

HISTÓRIA DA MÚSICA: REFLEXÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS

Loque Arcanjo Júnior

Graduado em História pelo Centro Universitário de Belo Horizonte, pós-graduado (*lato-sensu*) em História da Cultura e da Arte e mestre em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Atualmente, desenvolve pesquisa de doutorado no Departamento de História da UFMG na linha de pesquisa História Social da Cultura. É professor da Escola de Música da UEMG e nos cursos de História do Centro Universitário de Belo Horizonte (UNIBH) e do Centro Universitário UNA.

loquearcanjo@yahoo.com.br

Resumo

Este artigo tem como objetivo uma reflexão sobre as possibilidades de ampliação do horizonte teórico-metodológico das pesquisas no campo da história da música a partir do diálogo com a “nova história cultural”.

Palavras-chaves: Música; história; história cultural.

A partir da história dos conceitos desenvolvida pelo historiador alemão R. Koselleck é possível situar historicamente a construção do moderno significado do termo “história”. De acordo com o autor, a partir do século XVIII, a crise política e as filosofias da história formaram um só fenômeno. A Revolução Francesa construiu um novo conceito de história que se tornou universal: a história enquanto progresso. O estudo dos textos clássicos dos filósofos iluministas fez com que Koselleck percebesse uma íntima relação entre a crise política de 1789 e a criação do conceito moderno de história. Em seus termos, foi nesse cenário que “a história europeia expandiu-se em história mundial e cumpriu-se nela ao fazer com que o mundo inteiro se ingressasse num estado de crise permanente” (KOSELLECK, 1999). Essa crise pretendeu unificar num só projeto (iluminista) a noção de “história” como progresso e como unidade. Os estudos sobre a crise do Estado Absolutista que culminou em 1789 com a grande Revolução e da formação das filosofias da história tornam-se fundamentais para a compreensão da subjetividade do conceito de história fundado a partir daquele momento histórico. Conceito esse que politicamente transformou-se em “História Universal” (KOSELLECK, 1999).

Porém, entre os séculos XIX e XX, com o advento de duas guerras mundiais (1914-1918 e 1941-1945) e com o fim da Guerra Fria, em 1989, a crise do projeto iluminista, de emancipação do homem expressa por meio do humanismo, do marxismo e do liberalismo tornou-se evidente. Essa crise deve ser interpretada como resultado da descrença nas metanarrativas que estabeleciam “um” sentido para a humanidade, fundado na noção de progresso e de civilização. Segundo Jenkins, “o final do século XIX e o início do século XX assistiram a um solapamento da razão e da história” (JENKINS, 2001). Essas transformações apontam para um cenário descrito como pós-moderno.

Para Jenkins e outros teóricos como Lyotard e Jameson, o pós-moderno é algo difícil de se definir, pois os apologistas do pós-modernismo defendem a ideia de que nada é sólido ou fixo neste mundo. Na definição de Lyotard, o contexto pós-moderno pode ser caracterizado pela “morte dos centros”, “incredulidade ante as metanarrativas”, “anglocentrismos”, “eurocentrismos”, “etnocentrismos”, “logocentrismos”, “sexismos”, que já não são considerados legítimos, naturais, reais, mas sim construções temporais, ficcionais, úteis para formular interesses que não são universais.

Ao longo do século XX, principalmente após a fundação da Revista dos *Annales*, por Marc Bloch e Lucien Febvre, em 1929, a pesquisa histórica passou a se caracterizar pela multiplicação dos objetos de pesquisa, especializações cada vez mais sofisticadas e por uma produção abundante. Entre os anos de 1968 a 1989, os historiadores da terceira geração dos *Annales* reavaliaram tudo aquilo que sustentava o seu projeto desde a fundação em 1929: a aliança com as ciências sociais. A partir dos pressupostos dessa escola historiográfica francesa, a história passou a ser pensada numa perspectiva interdisciplinar. Os diálogos com a antropologia, com a sociologia e com a psicanálise provocou a fragmentação dos objetos e apresentou uma história-problema: ao invés de narrar os fatos cocorridos, caberia ao historiador construir uma “história-problema” que rearticulava a relação sujeito/sociedade numa perspectiva social e cultural. Foi um tempo marcado, também, pela crise dos sistemas de interpretação da sociedade como o marxismo, o estruturalismo, o funcionalismo. Dessa forma, a história teria que repensar os métodos, organizar uma nova articulação entre indivíduo e sociedade, local e global, particular e geral. A escrita da história, anteriormente caracterizada por uma narrativa cifrada, evolutiva e cronológica passaria a ser, após essa articulação, estruturada e demonstrativa. Durante a chamada terceira fase da *Escola dos Annales*, situada entre os anos 1968 e 1988, constata-se uma crise de interdisciplinaridade, a qual, ainda hoje, é a orientação central da chamada *nouvelle histoire* (REIS, 2000).

Chartier reavaliaria essas transformações em 1989, com seu artigo *Le Monde Comme Representation*. Na concepção do autor, as mutações da história não seriam produtos de uma crise das ciências sociais. Para o historiador francês,

As mutações da história nos últimos anos estão ligadas a um distanciamento dos princípios de inteligibilidade que comandaram a *nouvelle histoire* desde a sua origem: renunciou-se à descrição da totalidade social, à história global, ao modelo braudeliano, que se tornou intimidante; renunciou-se à primazia do corte social para dar conta do cultural, passando-se de uma história social da cultura a uma história cultural do social (CHARTIER¹, 1991 *apud* REIS, 2000, p. 128).

As relações entre história e ciências sociais tomariam, assim, uma nova direção. A “nova história cultural” não quer elaborar visões globais, sínteses, mas ampliar o campo da história e multiplicar seus objetos. A história passa a ser encarada como história-problema. Essa nova percepção do conceito de história é fruto de todas as transformações e demonstra a necessidade de valorização das subjetividades presentes nos diferentes projetos de construção das identidades. Frente a esse cenário teórico-metodológico da história enquanto disciplina e campo do conhecimento, quais seriam as relações entre história e música? Em outras palavras: o que seria “história da música” a partir dessas transformações teóricas e metodológicas? Qual seria o impacto do cenário pós-moderno descrito acima de caracterizado pela crise das metanarrativas, para o estudo da história da música? A “divisão” da história da música em “estilos” ou “períodos”, supostamente bem definidos e diferenciados, tais como “período clássico”, “romântico”, “moderno”, “neoclássico” e “contemporâneo”, não estaria impregnada da crença em uma história universal colocada à prova pela pós-modernidade? Qual impacto da “nova história cultural” para a história da música?

Sobre essa temática, Peter Burke destaca:

É muito salutar essa reação construtivista contra uma visão simplificada, que considera as culturas ou grupos sociais como homogêneos e claramente separados do mundo externo. A crítica ao “essencialismo” feita por Amselle e outros pode ser aplicada com proveito não apenas a culturas, como os fulani, ou a classes, como a burguesia, mas também a movimentos ou períodos, como o Renascimento ou a Reforma, o Romantismo ou o Impressionismo (BURKE, 2005, p. 128).

1 CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Revista das Revistas*. Estudos Avançados. v.5, n.11. São Paulo, jan./apr. 1991.

Ao analisar as relações entre a música de Mozart e a sociedade na qual estava inserida em relação ao que chamou de “processo civilizador”, Norbert Elias, ao se referir à periodização da história da música, afirma que:

O problema é que tais categorias não nos leva muito longe. São abstrações acadêmicas, que não fazem justiça ao caráter-processo dos dados sociais observáveis a que se referem. Subjacente a elas está a ideia de que a metódica divisão em épocas, que normalmente encontramos nos livros de História, se adapta ao curso real do desenvolvimento social (ELIAS, 1995, p. 15).

As críticas direcionadas para a história da música são frequentes na historiografia atual. Para Napolitano (2005), a escrita acadêmica sobre música se divide em áreas mais ou menos organizadas entre a musicologia histórica, a etnomusicologia e um campo pouco definido intitulado “história da música popular”. De acordo com o autor, muitas obras que se propõem a escrever uma história da música são na verdade escritas por jornalistas, aficionados e outros “diletantes” no campo da pesquisa histórica. Esses textos promovem, na maioria das vezes, uma narrativa biográfica sobre o compositor, recheada com o que se convencionou chamar “contexto histórico”. Esse contexto é descrito sem que para isso o escritor utilize uma perspectiva crítica para discutir as relações entre a produção do músico em questão e seu universo cultural.

Música, história e biografia

Nos últimos anos, os historiadores vêm mostrando um grande interesse por atores históricos que são apanhados na tentativa de construir diferentes identidades para si ao longo de sua vida. Essa ótica vem apresentando diversas biografias de músicos que na verdade foram construídas por meio de uma memória autobiográfica. Porém, ainda persiste a crença numa “história da música universal” caracterizada pelo desfile de um grupo canonizado de compositores que supostamente a comporiam de forma objetiva: a “História da Música Universal”. O sujeito-músico-objeto pesquisado é apresentado como um sujeito centrado, único, racional, reforçado pelas biografias que expressam uma história linear, progressista e evolutiva. Essas buscam apresentar, da mesma forma, uma coerência, uma regularidade, uma originalidade identitária, deixando assim escapar o caráter construtivista dos discursos biográficos e das diferentes identidades musicais “ocultas” pela memória. Sobre essa propriedade da escrita biográfica, Bourdieu afirma que, “o sujeito e o objeto da biografia (o investigador e o investigado) têm de certa forma o mesmo interesse em aceitar o postulado do sentido da existência narrada (e, implicitamente

de qualquer existência)” (BOURDIEU, 1998, p. 184)².

Sobre a questão da identidade, Stuart Hall (2003) distingue três concepções: do sujeito do iluminismo; do sujeito sociológico e do sujeito pós-moderno. O sujeito do iluminismo seria aquele sujeito centrado, unificado, dotado de consciência e de ação. O sujeito que nasce dotado de uma identidade e se mantém essencialmente o mesmo, por meio de um “eu” que se manteria idêntico do nascimento até o final da vida. Concepção individualista do sujeito e de sua identidade. A ideia de sujeito sociológico expressaria a crescente complexidade do mundo moderno e traria a ideia de que o sujeito é menos autônomo e autossuficiente, mas que se constrói em relação aos outros, à cultura e ao mundo com o qual se relaciona. Mesmo que este sujeito fosse formado, moldado e construído em relação a “outro”, o sujeito ainda teria um “eu real”, modificado em diálogo contínuo com outras identidades que o mundo oferece. Já o sujeito pós-moderno, que surge em fins do século XIX e início do XX, não possui uma identidade fixa, essencial e permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada, transformada em relação às formas por meio das quais os sujeitos se autorrepresentam. O sujeito pós-moderno toma formas, assume identidades diferentes em momentos e lugares diversos, não possui um “eu” coerente. Dentro desse sujeito pós-moderno existe um eterno “não ser” que se caracteriza por construir identidades contraditórias com identificações também contraditórias. Nesse sentido, se o sujeito tem uma “narrativa do eu” é por que criou uma fantasia confortante, completa, segura, coerente, mas uma fantasia, parte da imaginação, de uma autorrepresentação (HALL, 2003).

Na perspectiva da nova história, a ideia é menos recuar no tempo para reestabelecer uma grande continuidade, mas, buscar genealógicamente as diferentes identidades do biografado, no caso dos músicos, das suas identidades musicais. A tarefa da genealogia não é demonstrar que o passado ainda está lá, bem vivo no presente, mas sim demarcar os acidentes, os ínfimos desvios, as fissuras, as agitações onde se pretendia encontrar ordenamentos, pois a história “efetiva”, nos ensina Foucault, se distingue daquela dos historiadores (diríamos aqui das biografias dos compositores e/ou músicos pensadas de forma essencialista) pelo fato de que ela não se apoia em nenhuma constância. A história será efetiva na medida em que ela reintroduzir o descontínuo em nosso próprio ser. Na esteira de Nietzsche, Foucault percebe que a tomada de consciência de um “eu” remonta o “nascimento” da filosofia clássica com Sócrates de Platão (FOUCAULT, 1993).

De acordo com Foucault,

2 Para essa discussão sobre a biografia, ver também: ORIEUX, Jean. A arte do biógrafo. In: ARIËS, P.; DUBY, G.; LADURIE, E. L. R. *História e nova história*. Lisboa: Editorial Teorema, 1994. p. 37-49.

O lugar da emergência da metafísica foi a demagogia ateniense, o rancor plebeu de Sócrates, sua crença na imortalidade. Mas, Platão teria podido apoderar-se desta filosofia socrática, teria podido voltá-la contra ela mesma – e sem dúvida mais uma vez ele foi tentado a fazê-lo. Sua derrota foi ter conseguido fundá-la. É necessário desconstruir a filosofia da história por meio de um uso genealógico desta, um uso rigorosamente antiplatônico. E então que o sentido histórico libertar-se-á da história supra-histórica (FOUCAULT, 1993, p. 25-26).

As construções do sujeito sobre si mesmo e das sociedades sobre ele podem ser encaradas como uma estética do “eu”, própria do mundo contemporâneo. Ela não se caracteriza mais pela busca por uma essência definidora da natureza humana calcada nas ideias de “belo” e “bom” e, nesse sentido, constitui uma nova estética da existência que passa por uma nova leitura da própria existência: pós-essencialista, pós-metafísica, pós-cartesiana... pós-moderna. As diferentes trajetórias de músicos e compositores foram percebidas por meio de suas próprias falas e do uso positivista das fontes musicais “como se as palavras tivessem guardado seu sentido, os desejos sua direção, as idéias sua lógica, como se o mundo das coisas ditas e queridas não tivesse conhecido invasões, lutas, rapinas, disfarces, astúcias” (FOUCAULT, 1993, p. 26).

Nesse sentido, as biografias buscavam em suas pesquisas a origem, “um esforço para recolher nela [na pesquisa] a essência exata da coisa, sua identidade cuidadosamente recolhida em si mesma, sua forma imóvel, e anterior a tudo que é externo, acidental, sucessivo” (FOUCAULT, 1993, p. 26). Consiste na tentativa ilusória de encontrar o “aquilo mesmo de uma imagem exatamente adequada de si na tentativa de querer tirar todas as máscaras para desvelar uma verdade primeira”. Já o genealogista, de acordo com Foucault, tem o cuidado de escutar a história ao invés de acreditar na metafísica para descobrir que atrás das coisas há algo completamente diferente do seu “segredo essencial e sem data, mas o segredo que elas são sem essência, ou que sua essência foi construída peça por peça a partir de figuras que lhes eram estranhas” (FOUCAULT, 1993, p. 26).

A pesquisa histórica da música demonstra também que a variedade na tipologia da documentação é um ponto saudável de uma pesquisa que busca perceber uma relação mais complexa entre a música e a sociedade. Sobre essa questão, Marc Bloch afirma que

Seria uma grande ilusão imaginar que a cada problema histórico corresponde um tipo único de documentos, específico para tal emprego. Quanto mais a pesquisa, ao contrario, se esforça por atingir os fatos profundos, menos lhe é permitido esperar a luz a não ser pelos raios convergentes de testemunhos muitos diversos em sua natureza (BLOCH, 2001, p. 80).

As dificuldades encontradas pela historiografia e pelos musicólogos que trataram esse tema são resultado, ora da exclusão do material musical (notação musical, partituras e gravações das obras) de suas análises, ora da utilização exclusiva desses elementos musicais. Essa dificuldade está ligada ao que se pode chamar de naturalização da história. A introdução dos parágrafos anteriores aponta para o fato de que a própria história da música deve ser tratada como uma construção historiográfica. Os documentos musicais devem ser problematizados enquanto fontes que não dizem por si só e que por isso devem ser analisada como construções com significados particulares. Esses significados devem ser buscados a partir de uma metodologia particular (LE GOFF, 1992).

Nessa nova perspectiva, explicita-se a necessidade de articular a linguagem técnico-estética das fontes audiovisuais e musicais (ou seja, seus códigos internos de funcionamento) e as representações da realidade histórica ou social nela contidas (seu conteúdo narrativo propriamente dito). Assim, Napolitano enfatiza que,

A primeira decodificação é de natureza técnico-estética: quais os mecanismos formais específicos mobilizados pela linguagem cinematográfica, televisual, ou musical? A segunda decodificação é de natureza representacional: quais os eventos, personagens e processos históricos nela representados? Na prática, estas duas decodificações não são feitas em momentos distintos, mas à medida que analisamos a estrutura específica do material audiovisual ou musical, suas formas de representação da realidade vão tornando-se mais nítidas, desvelando os fatos sociais e históricos nela encenados direta ou indiretamente (NAPOLITANO, 2005, p. 237).

Procedendo desse modo, o estudioso pode revelar, por meio das fontes musicais, os diferentes padrões estéticos de uma dada sociedade, bem como apresentar diferentes posições acerca das práticas musicais, formas de compor, das sonoridades, das orquestrações e da difusão de diversos gêneros musicais por meio de concertos e circulação de partituras. Na maioria das vezes, o que acontece é a substituição desses documentos musicais por documentos escritos, desvinculando-se assim o material musical da análise. É o que acontece com bastante frequência nos estudos de canções, quando se leva em conta apenas a letra, ou seja, o texto ou a lírica.

Perspectiva que envolve a busca por uma história cultural da música é uma “história dos significados” num sentido que tangencia a história da arte. Em outros termos, a busca por uma “história da recepção” que tem como objeto de pesquisa não apenas a obra artística em si, mas sim a mudança de seus significados de acordo

com a sociedade que a recebe. Essa perspectiva de análise da arte, presente nas obras pioneiras de Panofsky e Warburg, é, para Burke, uma das matrizes da chamada história cultural. Porém, é importante destacar que a noção de “cultura” presente nos trabalhos dessa tradição “clássica” da história cultural se refere à cultura “canônica”, ou seja, à arte com “A” maiúsculo. Após as transformações teórico-metodológicas pelas quais passou a pesquisa histórica, principalmente após os anos 1970 e 1980, a história cultural ampliou seus objetos de pesquisa e acompanhou as transformações exigidas pelas mudanças no próprio conceito de “cultura”³.

Outra tipologia de análise que deve ser reavaliada tornou-se muito difundida no campo da pesquisa histórico-musical, principalmente após as obras de José Ramos Tinhorão. Esse historiador, que desde a década de 1970 se transformou numa referência quase que obrigatória para os pesquisadores da chamada história da música popular brasileira, desenvolveu sua produção em torno do mapeamento dos gêneros musicais brasileiros (choro, samba, samba-canção etc.). As fontes utilizadas por ele para o desenvolvimento de seus textos são bastante variadas: documentos oficiais, textos de viajantes estrangeiros, periódicos e materiais iconográficos. Mas a desvinculação do material musical da análise, o abandono da forma e a supervalorização das fontes escritas fizeram com que Tinhorão desenvolvesse um discurso que levantou questões de ordem ideológica e sociológica, enfocando a música apenas como “gênero” e ocultando um debate histórico-cultural que privilegiasse os sons, os estilos e a produção musical propriamente dita (NAPOLITANO, 2005).

Não se trata de menosprezar as fontes escritas não musicais ou colocá-las em segundo plano, mas de destacar a importância do material musical, em forma de partitura ou fonograma. É importante perceber que o caráter polissêmico do documento musical não é um obstáculo insuperável. Na busca do significado histórico-cultural do objeto musical, é indispensável ao historiador remontar a uma “rede de escuta” que perpassa o universo cultural no qual está inserido um possível recorte temático e temporal, pois,

Qualquer que seja a problemática e a abordagem do historiador, fundamental é que ele promova o cotejamento das manifestações escritas da escuta musical (crítica, artigos de opinião, análises das obras, programas e manifestos estéticos, etc.) com as obras em sua materialidade (fonogramas, partituras, filmes). A partir desse procedimento, o historiador

3 Para as relações entre história da arte e história cultural, bem como para a trajetória da produção historiográfica no campo da História Cultural, ver: BURKE, Peter. Unidade e variedade na história cultural. In BURKE, P. *Variedades de história cultural*. Trad. Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005; BURKE, Peter. *O que é história cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005; HUNT, L. *A nova história cultural*. São Paulo: Cia das Letras, 2001 e GINZBURG, C. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

pode perceber quais parâmetros foram destacados numa canção ou peça instrumental, quais foram os critérios de julgamento de uma determinada época, como foram produzidos os sentidos sociais, culturais e políticos a partir da circulação social desta obra e de sua transmissão cultural como patrimônio cultural coletivo (NAPOLITANO, 2005, p. 235).

Além da questão formal, o processo de recepção e o caráter representacional da música são, portanto, fundamentais para a pesquisa histórica. Em outros termos, é necessário ir além de uma análise que enfoque compassos, tonalidades, intensidades, grafia musical, dentre outros aspectos formais. As possibilidades de trabalho do historiador ampliam-se a partir do mapeamento das “escutas históricas: crítica, públicos e os próprios artistas que são também ouvintes [...] [e] dão sentido histórico às obras musicais” (NAPOLITANO, 2005, p. 259).

Os objetos musicais podem ser entendidos, também, como objetos sociais e, em consequência, como representações sociais. É por esta razão que “o modo como indivíduos e grupos reagem ante eles [os objetos musicais] seria influenciado pelas representações que os indivíduos têm sobre música e sobre a instituição a que estão vinculados”. Assim, “a abordagem das representações sociais é um modelo conceitual capaz de explicar os processos de criação e apreciação artísticos, integrando aspectos históricos, sociais e culturais”. Esta abordagem permite “analisar o fenômeno musical em seu duplo papel, tanto como produto da realidade social quanto como parte do processo de construção da realidade” (DUARTE, 2002, p. 123).

Tendo como objeto de pesquisa a literatura, Chartier (1991) propõe uma análise histórica que desloca a atenção, tanto para o mundo do texto quanto para o mundo da leitura, destacando a importância das práticas de leitura e das construções de sentido a partir de diversas apropriações. A construção de sentido, que se efetua no processo de leitura (ou escuta), enquanto um processo histórico varia de acordo com o tempo e os lugares. As diversas significações de um texto dependem das formas por meio das quais ele é recebido por seus leitores (ou ouvintes) (CHARTIER, 1991). Acredita-se que esta perspectiva teórico-metodológica pode ser empregada para uma análise histórica que tem a música como seu objeto de investigação.



REFERÊNCIAS

ARCANJO, Loque. Um universo musical bem bachiano: diversidade cultural e diálogos musicais nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos (1930 - 1945). *Ciência & Conhecimento*. Belo Horizonte, v. 2, p. 107-127, 2006.

ARCANJO, Loque. *O ritmo da mistura e o compasso da história: o modernismo musical nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.

ARCANJO, Loque. As representações da nacionalidade nas Bachianas Brasileiras de H. Villa-Lobos. *Revista Escritas*, Palmas, v. 2, ano 2, p. 77-101, 2010.

ARCANJO, Loque. Francisco Curt Lange e o Modernismo Musical no Brasil; identidade nacional, política e redes sociais entre os anos 1930 e 1940. *Revista e-hum*, Belo Horizonte, v. 3, n. 2, p. 66-81, 2010. Disponível em: <<http://www.unibh.br/revistas/ehum/>>.

ARCANJO, Loque. Francisco Curt Lange e Mário de Andrade entre o Americanismo e o Nacionalismo musicais (1932-1944). In: *Revista Temporalidades*, Belo Horizonte, v. 3, n.1, jan./ jul., 2011.

ARCANJO, Loque. (Re)dimensionando as fronteiras do nacional: identidades musicais de Heitor Villa-Lobos entre o Americanismo e o Pan-americanismo. *Revista Relações Internacionais no Mundo Atual*, Curitiba, v. 1, n. 13, 2011.

ARIÈS, P.; DUBY, G.; LADURIE, E. L. R. *História e nova história*. Lisboa: Editorial Teorema, 1994.

BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de M.; AMADO, Janaina. *Usos e abusos da história oral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

BURKE, P. *Variedades de história cultural*. Tradução de Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005;

BURKE, Peter. *O que é história cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, São Paulo, n.11(5), p. 173-191, 1991

DUARTE, Mônica de Almeida. Objetos musicais como objetos de representação social: produtos e processos da construção do significado em música. *Revista Em Pauta*, v. 13, n. 20, p. 123-142, jun. 2002.

ELIAS, N. *O processo civilizador*: uma história dos costumes. v. 1. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1990.

ELIAS, Norbert. *Mozart: a sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1995.

FOUCAULT, Michel. *A microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

GINZBURG, C. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HUNT, L. *A nova história cultural*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

JENKINS, Keith. *A história repensada*. São Paulo: Contexto, 2001.

KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise*. Rio de Janeiro: EDUERJ/Contraponto, 1999.

LE GOFF, J. Documento/monumento. In: LE GOFF, J. *História e memória*. São Paulo: Ed. da UNICAMP, 1992. p. 535-553.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes áudio-visuais: a história depois do papel. In: PINSKY, Sandra B. *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 235-289

REIS, J. C. *A Escola dos Annales: a inovação na história*. São Paulo: Paz & Terra, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.

History of music: theoretical and methodological reflexions

Abstract: This article aims to reflect on the possibilities of expanding the theoretical horizon of methodological research in the field of music history from the dialogue with the “new cultural history”.

Keywords: Music; history; cultural history.