



Artigo / Artículo / Article

## **Análise de obras bibliográficas da história da música brasileira com base na teoria historiográfica de Jörn Rüsen**

Juliane Cristina Larsen

Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Brasil

[juliane.larsen@gmail.com](mailto:juliane.larsen@gmail.com)

### **Resumo**

Este artigo efetua uma análise de quatro narrativas sobre a história da música brasileira, utilizando para isso a tipologia de constituições de sentido de Jörn Rüsen. A análise se concentrará em descortinar as premissas das narrativas sobre o passado musical brasileiro. O objetivo é compreender o posicionamento dos autores em relação à experiência musical no Brasil, seu envolvimento com o nacionalismo e seus conceitos sobre música. Finalmente, a análise pretende motivar reflexões sobre a metodologia da historiografia musical da atualidade.

**Palavras-chave:** historiografia musical, teoria da história, história da música brasileira

---

## **Análisis de obras bibliográficas de la historia de la música brasileña basada en la teoría historiográfica de Jörn Rüse**

### **Resumen**

Este artículo efectúa un análisis de cuatro narraciones de la historia de la música brasileña, utilizando la tipología de constituciones de sentido de Jörn Rüsen. El análisis se centrará en descubrir las premisas de las narraciones sobre el pasado musical brasileño. El objetivo es comprender la posición de los autores con relación a la experiencia musical en el Brasil, sus compromisos con el nacionalismo y sus conceptos sobre música. Finalmente, el análisis pretende motivar reflexiones sobre la metodología de la historiografía musical de la actualidad.

**Palabras clave:** historiografía musical, teoría de la historia, historia de la música brasileña



Los trabajos publicados en esta revista están bajo la licencia Creative Commons Atribución- NoComercial 2.5 Argentina

---

## Literature Review of the Brazilian Music History Based on the Historiographical Theory of Jörn Rüsen

### Abstract

This article analyzes four narratives of the Brazilian music history, using to this purpose the typology of constitutions of meaning by Jörn Rüsen. The analysis will focus on the premises of the narrations about the Brazilian musical past. The goal is to understand the position of the authors in relation to the musical experience in Brazil, their relationship with nationalism and their concepts about music. Finally, the analysis intends to motivate reflections about the methodology of current musical historiography.

**Keywords:** Musical historiography, history theory, history of Brazilian music

---

Fecha de recepción / Data de recepção / Received: septiembre 2015

Fecha de aceptación / Data de aceitação / Acceptance date: noviembre 2015

Fecha de publicación / Data de publicação / Release date: febrero 2016



## 1. Introdução

Neste trabalho analisamos os seguintes livros de história da música brasileira: *A música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*, de Guilherme Theodoro Pereira de Melo, publicado na Bahia em 1908; *História da Música Brasileira*, de Renato Almeida, publicado em 1926 no Rio de Janeiro e reeditado, com alterações, em 1942; *Compêndio de História da Música Brasileira*, de Mário de Andrade, publicado em 1929, e posteriormente utilizado como base para o livro *Pequena História da Música* de 1958; e *História da Música no Brasil*, de Vasco Mariz, um dos últimos livros panorâmicos sobre a história da música brasileira, cuja primeira edição data de 1981.

Lembramos que em 1926 também foi publicado, no Rio de Janeiro, o livro do italiano Vincenzo Cernicchiaro *Storia della Musica nel Brasile* mas, dentre os livros da mesma época, optamos pelas publicações de Renato Almeida<sup>1</sup> e de Mário de Andrade<sup>2</sup>, que tiveram um maior alcance de público e se constituíram em textos de consulta básicos para os estudiosos da história da música brasileira que os sucederam. A escolha deve-se ainda ao fato destes dois escritores estarem diretamente ligados ao modernismo e terem uma atuação efetiva no cenário intelectual brasileiro dos anos 1920, participando do debate sobre nacionalismo e identidade nacional, que se travava no Brasil daquele momento. Além disso, os dois livros foram reeditados em anos posteriores, o que permite entrever que os textos continuam válidos nas décadas que se seguiram às suas primeiras publicações.

Dentre a produção historiográfica que analisaremos consta também o livro de Guilherme de Melo<sup>3</sup>, justamente por ter sido a primeira obra do gênero publicada no Brasil. E na intenção de abarcar um longo período da historiografia musical brasileira, o livro de Vasco Mariz<sup>4</sup> foi escolhido por ser um dos últimos a constituir-se como uma narrativa panorâmica e totalizante sobre a história da música do Brasil. Tal obra foi reeditada diversas vezes, sendo a mais atual a 8ª edição, de 2012. Consideramos importante sua inclusão neste trabalho para que possamos verificar as transformações do discurso oficial sobre a música brasileira durante o século XX.

---

<sup>1</sup> Renato Almeida (1895-1981), musicólogo e folclorista. Formado em Direito, foi funcionário do Ministério de Relações Exteriores e um dos fundadores da Comissão Nacional do Folclore. Intelectual atuante no modernismo brasileiro, sua participação foi importante principalmente no âmbito das pesquisas sobre o folclore (Marcondes 1998).

<sup>2</sup> Mário de Andrade (1893-1945) foi escritor, musicólogo, crítico e professor de história da música. Um dos idealizadores da Semana de Arte Moderna de 1922, Andrade foi uma das personalidades principais para a formação do modernismo musical brasileiro (*Enciclopédia Itaú Cultural*, disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa20650/mario-de-andrade> Acessado em 26/12/2015).

<sup>3</sup> Guilherme de Melo (1867-1932), o autor da primeira história da música brasileira foi músico, etnomusicólogo e bibliotecário do Instituto Nacional de Música.

<sup>4</sup> É importante notar que a atuação de Vasco Mariz (1921) não se dá no âmbito universitário. Embora tenha publicado dezenas de livros sobre a música brasileira, sua atividade como pesquisador é desenvolvida paralelamente à carreira diplomática, o que não diminui sua importância para a musicologia brasileira. Como afirma Tacuchian, Vasco Mariz, associando a diplomacia e a musicologia, tem contribuído para a divulgação de nossa música para um público mais abrangente, demonstrando que a música clássica também faz parte do cotidiano brasileiro. (Tacuchian 2011). Para maiores informações sobre Vasco Mariz consultar seu *Catálogo de Obras*, publicado pela Academia Brasileira de Música, disponível em [http://abmusica.org.br/downloads/catalogo\\_v.mariz\\_v2\\_web.pdf](http://abmusica.org.br/downloads/catalogo_v.mariz_v2_web.pdf)

Como veremos, Vasco Mariz traz muitos aspectos em comum com os livros de Renato Almeida e Mário de Andrade, aspectos estes que iremos explicitar, demonstrando que as premissas<sup>5</sup> do texto de Mariz continuam as mesmas que serviram para Andrade e Almeida no início do século, os quais por sua vez inspiraram-se em Guilherme de Melo.

Por serem utilizados largamente no ensino musical formal (o qual privilegiou a música clássica<sup>6</sup> até quase ao final do século XX), consideramos que a bibliografia tradicional sobre a história da música brasileira atuou moldando a consciência histórica sobre a música nacional dos músicos formados nas universidades ou egressos dos conservatórios. A historiografia musical desempenhou o papel de selecionar o repertório que compõe a memória musical brasileira através de um julgamento que não é apenas estético, mas também político. Por isso, conhecer as premissas que guiam os autores é fundamental para compreender a elaboração da história da música brasileira, que nestes livros constitui uma única e grande narrativa.

Para a análise desta historiografia utilizaremos a teoria da história do alemão Jörn Rüsen (1938-), que elabora uma tipologia das narrativas historiográficas, através da qual podemos compreender a maneira como as narrativas históricas se modificam com o passar do tempo, alterando seus objetivos e enfoques.

Ter clareza sobre os fios condutores dos discursos que formaram as bases da musicologia brasileira nos permitirá relacioná-los com outros aspectos da história do Brasil e, a partir disto, perceber que tal história da música é apenas uma dentre as possíveis e verosímeis, entre toda a experiência musical vivida no país pelos mais diversos grupos sociais.

## 2. O contexto em que surgem as histórias da música do Brasil

O primeiro livro publicado sobre história da música brasileira em 1908 e de Guilherme de Melo (1867-1932). Trata-se de *A música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República* editado na Bahia, estado natal do musicólogo. Em 1947 o livro teve uma segunda edição pela Imprensa Nacional, prefaciada por Luís Heitor Correia de Azevedo.

Na nota introdutória do texto, Melo apresenta o objetivo de seu livro: “mostrar com provas exuberantes de que não somos um povo sem arte e sem literatura, como geralmente dizem, e que pelo menos a música no Brasil tem feição característica e inteiramente nacional” (1947: 5). O autor afirma ainda que não elaborou seu trabalho com a pretensão de construir um panorama geral da música brasileira porque para isso deveria recorrer aos arquivos de todos os estados. Em sua pesquisa Melo (1947) teve acesso apenas aos arquivos do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia e do Gabinete Português de Leitura.

Em 1908, ano da publicação do livro de Melo, a república brasileira ainda era muito recente e estava se consolidando. Ao mesmo tempo em que tentava adentrar a modernidade,

---

<sup>5</sup> Como premissa nos referimos aos critérios dos autores que são anteriores à escrita da narrativa e que determinam como os dados encontrados serão interpretados.

<sup>6</sup> Os termos música clássica, erudita, música artística ou música de concerto aparecem no texto como sinônimos, pois consideramos que o emprego de um ou outro não faz com que a carga ideológica do conceito desapareça. O termo música de concerto, aparentemente mais neutro, também traz em si a ideia de erudição e de contemplação de obra de arte. Assim, tais expressões fazem referência à experiência musical brasileira que adota, desde o período colonial, a tradição da música escrita europeia.

acompanhando os países europeus no uso das novas invenções e efetuando reformas urbanas, o Brasil enfrentava complexos conflitos e tentava lidar com a mudança na dinâmica do trabalho e com a substituição da mão-de-obra escrava pela mão-de-obra de imigrantes, adequando-se às exigências do capitalismo internacional do final do século.

Impulsionada pelo desenvolvimento tecnológico e em decorrência das transformações econômicas e sociais, a vida cultural se ampliou de modo considerável neste período. O dinamismo cultural destes anos é verificável através da análise de documentos da imprensa da época, que comentou a inauguração dos novos espaços e retratou os frequentadores dos cinemas, bailes, recitais e outros espetáculos diversos.

Neste contexto a publicação de uma história da música brasileira viria, de certo modo, comprovar a modernidade do país, apresentando aos próprios brasileiros a existência já longeva da música artística. Além disso, a maneira como Melo construiu a sua narrativa demonstra que o livro contribuiria também para apresentar aos brasileiros uma identidade musical, para tanto utilizou teorias desenvolvidas pela chamada *Escola de Recife*<sup>7</sup>. Segundo Melo a modinha teria raízes milenares na música grega, e a música nacional seria a fusão das músicas das “raças” que formaram o país, misturadas em solo brasileiro sob influência do clima e da natureza local (Melo 1947).

O livro de Guilherme de Melo veio preencher uma lacuna na história do Brasil e desse modo funcionou quase como a criação de um mito sobre as origens dessa música. Contudo, o livro não recebeu muita atenção ao ser publicado (Veiga 2010: 11). Talvez por ter sido publicado por um músico mestiço na Bahia, longe da capital que centralizava tanto a vida política quanto cultural da jovem república.

O tom nacionalista do livro de Guilherme de Melo condiz com o avanço do pensamento nacionalista no Brasil, que naquele momento encontrava espaço para expandir-se. A partir do momento em que as pessoas deixavam o campo e migravam para a cidade desconectavam-se de um modo de vida baseado na comunidade com a qual se identificavam e assim, modificavam-se seus valores, pois as novas condições sob as quais eram obrigadas a viver lhes apresentava uma realidade muito mais ampla e complexa. O nacionalismo, portanto, viria possibilitar a identificação destas pessoas não mais com sua comunidade isolada, mas com o país inteiro, como parte do povo que formava a nação (Bechelli 2009: 44-45).

Guilherme de Melo, seguindo a linha de Sílvio Romero, Nina Rodrigues e Euclides da Cunha, tem seu trabalho estruturado entorno das ideias de nação, povo e identidade nacional. No período, a teoria que perpassava estes três conceitos era a teoria racial. A raça seria o fator que distinguiria uma nação de outra. A ideia que Guilherme de Melo adotou é a de que no Brasil haveria ocorrido a fusão das três raças: indígena, negra e branca. Sob o céu brasileiro as músicas que cada uma das raças havia trazido teriam se amalgamado, gerando uma música genuinamente nacional capaz de funcionar como símbolo identitário do povo.

---

<sup>7</sup> A Escola de Recife foi um movimento que surgiu na Faculdade de Direito de Recife entorno da figura de Tobias Barreto. Foi importante por fundar o pensamento sociológico brasileiro e estendeu-se para as áreas de pesquisa sobre o folclore, além da filosofia, história e literatura. Alguns dos nomes de destaque foram Graça Aranha, Sílvio Romero, Araripe Júnior, Capistrano de Abreu, dentre outros.

Nota-se nesta concepção da formação do povo brasileiro uma clara influência de Sílvio Romero, para quem o processo de miscigenação se dava tanto do ponto de vista étnico quanto cultural (Bechelli 2009: 62). Melo conecta-se ainda a Romero porque em sua investigação relacionou música, folclore e etnologia, da mesma forma que aquele havia feito com a literatura (Pereira 2007: 24).

Passadas duas décadas até à publicação dos livros de Andrade e Almeida, o debate sobre a identidade nacional mantinha-se vivo. Lembramos que o conceito de identidade nacional incluiu os conceitos de povo e de nação, desenvolvidos a partir da necessidade (latente já no século XIX) de integrar todas as regiões do território em uma unidade homogênea, onde as diferenças são menores do que as características em comum. Além disso, o próprio conceito de povo alterara-se no século XIX, tendo sido associado ao conceito de raça, fazendo com que as nações passassem a ser distinguidas através de características biológicas, as quais seriam inerentes à sua população (Schwarcz 1993: 47).

De acordo com Ortiz, para os pensadores da Escola de Recife o meio e a raça foram os dois argumentos utilizados para explicar as particularidades da realidade brasileira e construir o que seria a identidade nacional, em um processo no qual a mestiçagem seria a aclimação da civilização europeia nos trópicos (Ortiz 1994: 15-16). Estas categorias continuavam como parâmetros na virada do século XIX para o século XX e foram utilizadas pelos primeiros historiadores da música brasileira.

É interessante notar que naquele momento as teorias raciais estavam no auge no Brasil, onde ainda se acreditava que em poucas gerações a população tornar-se-ia branca. Porém, logo a teoria do branqueamento cederia à outra interpretação: aquela que vê na miscigenação o elemento positivo que diferencia o Brasil das outras nações, visão esta que se estabelece principalmente com a publicação das obras de Gilberto Freyre, a partir dos anos 1930<sup>8</sup>. Ainda segundo Ortiz apenas após o abolicionismo é possível dizer que o Brasil é produto da mestiçagem das três raças. “É, portanto, na virada do século que se engendra uma ‘fábula das três raças’” (Ortiz 1994: 38).

Este mito da formação do povo brasileiro a partir das três raças aparece em todas as narrativas da história da música brasileira que analisamos. Em Guilherme de Melo é bastante clara a presença do determinismo racial e geográfico. Por exemplo, logo no início de seu texto, ao comentar a formação da música brasileira, o autor afirma que esta começou a gestar-se no período colonial quando portugueses, africanos e espanhóis tocavam suas músicas e instrumentos para lembrarem de sua pátria distante, ao mesmo tempo em que eram influenciados pelo ambiente brasileiro. Gradativamente os novos sentimentos expressos pelas músicas de diferentes origens foram tomando conta do território brasileiro, até gerar os gêneros musicais populares do Brasil (Melo 1947).

Renato Almeida e Mário de Andrade também participaram da reflexão sobre a identidade nacional brasileira transportando a ideia de mestiçagem para a história da música, com o intuito de fazer da música clássica um meio para a representação da identidade nacional. Para estes

---

<sup>8</sup> Apesar da presença marcante das teorias raciais devemos salientar que outras formulações sobre a mestiçagem e o preconceito racial também são encontradas no período, ou seja, uma visão positiva do Brasil como um país mestiço já existe antes de Gilberto Freyre, como afirma Carolina Vianna Dantas (2008).

autores, escrever sobre as experiências musicais do Brasil, do passado até os seus dias correntes, significava empreender uma busca por características que denunciasses a existência de traços (nos próprios materiais musicais) que pudessem ser associados a características étnicas do povo brasileiro.

Semelhante ao que encontramos no texto de Melo, o determinismo geográfico também aparece como uma questão fundamental para Renato Almeida: “O artista é a soma imprevista de inúmeras qualidades e resíduos, como a percepção estética de cada povo transcende da troca resultante entre o meio e o indivíduo, o que equivale dizer da adaptação do homem à terra” (Almeida 1942: 140). Portanto, em relação à importância do meio para a formação do povo brasileiro, e por consequência para a formação da música brasileira, podemos associar tanto Guilherme de Melo quanto Renato Almeida a Sílvio Romero.

Sílvio Romero acreditava que a formação do povo brasileiro era um processo inacabado, ou seja, o povo brasileiro se formava através de uma evolução que se direcionava ao futuro quando, além de branco, o país seria moderno. A influência de Romero também pode ser encontrada em Mário de Andrade, mas de modo mais distante. Assim como Romero elege o português (representante de uma raça superior) como condutor da evolução do processo de formação do povo brasileiro, Andrade elege a tradição musical europeia, que fornecera os instrumentos e o sistema musical, como elemento principal para a formação da música nacional. Porém, é importante notar que a tese do branqueamento já não existe no pensamento de Mário de Andrade, para quem o futuro da música brasileira seria o de tornar-se mestiça e por isso mesmo autêntica, quando então poderia contribuir para o patrimônio artístico universal.

Outro ponto de contato entre os dois autores é a diminuição da participação do índio na sociedade brasileira, considerada de menor importância. De acordo com Mário de Andrade quase nada de elemento indígena é encontrado na música brasileira, fato que o musicólogo não conecta à maneira como ocorreu a imposição da cultura europeia sobre a cultura indígena, mas à própria constituição dos sistemas musicais utilizados pelas culturas em questão.

A ideia descrita anteriormente sobre a formação da música brasileira chega já cristalizada a Vasco Mariz em 1980, data da publicação de sua história da música. No primeiro capítulo, intitulado *Introdução à Música Brasileira*, vemos que Mariz repete as informações apresentadas por seus antecessores afirmando que a música brasileira é um resultado da junção das três raças. Assim como Mário de Andrade, o autor postula que o elemento indígena foi o que menos contribuiu para a formação musical brasileira e que a “influência branca, ou seja, portuguesa, espanhola, francesa e italiana, foi a mais relevante” (Mariz 2000: 25).

Mariz cita Mário de Andrade, revelando sua principal fonte sobre a ideia de formação da música brasileira: “Os portugueses fixaram nosso tonalismo harmônico, nos deram a quadratura estrófica; provavelmente a síncopa, que nos encarregamos de desenvolver ao contato da pererequite rítmica do africano” (Andrade apud Mariz 2000: 25).

A estas matrizes que se chocaram no Brasil colonial foram se somando outras ao longo do processo histórico, devido às diversas fases de imigração e consequente convivência de diferentes culturas. Este processo Mariz resume da seguinte maneira:

Esse chover sucessivo de lirias populares estrangeiras sobre o povo brasileiro veio alimentar-lhe, ainda mais, o pendor pela música. Todo esse copioso e variadíssimo material amalgamou-se e, no último quartel do século XIX, produziu os primeiros espécimes da música brasileira (Mariz 2000: 26).

Note-se que no trecho acima Mariz estabelece uma origem para a música brasileira, que seria no último quartel do século XIX, ou seja, com os compositores considerados antecipadores do nacionalismo modernista.

A publicação do livro de Mariz em 1980 e suas consecutivas reedições vieram fortalecer uma interpretação sobre a formação da música brasileira que acabou por tornar-se uma verdade histórica no meio musical brasileiro e também para um público geral, inclusive internacional, tendo em vista o alcance da publicação deste autor e sua carreira diplomática.

Verificamos que Mariz compartilha das ideias de seus antecessores e não apresenta novidades na maneira de compreender a formação da música no país. Influenciado pelos musicólogos modernistas, Mariz considera que o nacionalismo musical só se manifestara de fato com Heitor Villa-Lobos, já que todo o período anterior ao século XX teria sido de formação da música nacional, em um processo longo no qual as diferentes matrizes culturais se mesclaram até que fosse possível o surgimento de uma música original.

A partir do que foi discutido até aqui, concluímos que a principal questão que atravessa todos os textos analisados é o nacionalismo que se manifesta na busca por uma origem para a música brasileira, na explicação sobre a formação da música popular e na ideia de que a música clássica só é verdadeiramente nacional quando absorve os elementos musicais das culturas que formaram o povo brasileiro.

A seguir apresentamos os conceitos de teoria da história de Rüsen que nos ajudarão a analisar e compreender melhor as estruturas narrativas das referidas histórias da música.

### **3. Fundamentação metodológica**

Para a análise dos textos em questão, utilizaremos alguns conceitos do historiador alemão Jörn Rüsen. Este teórico considera a historiografia como um processo de constituição de significação sobre a vida, pois o saber histórico é inserido no cotidiano onde atua como orientador do agir humano (Rüsen 2007: 43). A questão da orientação para a ação é fundamental para o pensamento de Rüsen sobre a história.

A orientação ocorre através da consciência histórica. Na teoria de Rüsen, o que fundamenta a consciência histórica é o conceito de cultura. Podemos compreender a cultura como parte do que é humano (política, economia, artes, etc.), como uma dimensão do mundo humano. Portanto, a cultura é uma parte fundamental da vida humana ligada à criação de um sentido para a experiência do homem no mundo, já que os homens precisam interpretar o mundo e a si mesmos para poderem viver: “O sentido determina como as experiências são feitas, como o que se experimenta é interpretado e como as interpretações são empregadas para orientar a práxis vital e motivar a vontade” (Rüsen 2007: 196).

A cultura, ligada à produção de sentido, manifesta-se como símbolos, um cosmo que inclui o mito, a linguagem, a arte e a ciência. Como propriedade das atividades de formação de sentido

da consciência humana, a cultura não está apenas ligada à praxis do cotidiano, ela também possui uma dimensão de reflexão sobre si mesma, que ocorre nas chamadas ciências da cultura (ciências humanas) que fazem parte, elas mesmas, da cultura que investigam.

De acordo com Rüsen, as ciências da cultura não devem ter uma função apenas de colecionar informações ou guardar conhecimento como um museu. As ciências culturais têm três funções principais. Primeiramente permitem o reconhecimento da diferença e da alteridade. Em segundo lugar apresentam uma função crítica, tendo em vista que as ciências da cultura devem funcionar como uma instância de verificação das interpretações de mundo e autocompreensões. A terceira função é permitir que o sujeito considere a possibilidade de um futuro diferente do presente. A terceira função é permitir que o sujeito considere a possibilidade de um futuro diferente do presente. Seria a função de manter presente um horizonte utópico, uma instância que concede um futuro aos homens para que estes possam determinar os rumos de sua ação: “Mediante esta função utópica a ação de formação de sentido da cultura vai além do teor experiencial da memorização e enriquece a sua interpretação com um futuro ainda não cumprido” (Rüsen 2007: 205).

Como afirmamos anteriormente, segundo Rüsen, a cultura fundamenta a consciência histórica que o autor entende como “a suma das operações mentais com as quais os homens interpretam sua experiência da evolução temporal de seu mundo e de si mesmos, de forma tal que possam orientar, intencionalmente, sua vida prática no tempo” (Rüsen 2001: 57).

A partir desta definição, compreende-se que a consciência histórica é uma categoria universal da cognição humana e é o fundamento do conhecimento histórico. Rüsen afirma que a consciência histórica está intrinsecamente ligada à história enquanto ciência: “A consciência histórica é a realidade a partir da qual se pode entender o que a história é, enquanto ciência, e por que ela é necessária (Rüsen 2001: 56).

Resumindo, a consciência histórica é uma forma de conhecimento humano e está relacionada imediatamente com a vida humana prática porque não é só a consciência da mudança temporal, mas também a consciência que surge da interpretação da experiência e o que permite que o homem se situe e planeje seu agir no mundo em relação à experiência interpretada. Em outras palavras, é a consciência histórica que orienta o agir humano.

De acordo com Rüsen a consciência histórica materializa-se nas narrativas históricas. A narrativa é o modo como o saber histórico é inserido na vida humana prática. A historiografia é, portanto, o processo de constituição de sentido através da narrativa (Rüsen 2007: 43). Isto é fundamental para o autor, porque implica que as narrativas adquiram importância no agir histórico das pessoas e, conseqüentemente, a história não é apenas mais uma disciplina escolar, mas está presente no cotidiano.

Rüsen distingue quatro tipos possíveis de consciência histórica. Esta diferenciação se deve aos diferentes sentidos gerados para o homem, o que por sua vez acarreta diferentes maneiras de orientar o agir humano. Sendo a narrativa uma organização do saber histórico fundado pela consciência histórica é possível também classificar as narrativas de acordo com a estrutura de seu discurso, acompanhando seus pontos de vista determinantes, os quais levam o destinatário (leitor) a determinados entendimentos (porque a narrativa é o uso de argumentos para convencer o leitor da correta interpretação dos fatos pelo autor).

Em seu livro *História Viva: Teoria da História III: formas e funções do conhecimento histórico*, Rüsen apresenta uma tipologia das narrativas históricas formada por quatro maneiras através das quais se apresentam as formatações das pesquisas. Essa diferenciação se dá pelas funções ou possibilidades de orientação que o saber histórico possui e estão diretamente ligadas aos destinatários a que se remetem e aos objetivos dos autores.

Embora as tipologias geralmente se mesclêm nas narrativas, detectar aquela predominante auxilia na identificação de especificidades internas aos textos, como os posicionamentos do autor em relação ao conteúdo ou a maneira como diferentes opções teóricas e metodológicas levam a resultados diversos na estrutura da narrativa.

Com a análise tipológica da narrativa é possível verificar como esta atua para a orientação do agir do sujeito na vida prática, através das relações que permite entre o presente e o passado e as perspectivas que cria para o futuro.

Neste sentido veremos que a própria historiografia pode levar a transformações históricas que, por exemplo, é o que acontece quando os textos de Mário de Andrade e Renato Almeida se tornam diretrizes para os compositores brasileiros, os quais passam a se sentir impelidos a aderir ao nacionalismo musical, pois não fazê-lo tornava-se uma traição ou, no mínimo, uma atitude pouco inteligente: “Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, se não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta” (Andrade 1972: 4).

Analisar as narrativas com base na teoria de Rüsen é ainda interessante porque permite uma abertura à reflexão sobre a própria construção de uma história da música, suas metodologias específicas e principalmente suas funções para o presente.

Antes de efetuarmos a análise das narrativas apresentamos um breve resumo das quatro tipologias de formatação do saber histórico de Rüsen (Rüsen 2007: 43ss.):

1. *Constituição tradicional de sentido*: os fatos são explicados pela tradição, isso significa que conhecimentos distantes no tempo e fatos repetidos funcionam como atributo de validação. Nesta concepção o tempo é visto como único, como uma totalidade que faz do passado algo significativo o presente como uma continuação, assim como o futuro será uma extensão do presente. Em outras palavras, a continuidade da temporalidade é entendida como “permanência na mudança”, onde o que permanece são os princípios que produzem a ordem.

2. *Constituição exemplar de sentido*: a princípio se assemelha com o tipo anterior, mas não há a necessidade de retorno às origens para a explicação dos fatos que ocorrem no tempo e a construção de sentido sobre eles. É a recorrência que cria a ordem e permite a apreensão do significado dos fatos e sua aceitação. “Aqui a consciência histórica se refere à experiência do passado na forma de casos que representam e personificam regras gerais de mudança temporal e de conduta humana” (Rüsen 1992: 31). As regras são os próprios argumentos e não as tradições.

3. *Constituição crítica de sentido*: esta forma surge nas narrativas que questionam as interpretações históricas hegemônicas e traz elementos para interpretações novas e alternativas. As experiências históricas possibilitam a desconstrução e a renovação do discurso histórico, o que permite a construção de novas orientações para o presente por parte dos sujeitos que a partir do questionamento sobre a validade de suas próprias memórias são provocados a transformar o seu

presente e futuro.

4. *Constituição genética de sentido*: as narrativas em que este modelo se destaca colocam o próprio “momento de mudança temporal no centro do trabalho de interpretação histórica” (Rüsen 2007: 58). Isto significa que expressões como progresso, desenvolvimento e/ou evolução se fazem presentes, pois são os processos de mudança que são abordados, é a transformação que dá sentido à história.

Segundo Rüsen, um gênero tem a tendência de ser levado a outro através da constituição crítica: da narrativa tradicional para a exemplar e desta para a genética. À primeira vista pode parecer que a constituição genética de sentido seria a mais adequada, dado seu potencial de relativização, porém é necessário destacar que em grande parte das narrativas históricas esta é predominante e por vezes leva a noções etnocêntricas de evolução e progresso.

#### **4. A historiografia da música e as tipologias de constituição de sentido de Rüsen**

Identificamos nos autores analisados os seguintes tipos de narrativas:

a) *Constituição tradicional de sentido*:

Nas narrativas sobre a história da música brasileira, um ponto em comum que podemos identificar é a busca constante de uma origem, um momento a partir do qual a música seria brasileira e não simplesmente uma música europeia feita nos trópicos em condições precárias e que soavam como pastiches dos grandes mestres da Europa. A tradição como modelo explicativo é bastante clara na obra de Guilherme de Melo, principalmente no que tange à música popular brasileira. De acordo com este autor:

Diversas foram as influências que concorreram em cada período de seu desenvolvimento para a formação do cunho original ou típico da música popular brasileira: influência indígena, influência jesuítica, que constituem o período de formação; influência portuguesa, influência africana, influência espanhola, que constituem o período de caracterização; influência bragantina, que constitui o período de desenvolvimento; influência dos pseudo maestros italianos, período de degradação; influência republicana, período de nativismo (Melo 1947: 8).

Já para a modinha, que Melo considera um dos principais gêneros musicais desenvolvidos no Brasil, a explicação baseada na tradição vai ainda mais longe, chegando mesmo às origens gregas da música ocidental. No entanto, Melo distingue a modinha artística, descendente dos trovadores portugueses, de outras canções que no Brasil imperial também eram chamadas de modinhas, mas que não se assemelhavam a canções de “povos civilizados” (Melo 1947: 125). Já a música clássica no Brasil teria tido início com o padre José Maurício Nunes Garcia, que na historiografia da música brasileira representa o mais longe que a genealogia dos compositores pode chegar.

O objetivo que transparece, desde o texto de Melo até Almeida, Andrade e posteriormente é repetido por Mariz, era o de rastrear os caminhos que a tradição musical europeia seguira no Brasil e que a partir da influência da raça e do ambiente formava uma tradição musical portadora de uma identidade própria.

Mário de Andrade e Renato Almeida não encontraram na música de concerto composta no

Brasil entre os séculos XVI e XIX senão esparsas experiências originais nas quais é possível identificar sinais da cultura local interagindo com o sistema composicional oriundo da Europa. Mesmo as óperas de Carlos Gomes com temáticas nacionais não eram consideradas música autenticamente brasileira, já que o compositor escrevia ao estilo italiano em voga na sua época.

Ao buscar as origens da música clássica genuinamente brasileira, os autores encontraram apenas a mesma prática musical europeia, o que os levou a concluir que a música praticada no Brasil até o século XX fora uma música transplantada: “A música erudita no Brasil foi um fenômeno de transplantação. Por isso, até na primeira década do século XX, ela mostrou sobretudo um espírito subserviente de colônia” (Andrade 1958: 163).

Ao final da busca por uma origem os musicólogos concluíram que a música brasileira se iniciou com o modernismo. O que é bastante compreensível, tendo em vista que os ideais modernistas brasileiros partiam da ruptura com o passado, assim como dos movimentos de vanguardas europeus do mesmo período, não obstante os diferentes significados desta ruptura em cada localidade.

Se associarmos o discurso de Mário de Andrade e de Renato Almeida à tipologia de constituição de sentido de Rüsen, veremos que para os musicólogos brasileiros o conceito de tradição, como balisador de um modelo explicativo, levou-os a verem a música brasileira (erudita, veja-se bem) apenas como uma transplantação da tradição musical europeia. Em outras palavras, a música brasileira antes do modernismo (antes da consciência da necessidade de ser nacional) era uma música que não apresentava em si mesma as marcas do território onde foi feita.

Os autores explicaram a ausência de independência musical através do processo de colonização e das suas consequências: dependência econômica e subserviência cultural e intelectual.

Tal como os seus antecessores, Mariz acreditava que a música brasileira era uma junção das culturas das três raças, sendo que a mais importante para a formação da cultura brasileira teria sido a branca, representada principalmente pelos portugueses, primeiros europeus a se estabelecerem em terras tupiniquins. Deste modo, de acordo com o pensamento de Mariz, a música brasileira teria sua origem na tradição musical de Portugal, que em terras brasileiras haveria de absorver algumas características africanas (Mariz 2000: 25). Porém, até esta tradição portuguesa se unir a estes elementos africanos muitos anos deveriam se passar, de maneira que uma música genuinamente brasileira teria surgido apenas no último quartel do século XIX (Mariz 2000: 26).

É importante notar que Vasco Mariz, não sendo um historiador profissional e já à beira dos anos 80, tem como principal influência Mário de Andrade e mantém o mesmo tom romântico e literário que as outras histórias da música aqui comentadas. No mais, ao direcionar seu texto principalmente aos estudantes brasileiros de música, Mariz carrega a intenção de compilar informações sobre as principais obras e compositores brasileiros, informações estas que todo estudante de música deveria possuir.

#### **b) *Constituição crítica de sentido:***

Após depararem-se com o problema da ausência de uma tradição própria e mesmo de uma origem para a música erudita brasileira, os autores tornaram-se imediatamente críticos da falta de

autenticidade desta música. Nestes termos, Renato Almeida deslocou a “culpa” para os compositores: “Nossos artistas, em geral, se deixam escravizar nas escolas alheias, em cujas fronteiras assentam tenda, contentando-se com os horizontes que os outros rasgaram” (Almeida 1926: 92).

Ao verificar que a música artística brasileira do período colonial até o século XX não passava de uma música europeia feita em terras brasileiras, Almeida e Andrade construíram as bases do que seria o projeto nacionalista: uma tradição brasileira na música de concerto precisava ser construída! Por isso mesmo podemos falar em um “projeto” nacionalista, tendo em vista que implicava uma necessidade de engajamento dos intérpretes e compositores, a fim de que se estabelecesse uma música de concerto nacional de maneira deliberada.

Para que existisse uma tradição musical brasileira era preciso que os compositores utilizassem materiais musicais oriundos da música folclórica<sup>9</sup>, que seria o depósito intocado das tradições mais remotas da cultura brasileira. Apenas a partir de muitos anos deste engajamento é que a música seria naturalmente brasileira, quando as características que a nacionalizaram já tivessem passado ao inconsciente coletivo. Portanto, haveria na visão dos autores a necessidade do músico e do compositor brasileiro, assim como dos ouvintes, assumirem a missão de transformar a música feita no Brasil em música brasileira.

Por isso associamos Renato Almeida, e mais especificamente Mário de Andrade, ao que Rüsen chama de constituição crítica de sentido. A partir do momento em que suas interpretações sobre o processo histórico os fazem perceber que a explicação pela tradição não é mais capaz de responder as questões que o presente lhes impõe, os autores passaram a ser críticos deste processo histórico e atuaram (através das próprias narrativas) em prol de uma modificação do presente que levaria a uma transformação da música brasileira futura.

### c) *Constituição genética de sentido:*

Podemos afirmar que através da constituição crítica de sentido os autores passaram para a genética. A solução que encontraram para o dilema da ausência de uma tradição musical foi a crença no processo de formação da música brasileira, ideia que acompanhava o mito de formação do povo brasileiro a partir da miscigenação. Podemos associar a miscigenação enquanto modelo explicativo da música clássica brasileira à categoria de constituição de sentido chamada por Rüsen de “genética”, na qual o foco da narrativa é o próprio processo dos acontecimentos.

---

<sup>9</sup> Folclore: no final do século XIX e início do século XX o termo designava uma área de estudo para quem se interessava por cultura popular. O termo também designava um tipo de música, que seria a música do povo, de maneira que música popular e música folclórica eram compreendidas como sinônimas. Nos textos de Mário de Andrade ocorre o emprego de um ou outro termo para especificar o mesmo tipo de música, diferenciado da música de concerto. Assim, compreendia-se no início do século XX tanto a música popular quanto a música urbana sob o mesmo conceito de música folclórica. A tensão dá-se dentro do conceito quando se consolidam as músicas urbanas, que tinham origens recentes baseadas em hibridismos e transformações e por isso não condiziam com o que se tomava por música folclórica. Começam a se distinguir então os usos dos termos música popular e música folclórica (Pérez González 2012: 13 e ss.). No Brasil a discussão sobre o conceito de folclore, enquanto conjunto de manifestações culturais provenientes do povo, e o conceito de música popular, relacionado com a indústria cultural, foram extensamente debatidos pelo historiador Marcos Napolitano (2002) Tal temática é abordada também pelo musicólogo Carlos Sandroni (2001).

Tal explicação foi utilizada também para a criação de sentido sobre a formação da música popular brasileira. Nas obras analisadas dos quatro autores a principal manifestação de brasilidade estaria na música popular<sup>10</sup>, porque esta teria se formado juntamente com o povo, no processo de miscigenação. No entanto, esta música não era suficiente para o reconhecimento de uma identidade nacional, porque a música popular era considerada não uma música artística e sim música funcional<sup>11</sup>, que só passaria a ter valor estético a partir do momento em que fosse utilizada na música erudita, quando então se tornaria artística, desinteressada.

Para os musicólogos analisados a música artística era aquela desligada de funções sociais, uma música voltada apenas para a fruição. Porém, Mário de Andrade defendia que a música artística deveria ter uma função no Brasil, ao menos nas primeiras décadas do século XX, contribuindo para a formação de uma identidade nacional através da disseminação de elementos musicais étnicos. Isso explica porque Andrade criticava os compositores que buscavam o experimentalismo nas técnicas composicionais sem se preocupar com o nacionalismo.

Mas não é apenas na crença da formação do povo e da cultura brasileira que vemos manifestar-se nas narrativas a constituição genética de sentido. Como bem apontou Rüsen, este tipo de formação historiográfica corre o risco de recair no etnocentrismo a partir das ideias de evolução e progresso. Neste ponto vemos que os quatro musicólogos ainda são herdeiros do século XIX, pois acreditavam em um processo civilizatório, na superioridade da música de tradição escrita europeia ocidental e no binômio sociedades primitivas (indígenas) x sociedades civilizadas (modelo europeu), assim como na dicotomia entre cultura erudita x cultura popular, como sistemas fechados.

Apesar dessas ideias determinísticas sobre a sociedade brasileira que contribuíram para a crença da ausência de conflitos e para o mito da democracia racial existente até hoje, devemos salientar os pontos positivos e inovadores dos autores ao tratar a história da música. Dentre estes aspectos destacamos que os autores, a despeito das teorias raciais, consideraram a miscigenação como positiva para a formação da música brasileira, não se eximiram de discutir o panorama musical do país no momento da escrita dos textos, buscaram compreender os processos históricos que fizeram com que a música se apresentasse daquela forma e refletiram em modos de transformar a música para que esta viesse a se aproximar do que tinham em mente como ideal para a sociedade brasileira.

## 5. Conclusões

A análise dos textos que formaram a base da historiografia musical brasileira é importante porque muitas das ideias por eles vinculadas perduraram até a segunda metade do século XX. Tal repetição acrítica implicou na ausência de uma atualização conceitual e metodológica acerca da historiografia musical no Brasil e, o mais grave, na manutenção de um juízo estético sobre a

---

<sup>10</sup> Neste caso o termo música popular alude principalmente aos gêneros tradicionais, de raiz, e não à música urbana que cresce no início do século XX com o advento da gravação, que já eram consideradas corrompidas por influências externas e de mercado.

<sup>11</sup> Música funcional no sentido em que não é criada como objeto para a contemplação estética, mas para cumprir alguma função em atividades sociais como festejos e bailes.

música brasileira baseado na expressão de características consideradas nacionais, o que acarretou em um discurso simplista que contrapôs o nacionalismo e o universalismo como estilos musicais fechados e excludentes no século XX.

A análise das narrativas também permite observar os filtros que os autores colocaram entre o seu objeto de pesquisa e seu discurso, o que historiciza o próprio fazer historiográfico. E indica que, mesmo com todo o trabalho de compilação de dados e de levantamento sobre a vida musical do passado brasileiro levado a cabo nas últimas décadas, ainda há diversos pontos a serem debatidos, tais como a permeabilidade entre as culturas e a oposição criada com os conceitos de música “popular” e “erudita”.

Embora todos os musicólogos abordados tenham explicado a formação da música popular brasileira a partir da miscigenação, isto é, tenham observado que a dinâmica da música é resultado de uma dinâmica social, é perceptível que ao tratar da música erudita a consideraram como autônoma, independente dos processos sociais subjacentes. Assim, crê-se que a música erudita fora simplesmente transplantada para o Brasil, mas não se recorre às explicações sociológicas e históricas para explicar tal processo.

É evidente também que houve uma naturalização da divisão entre as duas práticas musicais (erudita e popular), da qual os autores partiram aprioristicamente devido ao conceito de obra de arte no qual acreditavam. Tal postura foi responsável pela separação das experiências musicais não apenas a partir dos usos da música (funções sociais), mas principalmente a partir do grupo social que a criava. O que faz com que ainda hoje um dos desafios da musicologia brasileira seja falar de música sem os adjetivos “erudita” ou “popular”.

Partindo da ideia de obra musical enquanto objeto autônomo, existente apenas para a contemplação, os autores escreveram suas histórias buscando por obras musicais esteticamente relevantes que pudessem compor o patrimônio musical do país e fossem comparáveis qualitativamente à música europeia. Saliente-se ainda, que a criação musical era vista como produto da inventividade do compositor, ou seja, a criação musical é algo individual. É esta crença que respalda a separação entre a música erudita, resultado da intenção de um gênio criador, e a música popular, a qual apresenta funções coletivas e é também criada coletivamente.

Tal separação é ainda mais evidente no texto de Vasco Mariz que ao dirigir-se ao estudante de música tentava ser objetivo, elencando os principais compositores e suas obras. Mariz efetuou uma larga pesquisa para apresentar a música erudita brasileira contemporânea, buscando e entrevistando compositores atuantes em sua época. No entanto, não abordou as estruturas institucionais e questões como o ensino da composição musical no Brasil, permanecendo alheio aos desenvolvimentos históricos da música brasileira contemporânea e abrindo mão da possibilidade de revelar os nexos desta produção com a sociedade brasileira que vivia sob o regime ditatorial.

Com a expansão do ensino musical nas universidades brasileiras e a renovação temática da musicologia a partir das décadas de 1970-80, começou a ocorrer uma revisão destes discursos históricos e emergiram novas tendências interpretativas, não mais determinadas pela necessidade de encontrar uma identidade nacional ou narrar a história da emancipação da música brasileira em relação à europeia.

Apesar de todos os problemas destas narrativas, que na verdade não são problemas, se consideramos seu momento histórico, chama a atenção o fato dos autores não hesitarem em incluir a música de sua própria época, participando da discussão estética e técnica sobre o estado da composição musical.

Poderíamos afirmar, seguindo o pensamento de Rüsen, que tais discursos devido à sua própria localização histórica, já não servem para responder as questões sobre a história da música brasileira que surgem no século XXI. Por isso faz-se necessária a crítica destes textos e é isso que permite que a história seja sempre reescrita, nenhuma sendo mais verdadeira que outra, apenas apresentando respostas diferentes para as inquietações de quem as escreve, que está sempre historicamente localizado.

A partir do exercício de análise destes textos questionamos nossa própria atuação enquanto musicólogos e historiadores da música:

- Aborda-se na atualidade a produção musical contemporânea? Quais os problemas de ordem estética e historiográfica para as abordagens da música recente?

- De que maneira a musicologia da atualidade se posiciona em relação à dicotomia histórica entre música de concerto e música popular e as especificidades que esta questão apresenta territorialmente?

- Quais são os critérios, premissas e filtros hegemônicos a partir dos quais as pesquisas historiográficas sobre música têm sido construídas nos últimos anos?

- A história da música da atualidade consegue superar a dicotomia do que é interno à música e do que lhe é externo, indo além do conceito de autonomia da obra de arte?

Acreditamos que a teoria historiográfica de Rüsen pode auxiliar como um guia para a historiografia da música a partir do debate do paradigma narrativista no qual se insere. Sua teoria propõe principalmente uma postura reflexiva do historiador e define como ponto de partida da pesquisa historiográfica as carências de orientação do presente, pois considera o pensamento histórico como uma necessidade de orientação para o sujeito, que através do conhecimento do passado compreende o presente e cria perspectivas de orientação para o futuro.

Tal compreensão, ao ser transposta para a área da música, fundamenta uma maneira de tratar a experiência musical não apenas enquanto patrimônio da humanidade a ser mantido, mas enquanto experiência que contribui para os processos de criação de identidade e pertencimento das pessoas. Assim, a transformação da música no decorrer do tempo é um indício de transformações sociais, e a manutenção de determinadas práticas musicais na memória coletiva, ou seu desaparecimento, é também um sinal de processos que ocorrem na sociedade, e não apenas resultado da atuação de compositores sobre a estrutura musical.

Acreditamos que o conhecimento da teoria da história de Rüsen pode atribuir um novo valor ao ensino de história da música, importante principalmente para o músico, mas também para a população de modo geral, que a partir do conhecimento sobre os elementos simbólicos de sua cultura pode pensar sua própria identidade e desenvolver o senso crítico em relação aos objetos musicais que lhe chegam através da mídia. Além disso, o conhecimento sobre os processos de mudança pelos quais passa a experiência musical e o contato com a diversidade destas experiências, leva à expansão do universo sonoro do indivíduo e ao conhecimento do

outro e do que, sendo sonoramente diferente, refere-se a sentimentos comuns.

### **Bibliografia**

- Almeida, Renato. 1926. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet.
- \_\_\_\_\_. 1942. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet.
- Andrade, Mário. 1929. *Compêndio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Chiarato.
- \_\_\_\_\_. 1958. *Pequena história da música*. São Paulo: Martins.
- \_\_\_\_\_. 1972. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins.
- Bechelli, Ricardo Sequeira. 2009. *Metamorfoses na interpretação do Brasil: Tensões no paradigma racial (Sílvio Romero, Nina Rodrigues, Euclides da Cunha e Oliveira Vianna)*. Tese de Doutorado em História Social. Universidade de São Paulo.
- Cernicchiaro, Vincenzo. 1926. *Storia della musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milão: Fratelli Riccioni.
- Marcondes, Marcos (ed). 1998. *Enciclopédia da Música Brasileira*. São Paulo: Art Editora, Itaú Cultural.
- Mariz, Vasco. 1981. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- \_\_\_\_\_. 2000. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Melo, Guilherme de. 1908. *A música no Brasil desde os tempos coloniaes até o primeiro decenio da Republica*. Salvador: Typographia de São Joaquim.
- \_\_\_\_\_. 1947. *A música no Brasil desde os tempos coloniaes até o primeiro 17ecénio da Republica*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.
- Napolitano, Marcos. 2002. *História e Música - História Cultural da Música Popular*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Ortiz, Renato. 1994. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Pereira, Avelino Romero. 2007. *Música, sociedade e política. Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Pérez González, Juliana. 2012. *Da música folclórica à música mecânica: uma história do conceito de música popular por intermédio de Mário de Andrade (1893-1945)*. Dissertação de Mestrado em História Social. Universidade de São Paulo.
- Rüsen, Jörn. 1992. "El desarrollo de la competencia narrativa em el aprendizaje histórico. Una hipótesis ontogenética relativa a la consciencia moral". *Propuesta Educativa* 7 out.: 27-33. Buenos Aires: FLACSO.
- \_\_\_\_\_. 2001. *Razão Histórica: Teoria da história: fundamentos da ciência histórica*. Brasília: Editora UNB.
- \_\_\_\_\_. 2007. *História viva: Teoria da história III: formas e funções do conhecimento histórico*. Brasília: Editora UNB.
- Sandroni, Carlos. 2001. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-33*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Schwarcz, Lília Moritz. 1993. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras.

- Tacuchian, Ricardo. 2011. “Vasco Mariz em seus 90 anos: um pesquisador dedicado à música brasileira”. *Revista Brasileira de Música* 24 (1) jan./jun.: 220-223. Rio de Janeiro: UFRJ.
- Veiga, Manoel. 2010. “Musicologia brasileira: revisita a Guilherme de Melo”. *Atas do I Colóquio/Encontro Nordestino de Musicologia Histórica Brasileira*, pp. 1-24. Salvador.
- Vianna Dantas, Carolina. 2008. “O Brasil café com leite: debates intelectuais sobre mestiçagem e preconceito de cor na primeira república”. *Revista Tempo* 26: 56-79. Rio de Janeiro: UFF. Disponível em <http://www.historia.uff.br/tempo/site/?cat=54> Acessado em 28/12/2015.



---

### **Biografia / Biografía / Biography**

Musicóloga brasileira, professora assistente na Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Possui graduação em música pela Universidade Estadual de Maringá e mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo, onde cursa atualmente o Doutorado em Música, com pesquisa sobre a música clássica no Brasil entre os anos 1890-1914 e suas relações com as teorias raciais no contexto da Primeira República. É bolsista da Comissão Europeia para realização de mobilidade acadêmica na *Università degli Studi di Roma – La Sapienza*.

---

### **Como citar / Cómo citar / How to cite**

Larsen, Juliane Cristina. 2016. “Análise de obras bibliográficas da história da música brasileira com base na teoria historiográfica de Jörn Rüsen”. *El oído pensante* 4 (1). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [consulta: DATA].