

## Música e História: desafio analítico

MANUELA AREIAS COSTA\*  
([manuelaareiasc@gmail.com](mailto:manuelaareiasc@gmail.com))

*Ora, a música leva a palma de ser a mais sensível das comunicações, a que mais toca à emoção e ao sentimento. A possível leitura do mundo que contém, a ser feita pelos historiadores, se defronta com um o desafio de certo plus. [...] Como ler essa expressão sensível do mundo, eis o grande impasse de uma história cultural, caminho pelo qual os historiadores avançam, seduzidos por esse objeto (PESAVENTO, 2009: 578).*

Poucos musicólogos consideram a Música como um fato histórico e orientam suas pesquisas para a história cultural. O campo da musicologia ainda tem direcionado os seus estudos para uma concepção de história reduzida a seu objeto, construída exclusivamente sobre análise e evolução das formas, reduzindo a música à sua escrita gráfica, ao pentagrama ou à pauta. Já por outro lado, muitos historiadores negligenciam a fonte ou objeto musical, sobretudo, porque existe uma dificuldade por parte desses na decodificação do signo musical e na utilização de fontes manuscritas e impressas – talvez seja essa a parte mais trabalhosa do ofício de historiador. Entrecruzar história e música vai ser sempre um desafio, ou como diz o historiador Maurício Monteiro, vai ser sempre um risco no disco.

Entendemos que exista sim certa dificuldade em trabalhar com as fontes musicais. Não é, um caminho dos mais simples; pelo contrário, muitas vezes é evitado pelas ciências humanas. Entretanto, não obstante de tal dificuldade, Moraes nos lembra que a complexidade não pode ser impeditiva já que historiadores se depararam, em outro momento, com línguas desconhecidas, mitos, códigos pictóricos, que não impedem que esses materiais fossem utilizados como fontes. Segundo Moraes, o historiador pode

compreender aspectos gerais da linguagem musical e criar seus próprios critérios, balizas e limites na manipulação da documentação (MORAES, 2000: 10).

**\*Aluna do curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (UFF).**

O diálogo entre música e história, além de enriquecer os questionamentos no campo da historiografia e da musicologia, alargando o campo de pesquisas, pode também contribuir para a construção de uma história cultural. Pensando justamente na interseção com a história cultural Sirinelli salienta,

*[...] pintor, o historiador deve se tornar também sociólogo e antropólogo. Simplesmente porque toda atividade criadora, dentro de sua recepção em um grupo dado, revela a emoção e o gosto, que são eles mesmos também objetos da história. E esta criação se enraíza a todo o momento em um terreno social e político com o qual ela mantém relações de duplo sentido (SIRINELLI, apud, CHIMÉNES, 2007: 21).*

Levando em consideração as reflexões feitas por Sirinelli, partimos da conjuntura de que as práticas musicais se inserem no plano das práticas culturais. Desta maneira, consideramos que o campo cultural é dinâmico com significados variáveis e historicamente condicionados. Lembrando Chartier, a História Cultural dirige-se às práticas e representações que, de maneira plural e contraditoriamente, dão significado ao mundo (CHARTIER, 1990:2). Sendo assim, não há práticas que não sejam produzidas pelas representações, contraditórias e afrontadas, pelas quais os indivíduos e os grupos dão sentido a seu mundo.

Nos últimos anos as práticas musicais ganharam espaço na pesquisa histórica. Esta conquista ocorreu a partir do desenvolvimento de alguns trabalhos que apresentaram na sua metodologia a relação da música com fatos e eventos da vida sociocultural. A partir da exploração de debates teórico e metodológicos como este, a música passou a ser vista como fonte ou objeto privilegiado da historiografia, contribuindo assim, para um diálogo com a história cultural, política ou da cultura política.<sup>1</sup> Dessa forma, dedicar à história da música, pensada em diálogo com a história

---

<sup>1</sup> Esses novos estudos estão articulados a toda uma transformação teórica e metodológica da historiografia tradicional, - pensando na renovação da História política nos anos 80 e na sua articulação com a História cultural (Cf. RÉMOND, 1996) - passando a privilegiar as abordagens que ressaltavam as variáveis

social, política e cultural, é dar um passo a mais na compreensão da própria sociedade e suas formas de auto-representação.

As discussões em torno do tema ampliaram-se, deixando para trás tanto as concepções folcloristas, como a percepção adorniana da indústria cultural e a noção de “cultura de massas” presentes ainda em certa sociologia dos anos ‘70/‘80. A História colocou em marcha mais uma vez sua vocação interdisciplinar como forma de aprofundar seus contatos com o universo musical. Contudo, é somente a partir do final de 1980 que podemos encontrar na historiografia um esforço de entrecruzar seriamente a música e a história, a música e a sociologia, a música e a antropologia.

Como obra de arte, a música pode ser vista como a expressão de projetos e lutas culturais contraditórias de uma determinada época, dessa forma ela é “historicamente produzida pelas práticas articuladas (políticas, sociais, discursivas) que constrói [...]” (CHARTIER, *op.cit.*: 28). Tais práticas são consideradas complexas e ajudam a construir um mundo repleto de representações.

Entendendo toda essa complexidade, consideramos que o campo musical oferece um conjunto de investigação bastante amplo, que não se reduz a um criador e a uma obra, restrita a repertório e a notações musicais. “Seus mediadores que são os instrumentos e intérpretes (profissionais e amadores), seus modos de difusão (edição, concerto, disco, rádio, televisão alternando com a imprensa), merecem ser igualmente pesquisados e questionados” (PROST, *apud*, CHIMÉNES, *op. cit.*: 26). Conforme Chiménes, Prost nos mostra bem que a história da música é ao mesmo tempo o objeto de si mesmo, mas também de seus criadores, mediadores e consumidores, fazendo parte de uma história cultural mais abrangente. Ele também revela o problema de situar a história da música no tempo político, sem descartar os aspectos econômicos, sociológicos ou estéticos (*Ibid.*:27).

Portanto, a análise da vida musical pode nos fornecer dados como preferências do público, sobre formas e gêneros mais em voga, sobre a classe social que a sustenta e sobre fontes de importação, além de outros fatores (KIEFER, 1977: 66). É de suma

---

políticas e culturais. Desse modo, pesquisadores vêm pesquisando os sentidos políticos das músicas e comportamentos dos músicos populares, propondo uma relação entre cultura e política, reforçando também o alargamento da idéia de participação política. Sobre esses estudos (Cf. ABREU; DANTAS, 2007).

importância pensarmos que o documento musical apresenta um caráter polissêmico, onde perduram vários códigos que podem ser decifrados. Para Moraes,

*[...] essa organização musical não ocorre nem se estabelece no vazio temporal e espacial. As escolhas dos sons, escalas e melodias feitas por certa comunidade são produtos de opções, relações, criações culturais e sociais, e ganham sentido para nós na forma de música. Logo, esse sentido é vazado de historicidade [...] além das suas características físicas e das escolhas culturais e históricas, os sons que se enraízam na sociedade na forma de música também supõem e impõem relações entre a criação, a reprodução, as formas de difusão e recepção, todas elas, construídas pelas experiências humanas (MORAES, op. cit: 211).*

No universo das práticas musicais, “gestos, comportamentos, sons, palavras e cores, tornam-se, portanto, formas básicas da expressão e decodificação dos sentimentos e idéias” (MONTEIRO, 2008: 32). As práticas musicais trazem também informações sobre determinado tipo de costume, gosto e estética da sociedade e da época em evidência. Sendo assim, as fontes musicais, como qualquer outro tipo de documento histórico, são portadoras de práticas e representações específicas. Tais práticas musicais, ao serem decodificadas, nos informam o contexto histórico no qual o grupo de músicos se inscreve, revelando-os como agentes sociais e personagens históricos de seu próprio tempo (Cf. ELIAS, 1995). Desta forma, a produção da obra deriva da relação entre indivíduo e sociedade. Contier elucida que “A história social da música deve dar conta tanto da vida de um grupo social e da relação deste com a arte, quanto, do estudo da criação artística em relação à sociedade” (CONTIER, 1978: 15-16).

Durante um bom tempo os trabalhos sobre o universo da música brasileira estabeleceram uma diferenciação discutível entre música erudita, popular e folclórica. Porém, essa problemática passou a ser cada vez mais posta em xeque por uma série de pesquisadores, por causa da dificuldade de se compreender a história da música brasileira em conceitos tão estanques (popular; erudito). Ressaltando que a música brasileira é resultado de encontros culturais entre diversos segmentos da sociedade, englobando etnias, classes sociais, tradições e modernidades, em um processo dialético repleto de tensões.

Na virada de 1980 para 1990, historiadores como Arnaldo Contier, começaram a explorar as polifonias das experiências musicais como parte da história de uma sociedade. Desta maneira, Contier também destaca que a música deve ser compreendida num contexto cultural amplo, que vai além da dicotomia entre o popular/erudito (Cf. CONTIER, 2007). Através desse viés metodológico, reconhecemos que se tornou cada vez mais difícil pensarmos a música na fronteira de conceitos tradicionais de música erudita e popular, sobretudo, porque as práticas musicais na América permitiram historicamente as mais inusitadas formas de misturas, fusões, hibridizações, circulações e difusões entre variadas culturas musicais

Pensando nas vias dessa mistura e nas diretrizes da linguagem musical, Maurício Monteiro afirma que o mestiço foi o mais hábil reprodutor de idéias vindas do Ocidente, entre elas estão às noções de música. Mas, houve também uma construção de uma linguagem musical original que se distinguiu de mera transposição de modelos europeus (MONTEIRO, 2006: 1-14, *passim*). No entanto, as práticas culturais foram transportadas para as Américas, mas de forma adaptada às condições locais. Os músicos mestiços cultivaram nos seus limites uma música que mantinha características originais, através de novas combinações de culturas afro-americanas e européias.

Enquanto alguns teóricos consideravam as pessoas comuns passivas ao apropriarem de práticas de outra cultura, Michel de Certeau, contrariamente, argumentava ressaltando a questão da inventividade nas produções. Para ele, as pessoas comuns faziam seleções a partir de um repertório criando novas combinações, colocando em novos contextos aquilo que haviam se apropriado. Essa construção do cotidiano por meio de práticas de apropriação é parte do que Certeau chamou de “táticas”. “Os dominados, sugere ele, empregam táticas, mais que estratégias, porque sua liberdade de manobra é restrita e opera dentro dos limites estabelecido por outros” (CERTEAU, 2005: 103-104).

Ressaltando a questão dos sincretismos nas Américas, Gruzinski também se manifesta dizendo que a “Ocidentalização” longe de ser incompatível, está indissociável da “mestiçagem” (GRUZINSKI, 2001: 296). O cruzamento da cultura indígena-americana com a cultura européia aconteceu de modo complexo e esse fato marcou a história americana num determinado momento, transformando a nova “realidade” sob a égide da mestiçagem. As adaptações das práticas e crenças indígenas a essa nova

“realidade”, inspiraram as manifestações mais sutis, resultando em *bricolagens* de diferentes elementos por parte dos indígenas (*Ibid*: 284). Ainda segundo o autor, desde os primeiros tempos a noção de cópia revelou-se flexível, “variando da reprodução exata e a cópia fiel à interpretação inventiva” (*Ibid*: 106). Os indígenas conseguiram conservar a sua diferença no próprio espaço organizado pelo ocupante.

No caso do Brasil, as representações no âmbito musical aparecem no sentido de “transculturação”, que significa “a interação recíproca entre duas culturas, a européia e a afro-americana, em oposição à “aculturação”, em que se supõe que a influência se dê em um só sentido” (BURKE, 2006: 227). A reprodução no sentido de aculturação é muito difícil de operar, porque tudo o que foi recebido é sempre diferente do que foi originalmente transmitido. Os receptores, de maneira consciente ou inconsciente, interpretam e adaptam as idéias, costumes, imagens e tudo o que lhes é apresentado, conforme suas necessidades e possibilidades.

O que chamamos hoje de música brasileira, é formada no cruzamento afro-europeu basicamente, pois o encontro das duas tradições culturais ocorreu intensamente e assumiu proporções notáveis. A população mestiça era grande e o hibridismo cultural atingiu toda a sociedade, embora a impermeabilidade de certos costumes também se fizesse presente ainda que camuflada.

Essa relação de confronto se apresenta no universo musical brasileiro como um diálogo criativo, onde fusões das mais variadas e misturas desiguais tornaram-se um dos alicerces mais relevantes para compreendermos a diversidade cultural brasileira. Através dessa perspectiva percebemos a coexistência e interação entre o erudito e o popular.

Na tentativa de superar o dualismo entre cultura popular e cultura erudita, Ginzburg recuperou as idéias de Bakhtin sobre a “circularidade das culturas”, defendendo a influência recíproca entre a cultura erudita e a cultura popular. Conforme as idéias do autor, a cultura popular se define também pelas relações que se mantêm com a cultura dominante, filtrada pelas classes subalternas de acordo com seus próprios valores e condições de vida. É através do propósito da cultura popular e erudita - já que a cultura letrada também filtra a seu modo os elementos da cultura popular - que Ginzburg propõe o conceito de circularidade cultural, exemplificando com a história do moleiro Menocchio. O termo revela a comunicabilidade entre a cultura das classes

dominantes e das classes subalternas ocorrido na Europa pré-industrial. Essa comunicação circular, feita por influências recíprocas era feita de cima para baixo, bem como de baixo para cima. Este caso demonstra a inviabilidade de se distinguir de antemão o popular do erudito (Cf. GINZBURG, 2003: 13).

Já para Chartier, chamar de popular o que é criado pelo povo, ou aquilo que lhe é destinado, gera interpretações falsas. Conforme as idéias do autor, o importante é identificarmos as práticas culturais, as representações e produções que cruzam e imbricam diferentes formas culturais (CHARTIER, 1995: 177-328). Partindo das abordagens tecidas por Chartier, consideramos a história cultural como um processo de interação entre diferentes culturas, onde cada grupo se define em contraste com os outros, mas cria seu próprio “estilo cultural”. Assim, as práticas de apropriação cultural possuem formas diferenciadas de interpretações, ressaltando também a individualidade e as variações históricas. Os elementos culturais vão sendo apropriados através de uma tela ou filtro, que permite a entrada de novos elementos, mas excluem outros, assegurando desse modo que as mensagens recebidas sejam em alguns aspectos diferentes das mensagens originalmente enviadas (BURKE, 2005: 249).

Rejeitando a visão simplesmente dicotômica que separa a cultura popular da cultura erudita, alguns estudiosos passaram a relacionar a cultura popular na perspectiva do hibridismo cultural, salientando que é mais proveitoso estudar as interações entre a cultura erudita e a cultura popular do que tentar definir o que as separa, demonstrando mais importância em relação às modalidades diferenciadas pelas quais os conjuntos culturais são apropriados. “Assim, uma parte importante de todo o processo de trabalho atual, deve ser definido em termos que não é fácil isolar, teoricamente, as atividades culturais. Não é fácil [...] devido à integração e à complexidade dos processos [...]” (WILLIAMS, 1992: 230).

Contudo, as práticas musicais brasileira articulam-se na perspectiva de uma linguagem social, onde diálogos culturais, fusões das mais variadas e misturas tornaram-se um dos alicerces mais importantes para entendermos tais práticas. O conceito de “dialogismo” inspirado na teoria de Bakhtin nos permite compreender as práticas culturais reais dos músicos - comportamentos, condutas, interpretações,

produtos - no plano dos “dialogismos culturais.”<sup>2</sup> Desta forma, o “dialogismo cultural” vem a nos oferecer ferramentas para entendermos a construção da produção artística dos músicos, como foram desenvolvidos os diálogos e como ocorreram os atravessamentos entre o discurso e a cultura. Através desse viés teórico-metodológico, consideramos imprescindível estudar o hibridismo cultural, num universo amplo de conhecimento, onde os elementos apropriados e re-significados são vistos como historicamente híbridos.

É justamente pensando no sincretismo musical e no diálogo entre várias culturas no âmbito do Brasil, que podemos afirmar que as práticas de bandas de música também são resultantes de significativa miscigenação. Essa mistura de características vem a nos oferece um caminho para pensarmos na inserção da banda civil (meu objeto de estudo de mestrado), num quadro de apropriações culturais.

As bandas civis constituem-se em organizações privadas, não remuneradas, reunindo pessoas das camadas mais baixas da sociedade local. No passado, seus componentes foram escravos ou alforriados, posteriormente, passaram a ser lavradores, mecânicos, escritães, operários de fábricas, artesãos, barbeiros, militares reformados ou funcionários aposentados. Nas diretorias, ao contrário, era comum a presença de pessoas “ilustres” da comunidade, principalmente políticos. Organizadas deste modo, as associações musicais intitulam-se com as mais variadas denominações: “Corporações”, “Sociedades Musicais”, “Liras”, “Grêmios”, “Filarmônicas”, “Euterpes”, “Clubes Musicais”, entre outros (GRANJA, 1984: 10). Quando são legalmente registradas, atuam como associações filantrópicas por não estabelecerem vínculo empregatício com os músicos, nem gerar ou receber renda, seja das prefeituras ou do Estado e, muitas vezes, por serem filantrópicas, recebendo a denominação de ‘bandas filarmônicas’.

De maneira bastante genérica, banda de música se define como um conjunto que abrange instrumentos de sopro, acompanhados de percussão (ANDRADE, 1989: 44). Sabe-se que as bandas surgiram na Europa por volta do século XVI, porém, elas não tinham a mesma feição que as bandas das corporações atuais possuem, mesmo porque

---

<sup>2</sup> O termo *dialogia*, foi usado por Bakhtin “para descrever a vida no mundo das produções e das trocas simbólicas, [...] num universo composto de signos do mais simples, como dois paus cruzados formando uma cruz, até os enunciados mais complexos”. Bakhtin nos mostra que uma rede de textos da cultura se dialoga de modo conflitante e contratual (Cf. BARROS, 1999: 10).



os instrumentos eram mais rudimentares, comparando-os com os modelos instrumentais modernos e performáticos do século XIX.

No âmbito do Brasil, o campo da produção de música instrumental, ao gosto de uma camada maior de espectadores, foi iniciado mais efetivamente em meados dos Setecentos com “as bandas de música das fazendas”<sup>3</sup> e com a “música dos barbeiros”,<sup>4</sup> com a chamada “música de porta de igreja”. Porém, foi no século XIX que o campo da produção musical se constituiu de maneira bastante consolidada “pelas bandas de corporações militares nos grandes centros urbanos, e pelas bandas municipais ou líras formadas por maestros interioranos nas cidades menores” (TINHORÃO, 1998: 139).

Grande parte dos autores vincula o surgimento das bandas civis à formação das bandas militares. Conforme Vicente Salles:

*O grande impulso dado à formação das bandas militares no Brasil começou como vimos, com a transmigração da Corte portuguesa para o Rio de Janeiro. Em Portugal, a banda de música começou a se modernizar somente em 1814, quando soldados regressaram da Guerra Peninsular, trazendo brilhantes bandas de música, onde predominavam executantes contratados, especialmente espanhóis e alemães. A banda de música militar claramente apreciada em bases orgânicas na metrópole, em 1814 fornecia o modelo para a formação das bandas civis (SALLES, 1985: 20).*

Conforme a tese de Binder, todas essas evidências nos levam a crer que as bandas militares atuaram como fatores simbólicos e instrumentais para a difusão da banda de música civil. Segundo o autor, a multiplicação de conjuntos e a atuação contínua em ocasiões festivas ajudaram a criar um *ethos* militar: características militares que passaram a ser associadas às bandas de música em geral, e como consequência, às bandas de música civis foram reproduzindo elementos típicos de conjuntos militares (BINDER, 2006:126).

Ao longo de todo o século XIX as bandas civis passaram a desenvolver uma música para as grandes massas, através das apresentações em praças públicas, sem vinculação direta com as festas oficiais, disseminando desta forma, um tipo de música

---

<sup>3</sup> Expressão usada por Tinhorão. (Cf. TINHORÃO, 1972: 71).

<sup>4</sup> Música executada por um conjunto de negros ex-escravos que somavam a profissão de barbeiro o ofício de músico. (Cf. ANDRADE, *op. cit.*: 355). Os mesmos eram chamados para tocar nos festejos religiosos que ocorriam nas portas das igrejas. A atividade musical dos barbeiros perdurou até depois da chegada da Família Real.

acessível a um grande público. Essas bandas eram as principais responsáveis pelas formas de lazer da comunidade, realizando retretas, desfiles, circos, festas religiosas, festas cívicas, bailes, entre outros. As retretas nos domingos reuniam na praça os habitantes da cidade que circulavam enquanto ouviam a música tocada no coreto. Foi justamente nas ruas das cidades, que as práticas das bandas de música permitiram manifestações visíveis do que foi o entrecruzamento de várias tradições culturais.

Se por um lado o período colonial proporcionou o intercâmbio entre culturas da metrópole e culturas da colônia, revelando um processo de transculturação cultural, por outro lado, durante o século XIX, o ambiente da banda de música civil também possibilitou a aproximação entre as várias culturas, proporcionando a influência mútua de diferentes gêneros musicais. Já na passagem do século XIX para o XX, as bandas foram se incorporando cada vez mais no cenário urbano das várias cidades brasileiras.

Quanto ao repertório das bandas brasileiras, de maneira geral, a então predominância dos dobrados, marchas, maxixes, polacas, polcas e músicas religiosas do século XIX foram acrescentadas às transcrições de trechos de óperas e da música de concerto. Na primeira metade do século XX as marchas americanas começaram a ser inclusas. No entanto, o gênero preferido e mais profundamente identificado com o som das bandas é, sem dúvida, o dobrado, vinculado às festas cívicas e patrióticas e ao gênero marcha, sendo a sua presença marcante no repertório das bandas. O dobrado é um gênero criado especificamente para ser tocado por esse grupo instrumental. Sua origem remonta às músicas militares européias: *pasodoble* ou marcha redobrada para os espanhóis; *pas-redoublé* para os franceses ou *passo doppio* para os italianos.

Essas sociedades musicais se apresentam como lugares onde se articulam idéias e imagens, ritos e práticas que exprimem a via escolhida pelo grupo para a sua inserção na sociedade, melhor dizendo, elas constroem espaços de sociabilidade, afirmando uma determinada cultura e identidade (SANTIAGO, 1998: 90). Seus músicos se apresentam como atores de diferentes jogos de relações culturais e políticas que se construíram na cidade, passando a ser uma influência cultural através da difusão de certas representações, envolvendo os espectadores num laço social. Assim, as bandas como instituições, podem construir uma determinada identidade, produzindo um esquema de valores que envolveram comportamentos coletivos.

A presença nas festas civis, políticas ou religiosas nas quais se apresentam faz com que elas incorporem, cada vez mais, outros e “novos” discursos sociais. Neste sentido, as bandas de música se apresentam como lugares de apropriações forjadas a cada tempo e ao gosto de um grupo músicos formados por “profissionais liberais”. A forma com que a história social da banda é constituída implica na “construção” ou “produção” da realidade por meio de representações.

O universo das práticas das bandas de música está relacionado com um sistema de símbolos, significantes e decifráveis que ao serem decodificados, nos informam o contexto histórico no qual o grupo de músicos se inscreve, revelando-os como personagens históricos na sociedade de seu tempo. Tais práticas musicais além de fornecer indícios importantes sobre a vida sócio-cultural dos músicos, também traz informações sobre as ocasiões em que as bandas se apresentavam, o tipo de público que participou de suas apresentações, qual instrumento utilizado por elas e os gêneros musicais reunidos no seu repertório. Sendo assim, podemos sondar os ambientes, as circunstâncias por onde a música circulava, como ela era apropriada e quais os significados atribuídos a ela. Esses aspectos colocados em cena, por meio de suas práticas culturais, nos informam como foram constituídas diferentes identidades no quadro social e político, por situar seus repertórios e práticas ao contexto social em que se encontrava. Assim, as bandas nos proporcionam um campo particularmente fértil de investigação.

### **Referências:**

ABREU, Martha; DANTAS, Carolina Vianna. “Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890-1920.” In: CARVALHO, José Murilo de. *Nação e Cidadania no Império: novos horizontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989, p.44.

BARROS, Diana Luz Pessoa. “Dialogismo, polifonia e enunciação”. \_\_\_\_\_; FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, 1999. pp. 1-10.

BINDER, Fernando Pereira. *Bandas militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889*. 2006. 132 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006, p. 126.

BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Trad. Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

\_\_\_\_\_. *Variedades de história cultural*. Rio de Civilização Brasileira Editora, 2006.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *A invenção do Cotidiano 2: morar, cozinhar*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1990.

\_\_\_\_\_. “‘Cultura Popular’: revisando um conceito historiográfico”. In: *Revista Estudos históricos*. Rio de Janeiro, v.8, nº16, 1995.

CHIMÉNES, Myriam. “Musicologia e história: fronteira ou ‘terra de ninguém’ entre as duas disciplinas?”. In: *Revista de História*. São Paulo: USP, nº157, 2º semestre de 2007. pp. 15-30.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música e ideologia no Brasil*. São Paulo: Nova Metas, 1978.

\_\_\_\_\_. São Paulo: USP, n.157, 2º semestre de 2007. Entrevista concedida à Revista de História. pp. 173-194.

ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Trad. Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GRANJA, Maria de Fátima. *A banda: Som e Magia*. Dissertação (Mestrado em Sistema de Comunicação) – Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1984, p. 43.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. Trad. Rosa Freire Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

KIEFER, Bruno. *A história da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1977.

MONTEIRO, Maurício. *A construção do gosto: música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro – 1808-1821*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

\_\_\_\_\_. “Música e mestiçagem no Brasil”. *Revista Nuevo Mundo*, seção debates, 2006. Disponível em <<http://www.nuevomundorevues.org/index1626html>>. Acesso em 12 nov. 2006. pp. 1-14.

MORAES, José Geraldo Vinci. “História e música: canção popular e conhecimento histórico.” In: *Revista Brasileira de História*, v. 20, n. 39, 2000.

\_\_\_\_\_. Sons e música na oficina da história. In: *Revista de História*. São Paulo: USP, nº 157, 2º semestre de 2007. pp. 7-14.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. “Quando a nação é, sobretudo, uma questão de sensibilidade”. In: CARVALHO, José Murilo de e NEVES, Lúcia Maria Bastos, (orgs). *Repensando o Brasil do Oitocentos: cidadania, política e liberdade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

RÉMOND, Réne. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: UFRJ/FGV, 1996.

SALLES, Vicente. *Sociedade de Euterpe: as bandas de música no Grão-Pará*. Brasília: Edição do Autor, 1985. p.20.

SANTIAGO, José Jorge Pinto. “Das práticas musicais aos arquivos vivos: bandas brasileiras, literatura local e a cidade.” In: *Revista Redial*, nº 8/9, 1997/1998, p. 190.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998, p.139.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.