

Resenha

## O QUE É UMA MERCADORIA MUSICAL NO SÉCULO XIX?

Caio Felipe Oliveira Tavares <sup>1</sup>

Para a quarta e última conferência do ciclo do Seminário Internacional 2021 do LEMS (Laboratório de Estudos da Música e do Som) foi apresentada a palestra intitulada *O que é uma mercadoria musical no século XIX?* Proferida pelo pesquisador e musicólogo José Manuel Izquierdo, professor da Faculdade de Artes da Pontifícia Universidade Católica do Chile, o tema da palestra foi dedicado à investigação dos tipos de mercadorias presentes em lojas de música do século XIX e da forma que esses objetos podem trazer outros significados sobre o passado.

Em oposição ao espaço das conhecidas e modernas lojas de música, o título em forma de pergunta representa o questionamento inicial do pesquisador em buscar compreender como se deram as experiências musicais e formas de consumo de música no período anterior às técnicas de gravação sonora e da venda de suportes como cilindros e discos tradicionais das lojas de música do século XX.

A apresentação foi estruturada em três seções. A primeira discutiu as fontes e propôs outra forma de olhá-las. A segunda parte se dedicou a investigar o trabalho das lojas de música na América Latina. A terceira seção apresenta o conceito de *souvenirs* como uma categoria útil de análise das fontes do período.

Logo ao iniciar José Manuel exibiu uma ilustração de Leon Williez de loja de música, na praça principal da cidade de Lima, em meados do século XIX. Na representação da vitrine e nas paredes estão expostas partituras, instrumentos musicais, além de fotografias, jornais, ilustrações e gravuras. De acordo com o pesquisador, para além de seus usos óbvios, estas mercadorias teriam o potencial de indicar outras funções. Partituras, por exemplo, poderiam

---

<sup>1</sup> Possui graduação em História pela FMU. Atualmente é mestrando do Programa de Pós-Graduação em História Social da USP, onde desenvolve a pesquisa “Cultura francesa na música popular paulistana no início do século XX”, sob orientação do Prof. Dr. José Geraldo Vinci de Moraes.

ser compradas e armazenadas em álbuns privados e pessoais sendo capazes de adquirir, assim, significados e experiências diferentes. Ao especificamente selecionar títulos, objetos, instrumentos e imagens este indivíduo passa a revelar seus interesses particulares.

Izquierdo menciona os estudos de Fernanda Vera e reforça que álbuns de música do século XIX poderiam ser vistos como *playlists*, seleções capazes de demonstrar a agência de quem colecionou aquelas músicas. E ainda, indica a problemática na pesquisa dessas fontes ao revelar que essas intenções podem não ser muito claras, evidentes ou até mesmo conscientes. Acervos e coleções com álbuns indicam que muitas partituras foram compradas nesse período, mas que não necessariamente essas foram de fato usadas.

A questão parece se alongar quando estas fontes são confrontadas com a suposta dicotomia, já presente no século XIX, de “música de arte” e “música de consumo”. Ademais, de acordo com o pesquisador, a experiência latino-americana se mostra ainda mais conflituosa nesse campo. Aqui José Manuel indica a necessidade em passarmos a ver essas partituras como objetos materiais, mercadorias, *commodities* carregados de sentido concreto e próprio, e não somente como um suporte físico de uma obra de arte abstrata e ideal.

O professor prosseguiu apontando os recentes estudos em pesquisa musical de Roberta Montemorra e Christina Bashford, que procuram afastar-se da ideia de “obra de arte” musical como abstração e como o centro do objeto de estudo. Em vez disso, o interesse se voltou para as recepções, as circulações e as trocas, os processos sociais e humanos circundantes. Encontra-se muitas vezes, dessa forma, uma música que é abstrata, mas que seguramente está presente em objetos que são recebidos, que circulam e que são trocados.

Em sequência, José Manuel expôs uma relação de lojas de música na América Latina em 1886. Dentre o número de 209 estabelecimentos na região, uma pequena parcela também atuou como gráficas e editoras musicais, seja no nível local, com o serviço de envio de partituras para a Europa para impressão, seja como serviço de reprodução pirateada de litografias estrangeiras. Entre as partituras europeias reimpressas localmente e renomeadas ilegalmente na América Latina, o pesquisador exibiu o curioso exemplo da obra “Recordações de Valparaíso” de Richard Strauss que, como pontua, naturalmente nunca deve ter visitado o Chile.

Com um vasto circuito comercial expandido para diversas cidades, incluindo outros países, estas lojas de música possuíam uma diversa e

expressiva quantidade de mercadorias à venda, com cada uma delas manifestando diferentes formas desse fenômeno. Mas em termos de fontes musicais, as partituras são o exemplo mais significativo. É no século XIX que a partitura se transforma pela primeira vez em um objeto de produção em massa. A utilização da litografia possibilitou um considerável incremento no número de partituras impressas durante o período a um preço cada vez menor para o consumidor, representando ao mesmo tempo um investimento cada vez mais seguro para os vendedores.

Sobre o caso, o pesquisador aponta que a partir da expansão das redes de distribuição destas mercadorias não era incomum que alguns sucessos logo fossem reeditados em outros locais. Izquierdo apresenta o exemplo da valsa *Temporal del Cabo de Hornos*, composta por Augusto Casanova e muito popular na década de 1860. Após a execução de alguns trechos se evidencia suas complexidades não somente como obra, mas também como objeto material. Vista de forma comercial há na partitura, para citar alguns detalhes, a dedicatória para uma figura de destaque político (um presidente), o seu título remete a uma experiência real da época, e há ilustrações detalhadas presentes na capa da obra.

O pesquisador indicou que as partituras do século XIX pareciam servir, muitas vezes, como espécies de *souvenirs*. Como objetos colecionáveis cuja natureza é definida por camadas da experiência contemporânea. Os títulos das obras seriam o sinal mais claro da construção da partitura como produtos de *souvenir*, pois a invenção de títulos comerciais se mostrava essencial para a boa venda de uma canção. A partitura, como mercadoria comprada em uma loja do século XIX, é um objeto com diversas possibilidades de uso, dentre as quais, ser tocada por sua qualidade musical seria apenas uma delas. E, como objeto complexo, não seria necessário encontrar uma relação orgânica entre todas as partes — o título, a iconografia, as dedicatórias, as fontes, as referências ao autor, dentre outras.

Izquierdo apresenta como segundo exemplo a polca *La Instrucción de la Mujer*. Sendo uma obra composta por uma mulher a presença dessa partitura, disposta sobre um piano, em um espaço relativamente público como o interior de uma casa, ela seria capaz de gerar um efeito específico nas pessoas que frequentam este espaço sem necessariamente haver a necessidade de sê-la executada.

Muitas partituras foram compradas como presentes e não para uso pessoal, incrementando ainda mais seu espaço e função como mercadoria concreta. O pesquisador defende que a partitura ao ser transformada em

presente, em objeto comprado e entregue como forma de um gesto de apreço, diversos outros elementos podem ser considerados a depender da classe e do gênero desses agentes, entre outros fatores. Muitas partituras desse período incluem dedicatórias não para fins de venda ou promoção, mas realizadas entre familiares, amigos e colegas das mais diferentes classes, enfatizando as particularidades do mercado de partituras, sua circulação e seu motivo de ser como um objeto.

O pesquisador indicou que uma forma mais útil de compreensão deste comércio de partituras e estas problemáticas é passar a vê-las como *souvenirs*. Para além da categoria de gênero musical, a categoria *souvenir* em si revela como um objeto no século XIX, em um sentido mais amplo, pode ser interpretado. Embora hoje possua uma definição diferente, o *souvenir* no século XIX se revelava como um fenômeno mais complexo. O *souvenir* é um ícone, não um objeto comum, mas um momento de experiência, aumentando seu significado e possível transcendência.

José Manuel aponta a definição de Susan Stewart de que cada *souvenir* miniaturiza uma experiência e reflete a capacidade do objeto reter traços de uma experiência autêntica, independentemente de essa ter sido vivida ou não. O *souvenir*, nesse sentido, seria a manifestação de um momento de distância temporária ou física, que deve ser construída na relação de quem compra e de quem o entrega. O objeto toma maior significado a partir de sua capacidade em ser incisivo, na densidade da sua capacidade de referência de uma experiência. As partituras do século XIX fazem isso através do título e da iconografia, miniaturizando experiências antigas, e as domina, tornando-as importantes para o espaço privado onde são consumidas ou expostas.

Ao utilizar como exemplo a polca *La Tapada*, do pianista viajante Henri Herz, escrita em Lima, Izquierdo demonstra que essas experiências vindas desses *souvenirs* podem, entretanto, tomar formas distintas a partir de diferentes intenções. A obra que ao mesmo tempo exotiza o Peru e suas mulheres através da ilustração na capa, não apresenta em sua música qualquer relação aparente com essa imagem.

O professor indica que esse caso possa se relacionar com outra característica da noção de *souvenir* do século XIX: sua capacidade em mover temporariamente o evento do espaço público para o tempo privado; isto é, a experiência encapsulada pelo *souvenir* seria transferida do seu ambiente original, externo e coletivo, para um lugar diferente e interno. Esses objetos permitiriam uma fetichização da experiência. O valor por vezes acabaria por vir da memória e do fetiche e, portanto, seu valor como “arte” ou criação não é

necessariamente relevante. O valor poderia ser um fator, mas não o único e, na maioria das vezes, não o mais importante.

José Manuel revela a importância do exercício em revalorizar as fontes musicais do século XIX na América Latina para além da compreensão somente de seus códigos estéticos e sonoros, para tentar interpretá-los também materialmente em seus próprios termos. É necessário o reconhecimento de outras interpretações, em lançar mão do uso de formas de identificar fontes musicais como objetos comerciais nas mais diversas sociedades.

