



Diálogos

ISSN

2177-2940



Fontes musicais: construção de um panorama de possibilidades¹



<https://doi.org/10.4025/dialogos.v29i2.78674>

José D'Assunção Barros

<https://orcid.org/0000-0002-3974-0263>

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Seropédica-RJ, BR

E-mail: joseassun57@gmail.com

Musical sources: constructing a panorama of possibilities

Abstract: This article aims to provide a comprehensive overview of musical sources available to historians studying music history, as well as the possibility of studying history through music—that is, the use of musical sources to study a variety of historical issues, not necessarily music. The text presents an instrumental and methodological perspective by offering a framework for historians of themes and issues involving music and history. The various types of musical sources are divided into different categories, constituting a useful typology for historians.

Key words: music; musical source; history of music; sheet music; phonographic sources.

Fuentes musicales: construyendo un panorama de posibilidades

Resumen: Este artículo ofrece una visión general de las fuentes musicales disponibles para los historiadores de la música, así como de la posibilidad de estudiar la historia a través de la música; es decir, el uso de fuentes musicales para analizar diversos temas históricos, no necesariamente musicales. El texto presenta una perspectiva instrumental y metodológica, ofreciendo un marco de referencia para los historiadores sobre temas y cuestiones que involucran música e historia. Los distintos tipos de fuentes musicales se clasifican en diferentes categorías, conformando una tipología útil para los historiadores.

Palabras clave: música; fuente musical; historia de la música; partituras; fuentes fonográficas.

Fontes musicais: construção de um panorama de possibilidades

Resumo: O presente artigo almeja elaborar um grande panorama de fontes musicais disponíveis aos historiadores que estudam temas relativos à história da música, além da possibilidade dos estudos de história através da música – isto é, o uso das fontes musicais para o estudo de problemas históricos diversos, que não necessariamente a música. O texto apresenta uma faceta instrumental e metodológica ao oferecer um quadro de apoio para historiadores de temas e problemas envolvendo música e história. Os diversos tipos de fontes musicais são desdobrados em diferentes categorias, constituindo-se uma tipologia útil para historiadores.

Palavras-chave: música; fonte musical; história da música; partituras; fontes fonográficas.

Recebido em: 29/08/2025

Aprovado em: 15/11/2025

¹Esse artigo relaciona-se à pesquisa de pós-doutorado que venho desenvolvendo junto à Universidade do Minho com o título "Teoria da História e novas interdisciplinaridades: diálogos com os conceitos musicais".

Neste artigo, pretendemos iniciar a construção de um panorama de fontes para o estudo da história da música. No primeiro item, veremos que podemos considerar duas grandes ordens de fontes para este caso: as ‘fontes musicais’, e as ‘fontes de natureza diversa’ (não musical) que podem ser utilizadas pelos historiadores em suas pesquisas e reflexões sobre problemas e objetos musicais diversos. Devido a seus limites de extensão, no entanto, o artigo irá se deter, nos demais itens, apenas nas fontes musicais (aqueles que apresentam uma dimensão efetivamente musical, como veremos). A continuidade desta proposta – o universo das fontes de natureza diversa que podem ser empregadas para a construção de uma pesquisa ou reflexão sobre temas e problemas da história da música – fica como proposta para um artigo futuro. No texto aqui presente, o qual propõe essencialmente uma visão panorâmica da variedade de fontes musicais, eventualmente traremos exemplos como o tema do samba carioca e outros casos. Dito isto, passemos a discutir o que entendemos como fontes propriamente musicais, e como estas se complementam por um universo de fontes de outros tipos (fontes de natureza diversa) de que também podem se valer os historiadores em seus estudos de história da música².

Fontes musicais e fontes de natureza diversa para estudar a música

O problema da música como fonte – e também das fontes de natureza diversa (não-musicais) para estudo da música como objeto de análise – traz-nos aspectos importantes a serem considerados. De um lado, podemos considerar as várias 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 (neste caso, temos a fonte musical propriamente dita – ou o uso de uma realização musical como fonte histórica)³.

² Há diversas obras fundamentais, tanto sobre a História da Música de Concerto, como sobre a História da Música Popular. Para uma História da Música ocidental, ressaltamos como referências MASSIN e MASSIN, 1997; BORNHOLDT, 2021; CANDÉ, 1994; GRIFFITHS, 2024 e GROUT e PALISCA, 2014. Tornou-se também um clássico o livro *O Som e o Sentido* (1999), do brasileiro José Miguel Wisnik, que começa por situar a música como fenômeno sonoro e aborda a gradual conquista do universo sonoro pela música ocidental, mas sem esquecer as outras ‘histórias das músicas’. Além disso, é importante integrar a História da Música popular aos estudos de música, e neste sentido destacamos a obra do brasileiro VINCI DE MORAES (2021).. Sobre o campo da música popular no Brasil, é também crucial a obra do etnomusicólogo Carlos Sandroni, autor brasileiro que, além do seu trabalho relevante sobre a música popular brasileira, é uma referência importante para a discussão do conceito de ‘música popular’ (2004).

³ A reflexão específica sobre fontes musicais aparece em algumas obras, a exemplo de: SOTUYO BLANCO, SIQUEIRA & VIEIRA. 2016. Um bom balanço da diversidade de fontes disponíveis em arquivos diversos encontra-se em ALVES, 2019. Entre trabalhos sobre a documentação de arquivos pode ser citado o de GOMEZ GONZALEZ, 2008. Existem também arquivos físicos que contém categorias variadas de fontes musicais e de natureza diversa, como é o caso do Acervo Curt Lange, situado na Biblioteca Central da Universidade Federal de Minas Gerais (BU/UFMG). O acervo vai dos gêneros de fontes que neste artigo trataremos como ‘fontes musicais’ – como os instrumentos musicais, e partituras – a documentos e materiais que neste artigo denominamos ‘fontes de natureza diversa’ – como materiais iconográficos, correspondências, livros raros, fontes audiovisuais e assim por diante. Existem muitos outros acervos físicos como este, a exemplo do acervo musical da Fundação Biblioteca Nacional, do acervo do Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro e em Brasília, dos acervos do Instituto Moreira Salles (Rio de Janeiro), particularmente importantes

No primeiro caso, devemos considerar que são fontes para o estudo da música materiais diversos, como as iconografias que representam práticas e realizações musicais, os textos que falam sobre música, os prospectos de espetáculos musicais, as correspondências trocadas por compositores ou interessados em música, entre inúmeros outros. Fontes variadas de natureza legislativa ou trabalhista podem nos habilitar a adentrar as dimensões pertinentes ao trabalho e à profissão do músico, ao mesmo tempo que fontes repressivas, como as da censura, podem nos falar muito tanto da utilização da música na política e lutas sociais, com da sua concomitante repressão, assim como podem nos colocar diante das estratégias criativas dos compositores.

As questões e informações relacionadas à música também podem ser trazidas ao historiador pela literatura, cinema, teatro – e não apenas quando estas formas artísticas de expressão desenvolvem narrativas sobre músicos ou processos musicais. Isto porque narrativas literárias e cênicas sobre temas diversos podem evocar involuntariamente ou secundariamente aspectos musicais. Não é só o filme que fala sobre Mozart ou Pixinguinha que termina por dizer algo sobre música, mas também aquele filme que, ao trazer na sua trama cenas do cotidiano, mostra um violão casualmente esquecido sobre o sofá, ou um personagem escutando música numa cena de bar. Há também as fontes de natureza diversa que, embora não sejam musicais como as composições ou os registros de performances artísticas, falam de música de um ponto de vista científico, crítico, cronístico ou outros: tratados musicais, artigos da crítica especializada, crônicas da vida cotidiana. Mesmo cartas e diários – de pessoas célebres ou anônimas – podem evocar a música direta ou indiretamente, e muitos outros exemplos poderiam ser dados.

Vamos considerar, por ora, que essas são as fontes de natureza diversa que podem nos dar a conhecer algo da música de uma sociedade, embora não sejam fontes musicais propriamente ditas. Ou seja, quando examinamos a música como objeto de estudo historiográfico, não precisamos exclusiva ou necessariamente nos servir de fontes musicais.

Em um segundo eixo, devemos considerar que a própria música – uma composição ou o registro de uma performance musical, por exemplo – pode ser fonte para a compreensão de aspectos históricos em geral. Assim, 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 cultural. Muitos estudaram as relações entre governo e trabalho, por exemplo, através da música do

para o estudo da música popular brasileira, ou dos acervos de Ouro Preto e Mariana mantidos pela Arquidiocese de Mariana (FUNDARQ), principalmente dedicados à música colonial. Merecem ainda referências os Museus da Imagem e do Som, principalmente o do Rio de Janeiro e o de São Paulo. Mais adiante, comentaremos também os arquivos digitais (ver nota nº3).

período Vargas. Outros, através das fontes musicais, podem estudar as representações da mulher ou as variações nas relações de gênero, os preconceitos de cor e suas resistências. Não há limites para os aspectos sociais que podem ser percebidos através da música. Em poucas palavras: 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.

Quero lembrar que podemos considerar como ‘fontes musicais’ não apenas as composições e performances, que são as realizações musicais propriamente ditas, mas também os instrumentos, as partituras, as gravações, as práticas orais e rituais ligadas à música. Um instrumento musical como a flauta ou o violão, por exemplo, pode expor aspectos de um sistema musical em voga em determinada sociedade e época ao historiador preparado para esta percepção. Uma flauta indígena revela na sua própria materialidade a escala musical utilizada por este ou aquele povo, pois os furos ou aberturas do instrumento irão mostrar se estamos diante de um sistema musical apoiado em escalas de cinco, seis ou sete sons. Por isso, podemos dizer que o próprio instrumento de que se vale o músico para expressar sua arte é também uma fonte musical – sendo que ele é de fato uma manifestação material de certo sistema musical ou de determinados aspectos deste sistema. As partituras, para dar outro exemplo, são registros gráficos de composições musicais. Por fim, são fontes musicais as mídias diversas e registros fonográficos de todos os tipos, pois eles reproduzem em áudio ou vídeo as várias realizações musicais. Fonogramas do século retrasado, LPs, CDs, registros em MP3, registros virtuais de performances musicais, videoclipes... são através destas mídias ou produtos que podemos entrar em contato com as composições musicais específicas, o que também pode ser feito pelas partituras.

Com o Quadro 1, construímos um panorama de fontes para estudo da história da música dividido em dois hemisférios que se complementam: precisamente as ‘fontes musicais’ e as ‘fontes de natureza diversa’. O hemisfério sul inclui todos os tipos de fontes não musicais que podem levar à compreensão da música e de temas e problemas musicais. Para estudar problemas relacionados à música, os historiadores podem abordar fontes jurídicas, repressivas, econômicas, narrativas, comunicativas, imagéticas, materiais e tantas outras – e estas categorias mais gerais se desdobram em outras, como o esquema procura mostrar. Neste artigo, no entanto, vamos nos concentrar no hemisfério superior, onde estão indicadas as categorias de fontes propriamente musicais.



Quadro 1. Fontes Musicais e fontes de natureza diversa que favorecem o estudo da música

Com o esquema proposto procurei registrar a variedade e a relação que se estabelece entre os dois eixos de fontes acima citados. Se temos na parte superior do quadro a música como fonte histórica – ou o conjunto específico que chamamos de ‘fontes musicais’ – já no hemisfério inferior do quadro registramos as ‘fontes de natureza diversa’ que podem ser convocadas para a apreensão dessa música que, no fim das contas, poderá ser utilizada como caminho significativo para a compreensão da história (seja da própria história da música, seja a história de todas as outras coisas). Dito isto, vamos nos concentrar, a partir daqui, nas fontes propriamente musicais.

As fontes musicais

As ‘fontes musicais’ (parte superior do esquema) podem ser organizadas em cinco grandes grupos. As realizações musicais propriamente ditas são as ‘composições’ musicais (lado esquerdo do esquema) e as ‘performances’ – realizações em que músicos específicos, em determinado lugar e momento no tempo, dão vida às composições através performances específicas (lado direito do esquema). Veremos oportunamente que a música é uma arte cujas realizações precisam ser

permanentemente recriadas em cada performance, pois uma composição musical só existe para um público ou ouvinte no momento em que ele pode escutar a performance musical de um artista, que de certa maneira recria a música composta por alguém com sua interpretação específica e singular. Uma música, conforme veremos adiante, só existe no momento em que ela é tocada ou escutada por alguém. Uma composição que um dia foi criada por um autor precisa ser trazida à vida em cada performance, ou na gravação de uma performance, pois também a música desaparece no ar assim que a performance acaba.

Sobre este último aspecto, mesmo a performance musical é um evento no tempo-espacó, juntamente com a música que ela recria. Só podemos acessar uma dada performance musical mais uma vez – seja para escutá-la por prazer, ou para trabalhar sobre ela de um ponto de vista historiográfico – se tivermos acesso a uma gravação dela em alguma das muitas mídias que foram criadas pelo engenho humano para gravar e guardar as performances que desvaneceram no tempo na sua primeira execução. As gravações em mídias musicais, e as partituras, constituem os dois grandes eixos de possibilidades para que as composições musicais um dia criadas sejam retomadas outras vezes – no primeiro caso permitindo, a qualquer um com acesso à mídia, *ouvir* uma certa performance de determinada composição (ou ouvir e ver, no caso das fontes audiovisuais); e, já no segundo caso, dando a *ler* sinais gráficos que possibilitam reconstituir essencialmente uma composição, sendo necessário para tal que o intérprete ou leitor da partitura conheça a escrita musical, suas normas e sinais.

Os sistemas de escrita musical proporcionados pelas partituras que hoje conhecemos existem desde a Idade Média, e foram se aperfeiçoando no decorrer dos séculos do período moderno. Os meios de gravação de sons só surgiram nos séculos XIX e XX – e renderam mídias como os fonogramas, LPs, CDs, DVDs, MP3 ou streaming, assim como aparelhos diversos como os fonógrafos, gramofones, vitrolas, aparelhos de CD, Blu-ray e muitos outros – sem esquecer que os próprios computadores, na sua multifuncionalidade, tornaram-se os principais recursos contemporâneos para a gravação de realizações musicais diversas. As mídias sonoras – ou ‘mídias musicais’, como as denominamos no Quadro 3 – constituem um precioso universo de fontes musicais, ao lado das já mencionadas partituras. As mídias sonoras e audiovisuais permitem um recuo-limite às últimas décadas do século XIX, mas principalmente ao século XX, quando as mais modernas e eficazes entre elas foram inventadas. Já as partituras em pautas de cinco linhas permitem um recuo-limite à Idade Média, quando foram desenvolvidas as primeiras pautas a partir do século XI.

Partituras

Vejamos o que são as partituras como recurso mediador importante que interconecta o compositor a seus potenciais intérpretes⁴. Com as partituras, um músico de nossa época pode reinterpretar e performar, por exemplo, uma composição musical criada no século XVI, pois a partitura é um sistema gráfico eficiente que registra – em uma folha manuscrita, impressa ou digitalizada – as notas musicais de uma composição através do tempo previsto para a sua performance, além de outras informações como o ritmo, a duração de cada nota, o andamento da música (velocidade), o compasso, a sinalização de tonalidades, bem como efeitos os mais diversos que são bem conhecidos do músico que domina o sistema de escrita musical (staccatos, glissandos, apojetas ornamentais, e muitos outros). O sistema de escrita musical através de partituras foi uma grande conquista para os músicos, pois permite o registro e difusão de uma quantidade indefinida de realizações musicais do presente e do passado. Concomitantemente – se as partituras favoreceram os músicos-intérpretes a quem foram originalmente destinadas – elas também se tornaram fontes musicais de grande valia para os historiadores, pois através delas estes últimos podem recuar na cultura musical das sociedades europeias e americanas até a Idade Média na Europa e ao início do século XVI nas três Américas⁵.

Podemos encontrar partituras nos três eixos de registros que se referem à linguagem verbal escrita: pela ordem em que surgiram na história, o *manuscrito*, o *impresso*, o *digital*. Antes do advento do mundo digital e dos recursos à impressão, todo compositor que criava uma obra musical e queria registrá-la por escrito precisava anotá-la à mão. Com a imprensa, surge a possibilidade de que as partituras manuscritas sejam postas na forma impressa para ser publicadas. Enquanto isso, historiadores podem encontrar partituras manuscritas nos museus e arquivos públicos, privados e familiares.

Quando as partituras são editadas – o que só ocorre para uma parte daquelas que um dia foram produzidas na forma manuscrita – o acesso é mais favorecido. Muitas editoras se

⁴ Nos dias de hoje, as partituras estão espalhadas pela web em arquivos digitais e sites, mas também se encontram na sua forma impressa em arquivos físicos diversos, assim como são comercializadas. Ao lado disso, existem grandes arquivos digitais de partituras, como o MUSSCORE.COM – plataforma e rede social para músicos onde são acessíveis tanto partituras de música de concerto, como de música popular, trilhas sonoras, e gêneros diversos – ou como o RISM, que se dedica a documentar e dar acessibilidade a manuscritos musicais e edições de música impressa. No Brasil, destacam-se o SESC PARTITURAS e MUSICA BRASILIS – portais que constituem as maiores bibliotecas digitais de partituras de compositores brasileiros de todos os tempos, com acervos que vão da música colonial à música popular e música de concerto de várias gerações. Estes são apenas alguns exemplos.

⁵ Certas sociedades antigas, como a dos gregos, desenvolveram sistemas de escrita musical, mas há alguma dificuldade em decifrá-los. Noutras, como a dos egípcios, as composições musicais eram perpetuadas através da cultura oral e herança imaterial. Essa alternativa também ocorre em nossa própria sociedade. Transmitimos músicas tanto a partir de partituras e mídias sonoras, como através da tradição oral e imaterial. Mas os historiadores não podem depender exclusivamente deste último aspecto, de modo que as partituras e mídias sonoras têm sido fundamentais para o estudo historiográfico da música.

especializam na produção de partituras. A partir do século XIX, na Europa e Américas, as partituras passam a ser muito adquiridas e utilizadas por aqueles que pretendem tocar música. O século XIX, aliás, foi o auge do mercado de partituras. Nunca elas foram tão compradas, proporcionalmente à população, e muitos compositores europeus e americanos, como o polonês Frédéric Chopin (1810-1849), ficaram ricos com os direitos autorais decorrentes da venda de partituras. A própria legislação do direito autoral havia sido uma conquista da Revolução Francesa (1789-1799), e os músicos do século XIX passam a se beneficiar disso.

O que explica o extraordinário sucesso da edição de partituras no século XIX é que, naquele século, ainda não havia as mídias fonográficas que se desenvolveriam no século XX. Para uma família ter música em sua vida e em momentos de sociabilidade, era preciso que alguns de seus membros aprendessem a tocar instrumentos musicais e a ler partituras. Já a partir do século XX, as diversas mídias sonoras que vão surgindo passam a possibilitar que as pessoas escutem músicas através de gravações. Não é mais necessário que um músico profissional ou dilettante toque (realize uma performance) sempre que alguém deseja ouvir música. Basta pôr a rodar uma pianola mecânica, colocar um disco na vitrola, ouvir um LP ou CD, e, mais recentemente, escutar música direto da internet no computador ou celular. O século XX não precisa de tantos músicos dilettantes como precisou o século XIX (e, na verdade, mesmo os séculos anteriores).

O grande mercado de partituras do século XIX era alimentado não só pelas necessidades dos músicos profissionais, mas por demandas dos músicos dilettantes. De todo modo, historiadores de hoje contam com as partituras editadas, quando existem, ou manuscritas – que muitas vezes podem chegar nos museus e arquivos. Com a emergência da tecnologia digital surge a possibilidade das partituras digitalizadas, e com a internet temos um vasto universo das partituras virtuais espalhadas pelo mundo interconectado.

É interessante considerar, ainda, que partituras também podem ser encontradas em documentação institucional ou governamental. Com o sistema de direito autoral, órgãos específicos do governo precisam se especializar no registro de obras, e isto também ocorre com a criação musical. Os registros autorais costumavam arquivar, para posterior uso jurídico dos interessados, partituras manuscritas – sendo importante não esquecer a possibilidade dos serviços de xerografia, que também podem produzir cópias a partir de um mesmo original, e, a partir das últimas décadas, as partituras digitalizadas. As partituras musicais, deste modo, também podem ser encontradas nos órgãos públicos responsáveis pela proteção ao direito autoral, já mencionados, ou, em contraste a isso, naqueles que fiscalizam a criação musical ou mesmo a interditam, como ocorre com os órgãos de censura. Por fim, os arquivos pessoais de famílias de músicos podem abrigar partituras com

possibilidade de acesso. Em todos estes ambientes os historiadores podem encontrar as partituras a ser constituídas em fontes.

A mais evidente dificuldade envolvida no uso de partituras como fontes históricas é que apenas uma parcela mais reduzida dos historiadores de formação é capaz de realizar a leitura de escritas musicais. No lado dos musicólogos, que também estudam a história da música, isto obviamente não ocorre. Já as mídias musicais sonoras e audiovisuais possibilitam um universo mais acessível, pois qualquer um com acesso a uma aparelhagem fonográfica pode acessar o conteúdo musical trazido pela música, inclusive sem a necessidade de conhecimentos musicais. De qualquer modo, este grande conjunto formado por partituras e mídias musicais proporciona aos historiadores um universo rico de fontes para o estudo da música e de sua história. Não obstante, há outros tipos de fontes musicais para além destes eixos centrais, conforme logo veremos.

As tradições orais e rituais

No esquema proposto (Quadro 1), chamo atenção para o canto superior direito. Ali registrei as ‘tradições orais e rituais’. Em certas situações, as realizações musicais conseguem chegar até nós através da tradição oral e imaterial de uma sociedade. Um exemplo é o dos rituais que, por serem considerados sagrados e ancorados em composições que precisam ser repetidas diariamente e sem variações ou alterações, frequentemente terminam por preservar uma composição musical através do tempo apesar da ausência de partituras ou registros fonográficos. Exemplo oportuno é o da *Marcha da Entrada do Imperador no Templo*, composição ritualística e ceremonial que provavelmente tem mais de três mil anos de idade. É possível que este hino tenha sido criado na dinastia chinesa Chou (1045 a 256 aC). Embora o *corpus* da música chinesa antiga tenha começado a ser registrado mais propriamente na dinastia Tang (618-907 dC), argumenta-se que muitas das composições registradas nesta nova época eram já milenares, sendo reproduzidas ininterruptamente através da tradição oral e de uma vasta cadeia de transmissão imaterial.

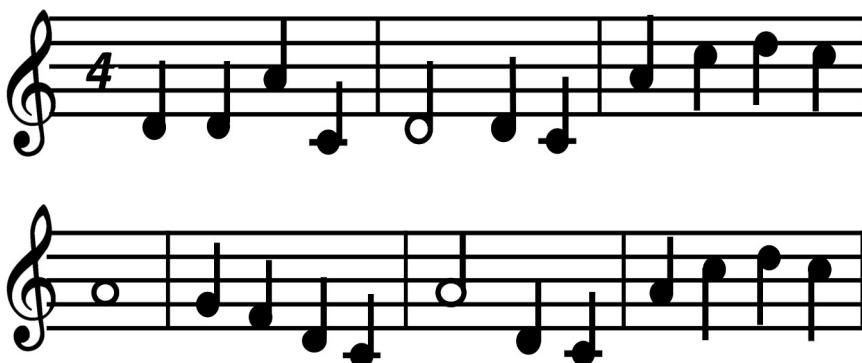


Figura 1. Hino da Entrada do Imperador no Templo. Dinastia Chou (1045-256 aC).

O hino em referência – registrado em escrita musical no trecho de partitura acima – tinha de ser tocado rigorosamente, sem erros, sempre que o Imperador fizesse a sua entrada no templo para realizar suas obrigações sagradas. Isso era conduzido com extrema seriedade pelos músicos da Antiga China, lembrando que a própria escala chinesa pentatônica – na qual essa composição se baseia – era considerada sagrada. As 5 notas da escala representavam cada qual um planeta, uma estação, um ponto cardeal, uma posição social. Digo isso para chamar atenção para o fato de que, neste sistema social e musical, tocar a música ritualística sem erros era visto como algo necessário para o equilíbrio cósmico. Essa postura, que também aparece em sistemas ritualísticos de outras sociedades, assegura o empenho de repetir a música com a precisão requerida pela tradição. Por isso, mesmo que ainda sem partituras, os chineses conseguiram transmitir essa música às suas sucessivas gerações. Por fim, ela foi posta por escrito. Mas mesmo até um tempo relativamente recente, que remonta ao último Imperador da China, por ocasião de sua deposição na segunda década do século XX, esta prática ritual rigorosa teria sido por si mesma suficiente para assegurar a reprodução exata desta composição por séculos a fio, ainda que sem o recurso do registro escrito.

Ocorre, portanto, que – discretamente que seja – é possível pensar um lugar relevante para a tradição oral-ritualística entre as fontes musicais disponíveis aos historiadores. É oportuno lembrar que o sistema musical gregoriano da cristandade europeia, durante toda a primeira Idade Média, valia-se igualmente da transmissão oral e da preservação musical através da prática ritualística, embora já houvesse um sistema de escrita ainda que rudimentar – o dos *neumas* – entre os monges que performavam o repertório gregoriano. Podemos dizer que, neste caso, as partituras ofereciam certas sinalizações, mas que eram sempre complementares a uma vigorosa transmissão oral que passava o repertório gregoriano de geração a geração. Hoje, se quisermos ouvir as mesmas realizações musicais relativas ao repertório medieval de cantos gregorianos, podemos simplesmente ir às exibições públicas dos mosteiros. Lá escutaremos uma música ritualística que atravessou séculos valendo-se de uma combinação de tradição oral e escrita neumática, prescindindo do recurso à precisão das partituras modernas⁶.

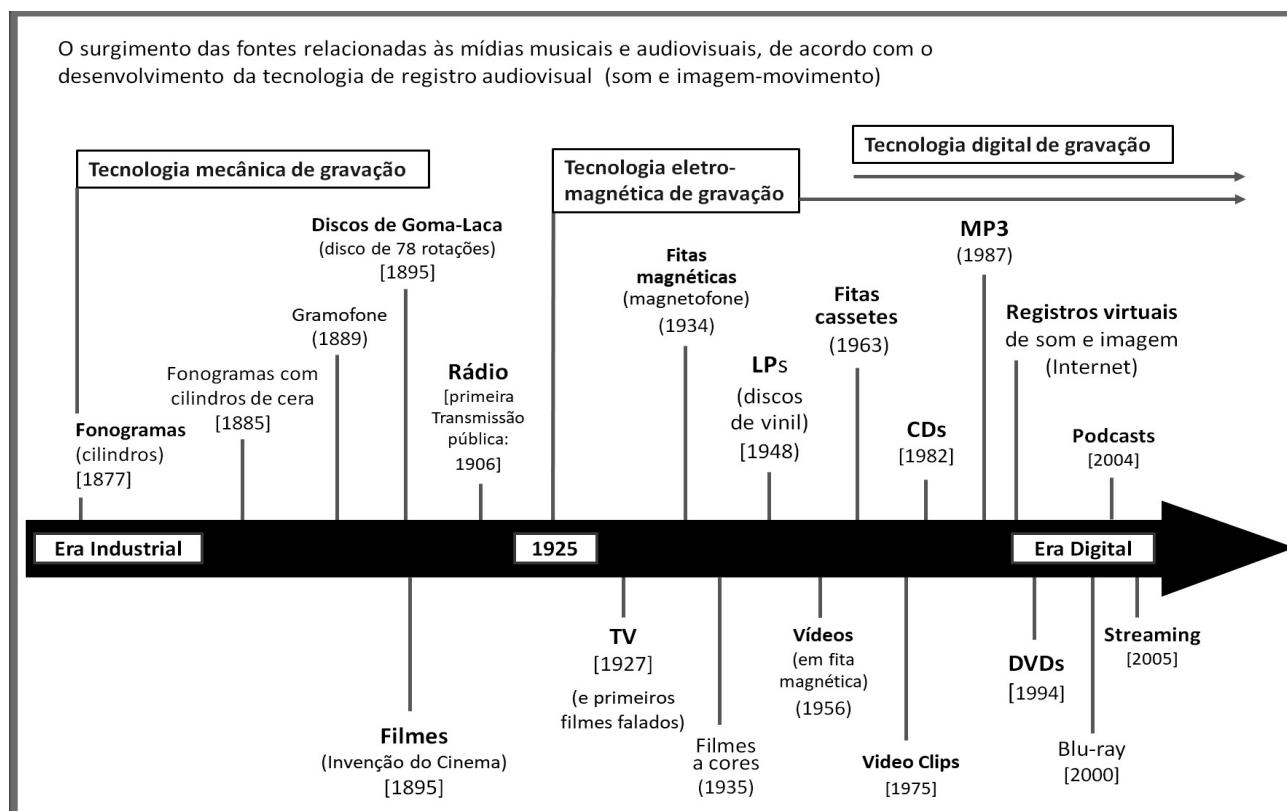
Dito isto – e ainda que possamos contar em alguns momentos com a tradição musical oral, em especial a ligada aos rituais religiosos e aos ceremoniais, podemos reconhecer que nada se compara à riqueza de registros proporcionada aos historiadores simultaneamente pela escrita musical – com suas partituras e outros sistemas de sinalização como o das cifras acórdicas – e pela

⁶ Os neumas, desenvolvidos pela música eclesiástica da Primeira Idade Média (séculos V dC ao século X) – constituíam-se em um sistema de notação musical não tão preciso quanto a moderna pauta de cinco linhas. Constituíam um recurso para auxílio da memória de quem se empenhava em cantar um repertório já conhecido, e sinalizavam movimentos ascendentes ou descendentes, entre outras situações básicas.

tecnologia de gravação sonora e audiovisual, com os sistemas que a partir do século XX foram se aperfeiçoando sucessivamente e oferecendo diferentes ‘mídias musicais’.

As mídias de áudio: dos fonogramas aos CDs e virtualidade

Com vistas a favorecer uma maior compreensão da história envolvida neste segundo desenvolvimento técnico, elaboramos o Quadro 2, apenas para registrar este decisivo desenvolvimento tecnológico que, ao longo de pouco mais de um século, conduziu-se dos primeiros fonogramas e aparelhos mecânicos de gravação aos registros virtuais da era digital – passando por toda uma sorte de mídias já eletrônicas como os LPs, CDs, DVDs, além de fontes audiovisuais como o cinema, TV e videoclipes⁷.



Quadro 2. As mídias derivadas da *tecnologia audiovisual*.

⁷ Há obras com enfoques diversos sobre a história dos recursos audiovisuais – de um ponto de vista mais geral e também mais especificamente em relação no Brasil. Michael Chanan (1995) discute mais propriamente os aspectos tecnológicos e seu impacto na cultura musical e na economia, examinando a transformação da música em mercadoria. Um ponto de vista de dentro do sistema é trazido pelo produtor musical André Midani (2008), que através de uma narrativa autobiográfica dá a perceber as várias etapas tecnológicas em interação com a história da música popular brasileira. Eduardo Vicente (2014), com o rigor demonstrativo de uma Tese de Doutorado, concentra-se na história da indústria fonográfica brasileira entre os anos 1960 e tempos recentes. Já o recorte de Rita Morelli (2009) é o dos anos 1970 – quando os grandes conglomerados dominavam a indústria fonográfica – e seu estudo discute as tensões entre os artistas e este sistema, abordando temas como o direito autoral, a imagem pública do artista e a trajetória dos músicos diante da indústria fonográfica.

O quadro proposto, com a datação de cada evento ou invenção técnica importante, situa acima da linha do tempo central as diversas mídias musicais relacionadas à dimensão da gravação exclusivamente sonora. Abaixo da linha do tempo aparecem as mídias audiovisuais no decurso de sua história tecnológica – sendo estas aquelas que registram simultaneamente o som e a imagem-movimento. O cinema – que começa com filmes mudos em 1895, mas que em 1927 atinge a sofisticação dos filmes falados, é o ponto de partida de uma história tecnológica que trouxe consigo a TV, os vídeos em fita magnética, os DVDs, videoclipes, e por fim os registros virtuais proporcionados pelo desenvolvimento da computação e pelo advento da internet.

É oportuno lembrar que algumas mídias musicais – como os LPs e os CDs – não se apresentam apenas como fontes musicais ou sonoras, embora sejam principalmente isso. Os LPs, durante todo o seu período de dominância como a principal mídia musical – o que ocorre desde a sua invenção em 1948 até o espraiamento do CD a partir dos anos 1990⁸ – eram também álbuns gráficos e visuais. Os álbuns que conformavam os LPs traziam não raramente as letras das composições musicais neles apresentadas, além de haver toda uma arte que fazia do álbum um objeto a ser contemplado, admirado, colecionado. Os historiadores podem aproveitar bem essa complementariedade entre a mídia sonora propriamente dita e a materialidade e visualidade do LP. Além da própria música a ser reproduzida no aparelho eletrônico, a parte gráfica, visual e informativa do LP deve ser considerada pelo historiador em sua análise desta fonte.

O CD, um objeto bem menor que o LP, procurou conservar na medida do possível essa parte gráfica e visual que constitui o encarte. Os antigos LPs, aliás, também passaram a ter suas versões em CD, e pode-se dizer que, em proporções menores, os LPs exportaram para os CDs seus antigos padrões visuais e gráficos – de modo que, do ponto de vista do encarte, este é como se fosse um LP em miniatura. As tecnologias de gravação e reprodução do som, no entanto, são bem distintas. O vinil é gravado em sulcos que imitam as ondas sonoras e são transformados em sinais elétricos, o que dá ao LP um som mais arredondado do que o do CD.

Por outro lado, se o som do LP é menos áspero, mostra-se bem mais nítido o som do CD. Este faz parte da família dos discos óticos, que além do CD (inventado em 1982), inclui ainda o

⁸ O CD foi inventado em 1982, mas na década de 1980 o preço dos aparelhos de CD – e dos próprios discos de CD – ainda eram elevados na comparação com as vitrolas e discos de vinil. Em vista disto, LPs e CDs conviveram bem no mercado, atraiendo segmentos diferenciados de população. Até 1986, as vendas de LPs ainda superaram as de CDs. Entremes, nos anos 1990 o preço dos CDs barateia e populariza esta mídia. Os LPs começam a sair de cena, circulando apenas no mercado dos discos usados e nos meios mais restritos de colecionadores. Mais tarde, na segunda década do século XXI, passam a ser produzidos LPs de novo, em escala relevante, para este último grupo e para um segmento de aficionados e cultuadores do som tão característico dos vinis.

DVD (1994) e o Blu-ray (2000)⁹. Além disso, o CD apresenta uma durabilidade muito maior no que concerne à qualidade do seu som, pois depois de muitas audições a agulha da vitrola termina por produzir arranhões na superfície do vinil. Não obstante, depois de quase perderem sua relevância no mercado com a popularização dos CDs nos anos 1990, os LPs voltaram a ser produzidos para colecionadores e admiradores das especificidades sonoras e gráficas desta mídia. Na segunda década do século XXI, os LPs estão de novo em cena como produtos fabricados em maior escala, de modo a atender a ampliação do universo de apreciadores de *long plays*. Enquanto isso, a mídia CD passa a sofrer nesse momento uma corrosão nas duas margens: parte do público de mais idade se encanta pela possibilidade de retornar ao vinil, e a faixa de consumidores mais jovens nitidamente já prefere os serviços musicais de streaming.

Da mesma forma que os álbuns dos LPs projetaram seu padrão gráfico-visual nos encartes dos CDs, estas imagens também foram assimiladas pelos registros virtuais dos conteúdos musicais de LPs e CDs – que invadiram as plataformas da internet (streaming), a exemplo do YouTube (2005)¹⁰. Por isso, na cadeia midiática formada por estas três tecnologias tão distintas – o LP, o CD, o streaming – a informação visual que antes configurava a capa do LP ou CD conservou-se na imagem de divulgação do registro virtual de internet. Os historiadores, ao mesmo tempo em que podem se beneficiar do acesso rápido à informação sonora trazida pela internet, podem analisar a visualidade que faz dos LP-CDs um produto não apenas sonoro, mas também visual.

Por fim, os LPs (e CDs) também trazem textos de diversos tipos, os quais podem ser igualmente trabalhados pelos historiadores como fontes textuais que complementam as fontes musicais abrigadas pelos vinis e *compact discs*. Além da possibilidade de registros de letras das músicas tocadas ou cantadas na mídia musical, o álbum pode conter textos informativos sobre os artistas ou grupos musicais, ou esclarecimentos sobre as composições musicais trazidas pela mídia sonora. Na modalidade da música de concerto podem ser incluídos textos de natureza ensaística sobre as composições e compositores trazidos pelo LP-CD. Textos de natureza cronística relacionados aos músicos – bem como comentários de outros músicos apresentando os musicistas mais novos, à maneira de um apadrinhamento que também pode dizer muito aos historiadores – também costumam aparecer nos álbuns de vinis e encartes de CDs. Além disso, a norma mercadológica e o sistema de direitos autorais obrigam a que sejam contidas nos encartes as referências básicas – sempre necessárias aos historiadores – como autoria, ano de produção,

⁹ Nesta família tecnológica, os discos óticos são lidos por leitores que emitem raios laser enquanto os discos giram.

¹⁰ Tecnicamente, o *streaming* é o ato de transmitir ou receber som ou vídeo diretamente da internet, sem a necessidade de fazer o *download*.

gravadora, distribuidora, equipe técnica, músicos participantes da obra com suas respectivas especialidades instrumentais, e assim por diante.

Mídias audiovisuais: cinema, TV e streaming.

Além das mídias de áudio que foram se desenvolvendo desde o primeiro fonograma (1877) até as famílias tecnológicas mais avançadas – o vinil, a família dos discos óticos (CD, DVD, Blu-ray), e o sistema de streaming – os historiadores também encontrarão as criações e recriações musicais a serem analisadas (composições e performances) em outros tipos de mídias. No Quadro 4, enquanto as mídias musicais para registro de áudio foram situadas acima da linha do tempo, as mídias audiovisuais aparecem abaixo. Em todas estas diferentes mídias – que vão do cinema à TV e que incluem novos gêneros de realização artística como os videoclipes – há muita música e situações musicais a serem analisadas pelos historiadores.

Os filmes trazidos pela invenção do cinema em 1895 estão sempre repletos de música, e também de sonoplastias de outros tipos. Os primeiros filmes falados surgem em 1927, no mesmo ano em que ocorre a primeira transmissão televisiva. A TV constituirá um universo exuberante de possibilidades para a música, cujas composições podem ser apresentadas diretamente como performance artística ou em videoclipes (os primeiros datam de 1975), e também indiretamente – pois os programas de TV contêm música. As novelas televisivas, por exemplo, constituem um campo fértil para o fluir de músicas que fazem parte de suas trilhas sonoras. As vinhetas dos vários programas são também realizações musicais, bem como os jingles (mensagens musicais publicitárias).

O rádio – mídia de áudio que tem a sua primeira transmissão pública em 1906 – é também, e ainda mais que a TV, um mundo que se abre à música. O rádio inclusive influenciou, por anos a fio, as paradas de sucesso. As músicas mais tocadas nas diversas rádios eram as que terminavam por produzir maiores ganhos no mercado do disco. Hoje esse papel de impulsionar o sucesso de público é desempenhado pelos videoclipes, surgidos em 1975, mas se difundindo extraordinariamente a partir dos anos 1980 com artistas pioneiros no gênero como Michael Jackson (1958-2009). O videoclipe é um gênero específico: um pequeno filme musical, que traz um enredo. Não se limita mais a ser uma simples performance de músicos: é uma combinação de gênero musical e gênero filmico. Música, dança e cinema de curta metragem se encontram nos videoclipes para produzir um tipo novo de realização artística. Esta é uma nova seara de fontes históricas que podem ser abordadas pelos historiadores da música e do cinema.

Instrumentos musicais

Voltemos, por ora, ao quadro de fontes disponíveis para os historiadores em seus estudos de história da música e de história através da música (Quadro 3). Já mencionamos que – além das composições e performances que podem ser acessadas através das partituras e mídias sonoras diversas – os próprios instrumentos musicais constituem-se em objetos materiais muito especiais, pois na sua própria materialidade revelam sistemas musicais na sua especificidade. Como já se disse, uma certa escala está indelevelmente presente nos furos de um tipo ou outro de flauta, ou determinadas características de um sistema harmônico podem ser percebidas nas cordas de um violão, alaúde ou ukulele. Por isso, podemos dizer que estes objetos muito singulares que são os instrumentos – de sopro, cordas, metais, percussão e outros – podem também ser entendidos pelos historiadores como fontes musicais. Se eles não revelam composições musicais específicas – como as partituras e mídias musicais o fazem – eles dão a perceber o quadro mais amplo dos sistemas e práticas musicais, as notas que constituem as escalas utilizadas pelos músicos que se valem destes instrumentos, os timbres utilizados nesta ou naquela cultura, a natureza acústica ou eletroacústica presente neste ou naquele tipo de música, e assim por diante.

Além dos sistemas musicais que se materializam em sua estrutura e materiais, um instrumento musical pode revelar ainda outros aspectos culturais: a religiosidade, a rebeldia, traços relacionados ao estágio tecnológico de uma cultura, cores que talvez signifiquem algo. Mesmo o tamanho médio dos indivíduos pertencentes a determinada sociedade pode ser entrevisto através dos instrumentos utilizados pelos seus músicos. A altura de um piano é prevista para seres humanos de determinado tamanho médio; um violão revela a caixa torácica daquele que o abraça; a flauta ou o clarinete sinalizam para o tamanho da boca que irá soprá-la; o jogo de intensidades que pode ser extraído do instrumento ao tocá-lo (o espectro possível de sons fortes ou fracos) diz-nos algo sobre a capacidade auditiva do corpo humano que se porá à escuta daquela música.

Os instrumentos são objetos musicais, mas também são objetos que podem ser enfeitados, ressignificados através de sua visualidade. Suas formas são masculinas ou femininas, suas constituições podem ser imponentes ou frágeis. Os instrumentos de sopro revelam o fôlego dos corpos que os manipulam; os tambores nos informam sobre a força possível a um punho; instrumentos de corda e arco denunciam a capacidade cultural e orgânica de localizar o ponto exato de uma afinação. Cada instrumento favorece um padrão especial de destreza, e o dá a ser percebido por quem o examina.

Sobre estes objetos musicais que são os instrumentos, ainda se deve considerar que os historiadores, em sua análise, podem contar tanto com o instrumento em si mesmo – o objeto-

instrumento, *material*, na sua forma ativa ou fóssil – como podem também consultar as imagens e descrições (voltaremos a isso). Não temos instrumentos materiais das sociedades descritas nas narrativas bíblicas; mas elas estão repletas de menções a instrumentos como cornetas, liras e vários outros. Um texto pode descrever um instrumento musical com as palavras adequadas, revelando ou detalhando muitas das suas especificidades.

Da mesma forma, as imagens – desenhos, pinturas e fotografias – podem nos colocar diante do que teria sido o instrumento. As paredes das pirâmides nos apresentam muitas imagens de instrumentos musicais; uma fotografia desprevensiosa em um álbum de família da primeira metade do século XX também pode revelar um violão esquecido sobre o sofá. Com relação a imagens de instrumentos musicais, os historiadores podem consultá-las nos catálogos das fábricas e lojas que os vendem (ou naqueles catálogos que foram parar nos arquivos). Da mesma maneira, podem encontrar imagens de instrumentos nos cartazes de shows e espetáculos, nas fotos de uma reportagem jornalística que cobriu um grande evento musical. Em contrapartida, podemos encontrar descrições pormenorizadas de instrumentos musicais nos anúncios de compra e venda presentes nos classificados de jornais ou nas páginas de intercâmbio de revistas especializadas em música, e talvez alguma carta descreva minuciosamente o instrumento musical que o seu autor recentemente ganhou de presente.

Os instrumentos, enfim, podem ser analisados pelos historiadores na sua forma material de objeto concreto, talvez disponível aos olhares públicos em algum museu, ou podem ser abordados através das imagens que os retratam e das descrições que os especificam, por vezes em minuciosos detalhes. De um modo ou outro – através do objeto em si, da imagem ou da descrição¹¹ – o instrumento musical revela algo do sistema musical que o constitui, e da cultura na qual está mergulhado e à qual se integra.

Letras de música

Composições e arranjos, partituras, mídias musicais, performances, instrumentos musicais e tradições orais ou rituais – eis aqui um rico campo de possibilidades quando pensamos mais propriamente nas ‘fontes musicais’. Este primeiro ambiente de fontes nos permite estudar a música – e a sociedade em seus mais variados aspectos – a partir das próprias fontes que *são* música, produzem música ou exalam música. Como retoque final, chamo atenção para outro tipo de fontes que não é propriamente musical de maneira autônoma, mas que, pode-se dizer, é “quase musical”: as letras de música. No Quadro 1, eu as situei no lado direito, atravessando os dois hemisférios.

¹¹ Quadro 1, hemisfério superior, parte debaixo do lado direito do hemisfério inferior.

As letras de música são ‘fontes poéticas’. Não são música de uma forma autônoma e independente, mas são algo que se integra à música em um gênero musical específico: a canção. Música e poesia são artes que podem existir separadas. Existe a música instrumental, e existe a poesia para ser lida ou recitada. Não obstante, estes dois caminhos independentes – o poético e o musical – unem-se em um dos mais antigos modos de expressão conhecidos pela humanidade. Disse que as letras de canções não são música, mas que de algum modo são “quase música”, para mostrar que diferem de outra forma poética de expressão: a poesia feita para ser lida, recitada ou encenada¹².

Os letristas de música e os poetas – representantes singulares de funções que podem eventualmente ser alternadas por uma mesma pessoa, mas não necessariamente – sabem perfeitamente que letra de música e poesia comum são coisas distintas. Uma boa poesia para ser lida ou recitada pode estar longe de funcionar bem como letra de música. E boa parte das letras de música – que funcionam tão bem acompanhadas da dimensão musical para a qual foram concebidas – pode ficar banal ou mesmo ridícula quando as letras de canções são lidas como uma poesia comum. É verdade que eventualmente temos compositores cujo estilo poético produz realizações musicais nas quais as letras das músicas, além de funcionarem bem na interconexão com a música para a qual foram concebidas, também funcionam como poesia para ser lida ou recitada¹³.

Não obstante, “letra” e “poesia”, esta última agora compreendida no sentido tradicional, constituem mundos diferentes de possibilidades. A letra tem algo, naquilo que a constitui, que a permite se integrar bem a uma música. Por isso, tal como já ressaltamos, o historiador que aborda a música não deve analisar a letra separada da música – ou desconectada dos aspectos musicais que a

¹² No Quadro 1 eu expresso este contraste. As fontes poéticas (no hemisfério inferior, lado direito, parte de cima) podem se desdobrar nestes dois tipos de realizações: a poesia que é feita para ser usufruída em si mesma, e a poesia que só tem sentido junto a uma música – ou seja, a chamada ‘letra’.

¹³ Muitas das letras do compositor Chico Buarque de Holanda (1944-), por exemplo, costumam funcionar muito bem tanto quando estão integradas às canções das quais fazem parte, como quando as lemos isoladamente. Dou o exemplo da célebre composição musical *Construção* (1970). Mas esta bifuncionalidade de um texto que pode funcionar bem como letra de música ou como poesia, no sentido tradicional, não é a regra. Por outro lado, temos na música popular brasileira um poeta como Vinícius de Moraes (1913-1980) – que apresenta uma produção de poesia independente daquela que o celebrizou como um dos grandes autores de letras para a música popular. Vejo um estilo bem distinto de poetar quando leio o Vinícius “poeta” e o Vinícius “letrista de música”. As suas produções em uma e outra destas áreas de expressão artística são de alta qualidade. Mas são tipos distintos de realizações. Isso não impediu que, eventualmente, algumas poesias de Vinícius de Moraes – originalmente escritas para serem lidas ou recitadas – fossem depois adaptadas a melodias com extraordinários resultados. Dou o exemplo do *Soneto da Separação* – poema escrito por Vinícius em 1938, mas transformado em letra de música por Tom Jobim muito mais tarde. É uma poesia magnífica tanto quando a lemos como quando a ouvimos já como letra de uma música criada por Tom Jobim (1927-1994). Outro exemplo é o poema “Rosa de Hiroshima”, escrito por Vinícius de Moraes em 1946 para protestar contra a bomba atômica jogada pelos Estados Unidos no Japão. Musicada em 1973 por Gerson Conrad (1952-), na época integrante do grupo Secos & Molhados, também se tornou uma realização admirável. Por outro lado, é especificamente “letra de música” o que vemos com a composição *Na Tonga da Milonga do Kabuletê*, (1970), um dos maiores sucessos da dupla Toquinho e Vinícius de Moraes.

ela se integram e que fazem com que ela seja o que é: uma letra de música. Além do que, ao examinar as letras de música *sem a música*, não estamos propriamente estudando a história da música, mas sim a história das letras de música – e na verdade restringindo o foco historiográfico a apenas alguns aspectos da letra de música, já que a integração a elementos da música também diz respeito à letra em si mesma.

De todo modo, como quis mostrar no Quadro 3 ao colocar as “letras” como um tipo de fonte que está atravessado na fronteira entre as “fontes musicais” e as “fontes de natureza diversa”, temos aqui uma situação bem especial. A letra, tomada por si mesma, não é propriamente uma fonte musical; mas certamente se integra de tal forma a este tipo de realização musical que é a canção, que podemos aproximá-la do hemisfério superior do esquema – o âmbito específico das fontes musicais. Mas, cumpre notar: entender essa aproximação da letra em relação à dimensão musical implica não abordar a letra de música como poesia tradicional, composta para ser lida em voz baixa ou para ser recitada para um público. A letra, por vezes, só faz sentido, ou alcança o seu devido potencial expressivo, quando a consideramos na sua articulação aos aspectos musicais.

Alcances das diversas fontes musicais

As fontes musicais acima comentadas não se prestam somente a estudar a própria música – isto é, a dimensão musical em si mesma, ou os fatos da arte e da indústria da música, a recepção da obra musical, a vida dos músicos e assim por diante. Quando dizemos que é possível elaborar não apenas uma história da música, mas também uma história através da música, queremos enfatizar que os problemas históricos mais diversos podem ser estudados em fontes musicais. Estas permitem entender aspectos diferenciados da vida humana e social.

O Quadro 3 busca explicitar essa multidimensionalidade de alcance das fontes musicais. No topo do esquema, mostramos, sim, que a música em si mesma pode ser estudada pelas próprias fontes musicais – aquelas que, no Quadro 1, se desdobraram nos diferentes grupos mais acima discutidos: as composições, performances, partituras, mídias musicais, instrumentos, tradições orais e rituais e, por fim, as próprias letras de música. Não obstante, o quadro mostra que, através dos vários tipos de fontes musicais, podemos também estudar a história em todos os aspectos e dimensões que constituem a vida social. A música, enfim, pode servir para estudar a própria música, mas também para estudar a história de modo mais geral, e tudo o mais que essa envolve, da vida cotidiana à política e ao imaginário social.



Quadro 3. Alcances das Fontes Musicais

Não vou esgotar o quadro acima, mas vou dar o exemplo da dimensão política. Através das suas realizações musicais específicas – as composições e as performances – a música exerce a sua parcela de poder e viabiliza projetos de agir sobre a sociedade, além de abrir espaço para conscientizações diversas (mas também alienações, para considerar o campo oposto de possibilidades). Por isto mesmo, a música de um determinado tempo-espacó social pode atrair as tentativas de controle de forças sociais várias, inclusive as instituições dominantes e os governos. É sintomático que, nas tiranias e nos governos ditatoriais, apareçam de maneira tão insistente as tentativas de controlar a música, censurá-la, mantê-la sob vigilância – ou, em uma segunda ordem de intervenções, os projetos de usá-la como propaganda política e forma de alienação a favor das forças opressoras. Aprofundaremos este tema quando discorrermos sobre as fontes repressivas da censura, no próximo capítulo.

A ideia de que as fontes musicais têm como uma de suas esferas de alcance a dimensão política, conforme indicado em um dos retângulos do Quadro 3, sintoniza-se com a perspectiva de

que através delas podemos examinar as conexões entre música e poder. A música tanto pode se mostrar como sujeito ou instrumento de poder, assim como pode sofrer a ação de poderes diversos. Do mesmo modo, letras de música – na sua ampla possibilidade de diferentes temas – podem discorrer sobre variadas formas de poder e micropoderes, ou revelar involuntariamente aspectos relacionados ao poder.

A consciência de que música é poder – e, em outros momentos, as crenças mesmo que infundadas de que a música exerce poderes diretamente através de suas escalas e ritmos – pode ser por vezes surpreendida nos próprios textos poéticos que funcionam como letras de música, ou ainda nos textos de todos os tipos que se propuseram, em todos os tempos-espacos, a tentar compreender as potencialidades da música para intervir na vida humana. A ideia que mencionarei a seguir não tem praticamente nenhuma acolhida na musicologia dos dias atuais, mas sua ocorrência e recorrência é um sintoma de como tem rondado o imaginário, em culturas as mais diversas, esta imaginação sobre a eventual relação entre as escalas musicais e o poder direto da música sobre a mente humana.

O filósofo grego Platão (428-348 aC), em mais de uma oportunidade, sustentou sua singular convicção de que as diferentes escalas ou modos musicais poderiam ser utilizados para produzir efeitos específicos nos seres humanos que as escutassem. Por isso mesmo, quando pensava em sua cidade ideal, acreditava que o governante-sábio deveria controlar a música nos limites de sua jurisdição política. O filósofo grego propõe esta questão em certas passagens de seu livro *A República* (c.380 aC), buscando nelas dar a perceber que tipo de música deveria ser permitido ou proibido para a comunidade política ideal, destacando-se aqui a bem conhecida discussão sobre quais poderiam ser os modos musicais a serem admitidos pelos governantes, considerando o conjunto de modos gregos então conhecidos. Também aconselha sobre os instrumentos mais apropriados¹⁴.

A reflexão sobre o poder da música – bem ou mal fundamentada – atravessa os tempos na direção da modernidade. Já na Idade Média, mais precisamente em 1290, o intelectual citadino Johannes de Grocheio (1255-1320) descrevia no seu tratado *De Musica* os efeitos buscados pelas canções de gesta:

Este canto se destina a ser executado em presença de velhos, de obreiros, e do vulgo, quando eles repousam de seu trabalho cotidiano, a fim de que a audição das infelicidades experimentadas pelos outros os ajude a suportar as suas e de que cada um deles retome em seguida, mais alerta, sua tarefa profissional. Por isso, esse gênero de canto é útil à conservação do Estado¹⁵.

Nada mais explícito do que este texto medieval, denunciador da busca de poder que infiltra na criação musical e poética ou na sua administração por poderes diversos, assim como revela a intenção de sujeição de um

¹⁴ Os modos são abordados entre *República*, III, 398-e e 399-c; os instrumentos são mencionados em *República*, III, 399-d a e.

¹⁵ Johannes de Grocheio tinha o nome parisiense de Jean de Grouchy/ O trecho transcrito foi evocado por Paul Zumthor em *A Letra e a Voz* (1990, p.156).

público que se pretende submeter pelo ritmo, ou a medida que se tinha da realização poético-musical como um instrumento possível de controle social. Particularmente, durante todo o período medieval, os exemplos se multiplicam. Não era por acaso que, no século X, reis e chefes guerreiros islandeses mantinham em suas cortes círculos de poetas-cantores profissionais, os *escaldos*, para o seu próprio louvor e enaltecimento, e, na verdade, para a difusão de suas gestas em um círculo social mais amplo. Tampouco é de se estranhar que as invasões nórdicas contra o mundo românico tenham contado também com o seu acompanhamento poético-musical, os *eddas*¹⁶, ou que, em estilo completamente diverso, a Igreja tenha buscado exercer o domínio sobre os seus devotos com a serenidade disciplinadora dos *cantos gregorianos*.

Quando os historiadores abordam os diversos espaços-tempos, da Antiguidade até hoje, não é difícil encontrar oportunidades para examinar vários tipos de governos e instituições que se apoiaram na ideia não apenas de exercer um controle preventivo sobre a música, em busca de evitar que ela pudesse ser usada contra eles, mas também de investir na possibilidade de usar a música como instrumento de poder associado ao próprio governo em questão. No que se refere à História do Brasil, tem sido um tema recorrente de estudos as relações entre a música e o Estado Novo, de Getúlio Vargas (1882-1954). Isto ocorreu tanto na música de concerto, com a associação entre Vargas e o compositor Villa-Lobos (1887-1959), como na música popular, com as investidas do governo varguista na tentativa de impor uma agenda de temáticas que deveriam ser permitidas, ou pelo menos incentivadas, nas letras de música do samba – gênero que então começava a se projetar como a principal modalidade popular de massas em nosso país. Já foi muito estudado, por nossos historiadores, como a figura do malandro – muito recorrente no samba anterior ao governo Vargas – vai sendo neste período substituída pela ideologia do trabalho na arte de músicos cooptados pelo regime¹⁷.

Este tipo de estudo é um exemplo de operacionalização historiográfica das letras de música para compreensão da esfera do poder político. Estuda-se a esfera política ao se examinar o poder que tenta ser exercido sobre a música através de um governo. Mas oportunamente veremos que o poder se dá em todas as direções, e que, se por um lado pode existir uma censura, isto gera concomitantemente uma luta contra a censura. Além disso, se existem os grandes poderes e as resistências que se dão a estes poderes, há também os micropoderes – e eles também aparecem nas letras de música: os preconceitos que corroem a vida social ou contra os quais se luta, a dominação masculina e suas contrapartidas em resistências femininas, as xenofobias e homofobias, a utilização da música pelas igrejas – assim como a apropriação da música por comunidades e setores sociais oprimidos que conquistam através de suas modalidades musicais um espaço para a livre expressão de suas vozes.

Poderíamos seguir mostrando a totalidade de dimensões que podem ser estudadas através das fontes musicais. A vida material, por exemplo, pode aparecer de maneira voluntária ou

¹⁶ Os *Eddas* são poemas épicos sobre os feitos dos deuses do paganismo germânico, como o *Völuspá* (1270), o *Grimnismil* (1270) e o *Thrymskvida* (primeira metade do sec. XIII). Os dois primeiros foram preservados no manuscrito islandês *Codex Regius*.

¹⁷ Matos, 1982; França Pereira, 2012; Naves, 2006; Cazes, 2005; Vasconcellos e Suzuki, 1984; Vasconcellos, 1977; Oliven, 1984; Gomes, 1998 e 2004; Cândido, 1970.

involuntária em letras de música. A moda, formas de vestir, automóveis, habitações, tipos de alimentação – estas e inúmeras outras coisas pertinentes à vida material e cotidiana de uma sociedade podem ser estudadas em uma série de letras de música. Se um compositor pode escrever uma música sobre “o seu sapato”, diretamente, em uma outra os objetos materiais podem invadir a cena em alguns dos seus versos: um paletó enlaça o vestido no interior de um armário embutido, e um sapato pisa o outro, como vestígios de um amor desfeito (referência à música “Eu Te Amo”, de Chico Buarque).

Os próprios instrumentos musicais, já o dissemos, constituem um aspecto da vida material: eles são objetos que permitem fazer música, e, se podem ser estudados como materializações do sistema musical que viabilizam, também podem ser estudados como objetos materiais em si mesmos – objetos que podem ser decorados ou adotados como símbolos, ou que, através de sua materialidade e formatos, dizem-nos algo sobre aqueles que os empunham, e muito mais. Em muitas das sociedades indígenas brasileiras, certos instrumentos são associados exclusivamente a rituais, e sobre eles podem incidir prescrições e interdições diversas cujas análises podem levar o pesquisador a entender tanto a dimensão política (poder), como a configuração das relações de gênero e o imaginário religioso da sociedade examinada.

Determinadas flautas dos indígenas Wauja devem ser tocadas exclusivamente por homens, e a sua mera contemplação com um olhar mesmo que passageiro é interditada às mulheres, sob pena de severas punições se não for observada esta regra¹⁸. Entre os Tucanos e o povo Tariana há interdições análogas em torno dos instrumentos de sopro conhecidos como Mini. O mesmo ocorre com os Iburi – uma espécie de trompete dos índios Ticuna. Trago estes exemplos para mostrar que as relações de gênero se projetam também nos próprios instrumentos musicais.

Letras de música também elaboram representações de mulheres e homens, e deixam entrever as relações de gênero. O espaço, a vida cotidiana, as formas de sociabilidade, o imaginário... tudo encontra uma possibilidade de ser expresso em uma letra de música, e os historiadores podem examinar cada um destes aspectos, assim como podem abordar, através das fontes musicais de todos os tipos, a economia e seus fatos diversos. Esses são os alcances variados das fontes musicais.

Conclusão

Fontes musicais são de grande interesse para os historiadores da música, e também para aqueles que estudam outros temas que não diretamente a música – mas através da música. Em um

¹⁸ Referimo-nos às flautas sagradas kawok, estudadas por Acácio Piedade (2006, p.35-48).

artigo futuro, poderemos voltar ao Quadro 1 com vistas a dar a perceber – já abordando o hemisfério inferior do esquema proposto – as fontes de natureza diversa que podem ser estudadas ou examinadas pelos historiadores em seus estudos historiográficos sobre a música e sobre as suas diversas realizações musicais. Existe nesse caso uma grande diversidade a ser considerada, conforme nos mostra o esquema sul do quadro proposto. Este universo complementar de fontes que favorecem o estudo da música, todavia, merece um artigo à parte.

O objetivo maior deste artigo foi o de lançar as bases de um panorama visual interessante para o trabalho de pesquisa em história da música – o qual se oferece a historiadores e musicólogos – além de comentar, em maior detalhe e a partir de algumas exemplificações, apenas a ordem das ‘fontes musicais’, que constituem o hemisfério superior do esquema. A variedade de alcances das fontes musicais para o estudo de diferentes campos de problemas historiográficos – da economia e vida cotidiana a áreas como a política, cultura e imaginário – foi ilustrada com exemplos como o do samba brasileiro. Não obstante, os exemplos poderiam se multiplicar. Finalizamos este artigo com um convite para a exploração de um campo maior de possibilidades.

Referências

- ALVES, Paulo Henrique Pinto Coelho Rodrigues. História e música: o diálogo entre os dois campos de conhecimento e os diversos tipos de fontes possíveis para a realização de pesquisas históricas da música. *Anais do 2º Encontro Internacional da ANPUH – História e Parcerias*, 2019. [História e Música o diálogo entre dois campos de conhecimento e os diversos tipos de fontes possíveis para a realização....pdf](#)
- BORNHOLDT, Jeimelly Heep. *História da Música Ocidental: do classicismo ao contemporâneo*. Curitiba: InterSaber, 2021.
- CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- CÂNDIDO, Antônio. Dialética da Malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 8, 1970
- CAZES, Henrique. Nascimento de uma identidade musical. In: DREYFUS, Dominique (org.). *Raízes musicais do Brasil*. Rio de Janeiro: SESC-RJ, 2005. p.9-13
- CHANAN, Michael. *Repeated takes: a short history of recording and its effects on music*. London

& New York: Verso, 1995.

DE MORAES, José Geraldo Vinci. *Criar Um Mundo do Nada – A Invenção de Uma Historiografia da Música Popular Brasileira*. Santos: Intermeios, 2020.

FRANÇA PEREIRA, Maria Fernanda de. O Samba de Exaltação: convergências e conflitos na construção discursiva da identidade nacional. *Teoria e Cultura*, vol.7, nº1 e 2, p.103-119, 2012.

GARCÍA, Josefa Montero. La documentación musical: fuentes para su estudio. In: *El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales*. Asociación de Archiveros de Castilla y León, p. 91-122, 2008.

GOMES, Tiago de Melo. *Lenço no PESCOÇO: o malandro no teatro de revista e na música popular* [Dissertação de Mestrado]. Campinas: Unicamp - IFCH, 1998.

GOMES, Tiago de Melo. Gente do Samba: malandragem e identidade nacional no final da Primeira República. *Topoi – Revista de História*, vol.5, nº9, p.172-198, 2004.

GÓMEZ GONZÁLEZ, P. J. et al. *El Archivo de los Sonidos: la gestión de fondos musicales*. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008

GÓMEZ GONZALEZ, J. P. Fuentes fotográficas para el estudio de la música popular del siglo XX: el caso de Chile. 4º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical & 2º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Sistemas de Informação em Música: Música, Imagem e Documentação na Sociedade da Informação, 17–32, 2017.

GRIFFITHS, Paul. *História Concisa da Música Ocidental*. São Paulo: Quina Editora, 2024.

GROUT, Donald e PALISCA, Claude. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2014.

MASSIN, Jean e MASSIN, Brigitte. *História da Música Ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982

MIDANI, André. *Música, ídolos e poder: do vinil ao download*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MORELLI, Rita C. L. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. 2. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2009.

MUSESORE.COM: *The world's largest free sheet music catalog*. [S.l.: s.n.], [20--?]. Disponível em: <https://musescore.com>. Acesso em 22 ago 2025.

MUSICA BRASILIS. Musica Brasilis. [S.l.]: Musica Brasilis, [2024?]. Disponível em: <https://musicabrasilis.org.br/>. Acesso em 22 ago. 2025.

NAPOLITANO, Marcos. “*Seguindo a Canção*”: *Engajamento Político e Industria Cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo, Annablume, 2001.

NAVES, Santuza Cambraia. Almofadinhas e Malandros. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, ano 1, nº 8, p.22-27, fevereiro/março 2006

OLIVEN, Ruben George. A Malandragem na Música Popular Brasileira. *Latin American Music Review*, vo.5, nº1, 1984.

PIEDEADE, Acácio T. de Camargo. Reflexões a partir da etnografia da música dos índios Wauja. *Antropológicas*, ano 10, vol.17, nº1, p.35-48, 2006.

PLATÃO. *A República*. Rio de Janeiro: Calouste Gulbenkian, 2001.

RÉPERTOIRE International des Sources Musicales. RISM online catalog. Basel: RISM Zentralredaktion, [entre 1952 e 2025?]. Disponível em: <https://rism.info/>. Acesso em 22 ago.2025.

SANDRONI, Carlos. “Adeus à MPB”. In: CAVALCANTI, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, (org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SIQUEIRA, Marcelo Nogueira de. Reflexões sobre o fazer e o pensar arquivístico relativos aos documentos audiovisuais, iconográficos e sonoros. In: SOTUYO BLANCO, Pablo; SIQUEIRA, Marcelo N. de; VIEIRA, Thiago de O. (orgs). *Ampliando a discussão em torno de documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais*. Salvador: EDUFBA, p. 29-46, 2016.

SESC (Brasil). *Sesc Partituras*. [S.l.]: Sesc, 2024?. Disponível em: <http://sescpartituras.sesc.com.br>. Acesso em: 22 AGO. 2025.

VASCONCELLOS, Gilberto; SUZUKI JR, Matinas. A malandragem e a formação da música popular brasileira. In FAUSTO, Boris. (Org.). *História geral da civilização brasileira*, v. 3, p. 1930-1964, São Paulo: Difel, 1984.

VASCONCELLOS, Gilberto. Yes, nós temos malandro. In: *Música Popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977

VICENTE, Eduardo. *Da Vitrola ao iPod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. São Paulo: Alameda Editorial, 2014.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.