



AS FONTES NARRATIVAS NA HISTÓRIA DA MÚSICA: VARIEDADE E POSSIBILIDADES DE USO

José D'Assunção Barros¹

Resumo: O presente artigo discute a variedade e tipos de fontes narrativas com as quais os historiadores e musicólogos podem contar para a investigação e reflexão sobre temas e problemas diversos da História da Música. Depois de uma breve reflexão sobre a grande diversidade de fontes de natureza diversa disponíveis aos estudiosos de temas históricos relacionados à música, o artigo segue desdobrando reflexões mais específicas sobre as subcategorias de fontes narrativas, entre as quais as crônicas, as obras literárias, as escritas de si – com ênfase nas biografias e autobiografias – e, por fim, as narrativas derivadas do cinema, teatro e outras mídias.

Palavras-chave: Música; fonte musical; fontes narrativas; História da Música; biografias; literatura

NARRATIVE SOURCES IN THE HISTORY OF MUSIC: VARIETY AND POSSIBILITIES OF USE

Abstract: This article aims to discuss the variety and types of narrative sources that historians and musicologists can draw upon for research and reflection on various themes and issues in music history. After a brief reflection on the wide variety of sources of diverse nature available to scholars of historical themes related to music, the article goes on to develop more specific reflections on the subcategories of narrative sources, including chronicles, literary works, self-writing—with an emphasis on biographies and autobiographies—and, finally, narratives derived from film, theater, and other media

Keywords: Music; musical source; History of Music; biography; literature.

¹José D'Assunção Barros é bacharel em Composição pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), bacharel em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mestre em História pela UFF e doutor em História pela UFF. É professor-titular na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ) e é autor de diversos livros nas áreas de História, Música e Artes. Suas pesquisas têm foco nas relações interdisciplinares entre os diversos saberes, inclusive a História e a Música. E-mail de contato: joseassun57@gmail.com

FUENTES NARRATIVAS EN LA HISTORIA DE LA MÚSICA: VARIEDAD Y POSIBILIDADES DE USO

Resumen: *Este artículo analiza la variedad y los tipos de fuentes narrativas que historiadores y musicólogos pueden utilizar para investigar y reflexionar sobre diversos temas y problemas de la historia de la música. Tras una breve reflexión sobre la gran diversidad de fuentes de diversa índole disponibles para los investigadores de temas históricos relacionados con la música, el artículo continúa desarrollando reflexiones más específicas sobre las subcategorías de fuentes narrativas, incluyendo crónicas, obras literarias, autoescritos —con énfasis en biografías y autobiografías— y, finalmente, narrativas derivadas del cine, el teatro y otros medios*

Palabras clave: *Música; fuentes musicales; fuentes narrativas; Historia de la Música; biografías; literatura*

1. Introdução

Neste artigo, discutiremos um setor importante do universo de fontes históricas disponíveis aos historiadores e musicólogos para o estudo da História da Música. Vamos chamá-lo de ‘fontes narrativas’, compreendendo que esta categoria se desdobra em algumas subcategorias mais especificadas. Entre estas, podemos indicar as crônicas, as obras de literatura, as escritas de si – que incluem as biografias e autobiografias, bem como outros gêneros memorialísticos e os diários – sem esquecer, por fim, as narrativas encaminhadas pelo cinema, teatro e outras mídias. Vamos abordar alguns destes diversos tipos de fontes narrativas nos vários itens deste artigo. Antes, porém, será útil introduzir uma reflexão mais geral sobre o universo mais amplo formado pelas fontes de naturezas diversas que estão disponíveis aos historiadores da música.

O artigo não apresenta uma metodologia de pesquisa especificamente direcionada, mas isso não por “anarquismo epistemológico” (Feyerabend, 2011), e sim porque sua proposta principal é apresentar um panorama de fontes musicais através de um quadro visual para uso didático avançado. Por outra parte, a metodologia de elaboração do quadro proposto partiu de uma perspectiva de representação circular em que são considerados dois grandes hemiférios de fontes históricas para o estudo da música: as ‘fontes musicais’ e as ‘fontes de natureza diversa’. As duas ordens de fontes são comunicantes e complementares, possuem fronteiras porosas e atravessamentos. Na segunda parte do artigo escolhemos discutir uma das categorias das ‘fontes de natureza diversa’ – as *fontes narrativas* – de modo a trazer uma exemplificação em profundidade e demonstrar o potencial de complexidade do quadro proposto.

2. As Fontes de naturezas diversas para o estudo dos temas de História da Música

Não dependemos, para estudar a história da música, sempre ou apenas das fontes musicais propriamente ditas – entendendo estas como aquelas que contém mais propriamente a música, a exemplo das partituras, das performances registradas nos variados registros audiovisuais, das tradições orais que transmitem música, ou ainda os próprios instrumentos musicais. Estas fontes, que merecem um artigo à parte, são as ‘fontes musicais’. Entretanto existem também fontes não-musicais através das quais podemos estudar os temas de história da música. Vamos chama-las de ‘fontes de natureza diversa’, e abordaremos neste artigo uma categoria dentro deste conjunto maior: as ‘fontes narrativas’ (Quadro 1).

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



Fonte: elaboração do autor (Barros, 2025).

Antes de mais nada, devemos considerar que os problemas historiográficos que examinamos na história da música podem ser diversos. Se podemos estudar os estilos, as práticas e os gêneros musicais – e em modalidades distintas como a música popular, música de concerto, música folclórica, música sacra – podemos estudar outros aspectos que dizem respeito à música, mas sem estarmos centrados diretamente na dimensão da musicalidade. A vida dos músicos e sua profissão, o seu público, suas relações com os governos ou com a sociedade, seu papel político ou social, as casas de espetáculos e o mundo das gravadoras, as querelas jurídicas, o direito autoral – há muitos temas diferentes que se referem à música, mas que não precisam ser abordados diretamente a partir de fontes musicais. Fontes de natureza diversa podem ser tão importantes para o estudo historiográfico da música como as próprias fontes musicais.

Mesmo quando centramos nosso trabalho historiográfico na análise de fontes musicais, este pode requerer o contraponto de fontes de natureza diversa. Os

músicos e sujeitos históricos envolvidos com a música costumam se associar em instituições, gerando documentação institucional relacionada aos governos, sociedades privadas, empresas, sindicatos, sociedades arrecadadoras, e assim por diante. Estes mesmos sujeitos também interagem uns com os outros, em colaboração ou confronto, e estas relações podem ser mediadas por documentos diversos: contratos que estabelecem parcerias ou definem litígios, relatórios que registram atividades, campanhas que fazem a divulgação das atividades e realizações artísticas, registros e procedimentos relacionados aos espetáculos e gravações de mídias, e assim por diante.

Da mesma maneira, músicos, produtores musicais, críticos e os próprios consumidores – entre outros agentes que se envolvem com música – têm todos uma vida privada atravessada por textos e objetos diversos, como as cartas que podem trocar entre si, os diários que podem escrever para si mesmos, as fotografias que os retrataram em suas vidas tão humanas, as casas nas quais residem, as contas bancárias que os sustentam, e assim indefinidamente. Os que vivem da música – sejam os músicos propriamente ditos ou outros profissionais e agentes –, e os apreciadores e consumidores (entre eles os fundadores de fã-clubes), estão mergulhados em uma vida que, para os historiadores, gera fontes as mais diversas. Músicos e outros agentes musicais – e também o público – nascem, casam-se, compram propriedades e morrem, gerando documentação de cartório. Vestem roupas que falam de seus níveis econômicos, modos de vida e práticas geracionais. Filiam-se (ou não) a partidos políticos! Poderíamos seguir indefinidamente a menção a documentos, textos e objetos que circulam entre todas estas vidas.

Aqueles que produzem ou interagem com a música, de todas as maneiras possíveis, têm vidas humanas a gerir nas suas múltiplas esferas. Estão inseridos em uma sociedade que age sobre eles por todos os lados. As leis, o imposto de renda e a repressão estatal atuam sobre todos. Os acordos informais e as práticas não regulamentadas – mas que também podem gerar fontes – têm também o seu lugar. Intelectuais diversos – e não apenas os mais diretamente ligados à crítica especializada – também escrevem sobre música, manifestam suas opiniões, estudam a música ou a ensinam, escrevem nos jornais como profissionais ou dão palpites nas colunas de leitores. Todas essas práticas – e entre elas as diretamente voltadas para a produção ou consumo de música – geram censos e estatísticas que se tornam públicos. Parece não haver limite, enfim, para a documentação de natureza diversa que, de uma maneira ou de outra, afeta ou é afetada pela música.

É este segundo grande conjunto, que chamaremos de *Fontes de Natureza Diversa*, que também deve ser atentamente considerado pelos historiadores que estudam a história da música ou a vida musical das diferentes sociedades e segmentos populacionais. Uma grande variedade destas fontes – e podemos entendê-la como uma grande mostra que, ainda assim, é apenas exemplificativa – foi sinalizada no hemisfério inferior do Quadro 1, que também indica – já no hemisfério superior – as fontes musicais propriamente ditas. Podemos ler esta variedade a partir de qualquer ponto, e devemos entender também que muitas fontes participam de mais de um destes grupos. Quando foi possível, procuramos aproximar os campos de afinidades para examinar algumas confluências.

As imagens (desenhadas ou pintadas), por exemplo, fazem parte das fontes iconográficas, que foram situadas no lado direito do quadro, propositadamente

perto das fontes materiais que se referem aos objetos vários. São objetos materiais as cerâmicas gregas – e muitas delas estampam cenas musicais que revelam algo sobre a música da Grécia antiga. Portanto, são também imagens – e, por extensão, fontes iconográficas. As imagens, enfim, também podem aparecer em objetos materiais. Os instrumentos, aliás, também são objetos materiais – mas, em nosso esquema, passaram ao hemisfério superior por serem tão claramente musicais e reveladores do sistema musical que lhes dita a forma e materialidade. Uma seta mostra esta migração, unindo os diversos objetos materiais a estes objetos específicos que são os instrumentos musicais. De sua parte, um piano também é uma peça do mobiliário de uma residência. As confluências existem, espalhadas em todo o esquema visual proposto. Os contratos podem se interpor, em combinações diversas, entre as fontes jurídicas, institucionais e trabalhistas. Os jornais podem trazer narrativas sobre o mundo da música, mas também abrigam a crítica especializada e sempre costumam publicar entrevistas – inclusive de músicos e de agentes que interagem no mundo da música.

Sinalizada esta complexidade, vamos abordar a partir daqui apenas a categoria das ‘fontes narrativas’, que constituem um setor deste vasto conjunto de fontes de naturezas diversas. As fontes narrativas, como já veremos, também se desdobram em subcategorias, e abordaremos cada uma a seu tempo.

3. Fontes Narrativas: a subcategoria das Crônicas

Para entender as fontes narrativas – um âmbito mais amplo que inclui as narrativas produzidas pela literatura, teatro, cinema, escrita cronística, e mesmo por determinados gêneros de poesia como os poemas épicos – vamos começar por discorrer sobre as crônicas e seu potencial historiográfico para o estudo de temas musicais ou que indiretamente sejam iluminados pela música.

Em uma primeira aproximação, as crônicas abrangem um universo de textos que – a depender do autor-cronista, da finalidade e do lugar onde se encontram (jornais, revistas, coletâneas) – correspondem a naturezas diferenciadas. Podem pender para o aspecto literário, para o matiz jornalístico, para a escrita ensaística, humorística, ou para o fútil e trivial comentário sobre o cotidiano de pessoas conhecidas ou não. Muitas vezes as crônicas se voltam para o fato miúdo, circunstancial, para a curiosidade gratuita; mas outras vezes se dirigem àquilo que é admirável e surpreendente. Podem iluminar a vida comum, que é de todos, tematizar o cotidiano e retratar tipos sociais idealizados ou caricaturais. Outras vezes envolvem nomes do show business, da grande mídia e da política. Há a crônica política, mas também há a crônica que segue as vidas exuberantes ou escondidas das classes abastadas, das celebridades televisivas e – o que nos diz respeito mais uma vez – os passos e descompassos das celebridades musicais.

Se a crônica pode descrever algo da realidade através de cenas da vida cotidiana, ela também pode se prestar a divagações do autor – jocosas, despretensiosas, ou de rigorosa seriedade, refletindo livremente sobre grandes temáticas. Para além disso, há também um tipo de crônica de caráter mais monumental: as grandes casas reais do passado, e também as dinastias de faraós, tinham também os seus cronistas, contratados para desenhar uma imagem adequada do rei. Através de textos mais ou menos curtos, mas que se juntavam e

se interligavam por um extenso fio de historicidade em obras maiores que podiam atingir grandes proporções, narravam-se as intrigas palacianas, mas também as guerras ou os grandes atos de justiça praticados pelos soberanos. Nestes casos, este modelo de crônica começa a se avizinhar da historiografia, e, de fato, em períodos como o das sociedades medievais, via-se o cronista francamente como um historiador². De outra parte, ao lado das crônicas régias, havia as crônicas que se emaranhavam com as genealogias que discorriam sobre as famílias e linhagens, de modo a falar bem ou mal dos indivíduos da nobreza ou das classes sociais empoderadas.

Diante desta variedade, é difícil definir a crônica como gênero no que concerne a seus âmbitos temáticos de interesse, ou no que diz respeito ao nível de despretensão ou seriedade. Como disse José de Alencar, um cronista do Brasil-Império, a crônica pode ir “do gracejo ao assunto sério” (1854)³. Mais fácil tentar entendê-la pelo seu tipo de discurso, ou pela sua escrita leve e direcionada para uma leitura mais ligeira. A linguagem tende a ser simples, por vezes coloquial, pois é um gênero textual que almeja ser lido por todos. Também podemos delinear seus contornos por contraste com seus gêneros vizinhos. Não é literatura, pois a crônica sempre tem a intenção de resguardar as suas referências de realidade; mas não é notícia – no máximo, em algumas ocasiões, pode ser uma “quase notícia” na qual o cronista se aproveita de algo que aconteceu para estender livremente seus comentários ou recobrir os acontecimentos com um colorido emocional que revela o estilo próprio do cronista. De alguma maneira, a crônica se situa entre a literatura e a notícia jornalística. Quando discorre sobre fatos do cinema ou teatro, avizinha-se da crítica, mas dela diferindo por ser mais despretensiosa.

Modernamente, a crônica encontrou um veículo privilegiado: o jornal. Nos jornais do século XIX, elas podiam encontrar seu espaço neste grande rodapé do jornal que era o folhetim. Depois encontrou conformou seções próprias nos jornais e revistas. E também se ajustou à possibilidade de especializações. Se há a crônica propriamente dita – esta forma de literatura que traz referências da realidade em textos curtos onde o autor se entrega à sua divagação – há crônicas políticas, crônicas policiais, ou a aquela que, nas chamadas “colunas sociais”, une a futilidade à curiosidade sobre celebridades.

Compreendido o que é a crônica, podemos agora nos perguntar como ela possibilita nos aproximarmos da música – direta ou indiretamente. Como o cronista tem a liberdade de discorrer sobre tudo, ele pode tematizar diretamente a música em suas crônicas. Pode discorrer sobre notícias musicais (acontecimentos ocorridos no mundo da música), e pode falar sobre discos lançados. Quando imbuídos de maior seriedade técnica, cronistas que discorrem sobre música podem se aproximar da crítica musical ou dos gêneros ensaísticos. Estes estilos cronísticos – mais críticos

² A Idade Média portuguesa conhece muitas destas crônicas – a exemplo das célebres *Crônicas de Fernão Lopes* (1434, 1436, 1443). Assim também ocorreu com os diversos países europeus e, no período moderno, com os países das três américas. É claro que esse tipo de crônica de dimensão monumental constitui na prática um outro gênero, quando o confrontamos com as crônicas de costumes típicas da história contemporânea.

³ Esse comentário aparece em uma crônica de 24 de setembro de 1954, escrita por José de Alencar para o jornal Correio Mercantil. O texto foi inserido mais tarde, em 1874, em um livro intitulado *Ao Correr da Pena* (1874), que reuniu as crônicas deste escritor brasileiro para o Correio Mercantil (entre 3 de setembro de 1854 e 8 de julho de 1855) e para o Diário do Rio de Janeiro (de 7 de outubro a 25 de novembro de 1855).

ou ensaísticos – transcendem o aspecto narrativo, e por isso não os comentaremos neste artigo dedicado às fontes narrativas.

Voltando ao gênero das crônicas que mais se aproximam da literatura, iremos encontrá-las em todos os países e nos jornais de todas as épocas. No Brasil, elas atravessam o Império e a primeira década da República, com autores como José de Alencar (1829-1877) e Machado de Assis (1839-1908)⁴. Em seguida, afirmam-se vigorosamente na Primeira República com cronistas como João do Rio (1881-1921) – notável cronista do cotidiano – Lima Barreto (1881-1922), cronista que foi um arguto crítico social de orientação anarquista, e Monteiro Lobato (1882-1948), um pouco conservador como crítico de arte, mas um cronista sempre atento a grandes questões nacionais. Já a crônica da sexualidade ficaria a cargo de Nelson Rodrigues ((1912-1980), e a crônica de matiz mais humorístico teria na segunda metade do século XX os exemplos de Millôr Fernandes (1923-2012) e Sérgio Porto – o Stanislaw Ponte Preta (1923-1968). Depois, na geração seguinte, desponta Luis Fernando Veríssimo (1936-), que fez da crônica o ápice de uma produção literária e artística bem diversificada. Podemos lembrar, por fim, os cronistas que dedicaram uma parcela importante de sua produção cronística, embora nem toda, mais propriamente à música. É o caso de Rubem Braga (1913-1990), cronista que escreveu sobre política, artes em geral, mas também significativamente sobre música⁵.

As mulheres, é claro, também farão a seu tempo a ocupação do espaço cronista. No Brasil do século XIX, algumas escreviam sob pseudônimos, e muitas só encontravam espaço nas publicações voltadas para o público feminino. Na França, tornou-se célebre o caso de George Sand, pseudônimo da baronesa de Dudevant (1804-1876), que escolheu um nome masculino para ocupar, encoberta, um espaço que talvez lhe fosse interditado. Depois de famosa, conservou o pseudônimo como um vestígio exposto da luta que empreendera para se afirmar como escritora e cronista-mulher. Esta autora é importante para o caso da música, pois convivia com os maiores músicos europeus da época e em certo momento se casou com o músico Frédéric Chopin (1810-1849). Como cronista de sua época, George Sand escreveu, por isso, sobre música. Já o Brasil teria de esperar pelo século XX para que as mulheres se afirmassem sem subterfúgios no território da crônica, a exemplo da escritora Clarice Lispector (1920-1977), que a partir de 1967 – já uma romancista muito conhecida – iniciou uma persistente produção cronística para o Jornal do Brasil, que durou seis anos. Outro nome da mesma época é o da poeta Cecília Meireles (1901-1964), detentora de um estilo que traz o lirismo e a intensidade poética para o gênero da crônica. As contribuições de mulheres para o gênero cronístico no Brasil – inclusive a produção crucial das autoras negras – seguem

⁴ A produção cronística de Machado de Assis já está amplamente publicada. Ela começa com seus *Comentários da Semana*, conjunto de crônicas para o Diário do Rio de Janeiro que se inicia semanalmente em 12 de outubro de 1861, e dura até 5 de maio de 1862. Esta primeira leva de crônicas machadianas mostra uma das funções possíveis dos cronistas nos jornais. No caso, ele deveria comentar os acontecimentos de todos os tipos da semana. Apresentações musicais também eram comentadas.

⁵ Na grande coletânea de crônicas deste autor publicada pela Editora Global, em três volumes, o primeiro volume é inteiramente dedicado à crônica musical. O volume recebeu o título de *Os Moços Cantam, e outras crônicas sobre música* (2023).

adiante, com destaque para nomes como o de Conceição Evaristo com o seu célebre conceito de *Escrevivências*)⁶,

Podemos entender como úteis à história da música – ou à história através da música – tanto as crônicas que tematizam diretamente a música, como também as crônicas que mencionam música lateralmente. Crônicas que tematizam diretamente a música não são apenas aquelas que se aproximam da crítica musical, acima mencionadas – ao elaborar uma discussão quase ensaística sobre a música, ou então estabelecendo uma avaliação crítica de um disco ou espetáculo. São ‘diretas’ também aquelas crônicas que desenvolvem narrativas nas quais a música está no centro do cenário. Podem falar sobre músicos – conhecidos ou não –, ou mesmo sobre um determinado tipo de músico como tipo ideal ou figura caricatural; mas podem discorrer ainda sobre situações cotidianas que trazem a música para o centro (digamos que um cronista esteja descrevendo uma cena de carnaval, um espetáculo musical, ou um grande desfile musical-político, apenas para dar três exemplos).

Não obstante, pode ocorrer que a crônica seja centralmente sobre outro tema, mas lateralmente traga algum detalhe ou conteúdo de interesse sobre a música. Um cronista pode descrever um ritual religioso, por exemplo, e, entre os aspectos que fazem parte da descrição, pode dar visibilidade (audibilidade) à música de determinada sociedade ou circuito social. Numa pequena história narrada pode aparecer um violão, uma prática musical, a menção a um entusiasmo ou preconceito que se dirige contra determinado tipo de música, e assim por diante. Ao se descrever uma festa – ou ao trazer uma festa para a sua narrativa – o cronista pode discorrer e esmiuçar características sobre as músicas que ali se prestam à dança. Ou seja: a crônica não é sobre música ou músicos – não *diretamente* – mas traz indiretamente a música.

4. Outra categoria de fontes narrativas: a literatura

Para além dos textos ensaísticos sobre música e das já discutidas crônicas, a literatura avança um ou muitos passos na direção da invenção. Pode ser uma literatura realista – na qual seus personagens inventados caminham por um mundo bem real, por vezes até em cidades existentes e específicas, tal como o Rio de Janeiro de Machado de Assis (que, na verdade, era o Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX). Ou pode ser uma literatura bem mais fictícia, que inventa mundos e espaços imaginários, a exemplo da ficção científica ou da literatura fantástica. Mas o que se deve entender é que, mesmo nestes casos, podem existir informações úteis sobre a música ou problemas histórico-musicais a serem estudados.

Muito se tem abordado a presença da música em obras de literatura, e este é um campo temático que tem sido bem contemplado pelos historiadores. José Ramos Tinhão – nome importante da crítica especializada em música, e particularmente em música popular brasileira – é autor de uma série de vários volumes intitulada: A

⁶ Sobre Conceição Evaristo, ver Borges, 2020. A contribuição de intelectuais negras para a consolidação de uma cronística e poética feminista-negra tem sido essencial no Brasil, que conta com realizações extraordinárias, entre as quais registramos algumas: Ferreira da Silva, 2019; Martins, 2021. Nos Estados Unidos, no mesmo nível de contribuição para os estudos ligados ao feminismo negro – e para uma análise daquilo que a autora chama de “pós-vida da escravidão” – destacam-se as obras de Saidiya Hartman (2020), particularmente o artigo “” (2021), que aborda a violência dos arquivos contra as mulheres negras escravizadas e a escassez de narrativas de mulheres africanas sobre o cativeiro e a escravidão.

Música Popular no Romance Brasileiro (2000). Temas os mais diversos, e mais específicos, também podem ser imaginados. Alguém poderia estudar a presença do crítico musical como personagem da literatura, ou a presença de determinado instrumento ou gênero de música nas obras literárias ou no circuito de produção literária de um único autor.

A música aparece na literatura – como no cinema ou no teatro, outras duas artes narrativas que implicam aspectos análogos – e não tão somente nas obras que tematizam a música como centro do enredo, a exemplo de obras que sejam construídas em torno de um personagem que seja músico. Esse, a propósito, é o exemplo do romance *Fausto: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn contada por um amigo*, escrito por Thomas Mann entre 1945 e 1947. Elaborando uma releitura da lenda de Fausto no contexto que culmina com a ascensão do Nazismo na Alemanha, o romance segue a trajetória deste compositor imaginário que se torna o personagem central no livro de Thomas Mann (1875-1955). A história é imaginária, e envolve inclusive um pacto com o Diabo em troca de 24 anos de genialidade criativa, sendo que os mais diversos aspectos da realidade musical atravessam a obra.

Na sua fase final de talento criativo, o compositor que protagoniza o romance de Thomas Mann produz obras no estilo serial dodecafônico de Arnold Schoenberg (1874-1951), um autor bem impactante na música de concerto alemã do período. A *Lamentação do Doutor Fausto* – composição final do personagem antes de cair na demência definitiva – é uma música imaginária, mas é uma *cantata* (gênero bem real no mundo da música). Da mesma maneira, aparecem outros gêneros típicos da música de concerto: óperas, oratórios. Conhecedor de música, Mann discute noções como harmonia, polifonia, contraponto – e, por fim, o próprio sistema dodecafônico introduzido em 1923 pelo compositor Arnold Schoenberg no cenário da música contemporânea de sua época⁷. Ou seja, a realidade imaginária da obra literária dialoga com a realidade extraliterária da música contemporânea.

Questões muito reais, embora através de tramas fictícias, são discutidas na obra, como a posição do artista que rejeita a inserção política e se refugia na estética como modo de vida⁸. É interessante ressaltar que a trajetória do personagem central da obra, o músico Leverkühn, é construída com associações que remetem à vida do filósofo Friedrich Nietzsche (1844-1900) – desde a contração de sífilis que afeta tanto o personagem imaginário como o filósofo, até o colapso mental que se configura como o destino de ambos. A morte do pequeno sobrinho do músico

⁷ Arnold Schoenberg, e os dois outros principais participantes da Segunda Escola de Viena – Alban Berg e Anton Webern – desenvolvem a partir de 1909 a linguagem atonal. A partir de 1923, os três constroem um modelo mais sistematizado que ficaria conhecido como sistema dodecafônico. Neste sistema, ao invés do atonalismo livre da primeira fase, surge o conceito básico de 'série': um princípio organizativo que constrói a peça musical inteira a partir de uma certa ordem atribuída às doze notas cromáticas da escala ocidental. Pode-se dizer que, de alguma maneira, o atonalismo é uma linguagem que se opõe à bem conhecida linguagem tonal, produto do desenvolvimento musical de quatro séculos de música na Europa e nas Américas. Enquanto isso, o dodecafônico se mostra como uma maneira específica de organizar a atonalidade a partir de uma série que se repete sempre nas 12 alturas possíveis e nas suas quatro ordens possíveis (a série original, a série inversa, a série retrógrada e a retrógrada-inversa).

⁸ Essa passagem dialoga ambigamente com obras ensaísticas escapatistas de Mann, em especial *Reflexões de um Homem Apolítico* (1918), e confronta elas mesmas com a nova posição do autor diante dos horrores trazidos pela ascensão do Nazismo – pois nesse segundo momento o escritor já sustentava que o artista precisava se envolver na sociedade para evitar barbaridades como a que acabara de ser vivida pela Alemanha sob o jugo hitlerista. Ou seja, Mann aproveita seu romance para passar a limpo a sua vergonha de ter sustentado, como escritor e artista, uma posição que agora considerava alienada. Deve-se ressaltar que Mann publicou uma obra sobre a própria elaboração de seu romance: *A gênese do Doutor Fausto: o romance de um romance* (1949).

imaginário, o único que ele amara, também traz referências à morte do filho do compositor Gustav Mahler (1860-1911). Como vemos, a vida real, a filosofia da época, a musicologia – e o próprio contexto histórico de um período convulsionado – emaranham-se na ficção produzida por Thomas Mann⁹.

Não obstante o exemplo que discutimos nos últimos parágrafos, e retomando o que já foi dito anteriormente, não necessariamente os romances e textos literários que tematizam diretamente a música são os únicos que podem ser abordados no uso da literatura como fonte histórica para uma problematização historiográfica que envolva a música. Da mesma forma como podemos estudar a moda e as tendências de vestir em obras da literatura e do cinema – uma vez que os personagens, embora fictícios, vestem roupas reais, ou que puderam ser imaginadas por um autor real – os romances e filmes trazem também uma cultura musical no dia a dia de seus personagens. O violão esquecido em um sofá imaginário é o mesmo violão que poderia estar repousando em uma poltrona da realidade; o solfejo que é praticado pela menininha que protagoniza um romance de amor é o mesmo solfejo que os estudantes de música praticam no mundo real. Um metrônomo de certa marca, já não disponível no mercado, pode reaparecer como aquele que é mencionado sobre o piano imaginário de uma cena literária. Para usar literatura como fonte com vistas a examinar problemas históricos relacionáveis à música, o historiador não deve ficar obcecado em encontrar obras que tematizem a música ou os músicos.

5. Cinema e Teatro

Outra fonte narrativa que deve estar no horizonte do historiador que estuda música como objeto é o cinema. Não se trata de ter em vista apenas os filmes sobre músicos – mesmo considerando, é claro, que há inúmeras películas sobre nomes de destaque na música de concerto e nas diversas modalidades da música popular. Nestes casos, aliás, é crucial se amparar na máxima observada pelos historiadores que estudam filmes como fontes históricas. A ideia básica é a de que um filme que discorre sobre uma outra época (retratando a vida de um compositor de um dos séculos anteriores, por exemplo) é fonte histórica não para compreender a época da narrativa filmica, mas sim a época em que foi produzido o filme em questão.

Chopin, Mozart ou Beethoven, assim como Charlie Parker, Billie Holiday, Pixinguinha e muitos outros, já mereceram produções filmicas importantes¹⁰. Estas obras filmicas, e outras tantas – se por um lado permitem ao espectador comum se aproximar em alguma medida da vida de músicos que talvez admirem – já aos historiadores permitem uma aproximação em relação às diferentes releituras históricas e sociais que foram construídas sobre estes músicos, e sobre diferentes aspectos da música, em diferentes momentos do espaço tempo.

Desta maneira, as películas mencionadas acima, e muitas outras obras filmicas análogas, podem ser usadas como fontes históricas para examinar as diferentes representações historiográficas produzidas sobre estes músicos nos séculos XX e XXI. Assim, as obras filmicas *À Noite Sonhando* (1945) e *A Nota Azul* (1991), sobre

⁹ Outro exemplo de romance que se entrelaça em torno de um personagem que é um agente musical – desta vez não um músico, mas um musicólogo – é o romance de Alejo Carpentier (1904-1980) intitulado *Os Passos Perdidos* (1953). Aqui, a trama se constrói em torno da trajetória de pesquisa de um musicólogo que viaja até a floresta venezuelana em busca de instrumentos antigos (CARPENTIER, 1953).

¹⁰ *À Noite Sonhamos* (1945); *A Nota Azul* (1991) (sobre Chopin); *Amadeus* (1984), o *Divino Amadeus* (1985) (sobre Mozart); *Minha Amada Imortal* (1994) (sobre Beethoven), *Villa-Lobos: uma vida de paixão* (2000), *Bird* (1988) (sobre Charlie Parker), *Chat Baker – a lenda do Jazz* (2015), *Estados Unidos vs Billie Holiday* (2021), *Pixinguinha: um homem carinhoso* (2021).

o compositor polonês Frédéric Chopin (1810-1849) do século XIX, produzem duas representações bem distintas deste músico: uma mais heroica e romantizada; outra mais depressiva e explorando uma estética expressionista. A historiografia deve perguntar porque surgem estas duas representações filmicas sobre este compositor, nestes momentos tão distintos. O que não se pode é esperar estudar o próprio Chopin – como objeto histórico direto – através destes filmes, quando se trata, sim, de investir na tentativa séria de compreender e problematizar os cineastas, roteiristas e públicos que contextualizam estas produções filmicas sob a demanda de questões pertinentes às suas próprias épocas.

Da mesma forma, se em 1984 foi produzido o filme *Amadeus* em Hollywood, quase como uma resposta surge em 1985 outra narrativa cinematográfica sobre o compositor austríaco: o *Forget Mozart*, traduzido para o português como *O Divino Amadeus*¹¹. Estes, e todos os filmes sobre músicos do passado anterior ao século XX ou contemporâneos à própria época do Cinema, mostram-se aos historiadores como fontes dos próprios presentes que os construíram.

Já os filmes produzidos pelos Beatles – *Help* (1965), *Magical Mystery Tour* (1967) e *Submarino Amarelo* (1968) – estes sim, são fontes históricas evidentes sobre estes músicos e os acontecimentos que os envolveram. Isto porque os próprios Beatles atuam na sua produção, assim como é da mesma época o público que os foi assistir pela primeira vez – todos correlacionados ao próprio contexto histórico da indústria fonográfica na segunda metade dos anos 1960. Analisar filmes como fontes históricas implica perguntar que problemas estamos examinando através destes filmes.

Importante ressaltar que não são apenas fontes para a história da música os filmes que tematizam diretamente a música ou os músicos, como nas películas que mencionamos. Quaisquer filmes onde a música apareça – na forma dos seus instrumentos, práticas, modos de consumi-la, públicos relacionados, e muitos outros aspectos – podem ser fontes. Vale o que já mencionamos para o caso da literatura: a guitarra esquecida ao canto em um enredo de ação, ou a música que toca em uma boate em determinada cena de uma comédia romântica, são informações sobre a música de uma época.

O historiador pode examinar estas informações que emergem dos filmes, inclusive, de um ponto de vista da série. Se podemos estudar as tendências de vestir através dos filmes, também podemos examinar nos mesmos as tendências musicais de então, suas práticas, suas representações. Podemos examinar tanto as informações sobre a vida material que digam respeito à música (seus instrumentos, ambientes, tipos de público, etc...), como as variações sucessivas nas representações que são construídas sobre a música. E, como vimos para o caso da literatura, a música pode aparecer em um enredo que não seja diretamente sobre música ou músicos.

Os filmes são fonte para a música também por um motivo adicional. Ao mesmo tempo em que o cinema pode tematizar a música como centro da narrativa ou apresentá-la como recorrência indireta, emerge aqui a importante questão das trilhas sonoras. A relação entre cinema e música se tornou tão íntima que quase

¹¹ *Forget Mozart* (1985) é uma produção conjunta da Alemanha e República Tcheca (na época Tchecoslováquia), e foi dirigido por Miloslav Luther (1945-). Já *Amadeus* (1984) – ganhador de oito Oscars – foi dirigido por Milos Forman (1932-2018).

não imaginamos atualmente obras filmicas que não tragam músicas. Por isso, nos filmes diversos também encontraremos músicas que, disponíveis como trilha sonora, dão-nos acesso direto a fontes musicais, e este aspecto já foi comentado quando discorremos sobre as fontes musicais propriamente ditas. Podemos chegar às músicas através dos filmes.

Para além disso, podemos estudar as trilhas sonoras dos filmes, os compositores que compuseram especialmente para o cinema, a singularidade da música feita especificamente para o cinema ou a adaptação possível de músicas já pré-existentes no cinema. Para este caso, convém ao historiador se aproximar da questão de que compor diretamente para um filme constitui um gesto bem distinto de adaptar uma música que já existe para o cinema. Existe, ademais, o âmbito da sonoplastia, que também pode ser estudado por historiadores da música, e também do cinema¹².

Por fim, é claro, no que concerne à música, também podemos estudar as já mencionadas representações da música e dos músicos pelos diversos filmes, sejam eles o tema central da trama ou apenas componentes participantes do enredo, mesmo que laterais. As duas situações possibilitam objetos historiográficos ricos. Há também o gênero singular dos musicais, e de outros encontros entre cinema e música como as óperas-rocks. As possibilidades, enfim, são diversificadas. O mesmo que foi dito para o cinema, pode ser pensado também para o teatro, observadas as especificidades desta outra arte performática.

Vale lembrar a analogia: o teatro comum, sobre qualquer temática imaginável, pode se apresentar como um primeiro tipo de fonte teatral para a história da música – uma vez que, no enredo da peça abordada, ainda que não dedicada diretamente a uma temática musical, pode ocorrer perfeitamente a presença de instrumentos, cenas de música ou dança, citações ocasionais de canções, ou mesmo a presença de um personagem ligado à música. No entanto, assim como existem gêneros filmicos diretamente ligados à música – como os chamados ‘musicais’ que atravessam toda a história do cinema – também existem os gêneros musicais do teatro, a exemplo do teatro musical ou do teatro-revista, no Brasil, ou do teatro de cabaret na França e outros países europeus. A própria ópera, desde o século XVII, é ela mesma uma notável confluência – trata-se simultaneamente de um gênero musical e de um gênero teatral.

Do mesmo modo que no cinema, as peças teatrais também podem ter trilhas musicais, mesmo em gêneros cênicos que não sintonizem com os diversos modelos do teatro musical. Podem ser estudadas, portanto, as trilhas sonoras do teatro, ou a música cênica. Tudo é muito compatível com o que foi dito para o caso das fontes filmicas, de modo que não nos dedicaremos a repetir a mesmas observações para as fontes teatrais. A distinção mais marcante entre o cinema e o teatro, com implicações para seus usos como fontes históricas, é que no cinema a performance fica gravada no seu resultado final – o filme –; enquanto isso, a companhia teatral precisa reencenar suas performances de uma mesma peça todos os dias ou noites da temporada em que o espetáculo esteja em cartaz. No futuro, talvez retomem a mesma obra teatral em uma nova temporada, e talvez então já tenham modificado

¹² Sobre os aspectos envolvidos na arte de compor música para o cinema, ver MATOS, 2014. Sobre a história da música do cinema, ver MÁXIMO, 2004.

a concepção cênica da obra. O aspecto recriador da obra teatral, similar ao que aparece com a mesma intensidade na obra musical, também está presente nos filmes (que inclusive podem ser refilmados). Mas é menos problemático no cinema porque a mídia filmica termina por criar e imobilizar um registro definitivo da obra que pode ser depois consultado.

Se o historiador pode usar como fonte direta o próprio filme – a película cinematográfica definitiva – já no caso do teatro cada performance se desfaz no ato mesmo da encenação. O artifício é chegar à fonte teatral pela via indireta: podem ser analisados, por exemplo, os roteiros. No caso das obras clássicas e impactantes em certos contextos, os roteiros e libretos de teatro costumam ser publicados. Dispomos, hoje – e muitos as leem como literatura – das obras de Shakespeare, Bernard Shaw, Ibsen, Tchekov, Bertolt Brecht e tantos outros, assim como também ocorre com as obras de dramaturgos brasileiros como Ariano Suassuna, Nelson Rodrigues ou Augusto Boal, sem contar os próprios exemplos trazidos pelos autores que trabalharam com o teatro musical, como Chico Buarque e outros mais¹³.

Podemos chegar às peças um dia encenadas, enfim, através de seus registros literários, e apoiados neste recurso podemos remontar a períodos recuados como o do teatro grego. Cartas de dramaturgos, documentos de instrução elaborados pelos diretores para o elenco, críticas especializadas de teatro – há toda uma sorte de fontes que pode se complementar na tentativa de compreender uma performance teatral que já se esvaneceu no tempo. No caso do teatro musical de todos os gêneros, frequentemente as músicas são incorporadas a outros produtos: fazem-se LPs ou CDs com as músicas de uma peça de teatro, as plataformas de streaming exibem trechos cantados, os songbooks registram as letras de música... e, assim, surge mais um importante universo local de fontes complementares.

Será importante refletirmos, neste momento, sobre os cuidados que devem ser observados pelos historiadores ao analisarem músicas e letras de música que fazem parte do repertório de uma peça de teatro ou de um espetáculo cênico. Em um momento anterior, chamávamos atenção para o fato de que ‘poesia tradicional’ – feita para ser lida ou declamada – e ‘letra de música’, sempre agregada a uma canção, são coisas em geral bem diferentes. Agora devemos acrescentar: se as letras de música diferem da simples poesia, as letras de músicas inseridas em um espetáculo dramático devem ser distinguidas das simples letras de música. Particularmente, se a letra de música é original no contexto do espetáculo – isto é, se ela foi composta especialmente para a peça teatral à qual se junta como uma dimensão importante – então seus aspectos líricos, suas sonoridades, seus pontos de vista, entre outros aspectos, irão se adequar diretamente à trama, à cena em que a música se encontra, ao personagem que a profere.

¹³ Chico Buarque (1944-), um dos maiores compositores da música popular brasileira contemporânea, acumula também a criação de alguns dramas musicais importantes na história do teatro brasileiro. Em 1965 já era chamado a colocar música nos poemas dramáticos de João Cabral de Melo Neto (1920-1999) intitulados *Morte e Vida Severina* (1954) – produção apresentada nos palcos e na TV. Depois, passou à produção de espetáculos com música especialmente composta para os enredos destas produções. *Roda Viva* (1967); *Calabár – o elogio da traição* (1972); *Gota D’Água* (1975); *Ópera do Malandro* (1978); *O Grande Circo Místico* (1982). / A *Ópera do Malandro* (1978) – elaborada por Chico Buarque em parceria com o dramaturgo moçambicano Ruy Guerra (1931-) – coloca-nos diante de uma situação peculiar: ela dialoga intertextualmente com a *Ópera dos Três Vintens* (1928), de Bertolt Brecht e de Kurt Weill, e esta última já era um diálogo intertextual com a *Ópera do Mendigo* (1724), do compositor setecentista John Gay (1685-1732). No caso desta obra, esta dupla intertextualidade precisa ser analisada pelo historiador que tome a *Ópera do Malandro* para objeto ou fonte histórica.

Não há sentido em examinar uma letra de música original para teatro desligada da função que ela desempenha na cena: será uma função de narrador externo, ou estará inserida na própria carne da trama na qual se insere? Se a canção é proferida por um personagem, então o que diz respeito a esta letra de música é a própria psicologia deste personagem, seu contexto e circunstâncias, o momento que vive na trama e o perfil dramático que o constitui – em poucas palavras: tudo o que se refere ao personagem e ao enredo. A voz do personagem não pode ser confundida com a voz do autor da peça. O dramaturgo cria vidas ao elaborar este pequeno mundo que é um enredo teatral. A dolorosa canção narrada por uma mulher traída que se vinga exemplarmente do amante é, ao mesmo tempo, a voz de uma personagem. A vilania que emana de uma letra faz parte do bandido imaginário ou cênico que a profere. A ingenuidade e submissão à dominação masculina, posta com açúcar e com afeto na voz da menininha que a profere no interior de uma trama específica, nada diz a respeito das convicções reais do compositor e tampouco da atriz que empresta à personagem sua carne e talento.

Por um erro de compreensão acerca do que é a letra de música para teatro – e de que os seus sentidos devem ser percebidos levando-se em consideração a trama para a qual foi composta – não é improvável que um setor do público leigo, ao ouvir a mesma música em uma performance independente, termine por vislumbrar no autor preconceitos, vilanias e machismos que ele nunca teve¹⁴. Entende-se que o desastre de uma audição descontextualizada se abata sobre o ouvinte despreparado, incapaz de perceber a singularidade das letras de música feitas especialmente para as cenas de teatro, mas isso não pode acontecer com historiador que se coloca diante da fonte musical teatral. Definitivamente: as letras de música para teatro – aquelas compostas originalmente para uma determinada peça, pelo menos – constituem algo bem distinto das letras de música corriqueiras, que existem sempre de forma independente

6. Escritas de Si

As leituras de vida escritas pelos próprios sujeitos que vivem requerem, evidentemente, cuidados metodológicos adequados do historiador, que deve compreender que, em certa medida, a autobiografia também não deixa de conter elementos de autoficção¹⁵. Muito habitualmente, o artista que se coloca como autor de sua própria biografia cuida de sua imagem, propositadamente ou de modo involuntário. Frequentemente a memória o trai a seu favor. Em outras ocasiões, o autor de autobiografia pode não querer desagradar aos amigos; ou talvez evite pisar muito nos calos do inimigo mais poderoso; e pode ser que seja cuidadoso ao retratar em sua autobiografia musical o dono de gravadora que poderá no futuro vir a ser o seu patrão. A autobiografia acaba sendo a arte de harmonizar o que pode

¹⁴ Isto aconteceu, por exemplo, com algumas músicas de Chico Buarque compostas para o teatro, a exemplo da canção *Mulheres de Atenas*, que contou com a parceria do teatrólogo Augusto Boal (1976). A canção, em sua situação original e funcional, fazia parte da peça de teatro *Lisa – a mulher libertadora*, de Augusto Boal (1976). Esta peça, por sua vez, dialoga intertextualmente com a comédia *Lisístrata* (411 a.C) do teatrólogo Aristófanes, da Grécia Antiga. A composição de Chico Buarque descreve as mulheres de Atenas, as quais, bem acomodadas a uma sociedade regida pela dominação masculina, “vivem para seus maridos, heróis e guerreiros de Atenas”. A sua dimensão é irônica, e se insere em uma peça teatral que se empenha precisamente em combater o sexismo, e também a truculência militar. Além do mais, a canção junto à peça que a integra foram criadas no contexto da ditadura militar no Brasil, que é evidentemente outro dos focos de sua crítica. Gravada depois no LP *Meus Caros Amigos* (1976), a canção chegou a receber críticas de feministas que não souberam analisar o contexto teatral e histórico da obra.

¹⁵ Uma coletânea importante de textos sobre o uso de narrativas autobiográficas, como fontes, pode ser encontrado em Souza, 2015.

ou se quer revelar e o que deve permanecer oculto. Contrasta com a biografia de um músico escrita por um historiador no futuro, quando tudo já é história.

É claro, excepcionalmente podemos ter o autor de autobiografia que faz confissões e que não poupa a si mesmo em certas fases de sua vida. Isto também pode ser um recurso para impactar o leitor, que logo pensa: “se este artista está sendo tão sincero falando sobre os graves problemas que teve na infância, e até confessando alguns erros, ou mesmo um gesto infame, isso me leva a crer que ele então foi sincero em tudo o mais”. E aí, abre-se a porta para o artista sincero convencer ao seu leitor de que é um gênio, um mago, um herói redimido, um santo que finalmente se regenerou (aliás, algumas hagiografias medievais começavam com os relatos sobre a vida pecadora e mundana daquele que, depois, iria se apresentar no mesmo relato como um santo). Abre-se também o direito de discursar contra os outros (“se ele foi tão sincero acerca de si mesmo, inclusive nos mais condenáveis momentos, provavelmente também está sendo sincero no retrato malfazejo que desenhou de seu inimigo”). A todos estes artifícios o historiador deve ficar atento ao examinar como fonte uma autobiografia: a insinceridade involuntária ou a sinceridade desmedida são estratégias discursivas a serem problematizadas.

Ao mesmo tempo, o relato autobiográfico ou memorialístico pode se converter em recurso para o autor criticar o meio que o cerca e, no caso de uma arte como a música, criticar os poderes dominantes que se estabelecem no campo e as restrições que entende sofrer no interior deste campo. A autobiografia pode se oferecer como campo textual para o autoenaltecimento, para a vitimização, ressentimento, e tantas outras motivações e sentimentos que devem ser decifrados e desvendados pelo historiador. Tem-se aqui, ainda, uma oportunidade para examinar as visões de mundo do próprio artista¹⁶.

Há que se considerar ainda o cuidado de situar o relato autobiográfico em relação aos processos e acontecimentos que ele descreve. O cantor Francisco Alves (1898-1952) – muito reconhecido na sua geração a ponto de receber em 1933 a alcunha de “Rei da Voz” – escreve sua autobiografia (*Minha Vida*) em 1936. Portanto, estava na juventude, em pleno apogeu de sua carreira e no auge de sua fama quando se dispôs a falar de sua vida¹⁷. O que teria escrito Francisco Alves, se estivesse a escrever sobre si em 1952, no último ano de sua vida? Será que teria mudado de opinião em relação a alguns aspectos? A memória o trairia depois de tanto tempo, quando tivesse de falar sobre seus anos de maior sucesso? Aquele que se lembra, e a partir destas lembranças produz as suas *memórias*, está sujeito a todo o processo de reconstrução da memória que é tão estudado por psicólogos e historiadores.

As autobiografias, memórias e confissões nos colocam diante daquilo que os artistas (ou outros sujeitos atuantes no mundo da arte) desejam revelar. Os diários

¹⁶ Exemplo de fonte a ser tratada como memória ou autobiografia, na história da música popular brasileira, é o livro *50 Anos a Mil* (2010), escrito pelo roqueiro Lobão. Há ainda o caso de João Gordo, com *Viva La Vida Tosca: uma memória cultural, televisiva e musical* (2016), escrita em parceria com André Barcinski. Já Gilberto Gil escreveu sua autobiografia em parceria com a jornalista Regina Zappa: *Bem Perto* (2013). E temos o livro de memórias da mais conhecida roqueira brasileira: *Rita Lee: uma autobiografia* (2017). Nos meios internacionais, destacam-se os exemplos das autobiografias de Ozzy Osbourne: *Eu sou Ozzy* (2009); e Keith Richards: *Vida* (2010). E há a inovadora autobiografia visual de Ed Sheeran em parceria com o ilustrador Phillip Butah (2015).

¹⁷ A situação contrasta com a autobiografia do sambista Pedro Caetano (1911-1992) – *50 Anos de música popular brasileira: o que fiz, o que vi* (1984). Nesta, o músico-relator escreve a partir de um ponto mais maduro da carreira, primando pelo tom comemorativo.

nos situam frente àquilo que o autor deseja, talvez, esconder. De todo modo, com relação à passagem do *diário* do ambiente privado ao público, essa se desdobra em duas possibilidades a serem consideradas pelos historiadores. Existe o caso em que esta passagem do ‘diário que se esconde’ à ‘memória que se revela’ é regida e redigida pelo próprio autor do diário, mas há também os casos em que um diário foi publicado postumamente por vontade e iniciativa de outrem. As duas situações demarcam, entre si, especificidades bem distintas de um ponto de vista historiográfico.

Quando possível, estes tipos de fontes que habitualmente agrupamos sob a rubrica *escritas de si* – modalidade textual que abrange diários, memórias e confissões, mas também as correspondências a dois – podem ser complementados pelas entrevistas: depoimentos que podem já estar disponíveis, por terem sido concedidos a jornais, revistas e outras mídias, ou por terem sido constituídos em formas de livro¹⁸. Há ainda, em um eixo totalmente diverso de práticas e procedimentos metodológicos, as entrevistas que, no caso da História Oral, podem ser provocadas pelos próprios historiadores, quando os sujeitos em análise ainda estão ou estavam vivos e têm ou tinham uma memória a compartilhar. Os cuidados são os mesmos de toda boa história oral, pressupondo técnicas de entrevistas, comparações de versões, complementação com outros tipos de fontes e, acima de tudo, problematizações que compreendam a memória humana como uma construção a ser desvendada sem ingenuidade.

As fontes derivadas de entrevistas também podem incidir em biografias – e, dependendo das posições mútuas do biógrafo e do biografado, estas mesmas também podem vir a se constituir em fontes (ao invés de bibliografia de apoio). Cito a grande reportagem-biografia do jornalista Mário de Moraes sobre o compositor de sambas Ary Barroso (1903-1964), produzida para a revista *Cruzeiro*, depois transformada no livro *Recordações de Ary Barroso* (MORAES, 1979). Moraes fez entrevistas durante várias semanas com o autor de *Aquarela do Brasil*, e, como cada capítulo produzido a partir destas entrevistas era levado para o compositor mineiro opinar e dar o aval final para publicação, a biografia se configura aqui em fonte direta para estudos sobre o período e mesmo para outras biografias sobre o compositor. Este tipo de biografia revela o que o músico queria que outros pensassem acerca de si.

A situação se distingue das inúmeras biografias sobre compositores nas quais há um hiato entre o biógrafo e o biografado (por exemplo, quando o autor da biografia a escreve em um momento em que o seu biografado já faleceu). Neste caso, a obra biográfica se insere, evidentemente, no rol da bibliografia consultada pelo pesquisador, mas não no rol das fontes históricas. Para citar uma outra biografia sobre o mesmo compositor antes citado – mas agora com o hiato de distanciamento que faz desta obra uma bibliografia de apoio, e não uma fonte – lembramos o livro *No Tempo de Ary Barroso*, do jornalista Sérgio Cabral (1993).

A obra, por outro lado, é preciosa pela sua própria pesquisa de fontes – pois Cabral pôde ter acesso na ocasião a arquivos então indisponíveis ao público, além de colher depoimentos de personagens que efetivamente conviveram com o

¹⁸ É o caso de *Conversas com Igor Stravinski* – onde este compositor russo concede entrevistas a Robert Craft nas quais aborda um importante conjunto de questões pertinentes à música de concerto de sua época (CRAFT e STRAVINSKI, 1984).

compositor¹⁹. De todo modo, as duas biografias sobre o compositor mineiro ilustram bem as situações distintas que se colocam ao historiador quando está diante de textos biográficos. Sempre se trata de entendermos se um texto faz parte do problema ou se é exterior ao problema. Com a fonte, temos o texto visceralmente inserido no próprio problema examinado; na bibliografia, temos o texto que incide sobre o problema como um olhar externo, analítico, similar ao olhar do próprio historiador que examina o seu objeto. Cabe ao historiador entender claramente que tipo de distância existe entre o texto analisado e o problema examinado²⁰.

A escrita de biografias sobre músicos sofreu, no Brasil de tempos recentes, um processo inédito de questionamentos vindos dos próprios compositores e cantores em torno de um pretenso direito de interditar as biografias e leituras não autorizadas de suas vidas. Talvez um evento como este não tenha ocorrido em nenhum outro lugar do mundo que se postule como uma democracia – tal como era o caso de um Brasil que há menos de duas décadas havia deixado para trás uma truculenta e repressiva tirania militar. Um acontecimento-chave impulsionou essa estranha onda de querelas judiciais ou de declarações agressivas expondo insatisfações de músicos biografados que se postularam no direito de processar seus biógrafos não-autorizados. Trata-se da querela entre o cantor e compositor Roberto Carlos e o historiador Paulo César de Araújo, que em 2006 lançara uma biografia sobre o compositor²¹.

Deve-se destacar inicialmente que a biografia sobre Roberto Carlos (1941) escrita pelo historiador Carlos Alberto de Araújo (2006) pode ser perfeitamente indicada como um bom modelo de biografia historiográfica bem construída e estruturada, produto de uma pesquisa séria e fundamentada rigorosamente em fontes de vários tipos, além de ter sido densamente enriquecida por entrevistas realizadas pelo autor durante muitos anos com músicos e sujeitos atuantes no mundo da música. No entanto, a biografia produzida pelo historiador terminou por provocar um forte incômodo no biografado Roberto Carlos, que acabou por reagir de maneira desproporcionalmente hostil à obra sobre ele que acabara de ser publicada. Com apenas 43 dias de publicação, o músico conseguiu impor um acordo judicial à gravadora para que o livro fosse recolhido e deixasse de circular.

Mais do que isso, em 2007 Roberto Carlos decidiu ensejar contra o historiador um processo judicial que terminou por se tornar bastante emblemático, uma vez que – além de mobilizar posteriormente outros artistas em situações similares de insatisfação com as biografias elaboradas sobre eles – trouxe à tona uma importante polêmica sobre a liberdade de expressão no país. A querela rendeu um segundo livro de autoria do historiador Paulo César de Araújo: *O Réu e o Rei* (2014), que discorre sobre este conjunto de acontecimentos²².

¹⁹ Outra biografia importante do mesmo autor é aquela que Sérgio Cabral (1937-) realizou sobre o compositor carioca Antônio Carlos Jobim (1997).

²⁰ São igualmente importantes as crônicas e textos biográficos sobre músicos escritos pelo jornalista Ruy Castro (1948-). Algumas de suas obras podem ser situadas no já discutido gênero das crônicas que se aproximam também dos ensaios sobre música, como é o caso de *Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova* (1990).

²¹ Além da biografia sobre Roberto Carlos, Carlos Alberto de Araújo também já havia sido autor de outra importante obra no âmbito da História da Música Popular Brasileira: *Eu Não Sou Cachorro Não – música popular cafona e ditadura militar* (2002). A obra lança luz sobre um segmento menos estudado da música popular brasileira, pois tem atraído mais atenção dos historiadores a chamada MPB – e, para o período específico da ditadura militar brasileira, especialmente a MPB engajada. O chamado segmento brega da música popular no Brasil, não obstante, abre-se como um rico campo de estudos para os historiadores, como demonstrou em sua obra Paulo César de Araújo.

²² O processo movido por Roberto Carlos contra o historiador foi particularmente severo, senão violento. Os advogados do cantor-compositor pediam não apenas uma indenização pesada, mas prisão superior a dois anos para o historiador-biógrafo. Ainda fica por se

Eis aqui um foco de tensões que também pode ser tematizado e problematizado pelos historiadores da música: os entrechoques e tensões possíveis entre os músicos e seus biógrafos. Algumas questões se entrelaçam na base destes acontecimentos, e devemos refletir seriamente sobre elas. Terá um artista público tais direitos irrestritos sobre a sua própria imagem pública? É possível ou legítimo limitar a liberdade de expressão de biógrafos que decidiram dedicar suas pesquisas ao estudo sério e bem fundamentado de celebridades musicais e artísticas? Será que tais impulsos de restringir ou interditar a escrita do outro não acabam por se aproximar perigosamente do próprio gesto censor, que sempre traz tantos malefícios aos artistas quando criam suas obras?

Estas questões são importantes não apenas porque discutem as várias tensões no campo da música (e existem muitas outras), mas também porque tocam em um ponto nevrálgico para um país como Brasil, que viveu penosamente um regime ditatorial (1964-1985) no qual a instituição da censura coibiu fortemente a liberdade de expressão e até mesmo dilacerou, com seus cortes e interdições, diversas das obras musicais e artísticas de modo geral. Neste quadro, será defensável, ou mesmo aceitável, que músicos que um dia sofreram coibições de todos os tipos e se insurgiram contra a censura – tornando-se heróis na luta pela liberdade de expressão – em outro momento deixem que a censura retorne, agora a partir de suas próprias reivindicações de restrições à escrita biográfica?²³

Quero aproveitar o caso para retomar nossos empenhos anteriores em discutir a distinção entre o que é fonte e o que é bibliografia com vistas a determinados problemas históricos. A obra *O Réu e o Rei* (2014) – e conjuntamente a própria biografia cuja publicação se tornou o ponto nevrálgico da controvérsia que gerou este processo – podem passar a ser vistas aqui como fontes históricas interessantes para o estudo do problema da liberdade de expressão no Brasil, entre outros.

Neste novo enquadramento proposto por um novo problema histórico, a própria biografia não-autorizada sobre *Roberto Carlos* (2006), que dera origem a esta complexa e conturbada pendenga pública e judicial, salta agora do eixo referencial das bibliografias para o eixo referencial das fontes. Se para um estudo mais direto acerca da vida do cantor e compositor Roberto Carlos teríamos na biografia escrita por Araújo uma obra de apoio como as demais, já para uma investigação que tenha em vista a análise e a problematização da judicialização de escritas biográficas que se tornaram pontos de tensão, esta obra se converte em fonte histórica por excelência. Torna-se também fonte para o estudo das questões jurídicas relacionadas aos direitos de biografar, bem como de outros problemas que poderiam ser constituídos pelo historiador nesta mesma direção.

7. Conclusões

Os historiadores e musicólogos podem contar com uma gama considerável de fontes narrativas para o estudo da música em uma perspectiva histórica.. Das crônicas e obras de literatura às narrativas do Cinema e do Teatro, chegando por

estudar, no futuro, porque essa obra causou tanto desconforto em Roberto Carlos, a ponto de desencadear uma resposta tão desproporcional.

²³ A querela seguiu adiante por um tempo. Por fim, em 2014, a Câmara dos Deputados aprovou o Projeto de Lei que autoriza a publicação de biografias não-autorizadas. O litígio entre Roberto Carlos e seu biógrafo foi um acontecimento importante na história que culminou com este resultado legislativo que passa a definir legalmente os direitos de biografar. Antes deste resultado, contudo, a tensão entre biografados e biógrafos ocasionou em 2013 a fundação, por alguns artistas, da instituição Procure Saber, que lutava pela exigência de que as biografias demandassem sempre a autorização prévia, e de que autores pagassem royalties aos seus biografados.

fim às Escritas de ssi, as fontes narrativas oferecem ao estudo da música menções, discussões, informações e referências sobre a música, tanto de maneira dícta – quando o texto tomado como fonte aborda como temática a própria música ‘como de maneira indireta, quando o texto-fonte aborda outra temática mas menciona ou discorre lateralmente sobre a música (vimos o exemplo de instrumentos ou personagens laterais em uma trama literária, que não é sobre temática musical, mas que menciona a música como elemento da vida cotidiana). Entre as narrativas mais diretas estão as biografias e autobiografias escritas por músicos ou dedicadas à vida de músicos.

Situamos entre as ‘fontes de natureza diversa’ estas fontes, localizando-as no hemisfério sul de nosso panorama inicial – um quadro que pretende mostrar o universo diversificado de fontes para o estudo da música e de temáticas musicais.. A proposta de trabalhar com este panorama abre-se a propostas de novos artigos, pois apenas selecionamos uma das muitas categorias de fontes de natureza diversa que oportunizam possibilidades historiográficas ao estudo da música. Por outro lado, os dois hemisférios do panorama – as ‘fontes musicais’ e as ‘fontes de natureza diversa’ – devem se completar como um universo rico de possibilidades. Mas este é também um tema para novos artigos.

Referências

- ALENCAR, José de. *Ao Correr da Pena*. São Paulo: Instituto de Divulgação Cultural, 1874.
- ALVES, Francisco. *Minha Vida*. Rio de Janeiro: Brasil Contemporâneo, 1936.
- ARAÚJO, Paulo César. *O Réu e o Rei*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2010. 7^a.ed.
- BARROS, José D'Assunção. *Música-História*, 3 vol. Rio de Janeiro: LAPETHI, 2025.
- BORGES, Rosane. Escrevivência em Conceição Evaristo: armazenamento e circulação dos saberes silenciados. In: DUARTE, C. e NUNES, I. *Escrevivência: a escrita de nós Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.
- BRAGA, Rubem. *200 Crônicas escolhidas*. São Paulo: Global Editora, 2025.
- CABRAL, Sérgio. *Antônio Carlos Jobim: uma biografia*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.
- CAETANO, Pedro. *Meio século de música popular brasileira: o que fiz, o que vi*. Rio de Janeiro: Vida Doméstica, 1984.
- CARPENTIER, Alejo. *Os passos perdidos*. São Paulo: Martins, 2008.
- CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- FERREIRA da SILVA, Denise. *A dívida impagável*. São Paulo: Casa do povo, 2019.

- FEYERABEND, P. *Contra o Método*. São Paulo: UNESP, 2011.
- GIL, Gilberto e ZAPPA, Regina. *Bem Perto*. São Paulo: Casa dos Livros, 2013.
- GORDO, João e BARCINSKI, André. *Viva La Vida Tosca*. Dark Side Books, 2016.
- HARTMAN, Saidiya. *Perder a mãe: Uma jornada pela rota atlântica da escravidão*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. In: *Revista Eco-Pos*, v. 23, n. 3, 2020, p.12-33.
- LEE, Rita. *Rita Lee: uma autobiografia*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2017.
- LOBÃO. *50 Anos em Mil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- MACHADO DE ASSIS. *Comentários da Semana* [organização, introdução e notas de Lúcia Granja e Jefferson Cano]. Campinas: Editora Unicamp, 2008.
- MANN, Thomas. *Reflections of a Non Political Man*. New York: New York Review Books, 1983.
- MANN, Thomas. *The Story of a Novel: The Genesis of Doctor Faustus*. Alfred A. Knopf, 1961.
- MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. São Paulo: Companhia Das Letras, 2015.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do Tempo Espiralar - poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da Memória: o reinado do rosário do jatobá*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- MATOS, Eugênio. *A Arte de compor música para o cinema*. São Paulo: Senac, 2014.
- MÁXIMO, João. *A Música do Cinema – os cem primeiros anos*. Rio de Janeiro: Roco, 2004.
- MORAES, Mario de. *Recordações de Ary Barroso*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.
- OSBOURNE, Ozzy. *Eu Sou Ozzy*. São Paulo: Bemvirá, 2010 [original: 2009]
- RICHARDS, Keith. *Vida*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2010.
- SHEERAN, Ed e BUTAH, Phillip. *Ed Sheeran: uma jornada visual*. São Paulo: BestSeller, 2015.
- SOUZA, Eliseu C. *(Auto)Biografias e Documentação Narrativa. Redes de Pesquisa e Formação*. Salvador: EdUFBA, 2015.
- SOUZA, Eliseu. C. Territórios das escritas do eu: pensar a profissão – narrar a vida. *Educação*, 34, n. 2, p.213-220, 2011.
- STRAVINSKI, Igor e CRAFT, Robert. *Conversas com Igor Stravinski*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

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

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

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.

TINHORÃO, *Música Popular – um tema em debate*, São Paulo: Editora 34, 1997.