

<http://dx.doi.org/10.14393/HeP-v31n58-2018-2>

HISTÓRIA E MÚSICA

Considerações sobre suas possibilidades de interação

*José D'Assunção Barros**

RESUMO: Este artigo propõe considerações teóricas e metodológicas acerca das relações possíveis entre Música e História. São considerados, principalmente, quatro tipos de interações: A Música como recurso para a História; a música como objeto de estudos para a História; música como meio de representação para a História ou para a historiografia; e, por fim, o potencial da relação interdisciplinar dirigido a partir da Música para a História, considerando-se, como exemplos, as possibilidades de usos historiográficos de conceitos musicais como “polifonia” ou “acorde”.

PALAVRAS-CHAVE: Música. Historiografia. Fontes Musicais. História da Música. Interdisciplinaridade.

ABSTRACT: This article proposes theoretic and methodological considerations around the possible relations between Music and History. There are considered, mainly, four kinds of interactions: Music as source to the History; Music as object of studies for History; Music as mean of representation for the History or for the Historiography; and, finally, the potential interdisciplinary relation directed from Music for the History, considering, as central examples, the possibilities of historiographical uses of musical concepts like “polyphony” or “chord”.

KEYWORDS: Music. Historiography. Musical sources. Music history. Interdisciplinarity.

1. História e Música: relações possíveis

História e Música partilham uma relação já bem antiga. Neste artigo, em vista do espaço de reflexão disponível, abordarei apenas algumas das possibilidades desta relação. Quero dizer, para início do trabalho, que temos aqui uma relação já bem intensa com referência a algumas de suas possibilidades de interações; mas que é ainda bem lacunar no que se refere a outras. Começarei por listar algumas das mais importantes formas de interação entre Música e História, considerando que cada uma destas duas palavras pode ser abordada simultaneamente nos seus sentidos de *objeto* e de *campo de conhecimento*. Vale dizer: história pode significar tanto um objeto de estudo (o universo dos acontecimentos e processos históricos) como a disciplina que se dedica a produzir conhecimento envolvendo este objeto ou universo de estudo (a disciplina História, propriamente dita). De igual maneira, temos a música (fenômeno sonoro e artístico) e a Música (disciplina que estuda a música e as manifestações musicais)³⁰.

Quero considerar alguns tipos de interação potencialmente inscritos na relação Música-História. (1) a música como objeto de estudo para a História (a História da Música, por

* Professor-Associado da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, nos cursos de Graduação e Pós-Graduação em História. Professor do Programa de Pós-Graduação em História da UFRJ e Professor do Programa de Pós-Graduação em História Comparada da UFRJ. Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense.

³⁰ Neste artigo, vou utilizar história em minúscula para me referir ao universo dos acontecimentos e processos históricos; e História iniciada em maiúscula para me referir à disciplina que estuda a história. De modo análogo, utilizarei a palavra música, iniciada em minúscula, para designar o objeto música (o fenômeno musical, as realizações musicais, a música como forma de arte); e a palavra Música será utilizada para designar a disciplina universitária ou o campo de pesquisa que estuda a música.

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 de 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.

Existem ainda outras relações possíveis, como a História da disciplina Música (a História da Musicologia, ou a História da História da Música, por exemplo). E outras relações poderiam ser pensadas. A música tem sido usada, por exemplo, como recurso interessante para o ensino de História. As quatro formas de interação que selecionamos, todavia, já oferecem muito material para uma reflexão séria a ser compartilhada entre historiadores e musicólogos.

2. A Música como objeto de estudo para a História

Este campo de interações é já bastante antigo entre os historiadores. Já vem de longa data o estudo da música como fenômeno histórico, e este estudo tem sido realizado tanto por historiadores como por musicólogos, sem contar outros tipos de estudiosos como os jornalistas e eruditos em geral.³¹ Quero me concentrar, por ora, nos desafios e dificuldades que se relacionam ao tratamento historiográfico da música como objeto de estudo, particularmente nos dias atuais.

É muito comum a História da Música realizada por musicólogos, músicos ou conhecedores de música, mas que não são necessariamente historiadores.³² E é igualmente comum o estudo da História da Música por historiadores que não são músicos ou que não possuem, pelo menos, algum conhecimento mínimo de música (de teoria musical, por exemplo).³³ Num caso, temos o historiador da música que não conhece História; no outro

³¹ Neste artigo, denominarei “musicólogos” a todos os estudiosos de música que tiveram sua formação original no campo musical. Podem ser desde os instrumentistas que estudaram a história de seus instrumentos, dos seus praticantes e realizações; até os musicólogos propriamente ditos (aqueles que estudaram temáticas musicais diversas no âmbito de uma submodalidade da disciplina Música que é conhecida como Musicologia). Quanto a outros tipos de estudiosos, há também uma ampla produção, a exemplo de autores ligados ao jornalismo, tais como Vasconcelos (1977) e Tinhorão (1974 e 1976), ou à crítica literária e musical, como Augusto de Campos (1968), Afonso Romano de Sant’Ana (1978), Tárík de Souza (1979) e Ana Maria Bahiana (1980), sem contar os cronistas, produção que pode ser recuada até as primeiras discussões nos anos 1930 sobre gêneros da Música Popular Brasileira como a polêmica o samba encaminhada por Francisco Guimarães (1978) e Orestes Barbosa (1978).

³² Para considerar, exemplificativamente, o campo de musicólogos brasileiros e o objeto específico da História da Música Brasileira – pois um levantamento mais amplo de objetos ultrapassaria os limites possíveis para este artigo – há um bom balanço das Histórias da Música no Brasil desenvolvido por Carla Blomberg (2011, p. 415-444), e balanços mais amplos sobre a produção musicológica brasileira foram elaborados por Lucas (1998, p. 69-74); Alencar (2001), p. 61-79 e Castagna (2008, p. 32-57). Já existem muitos artigos sobre temáticas específicas, mas podemos registrar a título de exemplo, por ordem cronológica, apenas as obras gerais sobre História da Música no Brasil produzidas desde o início do século XX por pesquisadores brasileiros ligados originalmente à área musicológica: Mello (1908); Almeida (1926); Andrade (1928 e 1929); Azevedo (1948 e 1956); Bittencourt (1945); Kiefer (1976); Mariz (1981); Neves (1981); Kiefer (1990). Merece menção uma *Enciclopédia da Música Brasileira erudita, folclórica e popular* (MARCONDES, 1977). Por fim, há textos importantes escritos pelos próprios músicos instrumentistas, a exemplo de Sandroni (1997) ou compositores, como Wisnik (1983). Os temas específicos, aliás, tem sido bem contemplados, particularmente a partir das últimas décadas do século XX, com o desenvolvimento de revistas universitárias especializadas em música e cursos de pós-graduação em musicologia no Brasil. Citá-los seria exaustivo e fugiria aos objetivos deste artigo.

³³ Há, é claro, e independente da formação musical, obras de grande importância, entre historiadores e sociólogos, no campo da História da Música e dos estudos históricos sobre temáticas musicais, como as de Napolitano (2001 e 2002); Silva (1994); Rodrigues (1984) e Abreu (2001 e 2011). É importante considerar que, com o trabalho

caso, temos o historiador da música que não conhece Música.³⁴ Quero sustentar que a boa História da Música seria aquela realizada por um historiador que possua simultaneamente conhecimentos de História e de Música, não importa qual tenha sido a origem desta conexão de conhecimentos (se originária de uma formação em História, de uma formação em Música, ou mesmo de conhecimentos adquiridos independentemente de um ensino específico nestas áreas).

A ausência de conhecimentos de Música em um historiador ou pesquisador da música é não raro disfarçada, ou parece não produzir resultados indesejáveis muito gritantes, quando ele estuda um objeto que não é tanto a música, mas a letra de músicas.³⁵ Esse raciocínio também é válido para o item que discutiremos mais adiante: o uso da música como fonte histórica.

A questão pode ser colocada em termos simples. Como uma pequena parte da música produzida pelos homens se relaciona ao canto, tem-se que nestes casos específicos a obra musical é também uma obra poética. O exemplo mais conhecido é o da música popular cantada, a qual traz junto de si, e integradamente, aquilo que chamamos de “letra”. Não é raro que estudiosos abordem historiograficamente, seja como objeto temático ou como fonte, aquilo que não é propriamente a música, mas sim a “letra” da música. Esse estudo é importante, e mesmo indispensável, mas não é completo. Se pretendo estudar a música como tema de pesquisa, devo considerar não apenas a dimensão poética das realizações musicais (das composições, por exemplo), mas sobretudo a dimensão propriamente musical das realizações musicais. Se, como historiador, considero apenas a “letra” de uma música, estou elaborando uma História da poesia cantada, e não propriamente uma História da Música.

Uma música (uma composição musical), independente de vir ou não integrada a uma dimensão poética, é uma forma de expressão artística que envolve aspectos diversos como forma, gênero musical, estilo, elementos variados de estética musical, ritmo, melodia, harmonia, timbre, instrumentação, performance, mediação através do intérprete, entre outros mais que poderiam ser citados. É aqui que reside a dificuldade maior do historiador da música que carece totalmente de uma formação musical. Não estou afirmando com isto que todos os estudiosos que desejem abordar a música como objeto ou fonte precisem ter a dupla formação de historiador e músico. Mas é certamente necessário que o historiador, quando não possui formação musical propriamente dita, avizinha-se seriamente dos conhecimentos pertinentes a aspectos musicais como os que foram citados acima. É preciso compreender, pelo menos, o vocabulário e o sistema conceitual da Música.

A forma, por exemplo – uma instância que se relaciona a qualquer modalidade de expressão artística – é na música uma função do tempo de fruição da obra. Melhor dizendo, a forma musical é uma disposição, no tempo, dos diversos materiais musicais mobilizados pelo compositor e performatizados pelo intérprete. Dito de outro modo, a forma musical dá-se necessariamente no tempo; desenrola-se no tempo; transcorre, enfim, no tempo que assinala o período de execução e de audição da música. Ao contrário de uma pintura ou de uma escultura, objetos de arte nos quais a forma se apresenta de uma única vez ao seu expectador, uma composição musical oferece ao seu ouvinte uma forma que se manifesta através de uma sequência obrigatória no tempo. Neste aspecto, a música é uma arte

dedicado de entrega ao seu objeto de estudos, diversos historiadores e pesquisadores de outras áreas vão assimilando de alguma maneira a linguagem musical e seu sistema conceitual, mesmo que sem esta formação inicial. Entre os filósofos, podemos lembrar as análises historicamente bem situadas de Celso Favaretto (1979).

³⁴ As ambiguidades entre a produção sobre Música em um campo e outro também foram abordadas em Chimènes (2007, p. 15-29).

³⁵ Pode-se dar como exemplo o excelente estudo sobre o samba e a malandragem na época de Getúlio Vargas, de Cláudia Matos (1982), ou ainda o estudo sobre samba-canções, de Beatriz Borges (1982), e a obra de Adélia Bezerra de Meneses (1982), sobre a dimensão poética e política na obra de Chico Buarque. Já para um estudo na ares de letras e comunicações que ultrapassa a simples análise literária da letra e procura recuperar a sua ligação com os aspectos sonoros, revelando um pleno conhecimento da dimensão musical, podemos lembrar Luis Tatit (1995).

temporalizada, assim como o Cinema ou o Teatro, e também a Dança (que, aliás, não se faz sem música). O expectador de um filme ou de uma peça teatral, assim como o ouvinte de música, precisa acompanhar o espetáculo na ordem que este lhe é apresentado pelos seus intérpretes. Tudo isso tem implicações que não podem ser ignoradas.

Vamos nos concentrar no caso da música. Em um dos modelos mais recorrentes das chamadas formas ternárias, por exemplo – apenas uma das inúmeras possibilidades de formas musicais disponíveis aos compositores de música –, primeiro devemos ouvir a primeira parte, depois a segunda, e depois um retorno modificado da primeira parte (a chamada forma ABA').³⁶ Na forma que ficou conhecida como forma-rondó – e que era bastante comum no último movimento das sonatas do período clássico da música europeia (segunda metade do século XVIII),³⁷ temos a presença marcante de uma sessão recorrente de música que sempre retorna, exatamente a mesma ou de maneira modificada, e que vai se alternando com sessões de música inéditas de modo a configurar formas no padrão ABACADA (etc...)³⁸

Por que o conhecimento da forma é fundamental para o historiador? Na parte recorrente da forma-rondó, por exemplo, temos a sessão mais impactante, mais magnética da música. Um bom compositor de canções sabe que esta sessão recorrente da composição musical é aquela que tem de ser dotada de maior capacidade de envolver o ouvinte, de mobilizar a sua vontade de cantar junto, de projetar a voz do cantor ou da multidão que toma para si a performance da canção. Não é incomum que um compositor aproveite esse poder atrativo e mobilizador dos refrões musicais para encaminhar a mensagem que se quer fixar na mente do ouvinte. Frequentemente, compositores a serviço de forças políticas, ou da resistência a determinadas forças políticas, utilizaram a favor de suas causas a força do refrão. Ocorre-me, por exemplo, entre tantos exemplos que poderiam ser citados, a célebre canção “Caminhando”, de Geraldo Vandré, composta para contribuir com a resistência à Ditadura Militar instalada no Brasil a partir de 1964. Quantas vezes não foi entoado, por homens e mulheres que queriam resistir ao golpe militar instalado, o célebre refrão “Vem vamos embora, que esperar não é saber ... quem sabe faz a hora, não espera acontecer”. Encontramos o uso político do refrão desde a música medieval, nas cantigas satíricas dos trovadores de diversos países europeus, e também nos músicos islâmicos do mesmo período.

A questão que nos interessa neste momento é que a análise da letra de uma música (a análise da poesia de um refrão, por exemplo) não é de modo nenhum suficiente para dar a entender o potencial dinamizador de uma composição musical, ou para mostrar o seu possível efeito sobre uma multidão. A análise de um fenômeno musical que se esgote no exame puro e simples de uma letra de música é incompleta, deixa escapar aspectos importantíssimos, contorna a possibilidade de entrever os usos da dimensão musical e das instâncias performáticas para encaminhamento de uma certa mensagem ou com vistas à possibilidade de provocar determinadas reações no público.

Os limites deste artigo não me permitirão discutir ou dar exemplos para todas as instâncias que constituem os aspectos mais propriamente musicais de uma composição. O ritmo, o tipo de escala utilizado, as configurações melódicas, a estética, o estilo, a presença ou não de harmonia, os instrumentos utilizados, há inúmeros aspectos que podem ou devem fazer parte do movimento analítico empreendido pelo historiador da música, tanto quando este toma como objeto temático a música, como quando ele a utiliza como fonte para examinar aspectos variados da história, tais como a política, economia, cultura, vida cotidiana, entre outros.

³⁶ Outro modelo poderia ser o ABA, configurando uma sessão A, uma divergência a B, e o retorno rigoroso à parte inicial sem modificações. Também poderíamos pensar uma forma ternária com três sessões sem recorrência (ABC), cuidando o compositor de estabelecer a unidade através de outros meios.

³⁷ A forma rondó poderia aparecer ainda nos últimos movimentos de concertos e sinfonias do período clássico, e essa prática também se mantém em alguns compositores românticos e nos neoclássicos do século XX.

³⁸ Nos choros brasileiros dos séculos XIX e XX, esse tipo de recorrência também aparece em uma forma que frequentemente segue o esquema AABACCA. Para a estrutura do Choro, ver Almada (2006).

3. A música como fonte histórica a ser trabalhada pelos historiadores

O problema da música como fonte, e também das fontes para estudo da música como objeto de análise, traz-nos aspectos importantes. De um lado, podemos considerar as diversas fontes que podem ser utilizadas para a compreensão da história da música. De outro lado, a própria música – uma realização musical ou uma composição – pode ser utilizada para a compreensão da história como um todo.

No primeiro caso, devemos considerar que são fontes para o estudo da música materiais diversos, como os instrumentos, as partituras, as gravações, as práticas orais e rituais ligadas à música, as iconografias que representam práticas e realizações musicais, os textos que falam de música, os prospectos de espetáculos musicais, as correspondências entre compositores ou interessados em música, entre inúmeros outros.

No segundo caso, devemos considerar que a própria música – uma composição ou o registro de uma performance musical – pode ser fonte para a compreensão de aspectos históricos em geral. Através da fonte musical, podemos perceber estágios de desenvolvimentos tecnológicos, aspectos da cultura material, circunstâncias políticas, estruturas econômicas, padrões culturais, relações de gênero, transformações geracionais, processos de difusão. Muitos estudaram as relações entre Governo e Trabalho através da música do Período Vargas. Não há limites para os aspectos sociais que podem ser percebidos através da música.

Em uma palavra: através das fontes musicais, podemos estudar não somente a música de uma dada sociedade (o que confluiria para uma história da música), mas também a própria sociedade como um todo, nos seus aspectos extramusicais. Nesse caso, ao invés de uma História da música, teremos uma História através da música.

Outra questão que convém discutir é a relação entre os dois termos acima citados. Temos de um lado a música como fonte histórica; de outro lado, as fontes de diversos tipos que podem ser convocadas para a apreensão dessa música que, no fim das contas, poderá ser utilizada como fonte para a compreensão da história (seja da própria história da música, seja a história de todas as outras coisas). Esclareceremos melhor.

Dada a natureza da Música como arte performática ou recreativa – ou como arte que se produz no tempo, através da mediação de um intérprete – tem-se que uma música (uma composição musical executada por algum intérprete) não é um objeto de arte concreto, como é o caso de uma escultura ou de uma pintura, ou também de uma construção arquitetônica. Se quisermos olhar para um quadro famoso, podemos ir a um museu e contemplar diretamente a obra de arte que foi produzida, em certo momento histórico, por este ou por aquele pintor. As obras de artes visuais, uma vez produzidas pelos seus autores, adquirem uma materialidade no mundo e assim permanecem para sempre, a não ser que sejam destruídas por algum evento fortuito (e desconsiderada a deterioração material que todo objeto físico terminará por sofrer depois de milhares de anos, a não ser que seja permanentemente conservado em condições adequadas). Sempre poderemos olhar diretamente para a *Mona Lisa* (1503), de Leonardo Da Vinci, se simplesmente nos deslocarmos espacialmente para o Museu do Louvre – considerando, é claro, que nunca haja uma transferência desta obra de arte para outro museu ou então a sua destruição. Podemos olhar diretamente, com nossos próprios olhos de hoje, para esta famosa obra de arte pintada por um artista renascentista há mais de quinhentos anos atrás. Ela está lá, em algum lugar do planeta. Uma vez produzida, uma pintura ou escultura se materializa como objeto transformado, e, a não ser que se danifique, essa realização artística estará sempre à disposição daqueles que quiserem ou puderem contemplá-la. A fruição de uma obra de arte pictórica não necessita de mediadores entre o seu criador e o seu expectador. Olhamos para o quadro *Mona Lisa* tal como Leonardo da Vinci o pintou.

Com a Música, entretanto, não é assim. Uma música deve ser performatizada em um determinado período de tempo por um intérprete (um mediador entre o ouvinte e o ser humano

que criou aquela obra musical pela primeira vez). Podemos dizer que a obra musical precisa ser “recriada” de novo, e a cada instante mais uma vez, para que possamos ouvi-la. Há também outros mediadores dos quais já falaremos, além do músico que interpreta a obra. É o caso dos objetos que registram a música de alguma forma, seja através de sinais gráficos (como é o caso da partitura), seja através da reprodução de sua sonoridade através da tecnologia fonográfica (CDs, DVDs, reproduções através de arquivos de computador, gravações de programa de TV em mídias diversas). Há também a possibilidade de *downloads* de registros virtuais situados na *nuvem* ou na *web*. Por enquanto, falemos do intérprete.

A música precisa de um artista intermediário para existir. Nesse sentido, é uma arte interpretativa, performatizada. Ela também precisa de um período de tempo para se materializar através da execução da obra pelo intérprete. Este, por assim dizer, faz com que a música que um dia foi criada por um compositor reapareça durante o intervalo de tempo necessário para a sua execução e fruição. Depois disso, a música desaparece mais uma vez, e não está mais em nenhum lugar, até que a convoquemos mais uma vez para ser tocada por um artista e escutada por um ouvinte ou grupo de ouvintes (ou para ser reproduzida por meios tecnológicos, se for o caso).

Por tudo isso, é só maneira de dizer que a música é fonte para a História. Ela é isso, mas não é só isso. Se uma música é fonte para o estudo da história (da história da música ou da história de aspectos diversos, como a política, a economia, a cultura e tantos outros), é forçoso reconhecer que precisamos de outras fontes para atingir essa fonte musical que é incorpórea. Precisamos de fontes para acessar a música que foi um dia criada ou performatizada. Precisamos das partituras, CDs e outros meios de produção e gravação. E precisamos também de fontes diversas para compreender outros aspectos do mundo musical (correspondências, jornais, programas de espetáculos, críticas musicais, fotografias, além dos próprios instrumentos, que são objetos musicais que produzem música). Vamos falar um pouco dessas fontes.

As partituras, ao lado das gravações em tecnologias e mídias diversas, constituem as principais fontes para o historiador ou o musicólogo acessarem as inúmeras composições musicais que já foram criadas ao longo da história. Sua vantagem em relação às gravações é que essas últimas só existem a partir da passagem para o século XX. Portanto, se só contássemos com gravações em mídias diversas para acessar as composições musicais, teríamos de nos restringir ao período que se inicia com o século XX, com a sua introdução de inúmeras tecnologias e mídias que permitem registrar uma determinada música que foi performatizada em certo momento. Como atingir, contudo, os séculos anteriores, do XIX para trás? A partitura – e outras formas de registro musical através de algum tipo de escrita musical específica – permite precisamente alcançarmos composições musicais de períodos anteriores através desta mediação que é o registro da composição em alguma forma de escrita musical. A desvantagem da partitura em relação às gravações, por outro lado, é que qualquer forma de registro de música através da grafia musical – por mais complexo que seja o sistema de escrita musical desenvolvido por alguma sociedade – será sempre limitada e impossibilitada de registrar todos os inúmeros aspectos que fazem parte da performance.

A partitura, é preciso compreender bem, é um recurso que foi inventado pelos músicos para comunicar uma composição musical a outros músicos através de certas indicações. Mas não é possível, e nem mesmo desejável, dar todas as indicações que deveriam fazer parte da performance. O mais perfeito sistema de grafia musical conhecido é o que foi se aperfeiçoando na música ocidental a partir da Idade Média europeia até chegar aos dias de hoje. No princípio, havia um sistema de indicação de alturas musicais que apenas assinalava os efeitos de subida e descida de uma nota, a sua duração relativa e outros aspectos, mas de forma ainda demasiado vaga, que por isso deveria vir amparada por outras formas de transmissão da música. Era o chamado sistema gráfico dos “neumas”, que funcionou muito bem para a transmissão do repertório medieval do canto gregoriano, pois este era um enorme conjunto de composições musicais utilizadas pela Igreja católica que era constantemente

performatizado pelos monges e músicos da Igreja em rituais e sacramentos diversos, no cotidiano de mosteiros para assinalar as suas diversas atividades, e assim por diante. Desta forma, o sistema neumático podia se apoiar também numa espécie de transmissão oral que se verificava na execução repetida dos cantos gregorianos em diversas oportunidades.³⁹

Os músicos, contudo, precisaram aperfeiçoar a precisão do sistema de notação, tanto porque a música sacra foi se desenvolvendo e se tornando mais complexa, como porque também começava a surgir com os trovadores medievais uma música profana, a qual não podia contar com o suporte dos rituais para a sua permanente transmissão. Por isso, começou a ser desenvolvido um sistema de notação musical baseado em pautas capazes de assinalar com menor ou maior precisão aspectos diversos, como a altura precisa de cada nota (aspectos melódicos), a duração de cada som (ritmo), a tonalidade da composição (sua escala ou modo), entre outros tantos. A consolidação da notação musical também tem a sua história. De uma pauta ainda rudimentar de uma ou duas linhas, logo surgiu a pauta de quatro linhas e, finalmente, consolidou-se a pauta de cinco linhas, que foi se desenvolvendo desde o período renascentista até o século XVIII e daí se consolidou como um sistema bem eficaz para a comunicação de uma composição musical ao músico que deve executá-la. Na partitura do século XVIII, já podia ser assinalada a dinâmica da composição (variações de intensidade sonora que vão do piano ou fraco até o fortíssimo). Desenvolvem-se também sinais para modificar a acentuação das notas, e indicações para a sua ligação ou desligamento fraseológico.

Não será o caso de recuperarmos a história da grafia musical neste artigo, mas o importante para a compreensão dos problemas que ora discutimos é que, com o registro de composições em partituras, um músico ou um historiador de hoje pode ter acesso a composições que de outro modo teriam se perdido no tempo. Se os músicos podem incluir em seu repertório composições que vão da Idade Média ao século XIX, isso se dá graças ao desenvolvimento e à prática da grafia musical, uma forma de escrita que gera as chamadas partituras. Embora a partitura não seja capaz de registrar todos os aspectos que fazem parte de performance, ela indica os aspectos principais, e permite uma comunicação efetiva entre os músicos, mesmo de séculos distintos. Há variações significativas no uso das convenções da grafia musical no decurso dos séculos, é verdade, mas isto não impede a comunicação. De todo modo, os estudiosos de música conhecem bem estas variações e podem proceder a todas as adaptações necessárias quando se trata de atualizar uma partitura de música ou de indicar, para os intérpretes, as variações nas convenções musicais. Além disso, os praticantes modernos de música antiga (músicos que têm em seus repertórios composições de períodos anteriores) costumam ser conhecedores destas convenções.⁴⁰

As fontes midiáticas de reprodução, obviamente, falam por si como o segundo grande conjunto de fontes capazes de colocar o historiador (e os músicos) em contato com as composições musicais. Quando utilizamos um aparelho de CD ou DVD, por exemplo, acessamos uma performance musical que foi realizada em certo momento. A mídia fonográfica transmite, na verdade, a composição mediada pela interpretação dos músicos que a performatizaram em determinado instante. Como já assinalamos, a música é uma daquelas formas de arte que necessita de um mediador (o intérprete) e que se realiza em uma determinada fração de tempo para depois desaparecer, podendo este processo se reiniciar inúmeras vezes. O que o registro fonográfico faz é reproduzir mais uma vez, e tantas vezes quanto se queira, a performance musical que foi gravada em determinado momento.

³⁹ Sobre a notação musical na Idade Média, ver Parrish (1957).

⁴⁰ Thurston Dart, em seu ensaio *Interpretação da Música* (1960), registra estas palavras: “Um compositor do século XX usa a notação de acordo com as convenções de sua própria época; portanto, será difícil um intérprete do século XX compreendê-lo mal. Um compositor do século XVIII ou XVI, ou XIV, também usou a notação de acordo com as convenções de sua própria época – portanto, é bem possível que um intérprete do século XX compreenda a sua música de maneira totalmente equivocada devido a um conhecimento inadequado daquelas convenções, a maioria desde há muito obsoleta ou esquecida” (DART, 1990, p. 5). Para um estudo sobre os sistemas de convenções de cada época, ver Harnoncourt (1988).

A terceira fonte de acesso a composições de outras épocas, embora mais limitada, são os rituais. Quero dar o exemplo de uma composição musical de cerca de 3.500 anos atrás. Provavelmente, é a composição musical mais antiga da qual hoje podemos ter registro. Trata-se do hino para *A entrada do imperador no templo*, da China Antiga. Essa composição foi criada em algum momento da Antiguidade Chinesa, para secundar um ritual que se verificava sempre que o imperador da China adentrava o templo para as suas práticas sacras. Esse ritual se perpetuou por três mil e quinhentos anos, até o momento em que a monarquia chinesa foi substituída pela República, e logo depois pelo governo socialista de Mao Tsé-Tung. Os chineses antigos não desenvolveram um sistema de notação musical que tenha chegado até nós. No entanto, como a composição era performatizada inúmeras vezes, nos rituais em que o imperador entrava no templo, ela se transmitiu facilmente pelo tempo. Acresce que a música dos rituais frequentemente precisa ser executada com grande precisão (e esse era o caso), pois se considera que qualquer erro pode prejudicar o ritual ou perturbar a ordem natural. Por isso, podemos ter a certeza de que esta composição que chegou até nós da China Antiga era exatamente a mesma, mesmo que não tenhamos a partitura dela, a qual só foi feita por musicólogos de períodos bem posteriores. O exemplo, enfim, mostra-nos que os historiadores – além das partituras e registros fonográficos – podem contar também com as fontes que se perpetuaram através da transmissão oral, especialmente quando esta está associada a uma prática ritualística que assegura que a composição original não tenha sido modificada.

Podemos dizer que estas três formas – a partitura, os registros fonográficos em tecnologias e mídias diversas, e a transmissão oral – constituem a tríade principal de fontes que permitem acessar composições musicais específicas, na sua integridade, e relativas aos diversos tempos históricos. São as fontes que trazem aos historiadores uma composição que foi um dia criada e performatizada inúmeras vezes.

Destarte, existem outras fontes que, se não nos permitem acessar uma obra musical específica, permitem compreender um determinado sistema musical que produzia essas músicas. Se, por exemplo, tenho diante de mim uma flauta indígena, posso deduzir de tal instrumento o seu sistema de escalas musicais. Os instrumentos musicais são artefatos que concretizam um determinado sistema musical. Posso também ter acesso aos sistemas musicais através de tratados que foram escritos para explicá-los, na sua própria época. Assim, se não temos acesso, ou quase nenhum, a composições gregas específicas, temos pleno conhecimento do seu sistema musical, uma vez que os gregos produziram muitos tratados musicais e textos que falam sobre música.⁴¹

Há, além das fontes que nos trazem a música propriamente dita ou os sistemas musicais que as englobam, toda uma série de outras fontes que nos aproximam das práticas musicais como fenômenos socioculturais. Os prospectos de espetáculos, as críticas musicais, as notícias de jornais são alguns exemplos de fontes que, se não mostram a música especificamente, registram as práticas que se desenvolvem em torno delas. Há ainda toda uma sorte de fontes não textuais que proporcionam a possibilidade de compreender as práticas musicais. As fotografias e demais realizações iconográficas, por exemplo, podem trazer ao historiador instantâneos das diversas práticas que envolvem a música. Em certos casos, a iconografia pode mesmo ajudar a compreender o sistema musical. Imaginemos o desenho de uma prática musical na parede de uma pirâmide. Embora não nos tenha chegado do Egito nenhuma fonte que registre uma composição específica (uma partitura) ou que nos permita saber mais diretamente como era o sistema musical praticado pelos egípcios antigos, certas iconografias mostram músicos em ação. A posição dos dedos nos diversos instrumentos de cordas que deveriam soar juntos, conforme é retratado nos desenhos, pode favorecer reflexões sobre o modo de apresentação musical vigente (monodia ou polifonia, por

⁴¹ Foi recuperado um pequeno conjunto de músicas da Grécia Antiga, mas não é muito extenso. Deve-se ainda lembrar que havia também, entre os gregos, alguns sistemas de notação musical derivados das letras do alfabeto. Sua decifração, contudo, é difícil. Sobre a música grega, ver West (1992) e Reinach (2011).

exemplo). As fontes iconográficas, enfim, não devem de modo algum ser negligenciadas como caminhos significativos para a percepção das práticas e sistemas musicais.

De igual maneira, existem as fontes que nos dão acesso aos produtores de música e outros agentes que a viabilizam, sejam os próprios músicos (compositores e intérpretes), ou toda uma outra série de agentes como os críticos, editores, produtores de espetáculos, empresários, censores, legisladores, professores, e mesmo os indivíduos e grupos que constituem o público que, na ponta final, consome música e nela interfere sob a forma de pressões diversas. Fontes várias, como correspondências, contratos, documentação legislativa, currículos escolares, entre tantas outras, falam de música mostrando tanto as práticas musicais quanto os agentes que giram em torno destas práticas. O primeiro destes agentes, mas não certamente o único, é o músico, e é neste sentido que podemos incorporar a indicação de Norbert Elias, de que é preciso “investigar a conexão entre a experiência e o destino do artista criador em sua sociedade, ou seja, entre esta sociedade e as obras produzidas pelo artista” (ELIAS, 1996, p. 57).

4. Novas relações: a Música como meio de representação para a História e como meio de renovação para a História.

É muito conhecido, desde tempos antigos, o uso da música como meio de representação para a História. Os antigos gregos e romanos, assim como os artistas medievais, contaram histórias – ou mais propriamente narrativas relativas a processos históricos pretensamente ocorridos – através da música. As escolas de samba, no Brasil República, oferecem através da sua história, inúmeros exemplos de criações de narrativas historiográficas através dos sambas-enredo. Conjuntos de rock também encaminharam composições com representações históricas. Trata-se, em todos os casos, de uma composição histórica mais ou menos livre, literária ou poética, que mais seria aparentada aos romances históricos livremente desenvolvidos que aos trabalhos de historiografia. Podemos nos perguntar se um dia os próprios historiadores não usarão a linguagem musical e seus recursos como caminhos para a expressão de sua escrita historiográfica. Tal empresa, obviamente, exigiria o concurso de dois campos de saber e de expressão: a Música como forma da expressão artística e linguagem, e a Histórica como disciplina científica.

Estamos mais perto de outra interação interessante entre a Música dos músicos e a História dos historiadores: a possibilidade de utilizar conceitos e modos de imaginação típicos da Música para a renovação da História como campo de saber. Este aspecto é particularmente fascinante. Se há muito os historiadores já estudam a música como objeto (a História da Música), e se já, há bastante tempo, utilizam a música como fonte para a História (a História através da música), já é menos comum o uso da Música como interface interdisciplinar capaz de oferecer meios para a renovação da própria História como disciplina. Há um vasto caminho, aqui, ainda a ser percorrido. Será que certos conceitos típicos de 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?

Já existem experiências nesta direção, diálogos interdisciplinares em movimento, conceitos compartilhados. Podemos por exemplo lançar mão do conceito de *polifonia* para nos referirmos a determinados tipos de fontes históricas, ou de expectativas que podem ser estabelecidas para tratamento de certas fontes históricas. A polifonia, na música, corresponde à sucessão simultânea de diversas vozes musicais, ou de diversas melodias que caminham juntas, estabelecendo contrapontos, diálogos, imitações, dialéticas de pergunta e resposta. A música de Johan Sebastian Bach, compositor alemão da última fase do período barroco (primeira metade do século XVIII), oferece inúmeras realizações de construções polifônicas.

Os conjuntos de choro no Brasil contemporâneo, nas suas realizações instrumentais, também elaboram a polifonia à sua maneira.

Para resumir, podemos dizer que a escrita polifônica seria aquela na qual a composição se desenvolve em várias vozes que se sobrepõem ao mesmo tempo, avançando paralelamente e interagindo umas com as outras para a realização de um resultado maior. Opostos disto são a *monodia* (escrita em uma única voz, como nos cantos gregorianos) e a *homofonia*, modo de apresentação musical no qual uma melodia na voz superior comanda o discurso musical apoiada em uma base harmônica estabelecida a partir de uma sucessão de acordes. É somente na polifonia autêntica que todas as vozes afirmam a sua identidade, sem que uma se sobreponha às outras em termos de importância. A polifonia, pode-se dizer, é uma trama musical composta de muitas vozes.

Linguistas como Mikhail Bakhtin utilizaram o conceito de polifonia fora do campo mais propriamente musical, aplicando-o à Literatura.⁴² Bakhtin vale-se da ideia de polifonia para se referir à escrita de Dostoiévsky, mas também a estende a diversas outras criações no campo do Romance, argumentando que, nesta forma de escrever, o discurso autoral é contraposto a uma diversidade de vozes distintas que se afirmam enfaticamente, seja a partir dos diversos personagens, seja através de inserções narrativas que trazem outros discursos que não são o do autor do texto. A esse jogo de várias vozes que ora dialogam, ora se contrapõem ou se digladiam, ora se citam mutuamente, ora expressam diferentes discursos ligados a diferentes comunidades linguísticas, Bakhtin denominou Dialogismo. O chamado “romance polifônico”, para Bakhtin, seria aquele no qual, ao lado do narrador principal que conduz temporalmente o fio do discurso, afirmam-se diversas vozes ideológicas contraditórias (BAKHTIN, 2008, p. 208). A bem dizer, na polifonia literária autêntica não deveria existir uma voz que subordina as outras, o que seria uma “monologia” ou o equivalente a uma “homofonia musical”, mas sim um autêntico dialogismo que estabelece uma trama na qual as diversas vozes polemizam entre si, afirmando cada qual a sua visão de mundo.

A perspectiva da polifonia foi trazida para a História, a partir de Bakhtin, por autores como Carlo Ginzburg, entre muitos outros. Pode-se dizer, neste caso, que um conceito originário da Música, mediado pelo campo da crítica literária, terminou por ser assimilado pela História de modo a produzir novas perspectivas teóricas e metodológicas. É a isso que me refiro quando digo que a última e mais fascinante possibilidade de interação entre Música e História se refere à possibilidade de que o campo musical forneça aos historiadores novos conceitos e mesmo modos de imaginação inéditos, capazes de renovar a História.

O vocabulário musical passou também à metodologia da História. Chamamos de fontes polifônicas àquelas que apresentam um padrão mais intenso de dialogismo em decorrência da própria maneira como estão estruturadas, ou em função dos próprios objetivos que as materializaram. Podemos também chamá-las de “fontes dialógicas”, em atenção à contribuição de Bakhtin. De todo modo, a característica deste tipo de fontes é que a polifonia se torna tangível. O historiador pode ler nelas uma trama formada por diversas vozes, da mesma maneira que o maestro tem sob seus olhos, ao ler a sua partitura, as diversas melodias encaminhadas pelos vários instrumentos da orquestra.

Fontes dialógicas por excelência, entre várias outras, são os processos criminais e processos inquisitoriais – que envolvem depoimentos de réus, testemunhas e acusadores, mas também a figura destes mediadores que são os delegados de polícia e os inquisidores, e também os advogados para o caso dos processos jurídicos modernos. Os processos também são, além de dialógicos, “fontes intensivas” – fontes que buscam apreender e dar a perceber muitos detalhes, particularmente os que passariam despercebidos ou aos quais em outra situação não se dá a devida importância (lembramos os investigadores criminais vasculhando as latas de lixo). Por fim, os processos apresentam um esforço significativo de

⁴² A obra clássica é o ensaio de Mikhail Bakhtin sobre Dostoiévsky (2008).

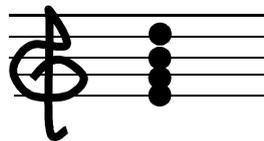
compreender a fala de um outro, de dar a compreender esta fala, embora envolvam a manipulação da fala.

Os micro-historiadores, por exemplo, têm desenvolvido uma habilidade quase musical de ler a polifonia nas fontes dialógicas. As diferentes versões dos acontecimentos que através delas se conflitam, as visões de mundo que os atores sociais encaminham uns contra os outros, as redes de rivalidades e solidariedades que daí emergem, as identidades e preconceitos, é todo este vasto e dialógico universo – não apenas capaz de elucidar as relações interindividuais, como também de esclarecer a respeito das relações de classe – o que se mostra como principal objeto de investigação para a análise micro-histórica que se torna possível a partir de fontes dialógicas como os processos criminais. A percepção polifônica, definitivamente, adentrou a metodologia histórica e os seus modos de expressão. Os historiadores, certamente, tiveram e ainda terão muito a aprender com os músicos.

Outro caminho interdisciplinar discutido em obra recente (BARROS, 2011) está na possibilidade de trazer para os modos de elaborar a História um outro conceito muito importante para os músicos: o de *acorde*.

O “acorde”, na teoria e na prática musical, pode ser entendido como um conjunto de notas musicais que soam juntas e assim produzem uma sonoridade compósita. De maneira simplificada, podemos dizer que o acorde é um som constituído de outros sons, cada um dos quais integra a sua identidade sonora. Deve se notar, ainda, que não são apenas os sons constituintes do acorde aquilo que configura a sua identidade sonora, mas também as relações de cada um destes sons com cada um dos outros e com a totalidade que os integra. Um som interferido por um outro, e mediado por um terceiro, transforma-se na verdade em um fenômeno sonoro novo, de modo que podemos dizer que um acorde corresponde não apenas a uma combinação de sons, mas também a uma combinação de relações de sons que interagem reciprocamente.

Figura 1 – um ‘Acorde’



Podemos visualizar através de uma pauta de cinco linhas, como a que foi acima desenhada, a representação de um acorde musical. Todavia, devemos sempre compreender que o acorde é um fenômeno sonoro, independente da representação que lhe atribuímos em uma folha de papel. A representação de acordes na pauta musical, e de melodias formadas por notas musicais em sucessão, foi apenas um recurso que os músicos inventaram para comunicar, uns aos outros, a música que deve ser executada. No caso do acordes, entretantes, deve-se entender que, na realidade musical, as notas não se manifestam uma por cima da outra, como a figura sugere, mas sim uma “por dentro” da outra. Um acorde é um som formado por vários sons que soam simultaneamente, uns interferindo nos outros e todos terminando por produzir uma coisa nova.

De fato, tal como bem sabem todos aqueles que praticam a música, não é possível, senão rudimentarmente, representar um fenômeno musical e sonoro: só podemos senti-lo. Só é possível perceber isto, esta realidade pungente que é o fenômeno sonoro, capaz de agregar simultaneamente realidades diversas que se presentificam em um único movimento, quando ouvimos ou tocamos música.

Se, na teoria e na prática musical, o “acorde” pode ser de fato entendido como um conjunto de notas musicais que soam juntas e assim produzem uma sonoridade compósita, devo lembrar, adicionalmente, que a noção de “acorde” não aparece exclusivamente na

música, embora aí tenha a sua origem. O conceito de “acorde” também fundamenta campos diversos da criação humana. Ele aparece, por exemplo, na Enologia – ciência e arte que estuda todos os aspectos envolvidos na produção e consumo do vinho. De igual maneira, a noção de acorde também está na base da arte da elaboração de perfumes, e neste caso corresponde a uma mistura de cheiros que, combinados, equivalem à informação total captada pelo olfato humano. O acorde olfativo também é constituído de notas.⁴³

Na Música – ou mais especificamente no sistema harmônico que se desenvolveu na história da música nas culturas ocidentais – o acorde costuma ser constituído por uma superposição de intervalos que se estabelecem, do grave para o agudo, a partir da “nota fundamental”. Na figura trazida pela pauta, cada um daqueles pequenos círculos negros, que estão empilhados, corresponde a um som que poderia ter sido perfeitamente emitido de maneira isolada. No acorde, contudo, eles soam juntos: estão amarrados em um único momento, e por isso implicam um no outro formando uma identidade sonora nova. O acorde corresponde a uma simultaneidade de sons, a um feixe transversal de notas musicais que passam a interagir umas com as outras de modo a formar uma coisa nova.

A minha ideia, que aqui reapresento como ilustração de como a teoria musical pode beneficiar interdisciplinarmente a teoria da história, foi a de incorporar a este último campo de estudos esta poderosa imagem musical, a do “acorde”. A proposta encaminhada é a de que, ao analisarmos um determinado pensamento autoral (na historiografia, na história das ideias, ou na história intelectual, por exemplo), seria possível falar com bastante adequação em acordes formados por diversos elementos. Um “acorde teórico”, ou um “acorde historiográfico”, é a metáfora a ser aqui utilizada para se falar em um grupo de aspectos e/ou linhas de influência que permitem definir a visão de mundo e a prática de determinado historiador ou filósofo. O mesmo recurso, aliás, pode ser empregado para o exame de pensadores ligados a qualquer campo de saber.

Tal proposta busca superar a prática tão comum de classificar autores em paradigmas ou correntes intelectuais, sempre de maneira simplória e como se estes paradigmas fossem enormes caixas nas quais poderiam ser encerrados definitivamente os diversos autores. A noção de “acorde teórico” (ou “acorde historiográfico”, se for o caso) nos permite restituir alguma complexidade à percepção sobre as especificidades de cada autor, de cada historiador, filósofo ou intelectual. Se enquadrar um autor no interior de um paradigma pode trazer o efeito de podar algumas de suas especificidades, ou de pôr a perder algumas de suas singularidades, já a utilização da noção de “acorde teórico” pretende enfrentar o desafio de recuperar um pouco desta complexidade. Assim, um filósofo como Walter Benjamin já não é tão somente um materialista histórico (seu paradigma básico), mas também inúmeras outras coisas. Seu acorde teórico contém elementos diversos como a influência da Psicanálise, o estilo aforístico à maneira de Nietzsche, uma consciência trágica, uma perspectiva messiânica revolucionária, a recusa à ilusão de progresso, e tantas outras notas quantas possamos pensar de modo a capturar a sua complexidade. Tudo isto se junta ao materialismo histórico para a formação de uma identidade teórica extremamente complexa que é a de Walter Benjamin, para dar apenas um pequeno exemplo. Isso é um acorde: a complexidade representada por um combinado de notas que supera a simplicidade das meras caixas classificatórias.

Proponho, enfim, que utilizemos o conceito de acorde para renovar o modo de abordar a historiografia e as identidades teóricas. Isso seria investir efetivamente no quarto tipo de interação que pode existir entre Música e História: a possibilidade de deixar que a Música atue

⁴³ Basicamente, a combinatória de aromas com vistas à produção de um perfume trabalha com três grupos de notas: as “notas de fundo”, que são constituídas pelos fixadores que mantêm o perfume por mais tempo, fazendo-o perdurar por sete ou oito horas; as “notas de corpo” (ou “notas de coração”), constituídas por moléculas que perduram 4 ou 5 horas antes de se volatilizarem; e as “notas de topo” (ou “notas de cabeça”), responsável pelo primeiro impacto do perfume.

na História interdisciplinarmente, fornecendo-lhe conceitos, vocabulários, modos de imaginação distintos daqueles que habitualmente são encaminhados pelos historiadores.

O modo de imaginação baseado no acorde também pode contribuir para visualizarmos identidades complexas, fora do universo autoral. Ao analisar realidades culturais diversificadas, os historiadores poderiam pensar em “acordes de identidades”. Um indivíduo nunca é uma coisa apenas: frequentemente ele corresponde a um entremeado de coisas que o definem, ou a um acorde identitário. Essa linha de analogias, todavia, merece um estudo à parte. Por ora, o objetivo desta última sessão foi tão somente o de assinalar que Música pode não apenas a se relacionar com a História como objeto, fonte e meio de representação, mas também como caminho para a renovação da própria História como campo de saber.

Bibliografia

ABREU, Martha. Histórias da “Música Popular Brasileira”, uma análise da produção sobre o período colonial”. In: JANCSÓ, Istvan; KANTOR, Íris (Orgs.) **Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa**. São Paulo: EDUSP; Hucitec; 2001. v. II, p. 683-705.

ABREU, Martha. Histórias musicais da Primeira República. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 13, n. 22, p. 71-83, 2011.

ALENCAR, Maria A.G. de. Música, identidade e memória: musicólogos e folcloristas no Brasil. **Territórios e Fronteiras**, Cuiabá, v. 2, n. 2, p. 61-79, 2001.

ALMADA, Carlos. **A estrutura do Choro com aplicações na improvisação e no arranjo**. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.

ALMEIDA, Renato. **Compêndio de História da música brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1948.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Vila Rica; Brasília; INL, 1972 [original: 1928].

ANDRADE, Mário de. **Pequena História da Música**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 1987 [original: 1929].

AZEVEDO, Luiz Heitor de. **A música brasileira e seus fundamentos**; Brief history of music in Brazil. Washington D. C.: Pan American Union, 1948.

AZEVEDO, Luiz Heitor de. **150 anos de música no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes**. MPB nos anos 70. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BARBOSA, Orestes. **Samba**. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

BARROS, José D’Assunção. **Acordes historiográficos**. Petrópolis: Editora Vozes, 2011. (Teoria da História, V)

- BITTENCOURT, Gastão de. **História breve da música no Brasil**. Lisboa: Seção de intercâmbio do S.N.I, 1945.
- BLOMBERG, Carla. Histórias da música no Brasil e musicologia: uma leitura preliminar. **Projeto História**, São Paulo, n. 43, p. 415-444, 2011.
- BORGES, Beatriz. **Samba-canção: fratura e paixão**. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.
- CAMPOS, Augusto de (Org.). **O balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974 [original: 1968].
- CASTAGNA, P. Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, Pelotas, n. 1, p. 32-57, 2008.
- CHIMÈNES, Myriam. Musicologia e história. Fronteira ou “Terra de Ninguém” entre duas disciplinas?. **Revista de História**, São Paulo, n. 157, p. 15-29, 2007.
- DART, T. **Interpretação da música**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- FAVARETTO, Celso. **Tropicália: alegoria, alegria**. São Paulo: Kairós, 1979.
- GUIMARÃES, Francisco. **Na roda do samba**. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- ELIAS, N. **Mozart**. Sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
- HARNONCOURT, N. **O discurso dos sons**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- KIEFER, Bruno. **História da música brasileira**. Porto Alegre: Movimento, 1976.
- KIEFER, Bruno. **Música e dança popular: sua influência na música erudita**. Porto Alegre: Movimento, 1990.
- KRUMMEL, D.W. & SADIE, Stanley. **Music printing and publishing**. New York: Norton, 1990.
- LUCAS, Maria Elizabeth. Perspectivas da pesquisa musicológica na América Latina: o caso brasileiro. In: SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 1., 1997, Curitiba, **Anais...** Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p. 69-74.
- MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. [original: 1981].
- MARCONDES, Antonio M. **Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica, popular**. São Paulo: Art Editora, 1977.
- MATOS, Cláudia. **Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MELO, Guilherme de. **A música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República**. Salvador: Tipografia de S. Joaquim, 1908. Disponível em <<https://archive.org/details/amusicanobrasil00mellgoog>>.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico**: poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: Hucitec, 1982.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. **“Seguindo a canção”**: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume, 2001.

NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: Record, 1981.

PARRISH, C. **The notation of medieval music**. London: Faber & Faber, 1957.

REINACH, Théodore. **A música grega**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

RODRIGUES, Ana Maria. **Samba negro, espoliação branca**. São Paulo: Hucitec, 1984.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1978.

SILVA, Alberto Moby Silveira da. **Sinal fechado**: a música brasileira sob censura (1937-45 / 1969-78). 2. ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. [original: 1994].

SANDRONI, Carlos. **O feitiço do samba**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

SOUZA, Tárík de. **Rostos e gostos da MPB**. Porto Alegre: LP&M, 1979.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: EDUSP, 1995.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**: da modinha à canção de protesto. Petrópolis: Vozes, 1974.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular**: os sons que vêm da rua. São Paulo: Edição do autor, 1976.

VASCONCELOS, Ary. **Raízes da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Martins Ed, 1977.

WEST, M. I. **Ancient greck music**. Oxford: Clarendon Press, 1992.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense. In: SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira**: música. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Recebido em outubro de 2016.
Aprovado em novembro de 2017.