UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
REPOSITÓRIO DA PRODUÇÃO CIENTIFICA E INTELECTUAL DA UNICAMP

Versão do arquivo anexado / Version of attached file:

Versão do Editor / Published Version

Mais informações no site da editora / Further information on publisher's website:
https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2021c2715

DOI: http://dx.doi.org/10.20504/opus2021c2715

Direitos autorais / Publisher's copyright statement:
©2021 by Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM). All rights reserved.

DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Cidade Universitária Zeferino Vaz Barão Geraldo
CEP 13083-970 – Campinas SP
Fone: (19) 3521-6493
http://www.repositorio.unicamp.br

Música brasileira: concepções de popular e erudito na Revista Brasileira de Música entre 1934 e 1945

Luis Aranha
Universidade Estadual de Campinas, Campinas - SP

Cacá Machado
Universidade Estadual de Campinas, Campinas - SP

Resumo: O objetivo deste artigo é a investigação sobre certas noções de "música brasileira" na Revista Brasileira de Música (RBM) entre os anos de 1934 e 1945. O periódico foi criado dentro do Instituto Nacional de Música (INM) como um instrumento de ampliação da difusão de conhecimentos musicais diversos. A análise foi feita através de leituras do conjunto completo das fontes, coletando informações sobre o INM e a RBM. Como resultado, identificamos que as noções de música brasileira foram realizadas através da articulação da ideia de lapidação de materiais sonoros autóctones. Identificamos também que esse grupo de autores utilizou as noções de música popular e música folclórica de modo bastante estável em termos linguísticos e com acepções idênticas. Já as noções mais norteadas por referenciais europeus foram mobilizadas através do uso de termos mais variados como música artística, clássica, moderna, erudita, séria, boa e música pura. Concluímos que a concepção de música brasileira mobilizada por esse grupo tinha contornos bastante específicos e que termos gerais como música erudita e música popular precisam ser considerados em sua historicidade.

Palavras-chave: História da música brasileira. Música popular. Música folclórica. Música erudita. História dos conceitos.

Brazilian music: the conceptions of folk and classical in the Brazilian Journal of Music (1934-1945)

Abstract: *The aim of this article is to investigate certain notions of "Brazilian music" in the Revista Brasileira de Música (RBM) [Brazilian Journal of Music] between the years 1934 and 1945. This periodical was created within the Instituto Nacional de Música (INM) [National Institute of Music/Brazil] as an instrument to expand the dissemination of a broad range of musical knowledge. The analysis was conducted by reading a complete set of sources, collecting information about the INM and the RBM. As a result, we identified that notions of Brazilian music were realized through the articulation of the idea of cutting autochthonous sound materials. We also identified that this group of authors consistently used notions of popular music and folk music in both linguistic terms and with identical meanings. Notions more founded on European references were mobilized by using various terms such as artistic, classical, modern, erudite, serious, good, and pure music. We conclude that the conception of Brazilian music mobilized by the Revista held very specific contours and that the use of general terms such as classical music and popular music must be considered within their historicity.*

Keywords: *Brazilian music history. Popular music. Folk music. Classical music. History of concepts.*

ARANHA, Luis; MACHADO, Cacá. Música brasileira: concepções de popular e erudito na Revista Brasileira de Música entre 1934 e 1945. *Opus*, v. 27 n. 3, p. 1-14, set/dez. 2021. http://dx.doi.org/10.20504/opus2021c2715

Recebido em 13/4/2021, aprovado em 27/9/2021

O presente artigo é dedicado à análise de um conjunto de textos publicados na Revista Brasileira de Música (RBM) entre os anos de 1934 e 1945. Esse periódico foi publicado pelo Instituto Nacional de Música (INM), a primeira instituição de ensino superior do campo da Música. Das cerca de três mil páginas que formam o conjunto completo da fonte documental, concentramo-nos sobre três tipos de fontes: 1) textos dedicados à história da música; 2) textos que forneciam informações sobre a RBM e o INM; 3) textos que auxiliaram na contextualização histórica.

Interessa-nos aqui perceber, por meio do periódico, o modo como esse grupo de autores formalizou, nesses textos, suas compreensões sobre música brasileira e, para isso, como mobilizou e articulou diferentes noções de música artística, música clássica, música moderna, música pura, música erudita, música popular e música folclórica[1]. A análise desse material fornece subsídios que nos permitiram estabelecer algumas diferenças entre concepções musicais do período e concepções atuais. Assim, o que nos propomos aqui é promover uma contextualização histórica dos termos listados acima – termos utilizados ao longo de todo o século XX para categorizar repertórios e compositores e que, devido ao seu uso continuado, acabaram investidos de um alto potencial normativo do campo. Deste modo, procuraremos sustentar que a mobilização desses termos possui sentidos e particularidades vinculados aos contextos históricos onde foram mobilizados e que, portanto, não podem ser considerados como categorias atemporais e universais. Importante constar que o termo música brasileira era recente na literatura do campo da Música. O primeiro autor que se propôs a escrever uma obra desse caráter foi Guilherme Theodoro Pereira de Mello, com o livro História da Música no Brasil, publicado em 1908. Esse é o primeiro autor a elaborar uma narrativa que compreendia manifestações culturais heterogêneas como possuidoras de uma certa unidade estética/cultural presente no território nacional. Contudo, foi a partir da década de 1920 que as publicações desse caráter se multiplicaram[2]. Na década seguinte, tivemos o início da publicação da RBM, em 1934, e a criação do Departamento de Cultura do Estado de São Paulo, em 1935 – dados que indicam a construção de pesquisas e narrativas mais institucionalizadas no campo da Música, mais imbricadas na estrutura do Estado brasileiro em diversos âmbitos. O presente artigo está dividido em quatro seções: 1) caracterização do Instituto Nacional de Música; 2) caracterização da Revista Brasileira de Música; 3) tensões e concepções no campo; 4) análise dos textos dedicados à história da música brasileira, seguida de conclusões.

1. O Instituto Nacional de Música

O Instituto Nacional de Música originou-se de uma reestruturação do Imperial Conservatório de Música. Em janeiro de 1890, dois meses após a Proclamação da República, publicava-se o Decreto nº 143, que dava novas feições à antiga instituição. Um dos marcos simbólicos dessa reorientação estético-pedagógica é a viagem que Leopoldo Miguéz,

[1] A fundamentação teórica teve como uma de suas principais referências a História dos Conceitos, desenvolvida por Reinhart Koselleck. Destacamos a concepção do conceito como uma elaboração linguística polissêmica e constante objeto de disputa pelo controle de seu sentido. Importante também é a ideia de que o conceito é, simultaneamente, um fato na linguagem, mas que está relacionado a algo que está fora dela. E, por último, a ideia de que os conceitos são sempre utilizados por pessoas específicas com finalidades e interesses específicos. Ver Koselleck (1992, 2006).

[2] Refiro-me aqui a *Um século de música brasileira*, escrita por José Rodrigues Barbosa e publicada ao longo do mês de setembro de 1922 no jornal *O Estado de São Paulo*; *História da Música Brasileira*, escrita por Renato Almeida e publicada em 1926; e o *Compêndio de História da Música*, de Mário de Andrade (1929).

seu primeiro diretor, empreendeu para conhecer a estrutura e a pedagogia de alguns dos mais importantes conservatórios europeus (VERMES, 2004). A influência das práticas vigentes em algumas dessas instituições era tão marcante que a adoção de um repertório cantado em português só teve início quando Alberto Nepomuceno ocupou o cargo de diretor do INM[3]. Foi ele que tornou obrigatória a adoção de peças escritas em "língua pátria" no currículo escolar durante sua gestão. Além do aspecto legal desta implementação, a atividade composicional de Nepomuceno também foi realizada no sentido de criar e consolidar um repertório para canto com estas características[4]. Ainda assim, apesar das ações de Nepomuceno, ainda consta, na reforma pedagógica de 1931, a exigência aos candidatos à classe de canto um "[...] certificado de aprovação em língua italiana, prestado no instituto ou estabelecimento de ensino federal ou equiparado" (BRASIL, 1931).

A reforma pedagógica de 1931, instituída com o Decreto nº 19.852, promulgado pelo então ministro Francisco Campos, teve profundos desdobramentos no INM. O decreto integrou à Universidade do Rio de Janeiro, primeira universidade pública brasileira, o INM e a Escola de Bellas Artes, "[...] radicalmente remodelados na sua orientação artística e didática [...]" (BRASIL, 1931). A reforma curricular foi elaborada por uma comissão formada por Luciano Gallet, Sá Pereira e Mário de Andrade. Foram criadas as disciplinas de História da Música e Folclore Nacional, modificando uma estrutura didática que até então estava voltada à formação de "virtuoses". Esta reforma gerou resistência do corpo docente, levando à renúncia de Luciano Gallet da direção do INM, segundo as informações contidas no *site* da instituição (ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ, 2010a). A ascensão de Getúlio Vargas à Presidência da República em 1930 fomentou uma mudança geracional na ocupação do cargo de direção do INM. As cinco pessoas que ocuparam a diretoria do INM durante a Primeira República nasceram entre 1850 e 1864. Já os diretores que ocuparam o cargo entre 1930 e 1945 nasceram entre 1887 e 1893 (ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ, 2010b)[5]. Uma diferença geracional de 23 anos entre o mais novo diretor da Primeira República e o mais velho da Era Vargas. Essa renovação na diretoria do INM foi influenciada por eventos políticos ocorridos na esfera federal com a tomada do poder feita por Getúlio Vargas[6]. Nesse mesmo período, Mário de Andrade iniciou um ambicioso projeto de organização de escuta da nação (MORAES, 2019: 24). A reforma educacional de 1931 se deu no contexto de centralização do poder político na esfera federal, sendo compreendida, portanto, como um desdobramento de acontecimentos ocorridos na esfera superior do governo federal. Em 1934, Guilherme Fontainha, então diretor do INM, relata a mudança de finalidade pedagógica da instituição no texto de abertura da RBM. Se antes ela estaria voltada para formar virtuoses[7], com a reforma passou a "[...] preparar professores e musicistas, com cultura sólida e variada e um cabedal seguro que os habilite a, por si só, prosseguir nos seus estudos [...]" (FONTAINHA, 1934: 1-2). Em 1938, um texto cuja autoria não consta no periódico, menciona diversas ações da administração de Guilherme Fontainha, que havia acabado de ser substituído no cargo por Sá Pereira, proponente da reforma junto com Mário de Andrade e Luciano Gallet em 1930. Além da exaltação da RBM, o texto menciona a criação da Coleção de

[3] Alberto Nepomuceno ocupou o cargo de diretor do INM em duas oportunidades: a primeira entre 1902 e 1903 e a segunda entre 1906 e 1916.

[4] O compositor foi o único bolsista do século XIX a escolher a Alemanha como destino para complementar sua formação. Essa práxis nacionalista pode ter sido influenciada por essa escolha segundo Pignatari (2009: 147).

[5] A lista completa dos diretores da instituição pode ser acessada em: Escola de Música da UFRJ (2010b).

[6] A relação entre a política feita por Getúlio Vargas, a política educacional e os intelectuais do período pode ser vista em Oliveira, Velloso e Gomes (1982), Miceli (1982) e Schwartzman (1985).

[7] O termo já citado na página anterior foi expresso pelo próprio Guilherme Fontainha no texto de 1934 cujo excerto foi reproduzido neste artigo.

Música Brasileira, "[...] importante obra de difusão cultural destinada à divulgação no estrangeiro, da música nacional" (A OBRA ADMINISTRATIVA E CULTURAL DE GUILHERME FONTAINHA NA ESCOLA NACIONAL DE MÚSICA, 1938: 7), que editou obras de F. Mignone, H. Oswald, Francisco Braga, entre outros. O texto cita ainda as conferências de Madame Marguerite Long, professora do Conservatório de Paris, a criação do curso de Extensão Universitária de História da Música, a criação de um quarteto de cordas e de um coro. Essas iniciativas, por sua vez, estiveram interligadas à diversificação e ampliação dos "concertos culturais", promovidos anteriormente apenas com orquestra sinfônica (RBM, 1938: 8). Ainda foram citados recursos para ampliação do número de salas, compra de aparelhos e regularização da contratação de professores. É nesse ambiente de proximidade com a política populista e nacionalista do governo de Getúlio Vargas que foi concebida a RBM, o primeiro periódico dedicado à música a ser produzido por uma instituição de ensino superior.

2. A Revista Brasileira de Música (1934-1945)

A *Revista Brasileira de Música* foi, nas palavras de Guilherme Fontainha, então diretor do INM, idealizada como uma "[...] publicação onde o aluno pudesse acompanhar todos os passos do progresso musical" (FONTAINHA, 1934: 2). A publicação iniciada com recursos próprios em 1934 já tinha, em 1938, abrangência nacional, além de ser remetida para mais de 70 instituições "da Europa e de todo o mundo" (RBM, 1938, 3º fascículo: 6). Foi pensada para ser uma publicação trimestral de quatro fascículos que completariam um volume ao final de cada ano, cuja produção seria custeada com recursos do próprio INM. A periodicidade mostrou-se insustentável e foram constatados atrasos significativos, supressão de fascículos, volumes bianuais que culminaram com a edição de um fascículo único anual entre 1942 e 1944. Em 1938 já consta na RBM que sua edição passou a ser feita com recursos do orçamento geral da República (RBM, 1938, 3º fascículo: 6). Posteriormente os volumes VIII (1942), IX (1943) e X (1944) passaram a ser distribuídos gratuitamente e impressos pela Imprensa Nacional do Rio de Janeiro. O alcance da circulação nacional e internacional da RBM é difícil de ser auferido, contudo sua rede de colaboradores é bastante ramificada com contribuições nacionais e de instituições dos EUA, França, México e Uruguai. Alguns textos foram enviados por correspondentes sediados em Londres e na Suíça.

Os textos publicados na RBM são de temática diversa. Análise musical de obras, biografia de compositores, técnica pianística e técnica vocal alternam-se com trabalhos dedicados ao folclore, à pedagogia e à história da música. Não foi percebido nenhum tipo de padrão temático de exposição no conjunto do material. Contudo, identificamos uma crescente presença de alguns conteúdos ao longo desse período até 1945 quando sua edição foi interrompida com o fim do governo de Getúlio Vargas. São exceções o volume III (1936), cujos 1º e 2º fascículos foram dedicados exclusivamente a Carlos Gomes, por ocasião de seu centenário, e o volume IX (1943), dedicado ao cinquentenário de Mário de Andrade. Nesse período, notamos o fortalecimento gradativo da temática do folclore, da pedagogia de caráter cívico-nacionalista e de informações institucionais (formandos, quadro de professores, datas de concertos, concursos, movimento da biblioteca etc.). Das cerca de três mil páginas que compõem os dez volumes analisados da RBM, concentramo-nos nos artigos dedicados à história da música, à história da música brasileira e ao folclore.

Importante mencionar que esses autores não apresentam ideias contraditórias. Eles não estão debatendo entre si e podem ser considerados como vozes diferentes de um mesmo coral. Nesse conjunto de textos, principalmente os dedicados à música brasileira, são evidentes estruturas semelhantes, o que tomamos como indícios de uma certa unidade

discursiva. Essas evidências, somadas à finalidade pedagógica, ao conteúdo institucional e ao amparo do governo federal na impressão e difusão do periódico, sugerem que a publicação foi um espaço para privilegiar a difusão de um conhecimento heterogêneo em detrimento de ser um local de debate sistemático das ideias expostas. Esse dado fica evidente com a ausência completa de referências à música urbana do Rio de Janeiro ou mesmo com a publicação de textos já presentes em outros materiais e palestras já ministradas aos alunos do INM, como veremos adiante. Contudo, isso não quer dizer que esse grupo não possuísse tensões, divergências e disputas internas. Sustentamos essa afirmação porque os excertos onde identificamos essas situações não eram centrais ao propósito do presente artigo. Ao contrário, essas situações eram sutilmente tocadas nas entrelinhas do assunto principal que estava sendo discutido. Já em outros excertos, identificamos passagens bastante evidentes de discordância. Essas passagens estavam, geralmente, se referindo ao ambiente radiofônico e fonográfico. Vejamos alguns exemplos.

3. Algumas ideias e tensões

Em 1934, em um discurso dedicado à orientação de formandos do INM, Antonio Sá Pereira alertava-os sobre os perigos do mercado de trabalho. Ele escreveu assim: "O rádio e o disco são seus inimigos, não só porque os reduzem à inatividade, como ainda porque contribuem, não poucas vezes, para a deseducação musical do povo" (PEREIRA, 1934: 338).

Já em *As tendências atuais da música*, escrito em 1937, Assuero Garritano argumentava por uma superação da divisão entre "arte clássica" e "arte moderna" baseada na ideia de beleza. Para ele, "[...] todas as formas de arte foram modernas e virão a ser clássicas, desde que sejam perfeitas, isto é, belas, pois só a Beleza é clássica, sendo eterna e imutável" (GARRITANO, 1937: 39). Sob este argumento, o autor buscou construir uma narrativa de continuidade entre o passado e as vanguardas musicais de seu tempo, personificadas, no texto, pela citação de Claude Debussy. Com a ideia de beleza universal imutável, Garritano buscou alienar as obras produzidas dentro destes movimentos dos elementos políticos e estéticos que alimentavam as ações de ruptura com o passado.

Na edição de 1939, publicada em 1940, Aluízio Rocha entrevista Dr. Júlio Barata, diretor da Divisão da Radiodifusão do então recém-criado Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do governo federal. Em uma entrevista marcada pelo tom protocolar, respondendo sobre "o estado atual do *broadcasting* brasileiro", Júlio Barata responde: "[...] o rádio exerce uma missão de aperfeiçoamento das relações espirituais entre as classes cultas e as populares. Ele é o portador do bom exemplo, do certo, do direito. [...] Se não é isto o que presenciamos diariamente, é este o ideal que devemos ter em mira" (ROCHA; BARATA, 1940: 85). É preciso ter cuidado com as palavras do entrevistado, que pode ter ajustado sua fala ao público para o qual se dirigia. Mesmo assim, o excerto evidencia mais uma vez as tensões entre a radiofonia de financiamento privado e o entrevistador e o entrevistado, que aqui representa um conjunto de valores que está presente na estrutura política do governo federal.

Em *A Música e o Povo*, de 1940, Guilherme Leanza conclamava aos compositores a aderirem à estética nacionalista. O autor convidava os compositores a pararem de se "queixar" da incompreensão de suas obras e a trilharem outro caminho: "Mergulhai no povo. Vós é que deveis compreendê-lo. [...] Auscultai a alma nacional, que se revela confusamente [...]. E sereis os intérpretes dos anseios estéticos da nação" (LEANZA, 1940: 55). No excerto, o autor explorou a sensação de incômodo de uma pretensa falta de espaço para a difusão de algumas obras que ele mesmo reitera em seu texto como argumento de convencimento à adoção de uma estética nacionalista.

Em *A Música através dos séculos*, publicado em 1942, é evidente a presença de concepções positivistas. Reis Carvalho escreveu que "A música, como a poesia e todas as artes, [...] evolue segundo a lei sociológica de Augusto Comte – A LEI DOS TRÊS ESTADOS –, tão certa como a lei astronômica de Newton [...]" (CARVALHO, 1942: 51).

Em *Oração de Paraninfo*, dedicado aos diplomados do ano de 1944, Antonio Sá Pereira orienta seus alunos como "[...] enfrentar as incertezas da carreira artística [...]" (PEREIRA, 1945: 8). Em seu argumento, evoca "[...] dois tipos opostos do profissional: o músico como êle não deve ser e, em frisante contraste, o músico como devemos esperar que sempre seja" (PEREIRA, 1945: 8). Exaltando o amor à música, afirma que não podem ser chamados de músicos aqueles que "[...] não amam sua arte, da qual se fizeram meros corretores, explorando-a em insípido comércio, rebaixando-a a trivial e insôsso ganha-pão" (PEREIRA, 1945: 8). Assim, para evitar o embotamento da rotina, o cansaço de muitas aulas e o trabalho nas rádios, o paraninfo orienta seus alunos a "[...] dedicar-se a uma atividade musical que não tenha fins lucrativos" (PEREIRA, 1945: 12). Dedicando-se, portanto, à arte, não ao seu comércio. O texto segue e continua acrescido de exemplos de como evitar "[...] o triturante efeito do exercício da profissão"(PEREIRA, 1945: 13). Ao final do texto, o paraninfo convida os alunos a retornarem à escola para aprender um outro instrumento. Este retorno foi facilitado graças à autorização de um regime denominado "disciplina isolada". A adoção desse regime foi tomada para resolver um problema criado pela reforma de 1931, que passou a exigir para o ingresso no curso superior o certificado de conclusão do curso ginasial e de conclusão da terceira série para matrícula no curso geral. A medida visava "[...] elevar o nível cultural dos seus alunos [...]" (PEREIRA, 1945: 15). Contudo, "[...] como efeito daquelas exigências, certas classes, sobretudo as dos instrumentos de sopro, foram-se aos poucos despovoando" (PEREIRA, 1945: 15-16). Na lista de diplomados de 1944, constam 57 nomes divididos pelas seguintes áreas: canto, violino, piano e composição e regência. Todas as quatro cantoras eram do sexo feminino e todos os seis violinistas eram do sexo masculino. Há um predomínio absoluto do piano com 40 diplomados e, desse número, 36 são do sexo feminino e quatro do sexo masculino. Dos sete diplomados em composição e regência, cinco eram do sexo feminino e dois eram do sexo masculino. Também constatamos a ausência de diplomados nas áreas de sopro, como mencionado por Sá Pereira (DIPLOMADOS..., 1945: 162-163). Esses dados sugerem que a atuação da Escola Nacional de Música (ENM)[8] estava fortemente circunscrita às camadas superiores da sociedade carioca, sendo o diploma de piano um símbolo das "boas moças da sociedade".

Os textos analisados neste tópico também sugerem que a concepção pedagógica da instituição fomentava, entre seus alunos, alguns preconceitos em relação ao trabalho em rádios ou determinadas formas de mercantilização da arte. Isso se deve à crença de que o ensino musical ministrado na ENM objetivava uma sensibilização do povo às "altas culturas". Ainda que tenham sido identificadas tensões internas sobre a adoção ou não de procedimentos composicionais nacionalistas e de procedimentos composicionais oriundos das vanguardas europeias, estas, no nosso entender, não superam as dificuldades de relação de trabalho vigentes no modelo liberal que foram se intensificando com a urbanização e industrialização do país e com a consolidação da radiofonia e da fonografia. Não se trata aqui de tecer uma defesa em prol do modelo liberal diante de uma estrutura educacional mais protegida pela subvenção estatal. Apenas estamos evidenciando a existência de tensões entre certas concepções da pedagogia musical vigentes na instituição e a consolidação de novas práticas e novos postos de trabalho.

[8] O Instituto Nacional de Música (INM) teve seu nome mudado para Escola Nacional de Música (ENM) a partir do ano de 1937. Utilizamos uma nomenclatura ou outra dependendo do ano de publicação do texto referenciado.

Uma tensão que coloca em xeque o discurso de educação do povo, na medida em que tanto a radiofonia quanto a fonografia se constituem como espaços mais plurais e de relação mais complexa com a dinâmica de mercado. É claro que no âmbito do indivíduo esses limites não são fixos e muito difíceis de serem auferidos, mas essa tensão da negociação do serviço musical no mercado merece uma atenção que, infelizmente, excede o objetivo deste artigo. E o centro nevrálgico destas transformações estéticas, das relações de trabalho, das questões raciais estava localizado no ambiente urbano e nos novos sons que dele emergiam. Essas "novidades musicais" eram justamente as mais difíceis de se enquadrarem ao modelo explicativo da música brasileira, que estava alicerçado na crença de dar forma artística a materiais sonoros autóctones.

4. Música popular e folclórica, uma indiferenciação

Nos artigos da RBM, verificamos que o uso dos termos música popular e música folclórica não foram mobilizados de modo a distinguir, a categorizar conteúdos distintos. Ou seja, música popular ou música folclórica se referia sempre ao mesmo conjunto de manifestações culturais e aos seus devidos repertórios. Não identificamos uma mudança no modo como foram mobilizados esses termos ao longo dos 10 anos em que a RBM foi editada. Tomamos essa constatação como indício de uma estabilidade linguística na abordagem de um repertório cultural conhecido do nosso imaginário, como os batuques, os jongos, as folias de reis, o cavalo-marinho, as cirandas e as cantigas de roda. Tanto um termo quanto outro eram mobilizados em um contexto genérico, que não mencionava autoria de interpretação ou composição – traço que, no avançar do século XX, foi sendo circunscrito apenas sob o termo música folclórica (MORAES, 2019: 27-28). Corroboram nesse sentido as expressões utilizadas para designar as viagens de pesquisa folclórica. O termo viagem de colheita designava as práticas de registro fotográfico, fonográfico, descrição de roupas, instrumentos de trabalho e musicais, costumes, rituais e todo o tipo de documentação, incluindo a elaboração de partituras. O foco da descrição do conjunto do material documentado na RBM era de caráter quantitativo. Numerava-se a quantidade de cilindros gravados, de fotografias, de partituras escritas e não eram mencionados os nomes dos portadores das culturas retratadas. Essas culturas de base oral eram retratadas utilizando expressões como "[...] alma nacional, que se revela, confusamente [...]" (LEANZA, 1940: 55). Produto do "caldeamento cultural", da "mistura de raças" e que, ao referir-se como um processo de caráter coletivo, não incluía em suas narrativas ações referentes a indivíduos explicitamente nomeados. Ou seja, essas diferentes manifestações culturais eram retratadas como uma cultura única sem sujeitos. Outro traço comum é que essas incursões de pesquisa retratadas na RBM não contemplaram nenhuma cultura urbana, o que nos parece fruto de decisões conscientes, já que os textos explicitam regularmente a ideia de busca por culturas "puras". Ou seja, as escolhas de manifestações e lugares a serem pesquisados estavam amparadas pela crença de que, quanto menos "tocados" pela urbanização e pela industrialização, mais pura seria a "colheita" de informações (CENTRO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS, 1944: 165-173).

O texto *Primeira Exposição de Folclore Carioca* é a única exceção dos apontamentos anteriores, na medida em que busca estender as práticas folclóricas para o ambiente urbano e para a dimensão material das fontes. Para o autor, "é folclore tanto as lendas dos pescadores como as singelas redes de pesca, fabricadas pela habilidade da gente praieira" (RIBEIRO, 1940-1944: 335). Joaquim Ribeiro argumentava que sua ação era inovadora, sustentando que o folclore também podia ser encontrado no meio urbano. Contudo, sua visão do assunto também sustentava a concepção do termo folclore como resquício do passado no presente.

Indício que reforça, como visto no parágrafo anterior, o argumento de que existia uma prática consciente de evitar a realização de pesquisas desse caráter no ambiente urbano. Em sua defesa pela inclusão dessas pesquisas no ambiente urbano, o autor escreve um excerto bastante interessante: "O que é mister não confundir é a elaboração popular, seja espiritual ou material, com a elaboração erudita, da técnica industrial" (RIBEIRO, 1940-1941: 335). Importante reconhecer o excerto como mais um exemplo da indiferenciação do uso dos termos popular-folclore e também por realizar uma aproximação entre erudição e técnica industrial, único exemplo identificado na RBM.

5. Música erudita, uma construção linguística

Diferentemente dos usos dos termos música popular e folclórica, sedimentados na linguagem empregada nos textos, o uso do termo música erudita foi irregular ao longo de toda a RBM. Octávio Bevilacqua, em uma homenagem póstuma a Ernesto Nazareth, publicada em 1934, menciona que as composições do finado pianista não são em "[...] nada inferior[es] a muita produção classificada no **alto repertório** e **tida como erudita**" (BEVILACQUA, 1934: 60). Francisco Mignone, relatando os avanços na fidelidade da fonografia, também em 1934, anima-se com a possibilidade de ampliar o acesso das "[...] gravações de **musica** séria [...] na impossibilidade de oferecer ao povo uma intensa e importante propaganda da **boa musica**" (MIGNONE, 1934*a*: 90). Ainda no mesmo ano, J. Itiberê da Cunha, exaltando a primeira montagem da ópera *Don Juan* que "respeitava" o manuscrito original do compositor, se indigna porque "muitos **eruditos** – e mesmo alguns **músicos**" (ITIBERÊ, 1934: 127) – sabiam da existência de tal documento na biblioteca do Conservatório de Paris.

Em 1935, Oneida Alvarenga se vale do termo "musica pura" para designar as obras de Ygor Stravinsky e L. V. Beethoven. Em seu argumento, menciona que "[...] a **musica artística** vocal começou a se enfeitar de intenções expressivas [...] [ao] sentir sobre ella o influxo da **musica popular** – sempre interessada [...]" (ALVARENGA, 1935: 46). A discípula de Mário de Andrade conclui que esse processo de influência da música popular sobre a música artística foi levado à música instrumental, que, por sua vez, "[...] buscou em si mesma sua razão de belleza, desinteressou-se de tudo que não fosse essencialmente música e chegou a ser assim integralmente **musica pura**" (ALVARENGA, 1935: 46).

A exposição dos fragmentos acima explicita a variedade de termos utilizados na construção de narrativas de legitimação do mesmo repertório. Esse repertório, embora não tenha sido formalmente organizado por nenhum autor, fica evidente no conjunto das fontes[9]. Problematizar esse cânone onde se percebe a força da influência de um repertório eurocêntrico foge aos propósitos deste artigo. Contudo, interessa-nos evidenciar que os termos utilizados na RBM tiveram uma função de construir uma hierarquia entre diferentes repertórios. A variedade de termos e a diferenciação entre músicos e eruditos feita por Itiberê são evidências de uma instabilidade linguística, de uma não homogeneidade discursiva. Este argumento é reforçado se tomarmos como contraponto os termos música popular e folclórica, que, mesmo mobilizados pelos mesmo autores, foram sempre utilizados nesses dois formatos e nos mesmos moldes.

[9] A *Revista Brasileira de Música* possui textos dedicados a J. S. Bach, W. A. Mozart, R. Wagner, C. Debussy, Ygor Stravisnky, L. V. Beethoven e tantos outros compositores que seria contraproducente fazer uma relação detalhada, tendo em vista os propósitos deste artigo. O cânone europeu é conhecido no campo de estudos acadêmicos da música ocidental. Além dos textos específicos dedicados a esses compositores, a força da presença deles foi verificada também nas sessões de compra de livros, de partituras e no repertório dos concertos oficiais.

6. Música brasileira, uma síntese

Em *Scenario actual da musica brasileira* (AZEVEDO, 1935) são evidentes muitos dos elementos apontados até aqui. A concepção de linearidade histórica, do positivismo **comtiano** e do uso do termo erudito como conhecimento instrumental fica evidente em diversas passagens. O musicólogo propõe uma categorização de três gerações de compositores que "acertaram" "[...] na direção que imprimiram ao pensamento musical patrio [...] colocaram-n'o sob o signo do nacionalismo [...]" (AZEVEDO, 1935: 229). Ele aponta a segunda geração como ápice do "[...] cyclo evolutivo do nosso nacionalismo musical [...]" (AZEVEDO, 1935: 229), comparando-os a compositores espanhóis e russos. O termo música erudita aparece na referência à obra de Lorenzo Fernandez (1897-1948). "Neste, sobretudo, a modelagem da musica erudita, na matriz racial, se processa com especial fidelidade e comprehensão" (AZEVEDO, 1935: 230). A linha evolutiva apresentada pelo autor é encerrada com elogios a Camargo Guarnieri, pois "é a tendência natural do cyclo de formação de consciencia artistica de um povo: fixada a expressão própria, esta forçosamente procura ampliar-se, universalizar-se, em circulos concentricos, gradativamente maiores" (AZEVEDO, 1935: 229). Para o musicólogo, a música brasileira teve, primeiramente, que consolidar uma estética própria para posteriormente universalizar-se.

O texto de Andrade Muricy já havia sido publicado originalmente como um prefácio do Álbum de Música Brasileira Contemporânea, impresso pelo governo brasileiro para a Exposição Internacional de Arte e Técnica, realizada em Paris nesse mesmo ano de 1937. O musicólogo também divide seu texto em três partes: 1) *As Origens*; 2) *A Formação Tecnica e Estetica*; 3) *A fusão dos elementos originários*. O início do texto, em um tom onírico, apresenta uma "[...] terra cheia de cantares [...]" onde "[...] as mais imprevistas migrações folclóricas vieram depositar em humus favorável [...]" (MURICY, 1937: 95). Esta concepção de origem mítica, partilhada por outros autores[10], também é compreendida pelo autor como um "[...] caldeamento incompleto: fusão, amalgama, mistura, imperfeitos" (MURICY, 1937: 95). Andrade Muricy descreve esse caldeamento como fruto das contribuições ibéricas, a principal, seguidas da contribuição negra e indígena, apresentando uma estrutura semelhante à dos outros autores aqui citados. Importante destacar que a concepção do musicólogo prevê uma conclusão deste processo no futuro, um fim[11]. Neste sentido, o musicólogo apresenta, no subitem *O Negro*, o samba e o choro como representantes de "[...] um primeiro indicio de fusão dos elementos primitivos [...]" (MURICY, 1937: 98). Já a seção *A Formação Tecnica e Estetica* se inicia com a atuação dos jesuítas, passando pelo Conservatório da Fazenda Santa Cruz, pelo padre José Maurício, por Francisco Manuel e termina com Carlos Gomes e seu "triunfo na Itália". A seguir, Andrade Muricy apresenta mais seis compositores[12] como representantes desse "[...] periodo decisivo da preparação tecnica e cultural do Brasil [...]" (MURICY, 1937: 98). Com exceção de Alexandre Levy, falecido precocemente aos 27 anos de idade, todos os compositores citados por Andrade Muricy tiveram um forte vínculo com o

[10] Um dos exemplos desta estrutura narrativa de origem da música brasileira está no livro *História da Música Brasileira*, de Renato Almeida, publicado em 1926, que contribuiu decisivamente para a consolidação do conceito música brasileira na historiografia do campo.

[11] Renato Ortiz (2013), ao analisar a constituição da identidade brasileira, enxergou associações com a ideia de progresso, consolidação do Estado-Nação brasileiro e linearidade histórica. Compreendida então como parte das correntes de pensamento dos intelectuais do período, o Brasil era definido como um Estado-Nação atrasado em relação aos países europeus. Desta forma, a identidade brasileira só adquiriria uma forma final quando completasse o seu desenvolvimento como nação, como sociedade moderna, urbana e industrializada. Como esta elaboração teórica não se viabilizava na prática, ela seguia como uma promessa futura.

[12] São eles: Leopoldo Miguez (1851-1905), Henrique Oswald (1852-1914), Alexandre Levy (1864-1892), Alberto Nepomuceno (1864-1920), Glauco Velasquez (1884-1914) e Francisco Braga (1868-1945).

INM[13]. Ou seja, constrói-se uma narrativa onde esta instituição ocupa um lugar de centralidade. O musicólogo emprega o termo **musico culto**, quando se refere a Alberto Nepomuceno, e **entre o popular e o culto**, quando se refere a Ernesto Nazareth (MURICY, 1937: 99)[14]. Heitor Villa-Lobos (1887-1959) é apontado como exemplo final do processo. O compositor personificava as virtudes almejadas pois "[...] o sufrágio da critica européa e norte-americana veio dar a sua nomeada uma sólida universalidade [...]" (MURICY, 1937: 100).

O texto *Síntese da evolução musical no Brasil (desde 1549 até nossos dias)*, publicado em 1938, foi fruto de uma conferência ministrada por J. Otaviano. Tanto sua estrutura quanto as ideias nele apresentadas são bastante semelhantes ao texto de Andrade Muricy. O artigo foi dividido em quatro partes: I - *Música primitiva*; II - *Influência européia*; III - *Primeiras tentativas de música característica*; IV - *Diretrizes atuais da música brasileira*. O início é a relação entre jesuítas e indígenas. Já a influência europeia foi inaugurada, segundo o autor, com a vinda de D. João VI e com as atividades de Marcos Portugal (1762-1830), de Sigismundo[15] Neukomm (1778-1858) e do padre José Mauricio Nunes Garcia (1767-1831). J. Otaviano também menciona a vinda de companhias italianas e a fundação de clubes como o Club Beethoven – criado em 1882 no Rio de Janeiro – e o Club Haydn – criado em 1883 em São Paulo (OTAVIANO, 1938: 72). Carlos Gomes também é louvado como "expressão da ópera brasileira" e ocupa um capítulo à parte dedicado à "Ópera na arte nacional" (OTAVIANO, 1938: 72). Apesar de citar os mesmos compositores que Andrade Muricy, Otaviano apresenta no subcapítulo *Primeiras tentativas de música característica* as modinhas de Carlos Gomes. Em sua conferência, o autor afirma que a criação brasileira característica ficou reduzida a duas únicas matrizes: "[...] a melodia dolente e arrastada da Canção Popular e o ritmo sincopado e sacudido do Batuque e de outras dansas de negros [...]" (OTAVIANO, 1938: 79). Estas, por sua vez, "[...] representa[m] apenas a epiderme de nosso sentimento musical, porém nunca a alma de nosso povo" (OTAVIANO, 1938: 79), e conclui que, "entre a nossa **música popular** e a **artística**, hoje pouca diferença se nota" (OTAVIANO, 1938: 79). Suspeitamos que possa existir um vínculo entre o uso do termo artístico e uma forma discursiva mais tradicional e conservadora do pensamento musical nacionalista. Tomamos como indícios aspectos como o elogio a Carlos Gomes; a crítica aos seus colegas de profissão, que, nas palavras do autor, se julgavam fundadores do estilo brasileiro caraterístico; a utilização de termos como "harmonias bizarras", ritmos "à Stravinsky ou à moderna" e a "escravização" da música brasileira pela música europeia (OTAVIANO, 1938: 79). Os termos utilizados pelo autor, bem como o elogio a Carlos Gomes, indicam uma resistência à influência das vanguardas europeias e aos novos procedimentos composicionais empregados por esses compositores.

O último texto é *Música brasileira: expressão definida de um povo*, escrito por O. Lorenzo Fernandez e publicado em 1943. A inspiração literária da musicologia do período também está presente neste autor ao descrever o Brasil e sua "imensa superfície", seus "variadíssimos climas" e suas "antagônicas paisagens" (FERNANDEZ, 1943: 52). A ideia de mistura de raças e existência de um processo de "caldeamento incompleto" também é ponto comum neste texto. Contudo, é a primeira vez que localizamos na RBM o elogio à "mestiçagem", influenciado pelas então recentes ideias de Gilberto Freyre. Foram feitas citações diretas a

[13] Os compositores mencionados, além de terem atuado como professores na referida instituição, ocuparam também, com exceção de Francisco Braga, o cargo de diretor.

[14] Sobre Ernesto Nazareth, ver Machado (2007).

[15] J. Otaviano "abrasileira" propositalmente o nome do pianista austríaco Sigismund Von Neukomm, que atuou no Rio de Janeiro entre 1816 e 1821.

este autor e reproduzidos alguns excertos de *Casa-Grande & Senzala*. Apesar da exaltação ao "elemento negro", o elemento ibérico é mantido na estrutura narrativa como sendo hierarquicamente superior, já que "[...] esta última era a mais avançada, trazendo para o Brasil vários séculos de cultura européia" (FERNANDEZ, 1943: 58). Outro traço específico do autor é que a figura do português é retratada também como um atravessador de outras culturas europeias, marcadamente da cultura italiana, alemã e francesa. Apesar da presença regular de compositores e instituições destas nacionalidades em todos os volumes analisados, esta foi a primeira vez que localizamos este tipo de diferenciação dentro do tema da contribuição ibérica, que sempre figurava como uma abstração genérica. Foi neste texto que localizamos pela primeira vez os conceitos música erudita e música popular na forma coletivo singular. Vale a apresentação do excerto completo.

> Apesar de se terem perdido as nossas mais puras fontes autóctones, ficou, no entanto, na criação musical brasileira, **quer na popular, quer erudita**, alguma coisa de vago e indefinido; uma tinta de nostalgia ondulante e sensual, em parte atavismo racial, em parte reflexo subconsciente do meio em que vivemos. Enfim, prenúncio de que algo diferente e novo está surgindo nos processos da criação artística nacional (FERNANDEZ, 1943: 59).

Esse excerto de 1943 foi o documento mais antigo das fontes consultadas, onde o termo erudito não foi atribuído a uma pessoa ou a um pequeno grupo e nem como conhecimento instrumental, mas utilizado na representação da totalidade de um subgrupo da música brasileira. Erudito aqui congrega o conhecimento histórico, a atividade crítica, a dimensão prática e teórica de domínio sobre determinado repertório, atribuindo-lhe uma compreensão de unidade. Parece-nos que o enfraquecimento do caráter negativo da mestiçagem, influenciado por Gilberto Freyre, também contribuiu para que o termo música popular fosse mobilizado de forma mais autônoma, e não apenas como material a ser lapidado. Alguns dados corroboram com esta percepção. Neste texto, não aparecem termos como caldeamento incompleto, material instável ou que se revela confusamente. Contudo, apesar da ausência de termos pejorativos associados à música popular, o vínculo estabelecido entre os dois conceitos manteve o padrão dos autores anteriores. Recitando os mesmos compositores de outros artigos da RBM, Fernandez manteve o vínculo entre música erudita e música popular, por esta ter as "[...] mais puras fontes da nossa terra [...]" (FERNANDEZ, 1943: 60). É só bebendo nelas que seria possível cumprir o "[...] sonho de uma grande arte brasileira" (FERNANDEZ, 1943: 60).

Considerações finais

Destacamos, a partir da observação geral do conjunto das fontes, que é o conceito de música brasileira que norteia a utilização dos termos música popular, folclórica, artística e erudita que foram apresentados. A criação da ideia de música brasileira como uma abstração teórica, que se consolidou na década de 1920, implica também uma reconfiguração das pesquisas sobre história da música, que passaram a ser estruturadas de forma a produzir um todo coeso, de modo a produzir sensações de unidade narrativa ao alinhavar manifestações culturais

heterogêneas dispersas pelo território nacional. As histórias da música brasileira publicadas na RBM forjam marcos originários em um passado mítico, cuja heterogeneidade das manifestações culturais autóctones adquire unidade a partir de construções narrativas sem sujeito. As culturas locais alcançadas pelas pesquisas folclóricas não eram compreendidas no presente, mas como manifestações preservadas de um passado longínquo já perdido. Essa concepção talvez tenha sido uma das dificuldades de se incorporar nessas narrativas as manifestações de caráter urbano, já que estas estavam estreitamente vinculadas ao presente, ao contexto em questão. Seus agentes estavam disputando diretamente os mesmos espaços nas rádios, nos discos, nas lojas de piano, nos cinemas e nos divertimentos noturnos. Deste modo, manifestações musicais marcadamente urbanas, como o samba e o choro, estiveram em conflito direto com as concepções pedagógicas, concepções de Brasil e de música brasileira expostas nos artigos na RBM.

Referências

ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1926.

ALVARENGA, Oneida. O sentimento na musica: creação musical - musica pura. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, p. 40-47, 1935.

ANDRADE, Mário de. *Compêndio de história da música.* São Paulo: Chiarato, 1929.

A OBRA administrativa e cultural de Guilherme Fontainha na Escola Nacional de Música. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 3, p. 6-10, 1938.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. Scenario actual da musica brasileira. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 229-230, 1935.

BEVILACQUA, Octavio. Ernesto Nazareth. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 59-60, 1934.

BRASIL, Lei nº 19.852, 11 de abril de 1931. Dispõe sobre a organização da Universidade do Rio de Janeiro. *Diário Oficial da União*: seção 1, Rio de Janeiro, DF, n.p., 15 de abril de 1931. Disponível em: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-19852-11-abril-1931-510363-norma-pe.html. Acesso em: 22 jul. 2021

CARVALHO, Reis. A Música através dos séculos. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 8, p. 51-61, 1942.

CASTAGNA, Paulo Augusto. *Um século de música brasileira, de José Rodrigues Barbosa. In:* CONGRESSO DA ANPPOM, 15., 2005, Rio de Janeiro. *Anais* [...]. Rio de Janeiro: ANPPOM, 2005. p. 766-773.

CENTRO de pesquisas folclóricas. *Revista Brasileira de Música,* Rio de Janeiro, v. 10, p. 165-173, 1944.

DIPLOMADOS de 1944. *Revista Brasileira de Música,* Rio de Janeiro, v. 10, p. 162-163, 1944.

ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ. Luciano Gallet. Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, 2010a. Disponível em: https://musica.ufrj.br/institucional/escola/galeria-de-ex-diretores/diretor/10. Acesso em: 1 mar. 2021.

ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ. *Galeria de diretores*. Rio de Janeiro: [*s. n.*], 2010b. Disponível em: https://musica.ufrj.br/index.php/institucional/escola/galeria-de-ex-diretores. Acesso em: 1 mar. 2021.

FERNANDEZ, Oscar Lorenzo. Música Brasileira: expressão definida de um povo. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 9, p. 52-61, 1943.

FONTAINHA, Guilherme. Algumas Palavras. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 1-2, 1934.

FONTAINHA, Guilherme. A Escola Nacional de Música e a Universidade do Brasil. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 3 e 4, p. 91-94, 1937.

GARRITANO, Assuero. As tendências atuais da musica. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1 e 2, p. 35-44, 1937.

KOSELLECK, Reinhart. Uma história dos conceitos: problemas teóricos e práticos. *Revista Estudos Históricos*, v. 5, n. 10, p. 134-146, 1992.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*: contribuição à semântica dos tempos históricos. Trad. Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2006.

LEANZA, Guilherme. A Música e o Povo. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 53-55, 1940.

MACHADO, Cacá. Batuque: mediadores culturais do final do século XIX. *In*. MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Tomé (org.). *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010. p. 119-162.

MICELI, Sérgio. *A política educacional e a formação da força de trabalho industrial na era Vargas. In:* A REVOLUÇÃO de 30: seminário internacional realizado pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas Brasília, D.F.: Editora Universidade de Brasília, [ca. 1982]. (Coleção Temas Brasileiros, 54).

MIGNONE, Francisco. Musica em discos. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 90-94, 1934a.

MIGNONE, Francisco. Forma e Conteúdo. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 113-116, 1934b.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *Criar um mundo do nada*: a invenção de uma historiografia da música popular no Brasil. São Paulo: Intermeios Casa de Artes e Livros, 2019.

MURICY, Andrade. Panorama da música brasileira. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 3 e 4, p. 95-102, 1937.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Maria de Castro. *Estado Novo:* ideologia e poder. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

ORTIZ, Renato. Imagens do Brasil. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 28, n. 3, p. 609-633, 2013.

OTAVIANO, J. Sintese da evolução musical no Brasil (desde 1549 até nossos dias). *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 3, p. 67-80, 1938.

PEREIRA, Antonio Sá. Perspectivas da carreira de musicista. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 4, p. 335-340, 1934.

PEREIRA, Antonio Sá. Oração de Paraninfo. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 10, p. 15-16, 1944.

PIGNATARI, Dante. *Canto da língua*: Alberto Nepomuceno e a invenção da canção brasileira. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

RIBEIRO, Joaquim. Primeira Exposição de Folclore Carioca. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 4, p. 333-339, 1941.

ROCHA, Aluízio. Nova orientação para radiodifusão nacional: uma entrevista com o Dr. Júlio Barata, diretor de divisão da radiodifusão do D.I.P. Entrevistado: Júlio Barata. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 84-86, 1940.

SCHWARTZMAN, Simon. O intelectual e o poder: a carreira política de Gustavo Capanema. *In:* A REVOLUÇÃO de 30: seminário internacional realizado pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas Brasília, D.F.: Editora Universidade de Brasília, [ca. 1982]. p. 365-398. (Coleção Temas Brasileiros, 54).

VERMES, Mónica. Por uma renovação do ambiente musical brasileiro: o relatório de Leopoldo Miguez sobre os conservatórios europeus. *Revista eletrônica de musicologia*, Curitiba: Departamento de Arte da UFPR, v. 8, dez. 2004.

Luis Aranha, músico, é bacharel em Música Popular pela Universidade Estadual de Campinas (2001) e mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Paulo (2019). Atualmente é doutorando na linha Música, Cultura e Sociedade do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. É um dos autores do livro *Conhecer e transformar:[projetos integradores]: linguagens e suas tecnologias* (Editora do Brasil, 2020). Como cancionista, tem o álbum autoral *Onde Bate Sol* (2013). Dos trabalhos para teatro, destacam-se os espetáculos do Grupo Redimunho de Investigação Teatral, onde atua como diretor musical desde 2007. No grupo contribuiu na criação dos espetáculos *Vesperais nas Janelas* (2008), *Marulho:o caminho do rio…* (2011), *Tareias* (2013) e *Siete grande hotel* (2017). Dos diversos prêmios auferidos ao grupo, destacamos a indicação ao Prêmio Shell pela direção musical de *Marulho: o caminho do rio…* (2011). Também produziu e atuou no show *Exagerados* (2015), *Os Menestréis sem rima* (2014), *A Grande Viagem* (2017) e *Vida* (2017). E-mail: 1981592@dac.unicamp.br

Cacá Machado, historiador e compositor, é professor e coordenador do Laboratório de Estudos da Música e do Som (LEMS) do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). É autor dos livros *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth* (Instituto Moreira Salles, 2007), *Tom Jobim* (Publifolha, 2008) e dos CDs/LPs *Eslavosamba* (YBMusic/Circus, 2014) e *Sibilina* (YBMusic/Circus, 2018), entre outros. Graduado em História (1996), com Doutorado Direto em Literatura Brasileira (2006) e Pós-Doutorado em História Social (2012/2014), sempre na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), foi pesquisador visitante do Departamento de Música da Columbia University (NYC/EUA, 2013). Compôs música original para o Balé da Cidade de São Paulo (*Um jeito de corpo*, 2018), entre outros filmes, peças teatrais e documentários para televisão. Foi nomeado para o 20º Latin Grammy Awards (2019), para a Associação Paulista dos Críticos de Artes (APCA, 2018), entre outros prêmios. Na área da gestão cultural, foi diretor da Fundação Nacional das Artes do Ministério da Cultura do Brasil (FUNARTE/MinC, 2008/2010), do Auditório Ibirapuera (2011), da Associação Amigos do Centro Cultural São Paulo (2014/2017) e, atualmente, é diretor-geral de Cultura da UNICAMP. E-mail: cmachado@unicamp.br