Revolução de 1932 por soldados paulistas, como forma de tentar fazer frente a sua inferioridade numérica em relação às tropas federalistas. Além de tudo, a música é uma ode ao violeiro, importante personagem da música caipira. Entretanto, não só a influência externa, mas também as mudanças estéticas que transformaram a música caipira em sertaneja, relegaram-no a segundo plano, até o ponto de muitos temerem pela sua extinção⁹. O preconceito existente contra a viola e o violeiro, mais notadamente contra toda a cultura caipira, é observado logo no início da canção de Inezita, em “tem gente que não gosta da classe de violeiro”¹⁰.

Uma das características das modas de viola é a crítica dos costumes, onde o intérprete, no caso o caipira, se coloca como um interlocutor dos costumes que se modificavam e o espantavam. Na maior parte das vezes ele assume o papel de crítico, mas é uma crítica bem humorada, no estilo brasileiro, com piadas e gracejos. Este é o exemplo encontrado em “O bonde camarão”¹¹, de Inezita Barroso¹², uma crítica social ao principal meio de transporte de massa que era introduzido ao cotidiano das pessoas na cidade de São Paulo. O caipira interlocutor se passa por observador de uma fictícia viagem de bonde, mostrando os seus personagens e aproveitando para criticá-los. A música é uma moda de viola caracterizada pelos ponteados de viola e voz e sotaque carregado. O vocabulário utilizado também é de interesse ao historiador por mostrar como as pessoas se expressavam em situações comuns do cotidiano, com um objeto comum às músicas caipiras, que é a saudade da terra natal, causada pela comparação da vida levada na roça com a que se leva na cidade, com os novos costumes e obrigações que causam desconfortos e amolações. A primeira estrofe é exemplificadora desse desencanto, quando o cantor diz que o que mais o amola em São Paulo são os bondes que o engaiolam. O aperto ao qual a população era submetida e a sensação de perda de

⁹ No final dos anos oitenta do século XX, muitos consideraram a arte do violeiro quase extinta, até que os ventos da moda sopraram a seu favor graças à revalorização da música sertaneja, que gerou uma nova leva de violeiros.

¹⁰ Sobre o preconceito contra a cultura caipira ver Leonardo da Costa Ferreira (2008), **Uma discussão sobre o lugar do caipira no futuro da República**. E ainda, Ivison Poletto dos Santos (2008a), **A sociedade promotora de imigração e o financiamento público do serviço de imigração** – (1886-1895).

¹¹ Camarão é o apelido dados aos bondes por causa de sua cor vermelha tal qual camarões cozidos.

¹² Inezita Barroso – Bonde camarão.

espaço e de liberdade incomodam o interlocutor, pois não está acostumado com o fluxo grande de pessoas, comum nas cidades grandes. A sua entrada desengonçada no veículo, com muita dificuldade, quebra a sua companheira: a viola. Do trecho, apreendem-se também pequenos relatos da vida cotidiana, o primeiro é que ele não estava acostumado a pegar o bonde, que não parava para permitir uma subida confortável, e, além disso, ele não sabia por onde entrar. O segundo é que ele é um violeiro que andava com a sua viola a tiracolo, daí não se sabe se ganhava a vida tocando a viola ou se era um hábito difícil de desarraigar, de qualquer forma, a presença dela mostra a sua adaptação ao novo ambiente. Os personagens urbanos da periferia de então também vão adentrando ao bonde. Há o velho que entra se faceirando, a moça requebrando, que cai no colo do interlocutor por causa dos balanços do bonde e ele confessa ter gostado. Não passaram despercebidos os conflitos religiosos, pois, a descrição do padre bem barrigudo e do protestante bem carrancudo, mostram, do ponto de vista do caipira, a percepção dos estereótipos dos religiosos. O bigodudo representa ainda os costumes da época em que se passa a história, quando era comum os homens usarem grandes bigodes. O ponto em comum a todos era o sacolejo do bonde e os entreveros em que se encontram, que, segundo o caipira, ainda iria terminar em guerra por causa da convivência forçada. Convivência forçada esta que se tornou uma característica da cidade de São Paulo, onde judeus e árabes, por exemplo, convivem pacificamente na mesma rua e bairro. Essa diversidade de passageiros também é vista como uma característica da cidade e o caipira mostra, na forma de uma moda, que esta é a normalidade de uma cidade que vai se modificando, e a mudança dos tipos humanos acompanha essa evolução.

Uma similar sua, porém da década de noventa do século XX, é “Bagulho no bumba”¹³, da banda Virgulóides, que mistura elementos do samba e do rock. Sua temática continua sendo o veículo de transporte, neste caso o ônibus, mostrando mais mudanças na vida cotidiana da cidade. Continua, porém, o veículo urbano de transporte coletivo como ponto de encontro e de conflitos. As dezenas de anos que separam as duas crônicas musicais mostram que a cidade ainda não havia resolvido os seus problemas de transporte e que os objetos levados aos veículos se modificaram. Para o historiador, fica a percepção de que as camadas populares resolvem das mais inusitadas maneiras seus problemas cotidianos. Ambas mostram uma aproximação com o

¹³ Virgulóides – Bagulho no bumba.

vocabulário e o modo de falar popular como opção para atingir um público que faz parte das mesmas camadas sociais dos interlocutores.

Diversas discussões podem ser levantadas, ao se analisar comparativamente estes dois momentos da história de São Paulo. Pode-se analisá-los pela abordagem mais próxima da Antropologia, da música enquanto elemento de cultura de um determinado momento no tempo, aceitando, assim, que a música produz e reproduz valores sociais, como também abordar, ainda nesse diálogo, as mudanças de usos e costumes, discutindo as formas de convivência entre os grupos sociais menos favorecidos que se utilizam do transporte público. Pode-se dar uma abordagem histórica dos dois momentos e compará-los, aproveitando-os para mostrar as mudanças ocorridas na cidade nessas dezenas de anos de devir. É uma comparação que pode se tornar riquíssima considerando também a demografia e o crescimento urbano da cidade até tornar-se uma megalópole. Aproximando-se da hermenêutica, pode-se criticar as canções enquanto textos, como crônicas da vida social, com um ingrediente mais rico, como no caso da segunda música, que é uma música de domínio público que foi musicada e gravada pelos intérpretes mostrados. No caso da primeira música, pode ter ocorrido analogia similar, o autor pode ter ouvido histórias ocorridas em bondes e resolvido transformá-las em letra de música. É uma narrativa viva do cotidiano que foi perpetuada para o historiador com as percepções de cada narrador. Tudo isso pode ser discutido e pesquisado abrindo-se um campo amplo para a análise histórica, margeando com suas coirmãs das Ciências Humanas e permitindo um diálogo sadio que só tem como resultado o aumento do conhecimento científico, abrindo, assim, novas possibilidades e metodologias.

A tarantela paulistana

A viagem musical dos italianos para o novo mundo já começa na própria Itália, com as canções sobre a América e sobre o fazer a América. Mas, conforme percebido por Sérgio Buarque de Holanda (2006), o nome América tinha muitos significados e definições para os europeus dos rincões e nem era geograficamente definido na percepção do imigrante. Muito menos definido era o nome São Paulo. Angelo Trento (1985) colocou que não era muito difícil para os arregimentadores de mão-de-obra convencer os aldeões com as fantasias mais absurdas sobre o Novo Continente. O conhecimento sobre as terras d'além mar era muito escasso pelo homem comum dos

rincões italianos e as condições em que vivia praticamente o expulsava da sua terra, a imigração, então, era uma oportunidade, e, mais que isso, era questão de sobrevivência.

“*Quaranta giorni i machina a vapore, i noi da Merica, noi siamo arrivati... Abbiamo dormito allcielo o sereno*” é o que diz “Merica, Merica”¹⁴ canto anônimo reputado aos imigrantes italianos durante a travessia do Atlântico. Apesar de Antônio Prado e a propaganda oficial afirmarem que reinava o mais perfeito clima de festa e alegria na partida para o Brasil, não é o que se verifica na letra dessa música. A nostalgia e a tristeza reinam na melodia em cadência lenta somente com voz, violão e sanfona, assim como no espírito de quem foi obrigado a deixar sua terra natal rumo ao desconhecido. “*Cosa sarà nella Merica*”, pergunta-se o cantor. A resposta não se sabia. A esperança dizia que a vida seria melhor com vinho e azeite e longe das guerras. Os mais otimistas sonhavam com trabalho e a possibilidade de sustentar suas famílias, os iludidos sonhavam com trabalho fácil e altos salários para enriquecerem ou até com a possibilidade de se encontrar ouro ou pedras preciosas facilmente. Foram estas pessoas e seus sonhos que fizeram a travessia para uma grande incógnita. A fome, cita Trento, foi a grande responsável pela transumância italiana para a América. Zuleika Alvim (1986) também relata que a pobreza marcou a imigração italiana, tanto a do norte quanto a do sul. Apenas as razões eram diferentes, pois os do norte eram pequenos proprietários arruinados pelos mais diversos motivos e os do sul, os chamados *braccianti*, já estavam acostumados a vender sua mão de obra.

Esse grande afluxo repentino de pessoas, característica da grande imigração do século XIX e início do XX, causou impactos profundos na sociedade paulistana, pois trazia ao seu meio pessoas que, de certa forma, eram desejadas por significarem para o pensamento da época progresso social e, principalmente, econômico, por outro lado, trouxeram embutidos os incômodos que as transumâncias, em um período curto de tempo, podem trazer.

Carelli (1985) mostra essa dicotomia quando coloca que

[...] o grande argumento que preside à escolha de imigrados europeus e em particular italianos, de preferência aos chineses, principalmente, é o branqueamento da raça brasileira. Mas os membros da oligarquia cafeeira constataam que os poverelli que chegam às suas propriedades são quase sempre rudes ou pelo menos, muito diferentes da imagem que faziam dos europeus. (CARELLI, 1985, p. 27).

¹⁴ Canti popolari – Anonima Magnagati – “Merica, Merica”.

Para os aristocratas, que pensaram e levaram a cabo a imigração, interessava somente os braços para a lavoura. Eles não pensaram, em momento nenhum, no que fazer com os imigrantes quando se cansassem ou não conseguissem mais trabalhar nas fazendas. Problema que estava dado desde o momento em que sabiam que não estavam recrutando somente agricultores de ofício, como era o desejado, mas sim profissionais liberais urbanos, operários, comerciantes e até industriais.¹⁵

Para as camadas mais abastadas da sociedade urbana paulistana, a chegada das levas vindas das fazendas do interior foi um choque que trouxe inúmeras discussões e reações, muitas das quais de cunho nacionalista e ligadas aos interesses da classe, como foi percebido por Leão, (1985) que demonstra ser o imigrante uma

[...] tamanha multidão de elementos estranhos, ignorantes dos nossos feitos, e cujas descendências – sem uma hereditariedade, que as predisponha a zelar e amar os nossos antepassados – constitui, talvez, um perigo para o nosso espírito tradicional. A ameaça não será de desnacionalização, mas de incentivo ao regionalismo, de aparecimento, antes de tudo, de um espírito paulista. (LEÃO, 1985, p. 29-30).

Curiosamente, os italianos de São Paulo reforçaram este espírito paulista, mais notadamente, um espírito paulistano na capital, e se integraram à cultura caipira do interior, tanto que sua maior contribuição às sonoridades paulistanas foi a modificação do sotaque, que ganhou o acento típico do idioma de Dante e que permanece até os dias atuais. Antes da chegada dos italianos, o sotaque paulistano era o mesmo do interior do estado, com o erre retroflexo surgido da mistura entre o português e o tupi. Ainda no campo das sonoridades, Franco Cenni (1975) aponta para uma mudança dos instrumentos musicais tradicionais ouvidos nas ruas, pois os italianos

[...] cantavam também, pelas ruas, nas últimas décadas do oitocentos, grupos de italianos, vindos com as primeiras correntes imigratórias, que haviam trazido, de sua terra, vários instrumentos típicos, entre os quais a sanfona que acabaria substituindo por completo a tradicional viola paulista. (CENNI, 1975, p. 225).

Acompanhavam a mudança também as músicas, as melodias típicas da península itálica e tornavam-se comuns na cidade outras figuras humanas, como observado por Cenni (1975, p. 225) “[...] havia também o homem do realejo, com um periquito que

¹⁵ Para mais informações ver, Ivison Poletto dos Santos (2008a; 2008b), **A Sociedade Promotora de Imigração e o financiamento público do serviço de imigração – (1886-1895)** e, **O público e o privado nas sociedades de imigração: o caso da Sociedade Promotora de Imigração (1886 a 1895)**.

extraía a sorte, ao som de plangentes melodias napolitanas, ou da famosa ‘Mariannina stiratrice’.”

“Samba italiano”¹⁶ é um exemplo de integração entre os italianos recém-chegados e a sonoridade brasileira existente no início do século XX. Não é uma tentativa de misturar a sonoridade italiana com o samba brasileiro, mas sim um samba feito por um italiano, cantado em italiano. A canção mostra que o autor queria demonstrar sua paixão pela terra adotiva, demonstrado pelo samba, mas que não abria mão de sua nacionalidade, demonstrada pelo cantar em italiano. Pode-se ir além e afirmar que o autor queria mostrar que o samba é universal e que pode ser cantado em qualquer idioma, mas não é possível ir além das especulações. O próprio autor, Adoniran Barbosa, pseudônimo de João Rubinato, filho de italianos, é um exemplo de integração. Primeiro por mudar seu nome italiano, mas ainda porque manteve a sonoridade do seu sotaque italianado. Segundo por adotar o samba e o choro como formas de expressão da sua veia artística. Adoniran, valinhense de nascimento, mas paulistano por gosto, foi um dos maiores intérpretes da São Paulo de sua época e um italiano que gostava de samba e não abriu mão dessa peculiaridade.

Mas a maior contribuição renitente dos italianos para São Paulo e para o Brasil foi a gastronomia. Clássicos de sua cozinha tornaram-se também clássicos paulistanos, a ponto de serem considerados típicos da cidade. A pizza paulistana, por exemplo, é reputada como uma das melhores do mundo. As massas tornaram-se parte integrante do cardápio de todas as classes sociais, especialmente aos domingos.

“La bella polenta”¹⁷ é uma música folclórica que descreve com detalhes a feitura do mais clássico e popular prato da cozinha italiana. Mostra todos os passos desde o plantio do milho até a mesa do comensal. Poucos pratos tiveram a honra de ser homenageados com uma canção, o que mostra sua importância para a dieta dos imigrantes, os quais, muitas vezes, nas fazendas, não tiveram muito mais que isso para comer. Ela é também uma turnê pelos verbos italianos relacionados com a atividade. Michael Hall (1969), por exemplo, cita que os italianos em solo brasileiro estavam comendo melhor que na Itália, porém, esta dieta não era variada, sendo composta, na maioria das vezes, somente por polenta, algumas carnes, como frango ou porco, e verduras plantadas em suas próprias hortas.

¹⁶ Adoniran Barbosa – Samba italiano.

¹⁷ Merica, Merica – La bella polenta.

Portanto, por meio de algumas canções, é possível traçar algumas das contribuições musicais e sonoras dos italianos e seus descendentes, que, no entanto, ultrapassam os limites e as intenções deste ensaio.

São Paulo, São Paulo

A cidade passou, então, a conviver com encanto e desencanto nas músicas em sua homenagem, pois sua pujança econômica a fez ponto de atração para as grandes massas de várias localidades do mundo e do Brasil, assim, “São, São Paulo”¹⁸ de Tom Zé, traz um retrato vivo da megalópole sul-americana que atrai e repele ao mesmo tempo, uma dicotomia que se tornou a sua representação. O refrão “São, São Paulo, quanta dor”, que rima com “São, São Paulo, meu amor”, apesar da rima previsível, consegue exprimir com exatidão essa dicotomia de amor e ódio de que a cidade é feita. As palavras do migrante nordestino, que escolhe a cidade como sua nova casa, mas que não se sente acolhido por ela, é uma das discussões que podem ser levantadas nesta canção. Por isso, o amor e o ódio. “Porém, com todo respeito, te carrego no meu peito”, exprime o sentimento de não pertinência e de não integração imediata, como ele esperava e gostaria.

A escolha do moog, órgão eletrônico e um dos primeiros sintetizadores, para instrumento condutor da harmonia, mostra uma opção pela grandiosidade, assim como a própria homenageada. O arranjo inicial, com uma leve percussão, procurava dar uma sonoridade mais brasileira, enquanto que o sopro pretende, como o órgão, dar grandiosidade ao tema. É um arranjo que se tornou característico da música popular brasileira na década de 60 do século XX, mais notadamente, pós-festivais da canção o que mostra, ainda, que estava em compasso com a música popular produzida no exterior via grupos de rock progressivo e jazz rock, que aprofundavam uma mistura com ritmos latinos com a utilização do moog como instrumento líder nos arranjos. Buscando ainda dar um acento brasileiro a essa mistura musical.

A letra de “São, São Paulo” procurava sintetizar o discurso comum sobre São Paulo, utilizando as palavras-chave que o uso consagrou para referir-se a ela. Sua grandiosidade dos “oito milhões de habitantes”, a babel brasileira que acolhe pessoas “de todo canto e nação” e a civilidade forçada da convivência dos “que se agridem

¹⁸ Tom Zé – São, São Paulo.

cortesmente correndo a todo vapor”, são formas de mostrar também uma parte do caráter nacional que é praticado todos os dias pelos paulistanos. Para aprofundamento da análise, é necessário recorrer à Antropologia, mais notadamente, aos antropólogos brasileiros, como Roberto DaMatta, que estudaram esta característica cordial de convivência do brasileiro, mas onde existe a presença da violência sob outras formas como uma espécie de válvula de escape das tensões sociais. Certo jogo de palavras também foi utilizado por toda a canção, insistindo no recurso da antítese, como no trecho “se amando com todo ódio, se odeiam com todo amor”. Aproveitando-se do tema da cidade, o autor faz também uma crítica velada aos usos e costumes, aos valores sociais vigentes, ao Milagre Econômico Brasileiro, que vivia seu apogeu, e às religiões, que vivem um momento de esfacelamento da fé católica, com as religiões pentecostais e neopentecostais ganhando força, ao mostrar os personagens que considera típicos do meio urbano. A utilização de uma análise dos recursos de estilística enriquece a discussão, pois dá recursos para uma compreensão mais acurada do jogo de palavras e das intenções que o autor procurou dar ao seu texto. O método de Luiz Tatit também é muito útil para a análise das canções, pois propõe uma forma de compreensão que engloba o texto e a melodia e a intenção do trabalho de compor. Para Tatit (1996), o cancionista é pessoa que decompõe a melodia com o texto para depois a recompor no texto com uma entoação. Para o historiador, são ferramentas úteis, que engrandecem a análise e a compreensão do texto colocado pelo autor, e cabe a ele completá-las, analisando o seu entorno, com as ferramentas proporcionadas pela metodologia da História, o que falta à análise de Tatit.

Em uma linha parecida de encanto e desencanto e utilização de antíteses, porém, com a construção melódica a partir de uma versão de “New York, New York”¹⁹, “São Paulo, São Paulo”²⁰, do Premeditando o Breque²¹, se utiliza de ironia ao mostrar os personagens considerados típicos pelos autores. Há também a crítica aos costumes sociais, mas, aqui, somente aos costumes considerados típicos dos paulistanos e que,

¹⁹ A escolha desta música não é casual, pois São Paulo é reputada como a Nova York brasileira.

²⁰ Premeditando o Breque – São Paulo, São Paulo.

²¹ A banda formada em 1976, por alunos da USP, fez parte da chamada vanguarda paulistana e se utilizava da ironia e do humor para compor suas canções, misturando rock, samba, choro e até música erudita.

para o resto do Brasil, causam estranheza, como, por exemplo, a rotina do fim de semana que é “lavar o carro comendo um tchurro²², é bom pra burro”.²³

Como elemento da narrativa, o grupo procura mostrar os pontos geográficos e turísticos da cidade, fazendo uma quebra na cadência principal e acelerando o ritmo para citar os bairros que ele considera mais importantes. Terraço Itália, Pico do Jaraguá e o Viaduto do Chá são citados como os pontos mais altos, onde se pode “subir na vida”, tendo a ironia como parte presente em cada estrofe da música. Outros temas caros à cidade, como o clima e a poluição do ar e do Rio Tietê, são tratados com o mesmo tom crítico que caracteriza as produções, a poluição até ganhou neologismos para caracterizá-la como tipicamente paulistana, que é “pauluição”. Os tipos humanos que povoavam as ruas foram retratados de modo a enfatizar a miscigenação em todas as suas formas e a sua riqueza de tipos humanos, com suas vestimentas e modo de agir. É possível dar inúmeras análises à “gatinha punk”, pois, do ponto de vista do movimento punk, o seu visual é para chocar as pessoas e não para que percebam ainda beleza. O “com jeito ianque” enfatiza o tipo físico que permite com que ela passe por estrangeira dentro da própria cidade.

O refrão “Na grande cidade me realiza”²⁴/, morando em um BNH;/ Na periferia,/ a fábrica escurece o dia” brinca com o sonho de fazer a cidade grande, que povoou os migrantes que chegaram aos milhões e tiveram como realização do sonho de moradia própria pequenos e apertados apartamentos na periferia, com o ar poluído pelas fábricas, que existiam principalmente na Zona Leste da cidade.

Enfim, é uma crítica sagaz ao modo de vida paulistano, que é imitado e desejado pelo resto do país, mas representa uma metrópole que é o pesadelo da preservação ambiental, e mostra o abismo existente entre as classes sociais.

“São Paulo”²⁵, do grupo de rock 365, foge das descrições geográficas e da crítica aos costumes para tratar da solidão como um sentimento que atinge os habitantes das cidades grandes. Mesmo cercados por milhões de pessoas, a sensação descrita por muitos é de solidão. Nem os nascidos na cidade escapam dessas sensações de não

²² Obedece-se aqui a pronúncia e a entonação dada pelo intérprete, que tem a intenção de imitar a dicção típica paulistana.

²³ Este hábito dos paulistanos de classe média é duramente criticado em outra canção analisada, não somente pelo ato, mas pela classe social e suas posses do ponto de vista do excluído das classes inferiores que olha com um misto de desdém e inveja.

²⁴ A pronúncia é modificada para rimar com BNH.

²⁵ 365 – São Paulo.

pertinência e de isolamento causadas pela vida na metrópole, que socializa e privatiza ao mesmo tempo grandes espaços de convivência, ou seja, as pessoas vivem juntas, mas não se conhecem por diversas razões que a canção não retrata. É mais uma canção crítica e de desencanto com a vida em e de São Paulo.

O crescimento e a vida urbana de São Paulo incomodaram o Made In Brazil em “Pauliceia Desvairada”²⁶, que se aproveitou da frase de Mario de Andrade para descrever a vida na cidade que se tornava um gigante urbano. Na sua época, o progresso e crescimento urbanos já eram uma realidade e já cobravam o seu preço aos seus habitantes. A vontade de deixar a cidade começava a ultrapassar o amor pela sua grandeza e pujança e surgia uma espécie de nostalgia pela vida rural, tida como mais simples e calma, que passava a ser o objeto de desejo do paulistano. O autor considera que a Pauliceia desvairou e pirou, e, por isso, ele desejava tirar umas férias dela. A praia e o campo foram elencados como as opções existentes para a mudança, onde ele construiria o seu castelo e poderia fugir das obrigações que a vida moderna cobra. A opção pelo isolamento em um local afastado mostra a vontade de fugir das convenções sociais e uma fobia social, na qual a pessoa se ressentia da presença das multidões que parecem estar em todos os lugares e, por isso, são consideradas uma forma de opressão. Considerando a época da música, meados dos anos setenta do século XX, ao contrário do que pregava a ideologia da contracultura de formar comunidades alternativas para uma socialização grupal das pessoas, o autor expressa o seu desejo de formar uma comunidade de uma pessoa, ele, onde possa aproveitar-se das conquistas sociais de liberdade de sexo, e outras, até o mundo acabar. É a busca por uma solução individual para os problemas da sociedade.

“Pânico em SP”²⁷, do grupo de punk rock Inocentes, narra um episódio ocorrido no início dos anos oitenta do século XX, que, de certa forma, é idealizado pela ideologia punk anarquista do grupo, que pregava a tomada do poder e a derrubada do sistema. O episódio foi o primeiro festival de bandas punk na periferia de São Paulo. A concentração de punks nas estações de trem próximas ao local do show inspirou o intérprete a escrever a música e a colocá-la como o início de um levante organizado, que ocasionaria na derrubada do governo legal. A letra narra o horror da sociedade com esses jovens, suas roupas rasgadas, cabelos espetados, toda a rebeldia, a música barulhenta demais para os padrões estéticos da música popular brasileira, e a sua

²⁶ Made In Brazil – Paulicéia Desvairada.

²⁷ Inocentes – Pânico em SP.

preparação para o confronto que não ocorreu, mas que mostra, segundo ele, que os movimentos sociais podem ser influenciados pelos movimentos ligados a música. O movimento punk tem essa característica de navegar pelos dois ao mesmo tempo, sendo, desta maneira, mais politizado que os outros movimentos músico-culturais. Esta música marca ainda o início da cooptação das bandas punks pelo sistema no Brasil, ou seja, a sua contratação pelas grandes gravadoras multinacionais em detrimento da ideologia e dos costumes das bandas, que era gravar somente por gravadoras independentes e especializadas somente em música punk. A partir do momento que a rebeldia se torna um produto, ela em si não tem mais validade como meio de contestação, pois já está domesticada pelas forças de controle da sociedade. É um momento no qual a periferia das grandes cidades conseguia ultrapassar as fronteiras e os obstáculos criados pela organização cultural da sociedade. Embora contando com vários militantes de classe média, foi na periferia que o movimento teve sua maior aceitação e propulsão.

A discussão toma maior vulto se forem adicionados os elementos socioculturais que permearam os movimentos musicais do final da década de setenta do século XX e que tornaram parte integrante da sociedade e vida urbanas. Não é necessário explicar o movimento punk, mas suas contribuições para o pensamento da história da cultura e sua influência na música e nos usos e costumes.

Enfim, o movimento foi aculturado pela sociedade, virou moda e passou a ser elogiado e adotado pelos intelectuais que desejam estar antenados com as mudanças sociais, até virando objeto de estudo acadêmico.

Por fim, “Fim de semana no parque”²⁸ é a contribuição dos Racionais MCs para a babel de sons e ruídos paulistana. O grupo tem como verve criativa a vida na periferia de São Paulo, na sua parte sul e mais violenta. A narrativa conta um típico fim de semana ocorrido nestas partes da cidade e mostra o rancor do autor com as diferenças sociais, que os hábitos tornam ainda mais veementes. Abundam as ofensas às classes sociais mais favorecidas e os elogios às menos favorecidas. O rap conseguiu o que poucos movimentos sócio-musicais conseguiram, ou seja, sair da periferia e ganhar a confiança e o crédito do centro cultural e intelectual da cidade. A letra não faz concessões poéticas, a sinceridade e a crueza com que a cidade escondida é mostrada é uma das características das músicas do grupo. A vida cotidiana da Zona Sul paulistana é retratada com todos os seus “poréns”, desde a violência e a diversão, combinada com os

²⁸ Racionais Mc's – Fim de semana no parque.

sonhos dos meninos da periferia. As mazelas do vício e do tráfico de drogas também não são poupadas. As letras longas, quase como numa narrativa que num poema, não privilegiam a rima e a métrica próprias dos poemas, mas mostram uma outra forma de expressão, pois elas são basicamente faladas e não cantadas, ocorrendo uma aproximação muito maior com a construção do idioma falado e uma apropriação dos vocabulários, modos de falar e gírias das ruas. O foco principal é a condição dos negros, mulatos e mestiços atirados na periferia da grande metrópole em um retrato nada bonito desta, com seus rios de esgotos correndo a céu aberto, as casas sem acabamento, empilhando-se nos morros em lugares de risco, a violência cotidiana, enfim, o cotidiano dos marginalizados e oprimidos. Como na canção anterior, “São Paulo, São Paulo”, o autor faz uma viagem pelos nomes dos bairros paulistanos, mas, longe de serem cartões postais, tais bairros são conhecidos pelas narrativas da imprensa que cobre as notícias policiais e que os paulistanos só lembram nas épocas de tragédias, como nas épocas de chuva, quando há desabamentos, ou quando ocorrem invasões, desapropriações ou retomadas de posse. É a São Paulo sem *glamour* que ganha seu intérprete, mesmo que não seja para cantar seu amor pelo trabalho.

Considerações finais

O cancionário sobre a cidade de São Paulo é bastante diversificado do ponto de vista musical e cultural. Com uma pesquisa mais extensa, procurando canções menos conhecidas e citações menos explícitas, pode-se, até um certo limite dado pela existência das canções, contar a sua história, principalmente se for considerá-la a partir do século XIX, que é de quando existem mais registros gravados mecanicamente. Se forem pesquisadas partituras, é possível retroagir mais no tempo para os séculos anteriores, desde a fundação e época colonial. Para tanto, é preciso também aprofundar as discussões e diálogos com a Antropologia, as Ciências Sociais, e com a Semiótica, para fundamentar as colocações e procurar o sentido de como o texto diz o que diz. A canção tem que ser trabalhada não somente em seu aspecto musical, pela Musicologia, mas também pela análise de sua letra e do entorno histórico-cultural da sociedade e temporalidade em questão, pois cada uma está inserida de modo indistinto em seu meio e é muito difícil não considerar estas variáveis. Por ser um meio de comunicação de massas, não se pode subestimar o seu alcance, não que boas músicas e concertos mudem o mundo, mas podem ajudar nesta mudança.

Ao historiador cabe criticar as letras de música como documento, utilizar a Hermenêutica para captar e compreender as mudanças e as sensações nelas contidas, tendo em vista que cada uma é um documento único e cada gênero musical tem um repertório próprio de assuntos e de formas de tratá-los, e o tempo trata de mudá-los na sua evolução. É possível, com um tratamento histórico-científico, procurar nas músicas explicações para as modificações ocorridas na sociedade, pois elas retratam as opiniões, percepções e sensações contidas em um ambiente social ou individual. Pode até ser considerada uma forma de documento que interessa à História Oral, pois a sua aproximação com a oralidade permite sua incorporação aos documentos que esta especialidade da História utiliza. Tatit (1996) mostrou que as melodias vêm da fala, partem das falas, tendo, porém, suas especificidades para a construção de sentido próprio. Por esta razão, ele considera que o cancionista, ao criar uma obra perene, utilizando o gesto oral, transforma-a em um tesouro óbvio e secreto.

Se esse tipo de análise for considerada dentro da História das Mentalidades²⁹, sua análise torna-se ainda mais importante. Para Burke (2008), é uma saída para a fragmentação da História como disciplina, permitindo abarcar artes do passado que outros historiadores não conseguem alcançar, como a música, no caso deste ensaio. Parte da justificativa está no fato de que muitos acadêmicos abandonaram a ideia de racionalidade imutável para aceitar que grupos particulares, em locais e períodos específicos, defendem um conjunto de valores que influenciam as suas tomadas de decisão. As canções podem demonstrar esta justificativa por serem as opiniões de grupos específicos que, muitas vezes, estão muito bem definidos e explicitados. No mundo globalizado de hoje há inúmeras permanências que podem ser estendidas e generalizadas, porém, com ressalvas.

Enfim, são inúmeras as possibilidades de abordagens e aproximações da música como *corpus*, ainda mais ao levar-se em conta a afirmação atribuída a Albert Einstein de que “a mente uma vez aberta jamais se torna a mesma.”

²⁹ História das Mentalidades é o termo utilizado pelos historiadores pertencentes à tradição francesa, História da Cultura é preferido pelos que pertencem à anglo-saxã. Prefere-se aqui o termo mentalidades pela tradição francesa desta academia.

Sao Paulo: one hundred years of enchantment and disenchantment

Abstract

This paper aims to address, from a different perspective, the work of musicologists and musical historians, who study the musical context of a piece of work – that is, its musical style and author –, seeking to fit it in a chronology or musically analyze it in order to verify whether it has been part or the precursor of a style. Thus, we propose to develop a soundtrack, which, associated with theoretical and methodological instruments provided by the Theory of History, might aid us to disclose a small portion of one hundred years of the history of São Paulo. It is a way of making History through music. Songs enable a rich perception of past times, which might not be achieved with other types of document, such as the informal, daily life of people, accents, musical instruments, and recording techniques, among other features that might reveal a lot to a historian who is interested in social affairs. These musical documents constitute a hand painted picture by those who interpret it. Thus, by adapting the methodology to the lyrics as a document source, we seek to apprehend the mentalities and perceptions contained in the texts. This paper also intends to show that it is possible to tell a history, scientifically speaking, by using the lyrics of a song, spontaneously selected and analyzed with the tools provided by the Humanities.

Keywords: History Methodology; History of Mentalities; Music; São Paulo.

REFERÊNCIAS

Músicas citadas

365. São Paulo. In: 365. **365**. São Paulo: Continental, 1987. 1 Disco de vinil. Faixa 1.

ALVARENGA E RANCHINHO. Eh, Eh, São Paulo. In: ALVARENGA E RANCHINHO, **Alvarenga e Ranchinho**. Rio de Janeiro: ODEON, 1944. 1 Disco de vinil. Faixa 3.

BARBOSA, Adoniran. Samba italiano. In: BARBOSA, Adoniran. **Adoniran Barbosa**. São Paulo: EMI, 2000. CD. Faixa 5.

BARROSO, Inezita. Bonde Camarão e A viola e o violeiro. In: BARROSO, Inezita. **Caipira de fato**. São Paulo: Copacabana. 1997. CD. Faixas 3 e 5.

INOCENTES. Pânico em SP. In: INOCENTES. **Pânico em SP**. Rio de Janeiro: Warner Music, 2011. CD. Faixa 1.

MADE IN BRAZIL. Paulicéia desvairada. In: MADE IN BRAZIL. **Paulicéia desvairada**. São Paulo: BMG, 2000. CD. Faixa 6.

MERICA, MERICA. La bella polenta. In: MERICA, MERICA. **Canti italiani**. Santa Catarina: Faixa Nobre, 2009. CD. Faixa 6.

PREMEDITANDO O BREQUE. São Paulo, São Paulo. In: PREMEDITANDO O BREQUE. **Quase Lindo**. São Paulo, 1983. 1 disco de vinil. Faixa 1.

RACIONAIS MC'S. Fim de semana no parque. In: RACIONAIS MC'S. **Racionais MC's**. São Paulo: Zimbabwe Records, 1994. CD. Faixa 1.

VIRGULÓIDES. Bagulho no bumba. In: VIRGULÓIDES. **Virgulóides**. São Paulo: Abril Music, 1997. CD. Faixa 1.

Documentos impressos

DEPARTAMENTO do Arquivo de São Paulo. **Relatorio Apresentado ao Illmo. E Exmo. Snr. Visconde de Parnahyba, Presidente da Provincia de São Paulo pela Sociedade Promotora de Imigração**, 1887. Caixa 5. Imigração.

Bibliografia

ALVIM, Zuleika M. F. **Brava Gente!** Os italianos em São Paulo (1870 – 1920). 2. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.

AMERICANO, Jorge. **São Paulo naquele tempo (1895 – 1915)**. 2º ed. São Paulo: Carenho Editorial, 2004.

APROBATO FILHO, Nelson. **Kaleidosfone**: As novas camadas sonoras da cidade de São Paulo. Fins do século XIX - Início do século XX. São Paulo: EDUSP, 2008.

BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

BOSI, Eclea. **Memórias da cidade, lembranças paulistanas**. São Paulo: EDUSP, Revista Estudos Avançados, 2003. p. 197-211.

CARELLI, Mario. **Carcamanos e comendadores**: os italianos de São Paulo, da realidade à ficção (1919 - 1930). São Paulo: Ed. Ática, 1985.

CENNI, Franco. **Italianos no Brasil**: Andiamo in Merica... São Paulo: Livraria Martins / Editora Edusp, 1975.

D'AMBROSIO, Oscar. Edmundo Villani-Cortês: músico por intuição. **Unesp Ciência**, São Paulo, ano 2, n. 19, p. 6-11, mai. 2011. Disponível em: <http://www.unesp.br/aci_ses/revista_unesp-ciencia/acervo/19/perfil>. Acesso em: 13 ago. 2011.

FAUSTO, Boris. **Crime e cotidiano**: a criminalidade em São Paulo (1880 – 1924). São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

FEBVRE, Lucien. O homem do século XVI. **Revista de História** (USP), São Paulo, v. 1, n. 1, p. 16-30, 1950.

FERREIRA, Leonardo da Costa. Uma discussão sobre o lugar do caipira no futuro da República. **Catalão** (UFG), v.8, n.10, p. 10-22, jan./jun. 2008.

GUTTON, Jean-Pierre. **Bruits et sons dans notre histoire**. Paris: Presses Universitaires en France, 2000. p. 5-17; p. 103-128.

HAGERTY, Paul. **Noise as weakness**. Amsterdam: Sonic Interventions, 2005.

HALL, Michael M. **The origins of mass immigration in Brazil**: 1871 – 1914. 1969. Tese (doctored) – Columbus University, Faculty of Political Science, Columbus. (mimeo).

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Visão do paraíso**. 6. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2006.

LEÃO, Antônio Carneiro. São Paulo em 1920. In: CARELLI, Mario. **Carcamano e comendadores**: os italianos de São Paulo, da realidade à ficção (1919 – 1930). São Paulo: Ed. Ática, 1985. p. 29-30.

NATALI, Adriana. O caipira da capital. **Revista Língua**, São Paulo, n. 65, p. 53-58, mar. 2011. Disponível em: <<http://revistalingua.uol.com.br/textos/65/artigo249050-1.asp>>. Acesso em: 24 ago. 2011.

SANTOS, Ivison Poletto dos. **A Sociedade Promotora de Imigração e o financiamento público do serviço de imigração – (1886-1895)**. 2008a. 158 p. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, Programa de Pós-graduação em História, São Paulo.

SANTOS, Ivison Poletto dos. O público e o privado nas sociedades de imigração: o caso da Sociedade Promotora de Imigração (1886 a 1895). **Revista Sociedade em Debate**, Pelotas, v. 14, n. 2, p. 54-69, jul./dez. 2008b.

SANTOS, Ivison Poletto dos. A utilização da História como temática para canções populares: caso do Heavy Metal. In: IV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA CULTURAL. Sensibilidades e Socialidades. Goiânia: Editora da UCG, 2008c.

SÃO PAULO. **Diário Oficial do Estado de São Paulo**, 10 mai. 1891. Disponível em: <<http://www.imprensaoficial.sp.gov.br>>. Acesso em: 07 fev. 2011.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: EDUSP, 1996.

TRENTO, Angelo. **Do outro lado do Atlântico**: um século de imigração italiana no Brasil. São Paulo: Nobel – Istituto Italiano de Cultura di São Paolo, 1985.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Cia da Letras, 1989.

Recebido em fevereiro de 2013.
Aprovado em junho de 2013.