

**SILÊNCIO: CATEGORIA POSSÍVEL PARA COMPREENSÃO DAS
RELAÇÕES ENTRE MÚSICA E HISTÓRIA**

*Lucila Pereira da Silva Basile**

RESUMO

*Este texto surgiu de uma reflexão a propósito da participação que se teve em uma mesa intitulada "Música, História e Literatura". Buscou-se operar uma convergência entre os conceitos por meio de um elemento comum - o **texto**: a partitura, os textos das narrativas históricas sobre a música e os escritos literários que podem eventualmente informar sobre a História da Música. Escolheu-se para este breve exame o silêncio como categoria de observação nos referidos textos. Foram identificados três silêncios recorrentes: os silêncios pela limitação e aspectos cifrados da partitura; o silêncio das narrativas históricas sobre música decorrentes de agenciamentos políticos e os silêncios de textos sobre música que, tal como fragmentos arqueológicos, não dão conta de prover sobre os aspectos sonoros da música do passado.*

Palavras-chave: *Música; História; Modernidade.*

ABSTRACT

*This text emerged from reflection concerning the participation of the author in a debate entitled "Music History and Literature." We attempted to operate a convergence between the concepts through a common element - the **text**: the music score, the historical narratives about music and literary writings that may inform on the History of Music. To this brief essay we took the silence as a category for this examination. We identified three kinds of silences: the silence stemming from the limitation and encrypted registers of the music score; the silence of historical narratives about music because of political constructions and silences of texts on music, such as archaeological fragments that are insufficient to show how the music of the past sounded.*

Keywords: *Music; History; Modernity.*

* *Doutoranda em História Social da Cultura pela UFMG. Professora do Curso de Música da UECE.
E-mail: basile.lu@gmail.com*

I

*São muitas as aproximações que podem ser estabelecidas entre a Música e a Literatura sob a perspectiva histórica. É válido dizer que as duas estão imbricadas desde os primórdios, uma vez que a música significava palavra e a palavra **poesia**¹ queria dizer música. A Música e a Literatura podem ser comparáveis, porque ambas operam com textos e signos, porém a música é uma “língua não intencional”², uma vez que não está imbuída da complexidade dos significados, como é o caso das palavras.*

Para a História, no entanto, a Música do passado pode se mostrar revestida de uma camada de véus, ecoando profundos silêncios. A fim de estreitar o foco desta reflexão, propomos pensar aquilo que, para os historiadores, se converte num impulso ao questionamento, ou seja, os silêncios - como nos ilustra essa imagem inspiradora de José Carlos Reis³, a de que

[O historiador] olha para a escuridão do vão da clepsidra e lança sinais, interrogações e, para a sua surpresa e alegria, para o seu encantamento, ele recebe mensagens, informações, respostas. O fundo da ampulheta fala, expressa-se, é capaz de dialogar com a parte superior, retirando os vivos da solidão em sua passagem inexorável pelo vão.

Propomos pensar como a Música se dá a ler pela História, escolhendo o silêncio como categoria para este breve exame.

¹ “Para os Gregos, os dois termos eram praticamente sinônimos.” GROUT, D.; PALISCA, C. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1997. p. 20.

² ADORNO, T. W. apud CARVALHO, Mario Vieira de. “La Partitura como “espírito sedimentado” em torno a la teoria de la interpretación musical de Adorno”. In: *Azafra*. Rev. Filos. Edições Universidad de Salamanca, 11, 2009, p. 143-161. p.151.

³ REIS, José Carlos. “O conceito de tempo histórico em Ricoeur, Koselleck e “Annales”: uma articulação possível.” In: *Síntese Nova Fase*, Belo Horizonte, v.23, n.73,1996. p.233.

Identificamos ao menos três circunstâncias nas quais o silêncio⁴ protagoniza uma complexa trama para nós leitores da Música no tempo. São elas: o silêncio da partitura, o das narrativas sobre a música e o silêncio dos fragmentos de textos, cujo som se tornou irrecuperável.

Vamos à primeira situação. O que é possível extrair do texto musical referente à historicidade da obra? É preciso um breve entendimento sobre a necessidade da notação musical (partitura) e sua relação com a memória e a história.

Adorno⁵ ensina que a Música é a mais mimética das artes. Isto porque,

[...] a música realiza a pura objetivação do impulso mimético livre da concreção e da significação, e neste sentido não seria outra coisa a não ser gesto elevado à lei. Gestos acima do mundo corporal, e ao mesmo tempo gesto sensorial.

*Estando a Música sempre ligada a uma prática, uma ação viva e presente, é de se supor que ela não necessita de notação. Esse momento se dá efetivamente quando a arte se torna autônoma, ou seja, quando é expressa uma necessidade de domínio da natureza pela arte e, nas palavras de Adorno, “expulsando para a periferia” e transformando em “tabu o elemento mimético”. Entenda-se aqui a correlação desse momento com os conceitos afins, como Modernidade, civilização e com a percepção de Nietzsche⁶ em *O Nascimento da Tragédia*, ou ainda com a noção dos regimes da arte, proposta por Jacques Rancière⁷.*

⁴ São muitos os silêncios possíveis a serem comentados sobre a relação Música e História. Identificamos três para serem comentados nesta breve reflexão.

⁵ ADORNO, T. W. apud CARVALHO, Mario Vieira de. op. cit., p. 152.

⁶ “No esquematismo lógico crisalidou-se a tendência apolínea: como em Eurípedes, cumpre notar algo de correspondente e, fora disso, uma transposição do dionísio em afetos naturalistas. Sócrates, o herói dialético no drama platônico, nos lembra a natureza afim do herói euripídiano, que precisa defender as suas ações por meio de razão e contra-razão, e por isso mesmo se vê tão amiúde em risco de perder a nossa compaixão trágica;” NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 86.

⁷ Rancière identifica três regimes de “pensabilidade” ou “maneiras de fazer” ou “visibilidade” da arte. O regime ético, o representativo e o regime estético. Este último correlaciona-se à ideia acima, da racionalidade e da

Consoante Adorno⁸, entretanto “esses rastros (miméticos) ainda continuam presentes ali, onde precisamente a música se submeteu ao imperativo de sua concretização como objeto, ou seja, na notação.” Portanto, foca T. W. Adorno, “a notação teria surgido para fixar a prática mimética quando a memória desta já começava a desaparecer”. Apagados esses gestos, eles são convertidos em “imagens de gestos”, na partitura. Esses gestos é o que Adorno chama de “espírito do tempo sedimentado” (ibidem), constituindo-se como a historicidade da obra.

A obra, tal qual a linguagem escrita mediante um domínio da natureza, converte o elemento gestual, mimético, em signos; esses signos plurais são arbitrários porque regulam os gestos numa rigidez temporal. Por sua vez, guardam essa ‘memória’ na forma de “imagens de gesto”. A interpretação da obra é sua possibilidade de transformação, tal qual a História no sentido de obra aberta, inconclusa, pois é na interpretação deste “espírito da música reificado”⁹, convertido em Música novamente, que isto se torna possível, ou seja, articulando os tempos (passado e presente) e a obra permanecendo viva. Numa imagem radical, a notação mata o gesto, o “aqui e agora” o sedimenta na partitura e permite sua permanência mediante esse rastro de gesto. Desse modo, a Música vive novamente, por meio de sua interpretação, sua performance.

Se a princípio afirmamos um determinado silêncio nas partituras, que silêncio é esse? Ao examinar os esboços de Adorno sobre o problema da interpretação

ênfase numa abstração relativas à arte na Modernidade. Para Rancière, o **regime estético** é aquele que identifica “um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte”. Neste regime a arte é tomada em sua singularidade e “desinteressada”, no sentido de que não significa representação ou qualquer outra coisa que não ela mesma. Os regimes não se opõem uns aos outros numa oposição sucessiva como um novo modo se opõe ou sucede ao velho. O que entra em oposição entre eles são os “regimes de historicidade”. RANCIÈRE, Jacques. “A estética como política”. In: *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Éditions Galilée, 2004.

⁸ ADORNO, T. W. op. cit.

⁹ Idem, Ibidem.

musical, Mário Vieira de Carvalho¹⁰ expõe uma discussão pertinente do esteta referente à História. Diz Adorno¹¹:

Não há texto musical algum, nem mesmo o mais minucioso, tão inequivocamente legível que se desprenda de imediato, ou sem mediação, sua interpretação adequada; Não há determinação ou princípio do executante, enquanto abordagem do material, que baste para conferir a interpretação aquele caráter de verdade que enquanto ideia, fixa necessariamente qualquer realização musical; Como se articula então o conhecimento?

Perguntou Adorno.

Um breve parêntese aqui: o que estava em discussão no caso, no momento dessa afirmação, diz respeito à interpretação musical. Discutia-se sobre uma interpretação verdadeira e outra falsa. Alguns autores entendiam que a historicidade da obra estava relacionada a fatores extrínsecos a ela, como os instrumentos musicais de época, sua afinação, os gestos, articulações do fraseado musical etc, que remetiam ao passado tal como ele era. Uma interpretação verdadeira pressupunha uma execução fiel a esse passado. As falsas interpretações seriam aquelas sensíveis às transformações históricas, sujeitas aos modismos, o que acarretaria a perda do seu caráter original. Adorno¹² questiona isso.

No seu entendimento,

A verdade da interpretação não reside na História como algo que fosse estranho a ela e que a ela fosse confiado; pelo contrário, a História é que reside na verdade da interpretação como algo que se desenvolve segundo as leis imanentes da própria interpretação.

¹⁰ CARVALHO, Mario Vieira de. *Expression, Truth and Authenticity: On Adorno's Theory of Music and Musical Performance*. Lisboa: Edições Colibri / CESEM - Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2009. p. 143.

¹¹ ADORNO, T. W. *op. cit.*, p. 145.

¹² *Idem*, *Ibidem*. p. 146.

Como se observa, “a História”, sublinha Mário Vieira de Carvalho¹³ “ao invés de expulsa para exterior da obra, se torna imanente a esta”;

Adorno ressalta que essa historicidade imanente à obra é revelada no momento de sua interpretação, por meio de uma operação dialética, ou seja, segundo ele, é no momento em que o intérprete apaga sua subjetividade em prol da objetivação da obra que ela emerge. Entendemos que se trata de uma dialética, por dois motivos: primeiro porque a própria obra constitui-se um problema em si mesmo, possuindo uma historicidade intrínseca, e a resolução de sua interpretação reside na História. Segundo, porque, para que se evidencie sua historicidade, tanto menor deverá ser a subjetividade do olhar de quem a desvela no tempo.

Até que ponto, no entanto, a partitura como documento histórico dá conta de revelar essa historicidade? Podemos inferir, por exemplo, sobre os aspectos estilísticos e formais de uma música do passado aproximando a obra, tal qual um arqueólogo; e de outras por semelhança em seus aspectos estruturais, de um tempo presumido. Não é possível, entretanto, compreendê-la além da leitura desses aspectos. Não se discute o fato de que o texto musical contém a historicidade da obra. O problema, no nosso ver, é que esta historicidade identificada por Adorno não basta para a compreensão do significado simbólico da Música para a sociedade que a produziu. Este só é possível tanger mediante a articulação de sua fonografia (no sentido da captura sonora, incluindo sua partitura) como uma representação¹⁴ e mediante a compreensão do sentido dos seus códigos (gestos) para aqueles que a fizeram e na cultura que lhe deu origem.

Por exemplo, ao observar partituras da Música urbana cearense do primeiro quarto do século XX, podemos dizer que predominam canções e danças; são vivazes, texto e música enfatizam o caráter sentimental; são enxutas e a forma é breve;

¹³ CARVALHO, Mario Vieira de. op. cit., p. 146.

¹⁴ No sentido que Chartier atribui a representação.

utilizam-se de condução harmônica com padrões básicos; trazem um acento regional no vocabulário dos textos; há diferenças estilísticas entre os autores, entre muitos outros aspectos. Não seria possível responder, no entanto, sobre como era essa prática? Quem a realizava e quem ouvia? Que sentido tinha essa música para essas pessoas? E ainda que nos atenhamos aos aspectos exclusivos do texto musical, não poderíamos responder: por que esse caráter sentimental exacerbado? Qual o sentido dessas formas serem breves? Por que a música funcionava desse modo sucinto em padrões, e não, por exemplo, ressaltando uma fruição mais desinteressada, propriamente estética (para aqueles que querem insistir nesse aspecto)?

A compreensão da Música somente pelo seu texto musical, não se dá a uma formulação de sentido histórico¹⁵, mesmo sendo possível a “leitura” de seus elementos históricos imanentes à obra. Nesse sentido, nos alinhamos a Roger Chartier, cujo estudo histórico da literatura pode aplicar-se também à Música, quando nos chama a atenção para a importância dos “processos que conferem existência ao escrito em suas diversas formas”. Para o Historiador, são inseparáveis a materialidade do texto dos processos de confecção:

*As transações entre as obras e o mundo social não consistem unicamente na apropriação estética e simbólica de objetos ordinários, de linguagem, de práticas rituais ou cotidianas, como quer o **New Historicism**. Referem-se, mais fundamentalmente, às relações múltiplas, móveis, instáveis, amarradas entre o texto e suas materialidades, entre a obra e suas inscrições. O processo de publicação, seja qual for a modalidade, sempre é coletivo, já que não separa a materialidade do texto da textualidade do livro. Portanto, é inútil pretender distinguir a substância essencial da obra, considerada sempre similar a si própria, das variações acidentais do texto, que se julgam sem importância por seu significado.*

Evidenciamos aqui um silêncio relativo ao texto musical; e um silêncio pela impossibilidade de a partitura, como testemunho histórico, comunicar sobre seu uso,

¹⁵ CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 40-42.

função, fruição, sujeitos, modos, interesses etc. Portanto, o texto musical em si precisa ser articulado com questionamentos aos “mortos” e de certo modo “vivos ainda”, como na metáfora de Reis há pouco mencionada.

II

A segunda reflexão que identifica silêncios no exame das relações entre a História e a Música diz respeito aos rastros no sentido benjaminiano¹⁶; uma música que se sabe abundante, porém não foi autorizada, digamos, pela historiografia oficial. Recorremos a um exemplo tirado da literatura para ilustrar essa ideia, o caso Pestana, protagonista do conto *Um homem célebre*, de Machado de Assis (1896). O pianista da ficção é um compositor de polcas. Pestana toca nos salões da gente *chic* da cidade, no entanto, se evidencia para o leitor o seu conflito interno, porque tenciona compor uma música que fosse figurar entre as obras da tradição erudita europeia. O pianista sonha compor uma sonata, mas toda vez que se senta ao piano, em vez da sonata, mais uma polca lhe sai das ideias e dos dedos com a maior fluência. A angústia de Pestana demonstra o embate entre uma obra ‘ideal’ e uma música ‘atraente’ - aqui para entrar no espírito dos títulos das polcas. O músico não tem clareza desse desconforto, apenas fica evidente para o leitor esse mal-estar: no caso, o real – que ele opera com facilidade incomum, compondo as polcas e que lhe acena com essa demanda, pois faz muito sucesso com elas, e, de outro lado, uma dor inclemente mediante as tentativas frustradas de compor a sonata, uma obra de “estirpe”¹⁷, como se precisasse justificar sua música num enquadramento exemplar, autorizado e artístico.

¹⁶ BENJAMIM, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p.922

¹⁷ WISNIK, José Miguel. “Machado Maxixe” In: *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004. p. 17.

A música do personagem Pestana pode figurar como uma protofonia da Modernidade tardia nos fins do século XIX, no sentido de que a música de salão e seus gêneros breves, derivados do piano, significavam a própria música das cidades modernas, permeada pela profusão de publicações e sucesso de consumo. Ao mesmo tempo em que agradavam, o seu caráter as situava sob suspeita. Suas características principais, a concisão e a leveza, além de facilitadas e contingentes, se opunham, como demonstra o conto, ao que é elaborado, artístico, desenvolvido. O desconforto de Pestana evidencia que ainda é irrelevante para ele a premência do sucesso; já a lida com essa predisposição para a música “fácil” é que lhe é penosa.

Um dos elementos tensionados pelo conto é o novo jeito de fazer música e fruir com ela na cidade. Essa música aparece como de ambiente indistinto, do salão à rua. O personagem toca sua polca no salão da viúva Camargo no bairro nobre e, ao retornar para casa, continua ouvindo pelo caminho suas músicas, porém tocadas com outros arranjos, o dos instrumentos de sopro. Entendemos que essa música atravessa a urbe, não configurando uma música estratificada pelas classes sociais, ao menos no panorama ficcional de Machado de Assis.

*O problema é que essa música, numa perspectiva histórica, embora consabida e abundante, e que tal foi sua expressividade que se configurou num fenômeno cunhado por Mário de Andrade como **pianolatria**¹⁸, não consta na literatura oficial sobre a música brasileira, sendo muito recente essa dialogia. É como se ela tivesse permanecido todo esse tempo num “entre-lugar”: nem servia como representante da música de tradição brasileira, entenda-se música popular, tampouco da música culta para os projetos do ideal nacional andradeano e afins.*

Para os estetas e historiadores apologeticos da brasilidade, a música de salão ou música popular urbana, do fins do XIX até o primeiro quarto do século XX,

¹⁸ ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Itatiaia, 1991. p.12.

carece de singularidade, de autenticidade. Mário de Andrade, mesmo sendo um ouvinte crítico dos primeiros discos da música brasileira, cujas gravações eram repletas de canções e tangos (que seriam a versão do início do século XX da música problematizada por Machado de Assis), manteve-se focado no tal elemento característico nacional, chegando a destemperada designação para muitos títulos, afirmando que se tratava de “submúsica”¹⁹ ou “carne para alimento de rádios e discos”²⁰. Não foi possível para ele pensar sobre uma realidade em transformação, com a pluralidade dos gêneros musicais, que dominavam a cena urbana da década de 20 do século imediatamente passado, com os ritmos estadunidenses como *fox trot*, o *black botton*, *charleston* e os nativos já ultrapopulares tangos, em sua diversidade de rótulos. Tratava-se de uma percepção residual assentada na memória, além de uma concepção teórica, sobretudo histórica.

Diz ele:

Por tudo isso, não se deverá desprezar a documentação urbana. Manifestações há, e muito características, de música popular brasileira, que são especificamente urbanas, como o Chôro e a Modinha. Será preciso apenas ao estudioso discernir o que é tradicionalmente nacional, o que é essencialmente popular, enfim, do que é popularesco, feito á feição do popular, ou influenciado pelas modas internacionais²¹.

Mário, ao procurar ligar o popular aos elementos da tradição, mostrou-se reticente com as modas e influências internacionais. Isso porque tradição pressupõe a história ou um longo processo de formação e aclimação. Assim, o novo não poderia se constituir como tradição. Ao mesmo tempo, deveria incomodar sua sensibilidade o fato de essa música ser de uso comum e corriqueiro. Por sua vez, quem seria o popular? O ouvinte dessa música comum urbana, ou aquele que está inserido na música de

¹⁹ ANDRADE, Mário. Nacionalismo musical .In: ALVARENGA, Oneyda (org.) *Música, doce música. estudos da crítica e folclore*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1976. p. 281 apud GONZÁLEZ, Juliana Pérez. Carne para alimento de rádios e discos: o conceito de música popularesca na obra musicológica de Mário de Andrade. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n.57, p.139-160, 2013. p.157.

²⁰ Idem, *Ibidem*.

²¹ ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1972. p.167.

tradição, pensada ao tempo de Mário, como em extinção no espaço urbano? Um sujeito indistinto, de gosto indiscriminado, heterogêneo impossibilitaria a esse autor, neste cenário, qualquer perspectiva nacional pedagógica. Desse modo, apresenta-se uma tensão entre o popular como sendo desse tipo, indiscriminado, diverso e sujeito às influências da moda, e o popular como tradição: ambos presentes na cidade. O que melhor define essa incongruência é sua expressão costumeira: “um não-sei-quê”²².

Convém esclarecer que, o termo “popularesca” não tinha um sentido pejorativo para o autor. Na verdade, trata-se de uma distinção sutil, conforme nos mostra um estudo recente de Juliana Pérez Gonzáles²³, que promove uma revisão do conceito. Para a historiografia, segundo a autora, o termo foi entendido como uma referência de Mário à música para consumo imediato, o que se provou não ser bem assim. A autora contrapôs a essa formulação várias circunstâncias em que Mário lançou mão da expressão “popularesca”, sendo possível conferirmos que o termo foi, inclusive, utilizado em referências à crítica de performances da música erudita. A expressão nada mais é do que está definido por ele mesmo há pouco: aquilo que é próximo, ou feito a “feição do popular”.

Como informa Gonzáles, no entanto, se fixou um sentido negativo ao termo popularesca, e que, acrescentamos, se somou a tendência dos autores, que, alinhados à envergadura da obra de Mário, adotaram posturas semelhantes. Isto contribuiu para o descaso, que levou ao desinteresse e ao silenciamento da música de salão urbana, em virtude de ela não corresponder à expectativa para o tal elemento nacional. Citamos como breve ilustração o que diz Mário quando manifesta sua preferência por Marcelo Tupinambá, pianista paulista, em relação ao seu equivalente na produção dos mesmos gêneros, o carioca Ernesto Nazareth. Para ele, Tupinambá era preferível a Nazareth, porque este último

²² ANDRADE, Mário. apud GONZÁLEZ, Juliana Pérez. op. cit., p. 150.

²³ GONZÁLEZ, Juliana Pérez. *Ibidem*.

[...] tem aquele espletamento álaçre, cheio de sol, aquela acessibilidade efusiva do carioca. Tupinambá, se não expressa a civilização um pouco exterior das cidades modernas do Brasil, Rio de Janeiro, São Paulo, congraça nas suas músicas a indecisa ainda alma nacional, a que domina profunda melancolia²⁴.

Além da característica que ele reconhece como nacional na obra de Tupinambá, o pianista paulista estaria sendo esquecido pelas orquestras de salão em virtude do interesse pelas novidades:

*Marcelo Tupinambá é atualmente, entre os nossos melodistas de nome conhecido, o mais original e perfeito. Suas danças, como danças passam. São esquecidas pelas orquestras mambembes dos cafés e dos salões de baile, porquê em geral beberões e dançarinos pedem novidades, - maxixes ou foxtrotes, é indiferente, - mas novidades que saciem a petulância e a indiferença má na moda. Não se ouve mais o **Matuto**. Ninguém mais se lembra de **Ao som da Viola**. Mas é possível que um dia os compositores nacionais, conscientes da sua nacionalidade e destino, queiram surpreender a melodia mais bela e original do seu povo. As músicas de Marcelo Tupinambá serão nesse dia observadas com admiração e mais constância.*

Por sua vez, essa música ‘popularesca’ não figura no panteão dos estetas como representante da chamada música culta ou artística, por sua presumida banalidade, uma vez que se realiza por padrões e traz consigo a pecha da homogeneidade. Resumindo, para a história da música, ela é uma música inútil à fruição “estética superior” como querem alguns, no sentido kantiano do termo. A título de exemplo, este parece ser o caso do compositor Heckel Tavares²⁵, na concepção de Luiz Heitor Correa de Azevedo²⁶, que o descreveu como um “autor de canções singelas, de gosto discutível, talvez, mas que tinham um encanto peculiar e, apesar da

²⁴ ANDRADE, Mário. Marcelo Tupinambá. [1924]. In : *Música doce, música*. Org. Oneyda Alvarenga. São Paulo: Livraria Martins, 1976.

²⁵ Heckel Tavares não foi um compositor de música de salão. Compôs canções com uma relação com os temas da música popular da tradição. Tomamos o exemplo para ilustrar o tipo de posição típica dos historiadores positivistas, focados na estética, que tinham posições problemáticas como essa de Luiz Heitor Correia de Azevedo.

²⁶ CORRÊA DE AZEVEDO, Luiz Heitor. *150 anos de música no Brasil (1800 - 1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1956. p. 232-233.

banalidade, se faziam notar por um certo cunho pessoal". A propósito de mencionar a música do autor amazonense no seu estudo, Azevedo²⁷ se justifica:

A meio caminho entre o verdadeiro folclore e a obra de arte essa música poderia ser, a rigor, ignorada pelo autor de um livro cujo objetivo é estudar não a música popular, mas a música de arte no Brasil.

Este exemplo de Azevedo chama a atenção porque atea o problema. Ele indica haver um lugar, indefinido e ocupado entre o "verdadeiro folclore" e a "música artística".

É ilustrativo dessa posição do intelectual com respeito a esse repertório musical das cidades, pouco definido, e deste "entre-lugar", como afirmamos há pouco, a postura do cearense Zacarias Gondim²⁸. Em 1903, o músico e professor da cadeira de música do Liceu do Ceará, escreveu um ensaio sobre a história da música no Brasil em "especial no Ceará". Zacarias, expressa uma dificuldade em lidar com a música comum. Como professor, sua expectativa era a de que a música erudita, ou a música das "civilizações adiantadas", se desenvolvesse em solo cearense. Por isso, observa-se no seu discurso certo incômodo com essa diversidade da música urbana. No seu caso, a insuficiência da música no Ceará decorria da má formação, da falta de incentivos do governo, do fato de a música não ser uma atividade economicamente viável, e também de a música não trazer prestígio, conforme seu argumento, pelo fato de que os brancos não se interessavam em segui-la. Ele nota que, no Brasil, ela era realizada por músicos, em sua maioria negros e mulatos. Todos estes aspectos eram fatores de impedimento da disseminação do que ele tinha como uma boa música.

Zacarias nos indica, assim como Corrêa de Azevedo, o mesmo lugar intermediário e ambíguo que ocupava a música comum, como assinalado anteriormente.

²⁷ *Idem, Ibidem.*

²⁸ GONDIM, Zacarias. "Traços ligeiros sobre a evolução da música no Brasil em especial no Ceará" In: *Comemorando o Tricentenário do Ceará*. Fortaleza: Typographia Minerva, 1903.

Ao apresentar um compositor cearense, num comentário ‘ligeiro’, Zacarias²⁹ situa outro aspecto importante e motivo de frequente tensão: o fato de haver uma vinculação entre o amadorismo, a “música ligeira” e os gêneros dançantes. Diz ele:

Vamos falar, por último, de um amador: Sérgio Pio Pontes Pereira. Não teve escola regular, mas dotado moço de cultura intelectual, dedicava algumas horas do dia ao estudo da música. Compoz algumas musicas ligeiras e sacras, quase todas porem, de um estylo sentimental, como que antevendo a morte, que, cedo, tinha de vir exigir-lhe a paga do pesado tributo.

Por fim, o autor nos dá noção sobre uma disposição dos ouvintes de seu tempo para o consumo de obras “ligeiras”³⁰. Causavam-lhe indignação outras músicas mais artísticas não conseguirem “esgotar a primeira edição”³¹, como as músicas populares de salão,

Tratando-se então de música clássica, ainda é pior. Em geral, o povo brasileiro gosta de preferência das musicas ligeiras, valsas, polkas etc., as quaes têm uma extração enorme. [...] Dóe-me n’alma quando vejo umas tantas musicas, compostas por verdadeiras nullidades, algumas até contando dez edições, ao passo que outras, de mérito real, e que revelam muito saber da parte de seus compositores, não conseguem esgotar a primeira edição!³²

Assim, percebemos que determinadas atitudes político-culturais, que tinham, no caso de Mário de Andrade, o nacional como norte, e de Zacarias Gondim, a música erudita como superior - trazem crenças, ideais e expectativas, promovem igualmente recortes e seleções na História da Música, estabelecendo inúmeros silêncios que precisam ser revistos. Apontamos aqui, como uma lacuna da História da Música,

²⁹ GONDIM, Zacarias. op. cit., p.32.

³⁰ Compreender o conceito de música ligeira e as extensões do mesmo na prática é objeto de nossa pesquisa de doutorado.

³¹ GONDIM, Zacarias. op. cit., p.22.

³² Idem, Ibidem.

esses músicos - uma multidão de anônimos que se tornaram os infantes da história oficial³³.

O estudo desta vasta produção evidenciou um “entre-lugar” até hoje de apreensão difícil. Essa música urbana, que para a História aparece referida como música ligeira, música de salão e música popularesca, no início do século XX, já está inserida numa circularidade universal, como um caminho de mão dupla influenciando e sendo influenciada, adequada à nova fruição que é o entretenimento. Essa música é tipicamente uma invenção da Modernidade. Como expõe Homi Bhabha, porém, ela, sendo uma música do ‘povo’³⁴ em plena performance, ou, melhor dizendo, do povo no sentido de “povo performático”³⁵, escapa à apreensão daqueles que detêm a chave do cômodo para cuja entrada se negocia uma senha: ou música de raiz (tradição) ou

³³ São inúmeros os estudos recentes que trazem uma revisão crítica dessa bibliografia, o que até pouco tempo não se conhecia ou não era possível uma visão de conjunto. Vinci de Moraes e Elizabeth Travassos são exemplos dessa pesquisa específica. Igualmente importantes são os estudos que têm como foco a crítica da bibliografia paralela às tomadas ‘oficiais’, como nos casos de Martha Abreu e Carolina Dantas, que trouxeram à luz os autores tidos como não científicos, como ocorre, por exemplo, com os folcloristas e memorialistas. ABREU, Martha e DANTAS, Carolina. *Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890 -1920*. In: **Nação e cidadania no Império: novas horizontes**. CARVALHO, José Murilo de. (org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. Consultar também: MORAES, José Vinci de. *História e historiadores da música popular no Brasil*, In: **Latin American Music Review**, volume 28, number 2, Fall/Winter 2007.; SANDRONI, Carlos. *Adeus MPB* In: CAVALLANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (org.) **Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira**. vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.; TRAVASSOS, Elizabeth. *Pontos de escuta da música popular no Brasil*, In: ULHÔA, Martha; OCHOA, Ana Maria. (org.) **Música Popular na América Latina: Pontos de Escuta**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2005.; BASTOS, Rafael de Menezes. *Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense*. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 20, n. 58, junho/ 2005.; BASTOS, Rafael de Menezes. *Para uma Antropologia Histórica das Relações Musicais Brasil/Portugal/África: O Caso do Fado e de sua Pertinência ao Sistema de Transformações Lundu-Modinha-Fado*. In: **Revista Antropologia em Primeira Mão**, v. 22, n. 102, 2007.; PEQUENO, Mercedes Reis. “Brazilian Music Publishers”. In: **Inter-American Music Review**, California, v. 9, n.2, p.91-104, spr./sum. 1988.; SANDRONI, Carlos **Feitiço descende**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.; TATTI, Luiz. **O século da canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

³⁴ Quem é o povo, o que é o povo? “o povo consiste também em sujeitos de um processo de significação que deve obliterar qualquer presença anterior ou originária do povo-nação para demonstrar os princípios prodigiosos, vivos, do povo como contemporaneidade, como aquele signo do presente através do qual a vida nacional é redimida e reiterada como um processo reprodutivo”. BHABHA, Homi. **O Local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2007. p. 207.

³⁵ Idem, *Ibidem*.

música culta para atender aos “horizonte de expectativa” dos intelectuais da música brasileira, outrora de plantão.

Dessa forma, essa música passou ao largo das “paradas de sucesso” da historiografia. Adormecidas nos armários dos museus, são referenciadas com o indiscriminado apodo “álbuns de família”³⁶, sem que sejam tocadas, ou mesmo submetidas a análise, portanto, aguardam os escafandristas. Esse é um silêncio que precisa ser revisto, mesmo porque ele foi determinado por agenciamentos políticos da cultura e da historiografia hegemônica. Em sintonia com Benjamin, essa música carece ser revista pela realização de uma “história a contrapelo”³⁷.

III

Finalmente, a análise que encerra esse exame diz respeito ao silêncio relativo à impossibilidade de se concatenar o texto musical, o som e o texto literário. No estatuto da *Padaria Espiritual*, consta: “Será punido com expulsão imediata e sem apelo o padeiro que recitar ao piano”³⁸.

Conforme Mello Moraes³⁹, no prefácio de *Serenatas e saraus*, o recitativo era uma prática muito difundida entre os brasileiros. A própria edição desse autor encerra cerca de quatrocentas poesias destinadas a essa prática, daí o nome relacionando o conteúdo da publicação à música. Segundo este autor, a prática foi introduzida no Brasil por volta de 1856, pelo ator e poeta português Luiz Furtado Coelho. Diz Mello Moraes⁴⁰ a respeito dos recitativos:

³⁶ MOORE, Tom *A visit to Pianópolis: Brazilian Music for Piano at the Biblioteca Alberto Nepomuceno*. In: *Notes*, volume 57, number 1, September 2000. p. 59-87.

³⁷ BENJAMIM, Walter. op. cit.

³⁸ *O Pão*. 30 de janeiro de 1892.

³⁹ MORAES FILHO, MELLO. *Serenatas e saraus*. Rio de Janeiro: Garnier, 1902.

⁴⁰ *Idem*, *Ibidem*.

[...] o primeiro que se passou das scenas aos salões foi intitulado *Elisa*, com poesia de *Bulhão Pato*., a qual o festejado actor logrou popularizar, escrevendo, para esses belos versos, o inspirado acompanhamento que se tornou, desde a primeira exibição, correntes em todo o paiz. E por tal forma influíram na nossa música as recitações ao piano, que muitíssimas foram as poesias que appareceram em seguida, com o mesmo rythmo e para igual fim, e variadíssimos também os trechos musicaes propositalmente escriptos, e rythmados a acompanhamentos [...].

Aqui, apesar da detalhada indicação do autor, e a correspondência dessa informação com o comentário dos padeiros, não é possível saber do que se tratava essa prática **poética musical**. Não é possível mediante a falta de conhecimento de manuscritos musicais que possam indicar como era esse processo, como era o som desse tipo de gênero musical. Ocorre que poderia se tratar igualmente de algum tipo de improvisação pianística para o acompanhamento das poesias. Configura-se, portanto, uma *celeuma* para a historiografia da música. Observa-se que, para a compreensão da música, não basta jamais uma descrição pormenorizada. Faz-se necessária alguma indicação do som, nem que seja um fragmento, uma pequena notação.

Outro exemplo que exprime esta incompletude, a nosso ver, mais complexa pela dupla insuficiência: a falta da descrição do como era, e a falta de registros dos textos musicais. Trata-se da *Lira Cearense*⁴¹ (1872), uma publicação de Juvenal Galeno, divulgada aos domingos em Fortaleza. O subtítulo da *Lira Cearense* traz: “Lendas e canções populares”. Não é possível perceber a distinção entre ambas. O que seria lenda e o que seria canção? Que sentido deveria ter a palavra canção neste caso? Seria apenas uma maneira de designar a poesia popular não tendo nenhuma conotação com alguma estrutura musical? Em outra publicação, as *Canções da Escola*⁴², Juvenal Galeno nos dá uma pista de que possivelmente a canção significava de fato canção quando recomenda como utilizá-las.

⁴¹ GALENO, Juvenal. *Lira Cearense*. 2. ed. Org. Raymundo Netto. Fortaleza: Secretaria de Estado da Cultura, 2010.

⁴² GALENO, Juvenal. *Quem com ferro ferir com ferro será ferido e Canções da Escola*. Org. Raymundo Netto. Fortaleza: Comercial, 2010. Coedição com a Secretaria de Cultura do Estado do Ceará.

Poucas toadas bastam, pois de propósito não variei muito a forma. À do Hino Nacional adaptam-se as canções V e VI. Uma toada é suficiente para as I, II, IV, VIII e letra da XII. E outra para as III, VII, IX, e XI. À X convém a música do bendito popular da Eucaristia. Pode o professor principiar assim, e depois, pouco a pouco, se entender que é melhor, dar a cada canção um tom.

Este excerto traz algumas possibilidades de compreensão do tipo de música, do tipo de confecção e da finalidade. Ao que parece, toada era a palavra empregada para designar a música exclusivamente. O autor realizou a poesia, que ele chama de canções, pois tinham essa finalidade neste contexto. Segundo ele, fez de modo que não tivessem a variedade da forma, para que fosse possível serem encaixadas a duas toadas: o Hino Nacional e “o bendito popular da eucaristia”. Por fim, Galeno indica que, “impressos os versos em cadernetas, ou tabuletas, serão cantados em qualquer dia sem que estejam decorados e, insensivelmente, os alunos gravá-los-ão na memória em pouco tempo”.

Trata-se, evidentemente, não de um relapso dos antepassados com o aspecto da escrita musical, mas de sabermos como uma prática musical da cidade era fixada pela oralidade, isto é, pela memória da experiência musical. Neste caso, bastava a garantia da poesia que, a música, por sua vez, era confiada a um conhecimento familiar que todos seriam capazes de recordar ou eventualmente aprender e fixar. Isso é muito interessante pensarmos que a musicalização, conforme refletida por Galeno é uma experiência prática.

Por fim, Juvenal nos diz sobre a utilidade da canção, o que mostra a pertinência de um estudo de caso dada sua atualidade:

A utilidade da canção na escola é demais evidente para precisar de uma demonstração. Além de desenfadar o menino, alegrando-lhe o espírito, e de predispor-lo, portanto, para continuar o trabalho, ensina-lhes úteis preceitos, e serve-lhes de estímulo, prêmio e castigo⁴³, acabando por uma vez com a palmatória, esse brutal recurso da inépcia do magistério.

⁴³ Curioso é notar que até a repreensão foi pensada uma a cantiga específica “Faltas graves”.

É sem dúvida condição essencial do progresso no ensino que a criança ame o mestre e a escola, e deleite encontre na lida que lhe cabe na idade dos brinquedos e sorrisos; que veja no seu mestre um amigo carinhoso, e não o desapiedado algoz: n'aula, a casa do contentamento, e não a do martírio; e na convivência dos livros sinta entusiasmo e gosto, e não o tédio e o sono. Conseguindo isto, nada mais falta conseguir.

E qual o meio mais eficaz do que a canção, a harmonia esse doce poder que tudo vence na Terra?

A propósito dos exemplos mencionados, na falta do “eco de antigas palavras⁴⁴”, “vestígios de estranha civilização⁴⁵”, se realiza uma arqueologia dessas correspondências, podendo vir a se constituir uma narrativa pormenorizada sobre os sentidos dessa prática, os sujeitos, os lugares e até mesmo os sentidos simbólicos dessa representação, porém não será possível tanger a historicidade imanente da obra, porque o som se dissipou.

Considerações finais

Como foi destacado, percebemos que o silêncio, ou o esquecimento histórico, promove de maneiras diversas enquadramentos impostos à realidade histórica da música. São eles: silêncio pela impossibilidade de se obter, somente com a partitura, o sentido de sua prática e sua representação; o silêncio promovido por aqueles que fazem a história, e acabam por legitimar recortes de acordo com suas crenças e valores políticos, e o silêncio pela não existência de registros sonoros que estejam em relação com os textos sobre a música, ou que a prática musical estava confiada à memória.

O recurso à História Cultural, ao entender a cultura como práticas e representações, pode nos auxiliar a compreender a música transposta aos textos, e nos possibilita trazer ao debate outras questões e problemas sobre a história da música. Ela

⁴⁴ HOLANDA, Cláudio Buarque de. **Futuros amantes**. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=fu44TjNv0Nww Acesso em 2 de dezembro de 2013.

⁴⁵ Idem, *Ibidem*.

agrega, aos textos, gestos, impressos, sociabilidades, valores, performances, imaginário, enfim, uma complexidade de relações, em um terreno de permanentes tensões e mudanças. Essas tensões, por sua vez, são elementos importantes no desvelar das músicas de outros tempos. Contando somente com os elementos formais e estéticos da música, se tornaria impossível tangermos esses silêncios e compreendermos a música de todos⁴⁶, a música comum.

Alguns creem que o mundo teve início com o som, afinal, no “princípio era o verbo”⁴⁷ ou nas versões mais alegóricas, o toque das trombetas anunciaram o início do mundo. Parece mesmo inquestionável dizer que a falta do som é o seu fim. Ficaremos, porém, avigorados em saber que o silêncio, ao contrário do que apregoam os dicionários como sendo a ausência de som, literalmente não é, inclusive para a História. O silêncio é um rastro e na dialética típica de Adorno⁴⁸ “um enigma e ao mesmo tempo, princípio de resolução”.

⁴⁶ Usamos o termo na acepção de Carlos Vega. *Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos*. In: *Revista Musical Chilena*, v. 51, n.188. Santiago, 1997.

⁴⁷ *Bíblia*, João 1: 1-4.

⁴⁸ ADORNO, T. W. *op. cit.*, p. 146.