

POR UMA HISTÓRIA SOCIAL DA MÚSICA: UMA METODOLOGIA APLICADA À PRODUÇÃO OPERÍSTICA¹

FOR A SOCIAL HISTORY OF MUSIC: A METHODOLOGY APPLIED TO OPERA PRODUCTION

Leandro Couto Carreira RICON*

Resumo: Este trabalho visa propor uma discussão acerca das possibilidades metodológicas da utilização da produção operística como fonte orientada à prática da História. Desta forma, iniciamos fazendo um balanço das novas abordagens historiográficas que persistem afastando a problematização, de forma socialmente orientada, da prática musical. A partir da proposição de uma História Social da Música, pensamos nas modalidades já existentes da construção do conhecimento da intersecção entre História e Música: a História da Música – de caráter nitidamente tradicional – e a Musicologia Histórica – voltada à música. Assim sendo, como centro questionador do trabalho, propomos apontamentos metodológicos para uma História Social da Música no caso da produção operística já que vivemos um interdito historiográfico neste gênero.

Palavras-chave: História Social da Música – Ópera – Metodologia da História.

Abstract: This work aims to propose a discussion of methodological possibilities of the use of opera production as a source of History. Thus, it begins by taking stock of the new historiographical approaches that persist without social questions. Based on the proposal of a Social History of Music, we think the modalities of the existing knowledge of the intersection between History and Music: a History of Music – clearly traditional – and Historical Musicology – dedicated to music. Thus, as the main question of this work, we propose methodological notes for a Social History of Music regarding opera production since we live in a historiographic interdict in this genre.

Keywords: Social History of Music – Opera – Methodology of History.

Ao longo do século XX, a História, enquanto disciplina acadêmica, sofreu uma série de questionamentos que acabaram por ampliar suas possibilidades de pesquisa e de problematizações possíveis criando, assim, núcleos diversificados de análise de seus objetos. Nesse período, passa a ocupar uma posição central no fazer historiográfico a necessidade de se questionar o papel das narrativas dentro da cientificidade histórica, assim como a utilização da lógica de *lugar de fala* de cada historiador – ou seja, a partir deste momento, passou a ser necessário localizar social e institucionalmente o produtor da historiografia (CERTEAU, 2002). De igual maneira, podemos indicar, como outra característica importante da nova historiografia, a definição plural das temporalidades

* Doutorando e Mestre em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGHC-IH-UFRJ). Programa de Pós-Graduação em História Comparada do Instituto de História da UFRJ, Largo de São Francisco de Paula, nº1. Centro, Rio de Janeiro - RJ, Brasil, CEP 20051-070. Bolsista CAPES. Publicou, no ano de 2012 o livro “Por uma ópera alemã: Richard Wagner e o início de seu nacionalismo musical” (Rio de Janeiro: Multifoco). E-mail: leandroecouto@bol.com.br

históricas entre a curta duração dos fatos, a média duração das conjunturas e a longa duração das estruturas. As novas abordagens metodológicas, a inovação teórica e a percepção da relevância dos estudos dos conceitos, a definição do papel dos indivíduos dentro do núcleo social – eis aqui algumas das outras variadas características que, se por um lado, ampliaram as possibilidades científicas dessa disciplina, por outro, muitas vezes também relativizaram o conhecimento proposto por essa matéria.

Dentre estas novas propostas, um âmbito surgiu sendo relativamente pouco explorado devido, principalmente, à complexidade de interpretação que os historiadores possuem acerca deste ramo: a música. Relacionar a música com a História se fez difícil labor, uma vez que esse tipo artístico possui uma linguagem por demais específica, à qual os historiadores, em sua maioria, não possuem acesso, dificultando, assim, a elaboração de uma metodologia específica. Todavia, negar a inserção dessa prática artística nos estudos históricos é, diretamente, reduzir as possibilidades analíticas de compreensão da realidade cultural, social, política e mesmo econômica de determinada realidade temporal.

Primeiramente, antes mesmo de entrar em classificações e análises metodológicas, uma definição tipológica se faz necessária: trata-se de diferenciar o que é a tradicional História da Música, o que é Musicologia, principalmente a de caráter histórico, e aquilo que chamamos de História Social da Música. A maior parcela de historiadores que tenta se envolver com a música enquanto objeto de pesquisa ainda não possui em sua formação a clara distinção entre esses três modelos de pesquisa possíveis. Desta forma, a maior parte dos pesquisadores que enfrentam o desafio da elaboração de uma História Social da Música, bem como os músicos que se colocam na pesquisa de determinada Musicologia Histórica de caráter social ainda persistem elaborando uma narrativa tradicionalista de História da Música, privilegiando indivíduos e obras e anulando, mesmo que de forma inconsciente, as características mais gerais que possibilitam a existência desses mesmos indivíduos e obras.

História Social da Música: uma definição necessária

Em primeiro lugar, devemos situar o que é comumente chamado de História da Música; aquela mais tradicionalista e que, apesar de sua relevância para a pesquisa, por recolher grande número de informações e documentos, infelizmente ainda domina o cenário historiográfico contemporâneo. Podemos lembrar que, durante o século XIX, muitas vezes chamado de *o século da História* – já que nesse momento surgem as

primeiras críticas metodológicas ao conhecimento histórico – os historiadores que focavam na arte vinculavam a criação artística com a lógica de alta cultura, ou cultura letrada, sem problematizar socialmente a produção. Assim sendo, a arte era tida como uma manifestação do espírito humano – apenas. Nesse contexto, raros eram os textos específicos relacionados à música e estes, quando existiam, focavam principalmente as análises biográficas, sendo escritos, em geral, por sujeitos próximos ao biografado, como é o caso da biografia que o compositor, pianista e maestro Franz Liszt dedicou a Frederic Chopin, ou a biografia de Ludwig van Beethoven escrita por seu secretário e amigo íntimo Anton Felix Schindler.

Fazia-se, portanto, uma História voltada à fundamentação e manutenção de determinado gosto hierarquizado. Desta forma, conseguia-se disfarçar os parâmetros sociais e econômicos utilizados para a efetivação da hierarquização cultural no período. O historiador da arte – e da música – era um perito que, no geral, apenas agrupava as obras artísticas em estilos. Estes estilos, apesar de possuírem determinada validade analítica, ainda reunindo os sujeitos exclusivamente por características similares ou próximas, não bastam para a compreensão da produção artística. Dessa forma, historicamente, passou a ser comum chamarmos de História da Arte aquela descrição dos estilos e suas modificações ancoradas, em geral, na vida dos produtores, ou seja, sem relacionamento direto com o meio social do contexto vivido (RAYNOR, 1981, p.9). Esta história, conjectural e simplificadora, buscou, então, a sucessão de formas e estilos, sem se preocupar com as devidas problematizações estruturais, apenas possíveis com a análise das dinâmicas sociais.

Muitos questionamentos possíveis, obras artísticas e personagens, a partir dessa lógica exclusivamente narrativa, proposta pelo século XIX, foram postos de lado em favor das chamadas *personagens centrais*, o que gerou a anulação das influências nas práticas sócio-culturais de variados momentos. Podemos lembrar, como característica prática dentro da historiografia da música, a ausência de significativos estudos acerca dos descendentes de Johann Sebastian Bach. Dentre esses descendentes, podemos marcar Wilhelm Friedemann Bach, que influenciou o modelo de escrita tecladístico no século XIX, Carl Philipp Emanuel Bach, que acabou por fundamentar as técnicas composicionais do classicismo, e Johann Christian Bach, o *Bach inglês*, grande divulgador da sinfonia enquanto forma composicional. Esses indivíduos tiveram, no final das contas, relevantes influências nas concepções musicológicas de seus tempos e territórios, porém, a partir do momento em que Johann Sebastian se transformou em centro, seus herdeiros acabaram sendo postos de lado. A fórmula encontrada para esse

evento foi simples: anularam-se as problematizações possíveis dos descendentes para se preservar o ‘gênio’ não problematizado do compositor de *O Cravo Bem-Temperado*.

O século XX não foi suficiente em reformular as necessidades de uma historiografia da música. Podemos lembrar que os textos deste momento, destarte buscarem inovações teóricas e metodológicas, ainda se fundamentam na anedotização, mitologização e romantização de determinados atores – os que se firmaram como compositores centrais ao longo do tempo, ou seja, aqueles que conseguiram fama duradoura devido a qualquer quesito – e nem sempre a sua obra ou a inserção desta em seu contexto. Neste sentido, podemos lembrar que, apesar de se chamar *Uma nova história da música*, o texto do ensaísta Otto Maria Carpeaux (1977) ainda é um perfeito representante daquilo que é mais antigo dentro da historiografia da música: os grandes feitos, as grandes obras, as pequenas análises problematizadoras da relação entre o indivíduo e o seu mundo e a ideia de História quase total de determinado tema – o autor vienense naturalizado brasileiro oferece uma análise que vai desde a música renascentista até a música eletrônica.

Em segundo lugar, devemos localizar o que é a Musicologia, principalmente aquela de caráter histórico. A Musicologia ainda é uma disciplina demasiadamente jovem e, por isso, até agora carrega uma ampla gama de significados, o que gera uma confusão acerca de seu escopo conforme atestam variados autores (CHIMÈNES, 2007; KERMAN, 1987; LESURE, 1961; LESURE, 1953). Podemos lembrar que o termo musicologia é datado no *Oxford English Dictionary* como tendo sido utilizado pela primeira vez na década de 1910. Logo, o fato deste termo ser recente faz com que muitos ainda se coloquem contra a sua utilização.

Originalmente, o termo musicologia foi empregado como sendo o conhecimento mais pleno possível das mais diversas áreas da música, ou seja, o significado era lato. Contudo, devido principalmente à hiperespecialização que os ramos de conhecimento sofreram através do XX, hoje o sentido é mais restrito e Musicologia passou a significar o estudo da História da Música enquanto arte – formando-se a Musicologia Histórica. Os indivíduos que se dedicam a esta área, portanto, trabalham com temas que vão desde a confecção de resenhas musicais para jornais, revistas e programas de concertos até as palestras e pesquisas acadêmicas. A partir do momento em que a Musicologia como área de conhecimento foi se consolidando e se auto-reconhecendo acabou por se aproximar da História. Contudo, por falta de contato entre as disciplinas, aproximou-se daquele modelo histórico tradicionalista que marca a transição do século XIX para o século XX. Assim sendo, esse estudo acabou por ser factual, documental, verificável e

amplamente personalista, ou seja, a percepção estética e estilística, além do cunho sócio-político da análise, acabou por ser afastada.

Os musicólogos foram se aproximando dos comportamentos arqueológicos e filológicos, buscando o resgate de repertórios antigos e decodificando as notações musicais que já não eram utilizadas, buscando, com isto, que as músicas antigas fossem executadas hoje em dia com as características interpretativas de outrora (CHIMÊNES, 2007). Mesmo chegando a possuir pontos em comum com a historiografia, a Musicologia acabou não comungando das características daquela ciência que buscava se afastar das narrativas ditas neutras. Esse aspecto gerou um hiato entre ambas as disciplinas e que permanece até os dias de hoje. Todavia, devemos levar em conta que o afastamento não ocorreu apenas pelo fato de cada disciplina seguir um caminho diferente, a questão não foi apenas de caráter interno: um dos principais fatores para a persistência desse hiato é o desconhecimento da música enquanto prática artística por parte dos historiadores e da metodologia histórica por parte dos musicólogos. Desta forma, a Musicologia ainda permanece com as características positivistas no sentido mais original do termo aplicado à Teoria da História.

A noção de Musicologia ainda hoje não encontrou sua lógica própria e a concepção lato da disciplina é ampla por demais, adentrando nas mais variadas áreas da prática musical, como a Teoria da Música, a Crítica da Música e a própria História desse ramo; por outro lado, a concepção estrita de Musicologia é tão restrita que é praticamente coincidente com a História da Música praticada anteriormente e, até hoje, presente na maioria das produções. Desta forma, ainda são raros os casos no qual ocorre uma Musicologia orientada para a crítica e mais, para uma crítica historicamente localizada, assim como sugere o musicólogo americano Joseph Kerman (KERMAN, 1987).

Vale lembrarmos que, apesar de jovem, essa disciplina conseguiu se ampliar criando tópicos relevantes de análise e no interior da Musicologia surgiu, em paralelo, uma nova possibilidade, a Etnomusicologia. Surgindo dentro do espaço desse modelo de estudos, essa nova subespecialidade focou nas manifestações musicais de determinado grupo comunitário desde que tais manifestações atendessem às demandas sociais e/ou culturais da comunidade, não sendo, então, voltadas ao consumo capitalista massificado iniciado nos últimos tempos. Em suma, a Etnomusicologia propôs “o estudo da música na cultura” (MERRIAM, 1964, p.358), aproximando-se, assim, da Antropologia. Assim sendo, esse novo pesquisador, o etnomusicólogo, acabou focando sua análise em comunidades que produziam músicas singulares, folclóricas, tais como

as comunidades indígenas, os povos subsaarianos e as comunidades do Oriente mais distante. Logo, formando complexas descrições técnicas, o etnomusicólogo acabou localizando as funções da música dentro de cada grupo criador.

Em terceiro e último lugar, temos que ter uma nítida ideia daquilo que chamamos de História Social da [Arte] Música. A História da Música é tratada, quase sempre, como uma dimensão da História Cultural, ficando, muitas vezes, limitada às análises estilísticas que fazem parte de um consumo comum. Ou seja, esse modelo não carrega, no geral, as possibilidades de percepção política e/ou sociais que as obras possuem em seu interior (BARROS, 2010, p.148). Os compositores e as obras, desta forma, foram isolados em uma *torre de marfim*. A função da nova historiografia, que surge a partir das décadas de 1970 e 1980 é, então, resgatar essa produção artística com suas características mais amplas. Percebemos, então, que a História da Música é tradicionalista tanto em seu ramo historiográfico quanto no musicológico. Isto posto, surge, atendendo a todas as demandas, a História Social da Música. Devemos levar em conta, porém, que a História Social da Música nada mais é do que uma subespecialidade multidisciplinar, tendo sua frágil fronteira estabelecida entre a História e a Música enquanto disciplinas. Essas duas características, a criação de espacialidades e a limitação de voláteis fronteiras, são atributos gerais dos mais variados ramos de conhecimento durante o século XX.

Já é uma constatação desde o próprio século XIX, principalmente com a obra de Karl Marx, que a produção de um contexto, incluindo as ideias e a própria arte, está intimamente relacionada com o “modo de vida” do período (WILLIAMS, 2011, p.154). Devemos lembrar que “a música surge, em parte, das atitudes de espírito que o compositor partilha com seus contemporâneos, ou de sua reação contrária a ele” (RAYNOR, 1987, p.19). Logo, percebemos uma clara vinculação da História da Arte com a História das Ideias, uma vez que ambas são produções socialmente orientadas. Como afirma Henry Raynor (1987, p.14):

A música, a menos que não passe de rabiscos casuais em sons, tem o seu lugar na história geral das ideias, pois sendo, de algum modo, intelectual e expressiva, é influenciada pelo que se faz no mundo, pelas crenças políticas e religiosas, pelos hábitos e costumes ou pela decadência deles; tem sua influência e talvez velada e sutil, no desenvolvimento das ideias fora da música.

Assim sendo, devemos buscar uma História Social da Música não apenas como fruto de uma História Cultural que anseie, inicialmente, examinar unicamente em estilo

determinado objeto de pesquisa, desvinculando-se da sociedade que o produz. Findada esta lógica introdutória da História Social da Música enquanto forma de conhecimento, devemos perceber como se dá a vinculação da produção artística com o meio social no qual é produzida.

Aceitando que existe uma interação entre a sociedade e o artista, devemos perceber que a produção faz a ponte entre essas duas margens, além, é claro, do fato de o artista, enquanto indivíduo, já fazer parte da sociedade como membro. Hoje, pensar em uma História Social da Arte requer a inserção da sociedade enquanto consumidora do modelo artístico criado, e já encontramos autores que inserem esta relação produção-público em suas análises, como é o caso de Henry Raynor (1981). Para tal, devemos levar em conta que o modelo musical de determinado autor é subordinado às percepções coletivas ocorrendo, a partir disto, uma interação entre gosto individual e gosto coletivo – de forma convergente ou divergente. O musicólogo francês Joël-Marie Fauquet (1987, p. 15) já afirmou que “a música é uma linguagem coletiva. Como as outras artes, ela elabora os signos sensíveis pelos quais os homens de um momento do mundo revelam sua vontade e esperança”. E mais, o antropólogo argentino Néstor Garcia Canclini também afirmara acerca da importância da inserção do artista em seu momento sócio-cultural:

[as artes não representam] as ideias do artista, nem vacuidades como ‘a sociedade’ em geral ou o ‘momento histórico’. A arte representa as contradições sociais e a contradição do próprio artista ente a sua inserção real nas relações sociais e a elaboração imaginária dessa mesma inserção (CANCLINI, 1984, p.27).

Devemos pensar, portanto, que a produção musical atende a uma necessidade social sem prejudicar a necessidade individual de representação do compositor, ou seja, este deve estar consciente dos anseios de seu público enquanto produtor estético (FISCHER, 1971). Além desta percepção da música inserida no núcleo social, podemos lembrar que ainda é possível a discussão, socialmente orientada, das características ideológicas das produções musicais. Partindo da lógica de que a música é sempre socialmente relacionada, notamos que as classes sociais que percebem esta ou aquela peça devem ser levadas em conta e problematizadas. Theodor Adorno (1980; 2011) afirmou certa vez que a música pode ser compreendida como ideologia, o que acaba por ser uma das funções das análises sociológicas e historiográficas. Para este sociólogo alemão a música se torna ideologia quando se torna objetivamente falsa ou quando ocorre contradição entre a sua determinação e a sua função, e mais: a música é ideologia

quando se coloca como criadora de uma falsa consciência, buscando auxiliar e, muitas vezes, manter as contradições sociais existentes.

Percebido que a música apenas pode existir na sociedade, assim como qualquer outra manifestação artística, podemos enxergar que as obras têm sempre uma função, mesmo que esta função vá se modificando ao longo dos tempos, através de uma série de reapropriações. Partindo da análise da política, da cultura, da sociedade e mesmo da economia de uma época, conseguimos compreender determinada produção, uma vez que o autor está, também, inserido em um contexto macro.

A História Social da Música enquanto um novo campo possível para a análise deve ser pensada a partir da lógica de um sujeito coletivo de composição. Assim, o compositor escreve aquilo que encontra determinada circulação social ou aquilo que, direta ou indiretamente, critica a possibilidade de circulação. Hoje, este campo ainda inexplorado, destarte seus problemas e dificuldades analíticas, oferece aos pesquisadores uma nova seara a ser desvelada; seara esta que amplia o próprio olhar do historiador, uma vez que não pode existir História da Arte separada de quaisquer outros tipos de práticas historiográficas. Por último, devemos lembrar que, além de sempre possuir um espaço pífio na historiografia contemporânea, a História Social da Música – principalmente aquela chamada de clássica ou erudita² – apresenta-se como um complemento às novas possibilidades de objetos da História: outros modelos fontísticos não só já encontraram o seu espaço bem como hoje são alguns dos modelos mais debatidos e produzidos além, é claro, de já terem se constituído teórico-metodologicamente, como é o caso das análises das produções fotográficas e, mais notadamente, da literatura e do cinema.

Vale ressaltarmos, contudo, que a divisão feita neste trabalho entre essas três áreas atende às nossas expectativas e necessidades de problematizações. Contudo, não demonstramos um modelo de interpretação único. Podemos lembrar, por exemplo, que outros autores dividem as pesquisas de forma diferente, como é o caso do professor brasileiro Marcos Napolitano (2010, p. 254):

Grosso modo, a abordagem acadêmica da música divide-se em três grandes áreas: a Musicologia histórica, a Etnomusicologia e um terceiro campo, ainda confuso, que poderíamos chamar de “Estudos em música popular”, congregando Sociologia, Antropologia e História.

Todavia, discordamos deste autor e daqueles que seguem esta proposição, uma vez que não é analisada a possibilidade de se inserir os aparatos metodológicos na área

da Música ‘Erudita’. Desta forma, estes inserem, forçando um molde, essa prática dentro da Musicologia Histórica, disciplina esta que possui os problemas de análise demonstrados anteriormente – e mais, no caso citado, o próprio autor simplifica esta possibilidade disciplinar musicológica como sendo, apenas, o “estudo da vida e obra dos compositores e das formas eruditas” (NAPOLITANO, 2010, p.255).

História Social da Música: problematizações metodológicas em forma de breves apontamentos

Já no início da Idade Moderna, percebeu-se que aquilo que fundamentava qualquer modalidade científica era a característica metodológica que algumas disciplinas carregavam. Desta forma, temos a História, enquanto ramo do conhecimento humano, plenamente estabelecida a partir deste momento – sua metodologia e seu escopo, no entanto, permaneceram se transformando ao longo do tempo até nossos dias fazendo com que atendessem às demandas do presente. Ao chegar ao século XIX, essa necessidade de questionamentos e percepções metodológicas atingiu, simultaneamente, a necessidade de se questionar o papel das narrativas, e mais, o século XIX elegeu a neutralidade como principal característica dos historiadores; assim sendo, a função do método histórico passou a ser a validação das documentações encontradas, afastando, portanto, os questionamentos subjetivos dos autores. Todavia, algumas especialidades da História, como a História Social da Música, ainda não foram pensadas no que tange a sua própria metodologia. O que se segue, agora, é um breve esboço de apontamentos metodológicos desta nova possibilidade de fonte.

Primeiramente podemos lembrar que cada modelo de fonte requer uma avaliação cautelosa a partir do momento no qual precisemos criar uma tipologia metodológica para a sua análise. A música, enquanto objeto de estudo historiográfico não foi, ainda, colocada no centro das discussões acerca de suas possibilidades e características metodológicas e, como Adorno já afirmara, não deve existir separação entre o método e o objeto, uma vez que cada fonte possui determinada peculiaridade que a define (ADORNO, 1980; 2011). Vale lembrarmos que, aqui, que entendemos metodologia como a sequência procedimental criada para se resolver determinado problema ou atingir certo resultado. Desta forma, o método é o ‘como fazer’ a pesquisa. A constituição de um método específico para cada pesquisa é de extrema relevância uma vez que os objetos, contextos sociais e tempos históricos são sempre específicos. O método, sempre pensado e problematizado, passa a ser importante para não se reduzir as

fontes ao óbvio uma vez que os documentos não falam sozinhos, apenas respondem as perguntas que lhes são colocadas.

No caso da História Social, os modelos metodológicos se ampliam em demasia uma vez que não existe uma clara limitação para as fontes nesta subespecialidade enquanto dimensão historiográfica. Estas não ocorrem uma vez que qualquer produção humana, individual ou coletiva, consciente ou inconsciente, é socialmente orientada, estando, assim, inserida em redes de cultura, política e economia. Desta forma, a escolha das fontes é orientada pelos problemas e hipóteses surgidos durante a pesquisa. A partir desta perspectiva teórico-metodológica, podemos perceber que os fatos sociais estão nas mais variadas partes da estrutura humana de vivência; assim sendo, devemos, obrigatoriamente, ampliar a percepção daquilo que identificamos como documento histórico. Neste sentido,

a derradeira ordem de tratamentos metodológicos corresponde à (...) eleição de um recorte privilegiado que funcione como lugar de projeção das atitudes coletivas ou de poderes de sensibilidade. Pode ser um microcosmo localizado ou uma vida, desde que o autor considere significativos para a percepção de uma mentalidade coletiva mais ampla (BARROS, 2010, p.41).

A partir desta percepção, entendemos que a lógica de metodologia pode ser encontrada, por exemplo, na percepção de recortes coletivos – sociais no sentido lato – ou no recorte de apenas um indivíduo, desde que, neste ator, identifiquemos a possibilidade de existência de um *sujeito globalizante* (LE GOFF, 1999). No caso da análise da música enquanto forma de expressão e prática artística, a compreensão deve levar em conta ou o ser coletivo ou o indivíduo e, numa possibilidade maior, ambos os fatores.

A principal dificuldade metodológica em se trabalhar com a música enquanto fonte é a localização das possibilidades de crítica, tanto a interna quanto a externa. Internamente, a obra deve ser ouvida variadas vezes e, se possível, em várias interpretações distintas que possibilitarão ao historiador identificar as nuances interpretativas possíveis o que possibilita a percepção dos mais diversos prismas da obra. Essa audição, no entanto, no caso da música partiturada, deve ser realizada com a leitura da própria partitura. Neste quesito, geralmente, os historiadores ainda não possuem um domínio razoável para a análise; no caso da música dita popular geralmente não ocorre a partituração da peça, o que pode facilitar este momento, uma vez que este modelo musical é mais aberto a improvisações. A crítica externa, por sua

vez, deve levar em conta, para a afirmação da obra como fonte, a autoria, as condições sociais, políticas, econômicas e culturais de produção – tanto do autor quanto do meio no qual está inserido –, a historicidade, as representações simbólicas, bem como a recepção e a circulação deste fenômeno artístico. Também deve ser claro que o trabalho não será capaz de finalizar todas as possibilidades de análise de determinada peça – principalmente num mundo no qual a História se apresenta como portadora de uma verdade hermenêutica, interpretativa e, por isso mesmo, subjetiva.

A música, assim como qualquer outra produção artística, possui uma função historicamente determinada e, em alguns momentos, a sua função acabou por encontrar a necessidade política e social afastando-se, assim, das características que o século XIX propôs: a elevação *per se* do espírito humano em uma produção intelectualmente superior e global. Destarte, faz-se necessário localizarmos a relação entre a arte musical e a vontade política, atingindo, assim, as características macro da estrutura da existência, incluindo, nessa estrutura, a própria população ouvinte das obras. Logo se deve problematizar não apenas a música, ou o compositor, ou o músico mas, também, a vida musical do período, ou seja, o ouvinte, aqui compreendido como receptor. No mais, devemos mencionar que os autores muitas vezes inserem em suas obras características de percepção social e/ou política de forma indireta ou mesmo inconsciente, conforme já atestou Fredric Jameson (1992).

A linguagem estética, mesmo que não seja o centro da análise proposta, também deve ser pensada. Para exemplificar esse relacionamento entre História, Estilo e Estética, podemos lembrar da classificação dos indivíduos, feita *a posteriori*, em *Escolas Artísticas*, como o romantismo, o que reduz a unidade de percepção, já que o sujeito acaba sendo moldado (leia-se: modificado) para ser inserido nestas classificações que acabam funcionando como *tipos ideais* weberianos³. Dentre as características de estilos e percepções de beleza, marcamos que a utilização de determinados instrumentos musicais, formações de grupos, harmonias e possibilidades melódicas carregam, em si, as inovações técnicas sem, contudo, anular as características de percepções pessoais. Logo, a interação entre possibilidade técnica historicizada e percepção pessoal deve ser levada em conta. Analisar o conteúdo e a forma é fundamental.

Percebemos, todavia, que o método, no caso de uma História da Música com caráter de problematização social, deve ser *criado* pelo pesquisador através da inserção de métodos da própria disciplina histórica com outras possibilidades, principalmente com aqueles aparatos metodológicos vindos originalmente da Musicologia, da Antropologia e da Sociologia, buscando atender suas demandas (ADORNO, 1980;

ADORNO, 2011; CHIMÈNES, 2007). Desta forma, “a tarefa do historiador da arte [passa a ser] trazer à luz as ligações entre uma dada obra de arte e as estruturas sociais e processos históricos aos quais ela foi criada” (TOSH, 2011, p.243). Contudo, como qualquer fonte base, ou seja, como qualquer fonte eleita para ser a base dos questionamentos historiográficos em determinado trabalho, a música possui problemas e vantagens metodológicas. Dentre as suas virtudes, destacamos que este modelo de fonte possibilita ao historiador mergulhar no modelo de percepção estética e estilística de determinado período, bem como as suas críticas. Por outro lado, como dificuldade, a música deve ser cercada de outras fontes, aqui compreendidas como acessórias, de caráter plural, evitando-se, assim, que a pesquisa se encerre em uma descrição da produção artística de determinado período e localidade, o que constitui erro metodológico e, portanto, científico.

Dentre as fontes complementares, muitas vezes esquecidas, para citar algumas além das ditas oficiais com as quais os historiadores já trabalham desde o século XIX, podemos lembrar-nos das cartas, que demonstram os fragmentos da existência social e a complexidade das relações humanas, das falas públicas, tais como discursos e pronunciamentos, dos diários pessoais, responsáveis por exemplificar a internalização de pensamentos, e dos textos autobiográficos, que mostram a vontade de publicizar o que o próprio autor julgou relevante em sua vida, da mesma forma que aquilo que podemos perceber que julgou conveniente esquecer, bem como quaisquer outros documentos produzidos pelo sujeito. O uso desta pluralidade de fontes complementares, utilizadas para cercar as obras centrais que estão sendo analisadas na empresa, marca a complexidade da vida humana. Podemos lembrar que aquilo que determinado indivíduo demonstra em uma carta pode ser diferente daquilo que exprime em seu diário pessoal ou mesmo em cartas para outros, uma vez que apenas conhecemos determinado lado de nosso sujeito pesquisado.

Acreditamos, portanto, que a análise social da música não deve subordinar as características individuais, nem mesmo o oposto pode ocorrer. O que deve existir é uma interação entre micro e macro cosmos, entre indivíduo e coletivo. Não devemos, também, superestimar o contexto histórico nem o pensamento da época, já que estes dois caminham em direção à construção das obras. No geral, graças às falhas metodológicas dos historiadores ao longo do século XIX e XX, a música acabou se transformando em ilustradora de determinado momento ou, no mínimo, em ‘fonte secundária’ – se é que ainda podemos usar este termo. Todavia, esta forma artística, metodologicamente problematizada e devidamente questionada, não deve ser encarada

apenas como complemento, podendo, sim, ser o centro de determinados trabalhos historiográficos, além da sempre encarada História Cultural.

História Social da Música: a possibilidade e a aplicabilidade metodológica no caso da ópera: questões e apontamentos

A forma, no caso da música chamada erudita, marca a sua especificidade e, dentro desta especificidade, a ópera se destaca como o modelo que mais aproxima o autor de seu contexto e do próprio público, uma vez que a representação ocorre, também, nas formas orais e visuais, além da musical, fator este que, no geral, facilita a compreensão da obra e das ideias do compositor. Por esta característica, a ópera deve ser problematizada e compreendida como possibilidade de fonte para a escrita da História, porém esta escrita encontra uma série de dificuldades (e possibilidades) metodológicas.

A música foi a última forma artística a entrar nas análises sociológicas e históricas e ainda na década de 1980 raros eram esses estudos. Tratada como fonte histórica, a música, por excelência, e isso não é uma característica apenas da ópera enquanto gênero, mescla o conteúdo objetivo com o subjetivo e esta característica, a localização da fronteira entre subjetivo e objetivo, entre conteúdo e forma, é uma das principais dificuldades desta possibilidade analítica (FISCHER, 1971, p.205). Apesar de outras formas artísticas também mesclarem o objetivo com o subjetivo, a música, especificamente a ópera, encontra uma subjetividade demasiadamente complexa no tangente à análise: no geral, apenas se analisa letra, o conteúdo verbal, ocorrendo poucas vezes uma reflexão acerca da melodia, harmonia e forma. O problema central dessas análises reducionistas é que as características gerais da música são inseparáveis.

É regra na pesquisa da ciência histórica o historiador conhecer a linguagem de seu material trabalhado e, no caso da ópera, este problema deve ser resolvido antes de qualquer início da empreitada historiográfica. Em primeiro lugar, encontramos as características idiomáticas: nestas podemos perceber que a ópera deve ser compreensível ao idioma do historiador. Enquanto música com texto cantado, o pesquisador deve, além de conhecer o idioma da peça, caso não seja o seu idioma de nascimento, conhecer os termos da época e a estrutura poética do momento no qual o compositor viveu. Outro problema relevante é o acesso à especificidade da partitura operística, muitas vezes mais complexa do que a partitura de outras obras – mesmo com

os historiadores muitas vezes se interessando por pesquisas musicais, eles tendem a evitar a ópera devido à complexidade de acesso a esta linguagem:

a música não exprime conteúdo diretamente [...] mesmo quando acompanhada de letra, no caso da canção⁴, o seu sentido está cifrado em modos muito sutis e quase sempre inconscientes de apropriação dos ritmos, timbres, das intensidades, das tramas melódicas e harmônicas dos sons” (CONTIER, 1986, s.p.).

Esta linguagem musical, ou seja, a textura, a instrumentação, a disposição da letra, entre outros, deve ser compreendida como um mecanismo interno de linguagem, desta forma, deve ser pensada com as possibilidades artísticas-culturais do contexto existente. O historiador deve, portanto, levar em conta a ópera como um todo, incluindo as características composicionais às quais apenas aqueles que já estudaram música terão acesso. Nas palavras de Marcos Napolitano (2010, p.267), podemos perceber a importância de fazer interagir a constituição da música e da letra: “na música, a textura, ou colocação de uma voz, os timbres e o equilíbrio entre os instrumentos, o andamento e as divisões de rítmicas e melódicas são estruturas que interferem no sentido conceitual, corpóreo e emocional de uma letra” – apesar deste texto estar se referindo diretamente à análise das músicas populares contemporâneas, é plenamente aplicável às produções operísticas a partir do momento de sua popularização, principalmente após o século XIX.

A criação operística inclui a elaboração de um texto chamado de *libretto*. Este, muitas vezes distribuído ao público, contém os diálogos e as principais informações acerca da dinâmica cênica que a ópera possui. É mais comum, todavia, que esse texto não seja elaborado pelo compositor e, quando disso, devemos levar em conta a figura do indivíduo responsável pelo texto, o libretista. Desta forma, localizar a relação deste com o seu próprio mundo, sua percepção social, política e artístico-cultural, seu relacionamento com o compositor e com os financiadores da ópera que ambos estão produzindo é fundamental. Outro ponto referente ao *libretto*, material primário sobre o qual a música será escrita, é a análise da função que cada personagem criado representa na trama. Algumas óperas, apesar de terem o mesmo tema, muitas vezes até com os mesmos personagens, possuem modificações naquilo que tange à função que determinado personagem exerce na peça. Isto ocorre pelas mudanças nas percepções da relevância de determinado papel que se modifica de acordo com as necessidades e percepções sócio-culturais.

Outro ponto que as análises operísticas devem levar em conta é a especificidade das figuras dos financiadores e dos compradores da produção. A análise da ópera, mais do que dos outros gêneros musicais, incluindo aí as sinfonias e sonatas, necessita dessa percepção já que essas personagens possuem específicas características que modificam a análise. Isto se deve ao próprio gênero da ópera em si: uma vez que a peça é escrita para ser representada em determinado momento, devemos lembrar que ela utilizará, além dos músicos instrumentistas, cantores, cenógrafos, funcionários dos teatros e, acima de tudo, um modelo de teatro específico que possibilitará a interação entre esses personagens e a casa de ópera. Desta forma, e percebendo-se que o compositor, até o final do século XIX e início do XX, não está inserido nessa possibilidade econômica, devemos problematizar quem são os financiadores ou mecenas, quem são os indivíduos que fazem as encomendas e quem é o público, os *compradores* que possibilitam a manutenção de todos estes. Logo, percebemos que passa a ser necessário levar em conta a figura da recepção e da circulação de ideias colocadas nesse aparato artístico, mesmo que ele não seja o cerne do trabalho: herança que a historiografia recebeu diretamente de áreas como os Estudos Literários e a Sociologia. Apesar de essa herança ser necessária, ela também criou uma zona de conforto dificultando que os historiadores criassem, para a análise operística, um método próprio para a análise mais geral, buscando uma possibilidade holística. Logo, os historiadores acabam focando nesses pontos e esquecendo o processo de produção em si. No mais, podemos lembrar também que devemos levar em conta o local de representação, - uma vez que a ópera é escrita para um lugar específico-, a relação entre este lugar, o representante do poder econômico, a produção e audiência.

Seguindo o exposto, podemos perceber que o texto operístico – *libretto* e música – deve ser analisado metodologicamente a partir de uma mescla entre o texto em si e seus aparatos representativos e a sua percepção social, ou seja, a apropriação e a circulação do produto estético. Em primeiro lugar, buscando uma análise holística, devemos analisar os elementos em separado: letra, timbres e harmonias, para só depois analisarmos a obra como um todo. Destarte, representações e circularidade/apropriação ficam para uma análise posterior, mais densa e profunda. Porém, a ópera possui uma facilidade em relação à música popular contemporânea: a partitura. A partitura demonstrará as variações de timbre, melodias e harmonias que possibilitam, também, a melhor compreensão de personagens e ideias contidas na peça – daí a importância do historiador, que se coloca nessa modalidade de pesquisa, ter conhecimento da própria teoria e da prática musical. No mais, a ópera, enquanto aliança entre literatura e música,

deve ser vista e ouvida variadas vezes e em variadas apresentações para criar a possibilidade heurística desse objeto, ou seja, apenas com a inserção do historiador no seu objeto é que ele conseguirá fazer sua análise científica.

O musicólogo Henry Raynor (1981, p.25) afirmou que:

O empenho de relacionar o desenvolvimento da música com o mundo no qual ela existe e considerar o relacionamento do compositor com o mundo econômico e social em que viveu é responder a várias questões que, embora decisivas, não são respondidas pelos historiadores dos estilos.

Desta forma, não basta pensar apenas a obra em si, com suas características estilísticas, mas sim, a obra como produto de determinado quadro social que possibilite a sua feitura, execução, representação, apropriação e circulação, além, é claro, de ser o aparato econômico da relação entre o compositor e seus ouvintes, sem importar em quais classes sociais estes estão. Notando que a música, e no caso da ópera isso é mais patente ainda, pode e deve ser utilizada como fonte condutora para a escrita de uma História Social, percebemos a necessidade da configuração e problematização de uma abordagem metodológica que possibilite esta empreitada. Ramo ainda inexplorado devido, principalmente, à dificuldade de acesso a essa linguagem, a música, na historiografia contemporânea, briga por seu espaço na produção da História enquanto ciência.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor Wiesegrund. *Introdução à sociologia da música*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.
- _____. *Idéias para a sociologia da música*. São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Coleção Os Pensadores).
- ARBLASTER, Anthony. *Viva la Libertà! Politics in Opera*. London: New York: Verso, 2000.
- BARROS, José D'Assunção. *O campo da história: especialidades e abordagens*. Petrópolis: Vozes, 2010.
- CANCLINI, Néstor García. *A socialização da arte: teoria e prática na América Latina*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1984.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. 4. ed. Rio de Janeiro: Alhambra, 1977.
- CASOY, Sergio. *A invenção da ópera: a história de um engano florentino*. São Paulo: ALGOL, 2008.

- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- CHIMÈNES, Myriam. Musicologia e História. Fronteira ou ‘Terra de ninguém’ entre duas disciplinas? *Revista de História*, São Paulo, n. 157, 2007, p.15-29.
- CONTIER, Arnaldo. *Brasil novo: música, nação, modernidade*. Tese (Livre-docência) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986.
- CROCE, Benedetto. *História, pensamento e ação*. Rio de Janeiro: Zahar, 1964.
- DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Forense, 1970.
- _____. Problemas de sociologia da arte. In: VELHO, Gilberto (org). *Sociologia da Arte*: volume 1. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1971, p. 23-36.
- ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- FAUQUET, Joël-Marie. *La musique et le pouvoir*. Paris: Aux Amateurs de Livres, 1987.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1971.
- JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.
- KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- LE GOFF, Jacques. *São Luís: biografia*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- LESURE, François. *Musicologie*. In: Encyclopédie de la musique. Paris: Fasquelle, 1961.
- _____. Musicologie et sociologie. *La revue musicale*, Paris, n. 221, 1953, p.4-11.
- MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- NAPOLITANO, Marco. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2010, p. 235-290.
- PINSKY, Carla Bassanezi (Org). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2010.
- PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (Org). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2011.
- RAYNOR, Henry. *História Social da Música: da Idade Média a Beethoven*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- READ, Herbert. *Origem das formas na arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- RICON, Leandro Couto Carreira. *Por uma ópera alemã: Richard Wagner e o início de seu nacionalismo musical*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2012.
- SILBERMANN, Alphons. *Estructura Social de la Música*. Madrid: Taurus, 1961.
- SILBERMANN, Alphons; KÖNIG, Rene. *Los artistas y la sociedad*. Barcelona: Editorial Alfa, 1983.
- TOSH, John. *A busca da História: objetivos, métodos e as tendências no estudo da história moderna*. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.
- WEBER, Max. *Fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Sociedade: de Coleridge a Orwell*. Petrópolis: Vozes, 2011.

Notas

¹ Agradecemos aos professores Dr. José D’Assunção Barros, Dr. Karl Schurster e Dr. Wagner Pinheiro Pereira pelo auxílio na elaboração deste trabalho.

² Não é nosso interesse, aqui, discutir essas terminologias.

³ Henry Raynor (1981) inovou neste sentido propondo este cruzamento entre a História, o Estilo e as modificações estéticas. Todavia, o texto do musicólogo inglês possui, ainda, aquilo que para a historiografia se configura como juízo de valor e de metodologia: as constantes adjetivações de

personagens tidos como centrais na História da Música. Estes adjetivos iludem o leitor e o ouvinte modernos acerca da realidade histórica, social e cultural de determinada obra.

⁴ E, no nosso caso, da ópera.

Artigo recebido em 19/05/2013. Aprovado em 28/06/2013.