

ARTÍSTICA, POPULAR, POPULARESÇA: O MODERNISMO E AS FRONTEIRAS DA MÚSICA BRASILEIRA NAS DÉCADAS DE 1920 A 1950

André Egg*

Resumo: Este trabalho parte da noção de música popular no “Ensaio sobre a música brasileira” (1928) de Mário de Andrade, e avança pelas observações do escritor e crítico modernista sobre a música popular lançada em disco no início da década de 1930. Como contraponto à complexa relação de Mário de Andrade com a música popular, em um segundo momento o texto analisa várias opiniões do compositor Guerra Peixe, e a maneira como a relação entre música artística e música popular passam a ser discutidas no Brasil no final da década de 1940 e ao longo da década de 1950.

Palavras-chave: Música popular, modernismo, música brasileira, Mário de Andrade, Guerra Peixe.

Abstract: This paper starts from the notion of popular music in the Mário de Andrade “Ensaio sobre a música brasileira” (1928), and moves by the observations of the modernist writer and critic about popular music released on disc in the early 1930s. In contrast to the complex view of Mario de Andrade on popular music, in a second step this paper analyzes several opinions of the composer Guerra Peixe, and how the relationship between art music and popular music are being discussed in Brazil in the late 1940s and throughout the 1950s.

Key-words: Popular Music, modernism, Brazilian Music, Mário de Andrade, Guerra Peixe.

MÁRIO DE ANDRADE E O “ENSAIO SOBRE A MÚSICA BRASILEIRA”

É o pesquisador Arnaldo Contier quem afirma, em vários trabalhos (CONTIER, 1985 e 1988), que o “Ensaio sobre a música brasileira” foi livro altamente influente, tornando-se obra de referência obrigatória para compositores comprometidos com o projeto de criação de uma música sinfônica nacional. Contier usa os termos “livro de cabeceira”, ou “bíblia” do compositor brasileiro para se referir ao “Ensaio”. De fato, é provavelmente o livro mais citado quando o assunto é o uso do folclore como base de criação de uma música brasileira de concerto, mais ou menos aos moldes que consagraram Villa-Lobos como principal compositor pátrio no período varguista.

Entretanto, o conceito de folclore talvez não seja apropriado para fazer referência às ideias de Mário de Andrade, senão vejamos como o assunto é tratado em sua obra seminal. No início de sua discussão, o autor propõe que no Brasil a nação surgiu antes de surgir a “raça” - um termo que pode não fazer sentido para nós hoje, mas que tomava o sentido de nacionalidade brasileira. Ou seja, tinha-se um Estado, criado no século XIX, mas não uma Nação como identidade cultural, é o que propõe Mário de Andrade. Para ele os “caracteres da música brasileira” só se definem no fim do Império, porque antes “os artistas duma raça indecisa se tornaram indecisos que nem ela” (ANDRADE, 1972, p.13).

Mário de Andrade está propondo que já existem as qualidades de uma música brasileira nas décadas em que surgiram um Ernesto Nazareth ou uma Chiquinha Gonzaga, e segue discordando de quem propõe, repetindo a opinião europeia, que uma música brasileira devesse partir de elementos “aborígenes” ou indígenas. Para o autor, o europeu busca e valoriza o exotismo fácil, daí preferir a música indígena às modinhas, mais próximas de sua realidade. Ao posicionar estes conceitos Mário de Andrade logo afirma: “O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular música artística, isso é: imediatamente desinteressada” (ANDRADE, 1972, p. 16).

Este trecho tem sido muito citado, embora pouco compreendido, por analisado fora do contexto. O senso comum aceita que Mário de Andrade esteja pedindo ao compositor que se torne uma espécie de “arranjador de melodias folclóricas” como chegaram a fazer muitos. Entretanto, se pensarmos que ele está propondo que já existe uma música brasileira e ela está nas modinhas, e não na música indígena, veremos que ele está propondo algo muito diferente. Como se vê ao analisar o livro como um todo, a modinha poderia ser vista como uma escola de elementos a serem planejados pelo compositor sinfônico, em termos de idiomático brasileiro para construção melódica, instrumentação, harmonia, forma musical, entre outros aspectos.

A proposta desemboca numa longa discussão sobre nacional e universal, justamente para abandonar a possibilidade conceitual de existência de uma música autóctone, como tantas vezes se advogou em nome de Mário de Andrade. Obviamente, quando propôs a modinha oitocentista como modelo de música nacional, Mário de Andrade não pensava em desprezar as influências europeias ou estrangeiras. Mas propõe um critério nacional para avaliar compositores que têm menos de 40 anos, o que exclui as gerações anteriores a Villa-Lobos (então com 41 anos). Ou seja, para Mário de Andrade são brasileiros Carlos Gomes ou Alberto Nepomuceno, mas os critérios que nortearam estas gerações mais antigas não podiam mais valer para os novos. “O critério histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflete as características musicais da raça. Onde que estas estão?

Na música popular.” (ANDRADE, 1972, p.20).

Logo após esta afirmação, aparece o capítulo “Música popular e música artística”. A proposta de Mário de Andrade começa a ganhar forma, e o primeiro problema a ser superado é o desconhecimento do “populário”, pois só havia boa documentação acessível (partituras publicadas) sobre o maxixe carioca. É de se notar que ao tempo em que Mário de Andrade escrevia já se assentavam mais de duas décadas de fabricação de discos no Brasil, mas sobre a relação do filósofo modernista com este material devemos tratar um pouco mais adiante. O autor está clamando por estudos que ponham na pauta as melodias populares, e é sintomático que o próprio “Ensaio sobre a música brasileira” incluiu uma segunda parte com melodias anotadas ou pesquisadas pelo autor. Pela época o compositor carioca Luciano Gallet vinha trabalhando em estudos de canções folclóricas, mas Mário de Andrade considera que o que ele está fazendo é tecnicamente muito complexo.

O próprio Mário de Andrade viria a ser o editor póstumo (em colaboração com a viúva do compositor) dos “Estudos de Folclore” galletianos, saídos em 1932. Mas por agora o autor estava pedindo por um “harmonizador simples” que respeite a música popular ao “representá-la com integridade e eficiência” (ANDRADE, 1972, p. 21).

Discutindo ainda a questão do conhecimento existente sobre a música popular, Mário de Andrade aponta para as significativas diferenças rítmicas entre o que está escrito e o que se toca ou canta. Depois de uma longa discussão sobre a correta anotação rítmica de melodias populares (que envolvem a questão do ritmo livre e da inadequação do compasso e mesmo do pulso como fôrma) o autor vem com outra afirmação que viraria *slogan*, depois de devidamente separada do contexto original: “Pois é com a observação inteligente do populário e aproveitamento dele que a música artística se desenvolverá” (ANDRADE, 1972, p. 24).

É importante notar que Mário de Andrade está formulando um raciocínio razoavelmente claro, embora não pudesse tão facilmente ser transformado em dogma como depois foi feito. Primeiro é preciso entender a música popular em sua complexidade inerente e só depois se pode pensar em tomá-la como base para o desenvolvimento da música artística. A argumentação do autor posiciona a noção de música popular nos campos da modinha oitocentista e do maxixe carioca (conhecidos por publicações do mercado editorial) e das canções de tradição oral coletáveis em campo pelo tempo em que o livro era escrito. Por oposição, o campo da música artística se constitui por aqueles músicos com formação proporcionada pelos conservatórios fundados em Rio e São Paulo nas décadas recentes, capazes de observar essa música popular, anotá-la corretamente em pauta, compreendê-la e tomá-la como base da composição de suítes, sonatas, sinfonias, quartetos, bailados e óperas.

Ao escrever o “Ensaio sobre a música brasileira” Mário de Andrade estava

clamando por homens que pudessem assumir este projeto de música nacional, uma vez que ele mesmo assumia a impossibilidade de fazer um grande estudo musicológico da canção popular como vinha intencionando ao longo da década de 1920. Mário de Andrade não era capaz de articular de maneira completa esta “observação inteligente do populário”, tarefa que teria de ser assumida em conjunto por outros músicos que vinham à época obtendo a formação necessária para fazê-lo: Villa-Lobos, Luciano Gallet, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri. Os dois primeiros, atuando no Rio de Janeiro, já trabalhavam em colaboração com Mário de Andrade, mas estas ligações iriam se romper a partir de 1931 – com Gallet por morte e com Villa-Lobos por divergências variadas. Mignone e Guarnieri residiam em São Paulo, acabavam de ser descobertos por Mário de Andrade, e seriam parceiros de trabalho muito próximos ao longo da década de 1930 (QUINTERO RIVERA, 2002).

A INDÚSTRIA DO DISCO E A MÚSICA POPULARESÇA

TONI (2003, p. 25-50) indica que Mário de Andrade esteve atento ao mercado discográfico desde cedo. Em 1924 já aparece um gramofone numa poesia que incluiu em “Clã do jabuti”. Testemunhos próximos de Mário de Andrade (um sobrinho e o secretário) indicam que o hábito de ouvir discos fazia parte da intimidade do intelectual, que tinha um aparelho no quarto, e ouvia discos, por exemplo, ao fazer a barba ou se vestir.

Não há informação de quando Mário de Andrade teria adquirido a vitrola, ou quando iniciou o hábito de ouvir discos. As primeiras informações sobre música ouvida em discos parecem datar de 1927 nos escritos de Mário de Andrade: uma carta recomendando discos de Stravinski e Falla a Luciano Gallet, e o texto sobre macumba publicado em “Música de feitiçaria no Brasil”, que menciona o maxixe *Não te quero mais* – gravado em disco.

Em seus escritos para o *Diário Nacional*, jornal para o qual trabalhou como crítico musical entre 1927 e 1932, Mário de Andrade também começa a colocar os discos como material de interesse. Em texto publicado em 11 de março de 1928 dá a entender que ainda não possui sua vitrola, mas defende o aparelho como forma de estar a par da música atual, advogando uma discoteca no Conservatório, que pudesse ser usada como material de apoio a suas aulas de História da Música. O papel deste equipamento seria muito mais relevante num país como o Brasil, carente de uma vida de concertos capaz de colocar o estudante de música a par do repertório clássico (TONI, 2003, p. 267-268).

Mas o uso dos discos por Mário de Andrade se intensificou após a viagem ao Nordeste em 1928, quando as gravações passaram a dar apoio complementar às

suas pesquisas servindo de base para estudos posteriores sobre o material anotado, que foram incluídos numa pasta que o intelectual chamou “Dicionário Musical Brasileiro” – obra que foi publicada postumamente a partir deste material (ANDRADE, 1989). Este período entre 1928 e 1935 foi o de maior atenção de Mário de Andrade aos discos. Colaborou para sua coleção e escuta atenta o fato de possuir um amigo que foi ao Rio de Janeiro trabalhar no escritório da Victor, e que a partir de 1931 passou a presentear Mário com os discos lançados pela Companhia.

Dos 161 discos de música popular da coleção de Mário de Andrade, 102 foram lançados até o final de 1932. Em 1935 a coleção chegava a 126, quando Mário usou parte deles para elaborar o ensaio “A música e a canção populares no Brasil” para ser publicado pelo *Institut de Coopération Intellectuelle* de Genebra. Este texto passou a figurar como segunda parte do “Ensaio sobre a Música Brasileira”, a partir da coleção das “Obras completas”, na edição de 1972 que está sendo citada neste artigo.

A partir de 1935, já com cargo no Departamento de Cultura de São Paulo, Mário de Andrade trabalhou pela criação da Discoteca Pública, órgão que além de formar coleção de discos comerciais também adquire equipamento de gravação e passa a editar uma coleção coletada em campo com o objetivo de preservar o patrimônio imaterial da canção popular (TONI, 2003).

Com a saída do Departamento de Cultura e a mudança para o Rio de Janeiro o interesse de Mário de Andrade pelo disco praticamente acaba, cessando o hábito de “victrolar” e mesmo a aquisição de discos ou o comentário nas capas de cartolina no momento da audição.

TEIXEIRA (2003) afirma que o período de maior atenção de Mário de Andrade aos discos lançados foi no período de seu trabalho como crítico no *Diário Nacional*. Neste periódico começam a surgir as primeiras críticas discográficas de Mário de Andrade, que apontam para uma opinião bastante consolidada sobre o que seja a verdadeira música popular.

Em “Gravação nacional”, texto publicado originalmente em 10 de agosto de 1930 e depois incluído na coletânea póstuma “Taxi e crônicas do diário nacional” (ANDRADE, 2005, p. 196-198) Mário de Andrade faz considerações filosóficas sobre o papel da gravação e a relação da produção registrada em disco com a cultura de um país. De início, afirma que “A fonografia brasileira, ou pelo menos realizada no Brasil, não tem apresentado o homem brasileiro na sua superioridade virtual”, ou seja, os lançamentos discográficos estavam aquém de representar legitimamente a verdadeira música popular brasileira.

Mas antes que isso possa ser interpretado como uma crítica aguda, o autor se apressa a explicar que isso não é característica só do mercado fonográfico, mas afeta diversos outros aspectos da vida brasileira, e não se estava melhor, por exemplo, nas publicações do mercado literário. Matizando ainda mais, Mário de

Andrade faz comparações com a situação em outros países, onde aponta o mesmo desencontro entre os lançamentos em disco e a visão idealizada do que fosse a autêntica música de um país. Cita especificamente o caso do jazz, a partir de um comentário do crítico norte-americano Irving Schwerké, que considera que a maior parte do jazz que circulava em conjuntos musicais pelos EUA eram “jazz para inglês ver”, longe da autenticidade esperada do estilo.

Feitas as ressalvas, Mário de Andrade segue indicando a seus leitores que selecionem os melhores discos, assim como já se fazia com o que saía no mercado literário: “os que colecionamos Dante, Shakespeare, Shelley, Goethe, Heine e talvez Baudelaire em nossas bibliotecas, é selecionar também os discos de valor”.

E logo após dizer isso, dá as pistas do que seriam os tais “discos de valor”. “Ultimamente ainda ouvi dois que não podem ficar ausentes duma discoteca brasileira: o *Babaô Miloquê* (Victor) e o *Guriatã de coqueiro* (Odeon). São duas peças absolutamente admiráveis como originalidade e caráter. E admiravelmente executadas.”

A primeira música mencionada é o batuque africano *Babaô miloquê*, de Josué de Barros, gravado pelo compositor e a Orquestra Victor Brasileira. Ouvinte atento e sistemático, Mário de Andrade fazia anotações nas capas dos discos durante a audição, o que serviria depois para seus textos como crítico ou como musicólogo. Na capa deste disco escreveu: “Uma das grandes vitórias da discografia nacional. Admirável como caráter, tradição, invenção, riqueza de combinação instrumental. No *Babaô* o ambiente de percussão lembra o dos maracatus pernambucanos” (TONI, 2003, p. 103). Quando o disco mereceu comentário no texto para o jornal, o crítico fez comparações entre a gravação lançada e as provas não utilizadas (TONI, 2003, p. 105). Isso lhe permite afirmar que a primeira prova era um registro banal que “não escapava da sonoridade normal das orquestrinhas maxixeiras do Rio”. A recusa da prova teria obrigado Josué de Barros a ousar alguma coisa nova, que leva à reflexão do crítico: “o novo pro indivíduo folclorizado é muito relativo e as mais das vezes se confina (felizmente) em desencavar passados que guardou de sua própria vida, ou lhe deram por tradição”.

Note-se que Mário de Andrade usa o termo folclorizado para um compositor que é cantor da Victor, e está se referindo ao contexto do maxixe carioca. Portanto, é preciso salientar que a música popular autêntica, para Mário, está também nas tradições urbanas da capital, ao menos em seus aspectos mais sedimentados. Há também aqui uma noção muito importante, apontando para uma dinâmica da cultura popular, em que se pode esperar que um “indivíduo folclorizado” produza algo novo quando tiver uma prova de gravação recusada. Isso não diminuiria o valor folclórico do material, pois este “indivíduo folclorizado” que trabalha numa gravadora carioca está apenas reelaborando uma tradição que lhe foi legada.

Outra curiosidade a se observar, é que os cantores e compositores notados por Mário de Andrade como os mais autênticos não estão entre aqueles que ficariam para a memória como os legítimos representantes de uma Música Popular Brasileira. Talvez prevendo essa possibilidade, Mário de Andrade reflete, num outro texto sobre os lançamentos do carnaval de 1931: “Não sei se terão sucesso popular e ficarão na memória das ruas carnavalescas, o povo é sempre um segredo. Ora acata o bom, ora o pior, dominado por uma lei secreta que pelo menos por enquanto ninguém não descobriu” (TONI, 2003, p. 284).

Sobre o *Babaô miloquê*, deste Josué de Barros que ficaria esquecido na posteridade, o texto de Mário de Andrade ressalta a originalidade da interpretação, e “uma orquestração interessantíssima que, excluindo os instrumentos de sopro, é exatamente, e com menos brutalidade no ruído, a sonoridade de percussão dos Maracatus do Nordeste”. Não sabemos se Mário de Andrade tinha essa informação – que poderia ter sido fornecida por seu amigo funcionário da gravadora, mas não era de conhecimento do público comprador de discos, pois as gravações não traziam a ficha técnica: o diretor musical e arranjador responsável pela tal Orquestra Victor Brasileira (e pelos demais conjuntos da gravadora) era Pixinguinha, segundo informa BESSA (2010, p. 195).

Também não ficamos sabendo qual o valor atribuído por Mário de Andrade a esta figura do arranjador, pois ele não ressalta muito isso em seus comentários. Pode-se considerar que, tratando-se de profissão nova e pouco reconhecida, o trabalho de arranjador não merecesse a atenção do crítico musical, assim como não merecia o crédito na capa do disco, que só trazia o nome do compositor, do cantor e do conjunto. Mas é muito interessante de se observar o quanto o trabalho do arranjador viria a ser fundamental para a profissionalização do músico no Brasil a partir da década de 1930.

Aqueles músicos que tiveram sua formação musical no período anterior à gravação elétrica atuavam principalmente como instrumentistas em conjuntos que animavam cafés, confeitarias, restaurantes, bailes, cabarés e salões de entrada e de projeção de cinema. Músicos como Villa-Lobos, Mignone e Guarnieri, que estavam por esta época consolidados como os grandes nomes do modernismo e já eram apontados por Mário de Andrade em suas críticas, tinham começado nestes meios profissionais e fizeram uma transição para a composição de concerto. Seus primeiros trabalhos escrevendo música tinham sido para a indústria de partituras de peças curtas de salão (valsas e tangos) e a transição para a profissão de compositor, produzindo obras mais longas como sonatas ou sinfonias só se consolidaria com uma atuação em mercados mais maduros fora do Brasil (Milão no caso de Carlos Gomes e Francisco Mignone, Paris no caso de Villa-Lobos e Estados Unidos no caso de Camargo Guarnieri).

Entretanto, para novas gerações que estavam iniciando uma carreira profissional com a música na década de 1930, a possibilidade de trabalhar escrevendo partituras se dava principalmente atuando no mercado como arranjador, tanto para teatro de revista quanto para estações de rádio e companhias de disco ou cinematográficas. Seria o caso de nomes como Radamés Gnattali e Guerra Peixe, que por esta época ainda estava no início de sua formação, e que se estabeleceria como arranjador antes de chamar a atenção para sua produção de concerto já em meados da década de 1940. Voltaremos a Guerra Peixe mais adiante.

Mário de Andrade não estava atento à produção de Pixinguinha como arranjador, por que o arranjo não estava dentro do que o crítico esperava como produção artística original. Seus ouvidos prestam atenção à música popular gravada em disco como registro da alma idealizada da música de um povo. Como já vimos no “Ensaio sobre a música brasileira”, o que Mário de Andrade esperava era que esta música popular autêntica pudesse ser profundamente entendida pelo compositor formado no Conservatório, e que ele tomasse esse pulso da “alma do povo” para dar legitimidade à sua produção de concerto. Que a própria música popular lançada em disco fosse considerada produto artístico é um conceito que demoraria para se impor. O argumento em favor desta produção começaria a aparecer em textos de Guerra Peixe na década de 1940, e se consolidaria em torno da *Revista de Música Popular* editada entre 1954-56 (NAPOLITANO e WASSERMAN, 2000). O trabalho de arranjador de música popular com *status* de ofício artístico ainda não estava no repertório conceitual de um Mário de Andrade.

A outra música elogiada por Mário de Andrade em “Gravação nacional” foi *Guriatã de coqueiro*, “Cantiga do norte do Brasil” com Severino Rangel (Ratinho) e os Batutas do Norte. Esta gravação faz parte da Discoteca Oneida Alvarenga, e está entre as que o Centro Cultural São Paulo disponibilizou para audição na internet (<http://www.youtube.com/watch?v=4al4I0M7XJ0>). O acompanhamento é de um pequeno conjunto de violão, cavaquinho e percussão, e o próprio Severino Rangel toca saxofone nos interlúdios instrumentais. A audição de Mário de Andrade motivou o seguinte comentário na capa do disco, apesar de não ter sido desenvolvido no artigo para o jornal:

Mal discado, mas uma das obras-primas da discoteca nacional o ‘Guriatã de coqueiro’. Melodia caracteristicamente nordestina, com arabescos frequentes na melódica nordestina e mesmo um pequeno trecho de linha pertencente ao canto de mestre Carlos, catimbó, que colhi idêntico no Rio Grande do Norte, na Paraíba e em Pernambuco (TONI, 2003, p. 119).

A respeito desta música, se pode fazer uma discussão sobre o modo como a música nordestina vai ser assumida na música popular. Nas décadas de 1950 e

1960 a consolidação do conceito de Música Popular Brasileira se daria em torno da matriz do samba, como bem analisado no texto de NAPOLITANO e WASSERMAN (2000). O conceito de Música Popular autêntica e original se daria, deste modo, por exclusão de tudo o que não estivesse de acordo com a matriz do samba, o que remete a grandes campos de atuação que poderiam ser vistos como ainda mais autênticos ou mais brasileiros que o próprio samba, como a música caipira ou a música nordestina. Um pouco dessa discussão sobre o lugar da música caipira na definição de Música Brasileira está em OLIVEIRA (2009, p. 233). Não sei se esta discussão sobre o lugar da música nordestina na Música Brasileira está sendo feita, mas, por exemplo, um livro recém-lançado (MARCELO e RODRIGUES, 2012) atribui os primórdios da música nordestina aos lançamentos fonográficos de Luiz Gonzaga na segunda metade da década de 1940, ignorando a presença do paraibano Severino Rangel em disco já em 1930.¹

Sobre isso também é interessante notar que a mesma *Guriatã de coqueiro* foi regravada em 1946 pela Orquestra Tabajara de Severino Araújo, com andamento e fórmula rítmica bastante modificada (disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=FOiOAwOwMB8>). Parece que a mesma veio a ser incorporada ao repertório de música nordestina, tendo sido gravada, por exemplo, por Genival Lacerda e por Sivuca (disponível em http://www.youtube.com/watch?v=9_-QdtdL04k).

Ainda no mesmo artigo "Gravação nacional" Mário de Andrade menciona mais três gravações saídas em 1930 que considera notáveis, mas estas passíveis de crítica ao trabalho do produtor:

A lição está clara. Exigir do produtor de música folclorizado que não se deixe levar pelo fácil que lhe dá menos trabalho, Guiar os passos dele pra evitar nos discos (que não são documentação rigidamente etnográfica) a monotonia que é por exemplo a censura possível a discos também esplêndidos como *Vamo apanhá limão* (Odeon), o *Senhor do Bonfim* (Victor), ou o recente *Escoieno noiva* (Colúmbia), da série regional de Cornélio Pires. A intromissão da voz tem de ser dosada pra evitar o excesso de repetição estrófica. Os acompanhamentos têm de variar mais na sua polifonia, já que não é possível na harmonização, que os tornaria pedantes e extrapopulares. E variar também na instrumentação. E que isso é possível dentro do caráter nacional, provam muito bem os dois lindos discos que citei anteriormente.

Vamos apanhar limão aparece em disco Odeon de 1929, indicada como "toada nortista" gravada por José Luís Calazans (Jararaca) com coro e seu grupo. O disco está na coleção de Mário de Andrade (TONI, 2003, p. 82), e o crítico apontou em outro texto o caráter percussivo da voz solista e sua entonação anasalada (TONI, 2003, p. 286). Esta gravação está disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=pgZFOK2HYRA>.

Senhor do Bonfim é outra música que Mário de Andrade possuía em sua coleção, apesar de pouco ter escrito sobre ela. Em sua anotação na capa do disco, escreveu simplesmente “O Senhor do Bonfim é uma felicidade” (TONI, 2003, p. 92). A música é indicada no disco como samba, composição de Joraci Camargo e gravação de Elpídio Dias (Bilú) e Orquestra Victor, lançado em 1929.² No seu texto de 1936 “A música e a canção populares no Brasil”, escrito para o Instituto de Genebra, Mário de Andrade inclui o número do fonograma (Victor 33.211) entre os listados na Discografia recomendada, no subitem “samba”. Antes da listagem de discos, a explicação do crítico:

As gravações de música popular sempre tiveram entre nós finalidade comercial. Acontece porém que algumas gravações são estritamente científicas. Estão neste caso, especialmente as *Modas* dos caipiras de São Paulo, bem como algumas manifestações da feitiçaria do Rio de Janeiro. A estes discos, perfeitamente folclóricos, reúnem-se aqui mais alguns que, pelo caráter, são exemplares específicos de música popular (ANDRADE, 1972, p.169-170).

A ideia de “gravações científicas” que Mário de Andrade lança nesta pequena explicação, tem ligação com os trabalhos que Mário de Andrade vinha delineando em 1936. Por este momento já era diretor do Departamento de Cultura, estava envolvido com o a criação e consolidação da Discoteca Pública Municipal, e estava empenhado em planejar um ambicioso projeto de coleta de canções populares. Financiado pelo DC, o projeto tomou forma com a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938, que começou durante a gestão de Mário de Andrade: um grupo de estudiosos se embrenhou pelos interiores do Nordeste presenciando, estudando, anotando, fotografando, filmando, desenhando e, principalmente, gravando em fonogramas, as manifestações populares.

Este viés científico que Mário de Andrade queria dar ao disco e sua relação com a música popular, contrastava com a tal finalidade comercial, que viria a assumir papel preponderante a partir do início da década de 1930. A batalha de Mário de Andrade era uma batalha perdida, semelhante àquela outra que ele também lutou pela mesma época, por manter a radiofonia como um veículo cultural e artístico, ideal que seria derrubado pela regulamentação da publicidade no Rádio, e a transformação deste veículo num canal totalmente comercial e abandonando o caráter associativo que a rádio manteve em seus anos iniciais. A questão da relação entre rádio e música popular está bem analisada por VINCI de MORAES (2000), e Mário de Andrade esteve imerso na polêmica sobre os usos do rádio no seu período como crítico do *Diário Nacional*. Parte dos textos que publicou sobre este assunto foi reunida na seção “P.R.A.E” do livro “Música, doce música”, lançado em 1933.

Mário de Andrade está comprometido com uma tecnologia que sirva de apoio à preservação e ao estudo científico da música popular, mas o projeto se revelará impossível na prática, pois as mesmas tecnologias que permitiam a um estudioso observar nuances de interpretação, arranjo, entonação vocal, definíveis como autênticos e populares, também destravavam as amarras da profissionalização dos cantores, instrumentistas, compositores e arranjadores. Além de BESSA (2010), já mencionada acima, outro autor que analisa com muita propriedade este processo de profissionalização, ou, para usar um conceito seu – a transformação do samba de produto comunitário em “mercadoria” ou produto fonográfico, é SANDRONI (2001).

O projeto de estudo científico da música popular a partir do disco ainda seria tentado até fins dos anos 1940. No Brasil, outro importante intelectual modernista iria se comprometer com esse tipo de uso da gravação em disco: Luiz Heitor Correa de Azevedo, que desenvolveu um projeto semelhante no âmbito da Escola Nacional de Música, criando um Centro de Estudos de Folclore, e empreendendo um projeto de gravações em âmbito nacional, que viria a ser trabalhado em intercâmbio com intelectuais norte-americanos como Alan Lomax, que coordenou projeto semelhante para a Biblioteca do Congresso em Washington (ARAGÃO, 2005).

Estes projetos, que incluíram uma visão idealizada da música popular, confrontaram diretamente com a rápida ascensão da música mediatizada como fenômeno artístico e cultural. É sintomático que os cantores e compositores populares mais valorizados por Mário de Andrade em 1930 não tenham ficado para a posteridade como grandes nomes de uma música popular autêntica, mas as noções de música popular autêntica e sua constituição básica como acervo discográfico realmente se tornaram a chave para ampla gama de movimentos culturais nas décadas de 1950 a 1970, o projeto marioandradiano sendo retomado pela via de um “folclorismo urbano” como o de Lúcio Rangel, editor da *Revista de Música Popular*, ou o projeto de coleção de canções folclóricas nos EUA tendo servido de base para a explosão do *Rock and Roll* nos anos 1950.³

Com a demissão de Mário de Andrade do Departamento de Cultura em 1938, já se precipitavam as transformações que jogariam o intelectual modernista num ostracismo rancoroso. Tendo que se mudar para o Rio de Janeiro, o crítico perdia as esperanças de ver seu projeto intelectual ser implantado. O modernismo tomava rumos que não o agradavam, seus escritos tornavam-se críticas amargas, tanto aos músicos quanto aos demais intelectuais e, especialmente aos rumos políticos do Estado Novo. Sua visão negativa permeia toda a produção de uma obra como “O banquete”, saído em fascículos em jornal a partir de 1942, que restaram inacabados e resultaram na publicação póstuma com edição de Jorge Coli na década de 1970. O mesmo Jorge Coli reuniu sob o título de “Música Final”

vários textos bastante pessimistas de Mário de Andrade saídos em jornal (COLI, 1998). Também TONI (2003, p. 48) aponta para o fim do hábito de “victrolar” durante o chamado “exílio no Rio”.

Definitivamente, o projeto de uma discografia brasileira comprometida com a música popular autêntica se mostrava inviável, uma vez que aquele mesmo povo que Mário de Andrade confessava não entender o gosto, colocando como uma entidade incapaz de exercer a própria grandeza, manifestava claramente que estava mais propenso a embarcar na conotação mais comercial que a música popular vinha tomando em fins da década de 1930 e início da década de 1940.

Por esta época, estava em fase de formação um jovem compositor, que já começava seu trajeto intelectual e artístico na fronteira entre o estudo no Conservatório e o trabalho no mercado fonográfico. Preparava-se para ser um daqueles profissionais dos quais, Mário de Andrade esperava que compreendessem a fundo a música popular autêntica, mas já desde o início “sujava as mãos” nessa música comercial que grassava na capital brasileira, trabalhando como arranjador de rádio e teatro de revista.

GUERRA PEIXE ENTRE A MÚSICA POPULAR E O FOLCLORISMO

Guerra Peixe foi compositor de uma geração que não conviveu com Mário de Andrade. O teórico do modernismo teve uma influência direta sobre os jovens compositores cariocas ativos nas décadas de 1920 e 1930 – Luciano Gallet e Villa-Lobos. E conviveu e colaborou diretamente com os compositores paulistas Francisco Mignone e Camargo Guarnieri a partir de 1928. Nascido em 1914, Guerra Peixe transferiu-se de Petrópolis para a capital federal em 1934, já professor de violino, tocando em conjuntos populares e escrevendo arranjos. Mas ainda não era um compositor a merecer destaque, buscando complementar sua formação nos cursos do Instituto Nacional de Música e do Conservatório Brasileiro de Música.

Mário de Andrade não notaria esta nova geração, ou ao menos não comentaria em seus escritos. Falecido em 1945, não viveu para ver o Grupo Música Viva assumir papel protagonista. Luiz Heitor Correa de Azevedo, outro importante intelectual modernista, chegou a apontar Guerra Peixe e seu colega Claudio Santoro como jovens promessas em seu livro “150 anos de música no Brasil”, que foi publicado em 1956. Mas o primeiro crítico a apontar Guerra Peixe como um compositor consolidado, e digno de figurar no panteão nacional ao lado de Villa-Lobos, Mignone e Guarnieri, foi Vasco Mariz, que começou a escrever sobre o compositor num texto de 1952 para o *Boletim SBAT*.

A trajetória de Guerra Peixe consistiu em uma formação nacionalista, ao contrário da que tiveram à disposição os colegas da geração anterior (Villa-Lobos,

Mignone, Guarneri). Estudou harmonia, contraponto e fuga, recebendo uma base técnica que se consolidava nas décadas de 1930 e 1940, mas que era escassa em tempos anteriores. Estudou com o professor Newton Pádua, e concluiu o curso de composição no Conservatório Brasileiro de Música, para isso tendo que passar por uma prova de 10 horas e meia, compondo uma fuga “a tinta e sem rascunho”. Também era exímio orquestrador, devido aos trabalhos que já vinha desempenhando como arranjador de rádio. Isso lhe proporcionou a capacidade de “ouvir” a partitura à medida que escrevia, o que não aprendeu no curso, mas no trabalho prático. Por isso “suas obras são exemplares em sua relação entre o que está escrito e o que se ouve, e na relação interna daquilo que se ouve, no equilíbrio perfeito das sonoridades em qualquer agrupamento instrumental” (KRIEGER, 1994, p. 79).

Em 1944 Guerra Peixe tornou-se aluno de Koellreutter, flautista e regente alemão que foi a principal referência intelectual para os jovens compositores, pode-se dizer que assumindo uma função que Mário de Andrade tinha exercido nas décadas anteriores. Sob orientação de Koellreutter, Guerra Peixe e Santoro adotaram a técnica dodecafônica, como forma de superar as limitações de uma formação tradicional e escolástica a que tinham sido submetidos, e como estratégia para despontarem como alternativa a uma geração de compositores alinhados com um certo populismo musical vigente no Estado Novo, caso de Villa-Lobos e Mignone.⁴

Em resumo, a trajetória de Guerra Peixe como compositor e como intelectual pode ser esquematizada de forma rudimentar: formação como violinista em Petrópolis, intercalada com trabalho em orquestras de música ligeira e início da atuação como arranjador e professor de violino; transferência para o Rio de Janeiro em 1934, complementando uma formação teórica e escolástica em composição, ao mesmo tempo em que ampliava a atuação como arranjador; ligação com Koellreutter e com o uso do dodecafonismo a partir de 1944, período em que também começa a escrever suas reflexões no *Boletim Música Viva*; abandono do dodecafonismo e mudança para o Recife em 1949, assumindo trabalho como arranjador da Rádio Jornal do Comércio.

No momento da mudança para a capital pernambucana, Guerra Peixe consolidava uma guinada em sua carreira. Abandonava as pretensões como compositor de vanguarda, que tinha obtido reconhecimento internacional a partir das articulações de Koellreutter. Recusou um convite de Hermann Scherchen (antigo professor de Koellreutter) para viver e trabalhar na Europa, onde obras suas como o *Noneto* e a *Sinfonia n° 1* já tinham sido executadas com boa repercussão por orquestras como a da Rádio de Bruxelas (regida por Scherchen) e a da BBC.

Para Guerra Peixe, a troca de uma carreira europeia pela estada em Pernambuco revelava uma escolha política, com profundas implicações para si e para a música brasileira. Significava uma consequência das discussões que se

fizeram no meio musical brasileiro, onde o dodecafonismo sofreu consideráveis ataques, ao mesmo tempo em que a chegada da doutrina oficial do Realismo Socialista passaria a ser sustentada pela intelectualidade comunista, dando novo prestígio ao folclorismo e ao nacionalismo a partir da década de 1950, e colocando Koellreutter num difícil limbo histórico, não sem que fosse defendido pela intelectualidade de viés mais liberal (EGG, 2004 e 2006 e SILVA, 2001).

Em meio a tamanha disputa ideológica no meio musical brasileiro e entre intelectuais e artistas em geral (KATER, 2001, GIANI, 1999, RUBIM, 1986 e MORAES, 1994) é interessante destacar alguns comentários de Guerra Peixe a propósito da importância da música popular urbana, veiculada pela radiofonia ou pela indústria fonográfica. Afinal, o folclorismo que se consolida na década de 1950, e do qual Guerra Peixe se tornará um importante representante, tende a ver essa produção comercial sob uma ótica extremamente negativa, voltando a buscar uma autenticidade do rural e do tradicional, frente às novidades da indústria do entretenimento.

O detalhe interessante no depoimento de Edino Krieger citado mais acima (KRIEGER, 1994), é que ele aponta a habilidade de Guerra Peixe com a orquestração como decorrente de sua experiência como orquestrador de rádio. A formação obtida em composição nos Conservatórios do Rio de Janeiro era desvirtuada para uma escrita abstrata, no sentido de que o compositor até poderia escrever exercícios e obras, mas não teria oportunidade de vê-las executadas, o que seria fundamental para a formação de uma técnica segura. Esta oportunidade, inexistente em orquestras de concerto no início da década de 1940, estava disponível no vigoroso mercado de orquestras de música popular, que tocavam no rádio, na indústria fonográfica e no teatro de revista. Durante o período sob instrução de Koellreutter, o problema seria contornado nos concertos promovidos pelo Grupo Música Viva, onde as obras de Guerra Peixe foram apresentadas (KATER, 2001).⁵

Pode-se inserir Guerra Peixe em uma linha de continuidade que vai dos compositores que exploraram o mercado de maxixes desde o século XIX (Carlos Gomes e Henrique Alves de Mesquita, Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga), passa pelos cançonetistas que fizeram sucesso na era da gravação mecânica e chega aos responsáveis pelo momento da profissionalização do mercado de música popular, ocorrida principalmente nos anos 1930, quando o samba se tornou a música com vocação para representação de brasilidade, consolidando-se como produto de alto valor artístico pela cooperação das figuras do cancionista (Noel Rosa, por exemplo), do cantor que empresta a voz para o sucesso fonográfico e radiofônico (Francisco Alves, Orlando Silva) e do arranjador que dá a roupagem sinfônica, tão importante para o produto final ser percebido como algo ao mesmo tempo popular, sofisticado e moderno. Neste último caso temos Pixinguinha, Radamés Gnattali e Guerra Peixe.⁶

Quando foi estudar com Koellreutter, Guerra Peixe personificava essa dupla linhagem, normalmente concorrente, do músico de escola e do músico que trabalha no mercado do rádio e do disco. A importância que a música popular tinha na sua formação é atestada por várias declarações, mesmo depois de já ser aluno do professor alemão. Em 1947, momento de crise estética e de busca de novos caminhos, Guerra Peixe escreveu dois artigos para o Boletim Música Viva, nos quais refletiu sobre a importância do mercado de música popular no Brasil e em sua própria trajetória artística.⁷

Nestes textos Guerra Peixe chama a atenção para o problema da falta de estudo do compositor popular: muitos estudaram, mas como o estudo é engessado, mata a criatividade do compositor. E aponta para os casos de Heckel Tavares e Joubert de Carvalho como exemplos negativos. Criticando a postura assumida pela geração anterior dos compositores nacionalistas, Guerra Peixe considera haver uma confusão entre música popular e folclore, visto de maneira engessada e conhecido apenas nos livros. Para Guerra Peixe não há diferença entre folclore e música popular, senão por antiguidade. Esta noção de folclore haveria de mudar após o contato de Guerra Peixe com os maracatus no Recife, em 1949 – mas já é de se notar uma postura iconoclasta, pois a noção de tradição folclórica excluía essa produção mais comercial.

Guerra Peixe recusa a afirmação de que a música popular não tem qualidade técnica, e cita como exemplos positivos canções de compositores como Ary Barroso, Custódio Mesquita, Alcir Pires Vermelho, Dorival Caymi e Ataulfo Alves. A familiaridade do autor com a obra destes cancionistas decorre do trabalho como orquestrador, feito sempre sobre a matéria básica da canção. Note-se o papel que uma opinião como essa pode ter exercido: o *Boletim Música Viva* é uma publicação que vem circulando desde 1939 com textos de autores nacionais e internacionais, tratando normalmente de temas ligados à música de concerto, e discutindo questões de vanguarda, além de técnicas de composição. Se lembrarmos quais exemplos de música popular lançada pelo mercado fonográfico tinha sido destacada por Mário de Andrade na década anterior, vemos que a opinião de Guerra Peixe sobre qual é a boa música popular é muito diferente daquela do “pai” do modernismo musical. E que os autores que ele valoriza são os que ficaram na memória posterior como grandes nomes do que a partir dos anos 1950 viria a ser reconhecido como uma “era de ouro” da música popular (NAPOLITANO e WASSERMAN, 2000). Guerra Peixe está apontando para a importância deste repertório 10 anos antes da *Revista de Música Popular* despontar como um espaço de apoio sistemático à memória desta música gravada no Rio de Janeiro.

As opiniões de Guerra Peixe em seus artigos seguem num crescente de polêmica, que o coloca numa posição de confronto com o nacionalismo folclorista como vinha sendo praticado pelos compositores principais do regime Vargas (Villa-

Lobos, Mignone e Lorenzo Fernandes). Guerra Peixe chama a atenção para o fato de que não se repudiou a influência portuguesa, espanhola e africana – porque se repudiaria a “ianque”? Elogia a riqueza das improvisações hot e aceita a harmonia do jazz por ser internacional como qualquer harmonia. Lembra da influência jazzística sobre compositores como Stravinski, Hindemith e Copland. Sobre a afirmação de que arranjadores e executantes estão descaracterizando a música brasileira com as influências do jazz, responde: “Bobagem boba de bobóides. Será que músicos de responsabilidade artística como Radamés Gnattali, Leo Peracchi e Lyrio Panicelli não sabem discernir o que é bom do que é mau, para proveito de nossa música popular? Sabem, sem dúvida.”⁸

Novamente é preciso destacar o caráter pioneiro deste enfoque dado no artigo de Guerra Peixe. Pois os três sobrenomes italianos que ele menciona correspondem aos grandes arranjadores com atuação no Rio de Janeiro dos anos 1940, mostrando que Guerra Peixe – ele próprio arranjador, já aponta para a importância do trabalho artístico deste tipo de profissional, coisa que estava completamente fora do escopo dos comentários de Mário de Andrade na década anterior.

E, por fim, Guerra Peixe critica o uso da música popular pelos compositores eruditos, que o fazem sem conhecimento e profundidade: “surtem os críticos defendendo as toadinhas, serestinhas e valsinhas dos que julgam ter iniciado uma ESCOLA.” A noção de música popular está em processo de mudança, pois as “toadinhas”, “serestinhas” e “valsinhas” – acrescentemos as modinhas, eram a base da música popular idealizada como modelo por Mário de Andrade pouco mais de 10 anos antes. E o uso destas referências vinha pautando o trabalho dos compositores de uma geração mais madura que a de Guerra Peixe, que estavam fazendo aquela aproximação com a tradição popular mais ou menos nos moldes que Mário de Andrade propôs no “Ensaio sobre a música brasileira”. As divergências de Guerra Peixe com os compositores mais velhos ia muito além da questão do dodecafonismo ou da vanguarda. Estava em disputa também a noção de música popular, pois Guerra Peixe estava disposto a valorizar o recente repertório da indústria fonográfica, e o trabalho dos arranjadores populares, fatores que escapavam aos ouvidos dos modernistas de primeira hora.

A vertente de música popular brasileira, à qual Guerra Peixe se filia como orquestrador, é uma parte de sua formação que o compositor não repudia nem escamoteia, como faziam a época os outros compositores que tinham tocado e composto música de salão no início do século mas agora tinham logrado estabelecer reputação de compositores sinfônicos. Mas a vertente escolástica que tinha lhe dado, por exemplo, a habilidade de compor uma fuga sem rascunho, era agora um problema para Guerra Peixe, cuja solução ele busca no estudo com Koellreutter, e no emprego da técnica dodecafônica entre 1944 e 1948.

Voltando ao depoimento de Edino Krieger, que também se filiou à corrente liderada por Koellreutter e usou a técnica schoenberguiana, temos uma explicação dos motivos que levaram Guerra Peixe a buscar o experimentalismo de vanguarda. Para Edino Krieger, Guerra Peixe não chegou ao dodecafonismo como Schoenberg, “pelo caos da linguagem, pelo cromatismo exacerbado ou pelo pathos destruidor das formas”, mas pelo interesse que o sistema lhe despertou como desafio técnico e racional, e como possibilidade de renovação de uma linguagem que já sentia gasta (KRIEGER, 1994, p. 80).

Guerra Peixe adotou a técnica dodecafônica como uma maneira de completar uma formação composicional que considerava incompleta: por um lado, a técnica aprendida no conservatório era muito engessada, pouco aberta a experiências criativas inovadoras; por outro lado, o aspecto criativo tinha se desenvolvido de maneira autodidata no trabalho como orquestrador de música popular. Se ambos aspectos tinham sido de certa maneira complementares, resultando numa formação suficiente como técnica de escrita musical, as aulas com Koellreutter e o exercício da composição dodecafônica tinham a função de pensar a composição em novas bases, desenvolver propostas estéticas inovadoras, e, em última instância, reconfigurar completamente o papel de um compositor na cultura brasileira.

No final da década Guerra Peixe decidiu abandonar a técnica dodecafônica e romper com Koellreutter e o Grupo Música Viva, aderindo à posição capitaneada pelos militantes do PCB. Em 1950, já morando em Recife, buscou conhecer mais de perto a cultura popular do nordeste, passando a considerar insuficiente a experiência com música popular obtida no mercado radiofônico e fonográfico carioca. Durante o período 1950-52 Guerra Peixe foi arranjador da Rádio Jornal do Comércio, e pesquisou in loco diversas manifestações musicais da cultura popular pernambucana, parte de seu trabalho de coleta e pesquisa resultando no livro “Maracatus do Recife”, publicado em 1956.

Em uma série de matérias publicadas pelo jornalista Haroldo Miranda no *Jornal do Comércio*, a partir de conversas com Guerra Peixe, ficam evidentes diversas opiniões do compositor, sua concepção de música brasileira e música universal, o papel que atribui ao nacionalismo e, principalmente, os motivos que o levaram ao Recife e a possibilidade de desenvolver uma nova perspectiva a partir da observação *in loco* da tradição nordestina. É muito interessante neste sentido o seguinte trecho de seu depoimento:

O abandono dessa linguagem se verificou em meados de 1949, quando fiz uma visita ao Recife. O dodecafonismo havia penetrado profundamente a minha mentalidade musical e, não obstante a reação para abandoná-lo mais cedo um pouco, só esta mudança súbita de ambiente pôde me dar a necessária

energia para conseguir o intento. Aqui no Recife, ao contato com essa gente, ouvindo sua fala, observando seus costumes e sentindo a influência do meio, pude pensar esteticamente da forma que não se consegue numa capital já tão cosmopolitizada[sic] como o Rio de Janeiro?

Essa “descoberta” do folclore verdadeiro exercia em Guerra Peixe fascínio semelhante ao que tinha chocado Mário de Andrade em suas viagens de 1927 e 28 ou Camargo Guarnieri em uma estada na Bahia em 1937. A mudança de ares levava e repensar toda a estética amalhada em anos de estudo, pois tudo parecia sucumbir diante da força da cultura popular não mediatizada, que sugeria novos caminhos ao compositor. A percepção da música pernambucana vista em seu local nativo contrastava com o folclore dos sábios do Rio de Janeiro, elemento que Guerra Peixe destaca em outro trecho de seu depoimento.

Afirma que todo mundo se julgava capaz de ser folclorista, porque ninguém fazia pesquisas na fonte. Baseavam-se em textos publicados o que os induzia a diversos erros. Para ilustrar estas acusações, Guerra Peixe comenta que teve um encontro com a professora de folclore da Escola Nacional de Música (não cita o nome), que não conhecia maracatu, xangô, cabocolinhos, frevo, cantores nordestinos ou escolas de samba cariocas. “Podemos assim verificar como se estuda nesse país!”¹⁰

Esta briga de Guerra Peixe com os demais folcloristas era decorrente da concepção que levou o autor a morar em Recife. Decidiu pesquisar a música nordestina no local de origem, porque considerava deturpadas as gravações a que tinha acesso no Rio de Janeiro. Em geral, os que escreviam sobre o assunto não faziam viagens de pesquisa, limitando-se a pesquisar em publicações, o que comprometia o resultado do trabalho. Com a pesquisa que vinha realizando no Recife, Guerra Peixe procurava diferenciar-se destes musicólogos aos quais criticava.

O compositor buscava uma nova visão da música popular, opondo o mercado discográfico carioca que tanto tinha significado em sua carreira ao folclore pernambucano que agora lhe soava com aspecto renovador. Talvez inspirado pela visão de povo do Realismo Socialista, ou pelas leituras de Mário de Andrade, ou ainda pelas conversas com Mozart Araújo. Com isso Guerra Peixe adotou mudanças de enfoque composicional que podem ser percebidas em obras como as Suítes que escreveu na década de 1950 (tanto as de piano como as sinfônicas). Mas o compositor continuou sua trilha na exploração de novos caminhos de pesquisa estética, e pode-se dizer que ele também contribuiu decisivamente para reconfigurar o campo do folclorismo, tornando-se o primeiro compositor a tornar-se um efetivo pesquisador de campo nos moldes propostos por Mário de Andrade.

Sobre a importância de Guerra Peixe no movimento folclorista, é importante

acompanhar o raciocínio do pesquisador Samuel Araújo, que foi aluno do compositor, e hoje é um dos mais importantes etnomusicólogos brasileiros.

Em um artigo seminal para a *Revista USP* (ARAÚJO, 2010, 103), o pesquisador faz um levantamento da produção acadêmica sobre Guerra Peixe, revelando que existe uma ampla gama de estudos sobre o compositor, sua obra e sua atuação pública, mas ainda restam campos muito inexplorados como “sua produção para cinema, sua ação como pedagogo ou sua ativa e prolongada presença no campo da música popular como compositor e orquestrador”.

Samuel Araújo realiza um estudo sobre a faceta menos conhecida de produção de Guerra Peixe: a música para baile ou dança de salão. O artigo se debruça sobre um conjunto de partituras que Guerra Peixe produziu no final da década de 1930 e início da década de 1940, das quais Samuel Araújo participou de uma gravação que provavelmente é única.¹¹ A importância da produção para dança de salão de um compositor do porte de Guerra Peixe, que assumiu papel central no repertório de concerto brasileiro a partir da década de 1950, coloca em evidência um problema que hoje pode ser considerado primordial para os estudos de música. Nos dizeres de Samuel Araújo:

Uma análise mais detalhada de suas características revela, no entanto, aspectos ainda pouco estudados de movimentos musicais de mais longa duração, uma espécie de elo perdido entre os mesmos, interpelando temáticas que estão presentes em momentos antecedentes e subsequentes da produção musical no Brasil, como a relação entre os processos históricos brasileiro e de outras partes do mundo, as relações entre a hegemonia do logocentrismo no Ocidente e a subordinação do sensível ao escrutínio da razão, e a consequente presunção de contradição ou incompatibilidade entre a corporalidade, mais notadamente a de conteúdo sensual, e processos de intelecção fina (ARAÚJO, 2010, p. 104).

Ou seja, para o pesquisador, analisar a obra pensada para conjuntos de dança de salão por um compositor que se tornou parte do cânon da música de concerto traz à baila o problema da questão de como se ouve ou se percebe música. Ao longo do século XIX e XX se construiu como discurso hegemônico, especialmente dentro da musicologia ou das ciências da música, a noção de que a verdadeira obra de arte musical deve ser fruída e ou percebida com o intelecto “logocentrismo”, o que excluiria a produção que apela para o corpo como se pudesse existir um cérebro que não estivesse ligado aos movimentos corporais. Aí reside o problema da classificação da música dançante, que normalmente é vista nos círculos esclarecidos como “não sendo música”.¹²

Esta questão do valor da música dançante, e de sua importância na música brasileira aparece como uma questão central em vários momentos no pensamento

de Guerra Peixe, e revela um profundo ponto de contato com a reflexão de Mário de Andrade. Em um livro que deixou inédito, organizado a partir de suas aulas no Conservatório, Mário de Andrade formulou uma estética da música que conferia à questão do ritmo um papel central na reflexão sobre a arte dos sons (ANDRADE, 1995). Neste texto Mário de Andrade aponta para o fato de o ritmo possuir uma característica contagiante, capaz de mobilizar o corpo. Tal propriedade, à qual Mário de Andrade atribui o conceito de “dinamogenia” e o adjetivo “dinamogênico”, assumiriam papel de grande relevância como ação cultural num país iletrado como o Brasil. Essa questão dinamogênica é central para Mário de Andrade como possibilidade de a música exercer um papel central na constituição de uma identidade nacional, ou se tornar um mecanismo de ação pública pelos intelectuais/compositores. Em um estudo sobre o pensamento musical de Mário de Andrade o pesquisador Jorge Coli contrasta essa possibilidade com a ideia de Jean Paul Sartre de que apenas a literatura pudesse ser uma arte engajada (COLI, 1972).

Um texto curioso em que Mário de Andrade ressalta essa potencialidade política das dinamogênias (apelo corporal) suscitadas pelo ritmo é o que foi publicado no *Diário Nacional* com análises dos cantos de multidão protagonizados pelos apoiadores de Getúlio Vargas por ocasião de sua passagem por São Paulo durante a Revolução de 1930. O texto foi republicado em livro no volume “Música, doce música” de 1933 (ANDRADE, 1976).

Não há evidência de que Guerra Peixe tenha lido algum destes textos de Mário de Andrade na década de 1940. O conceito formulado no “Introdução à estética musical” nem mesmo poderia ser lido à época, pois consistia de uma pasta com um volume datilografado e anotado, que estava no arquivo pessoal de Mário de Andrade, posteriormente incorporado ao Instituto de Estudos Brasileiros da USP (IEB), e que só sairia como publicação póstuma em 1995, a partir do trabalho da pesquisadora Flavia Toni (ANDRADE, 1995).

Resta então como ponto de contato entre os dois intelectuais a preponderância atribuída ao ritmo na música, e a possibilidade de que mobilizar o corpo, ou fazer dançar seja visto por um viés de engajamento político e possibilidade de emancipação popular ou, ainda mais, como elemento chave para a afirmação da cultura brasileira.

Exatamente por este motivo Guerra Peixe nunca foi um dodecafonista ortodoxo, ou ao menos o foi em poucas obras mais experimentais escritas no início de seu trabalho com Koellreutter. Como demonstrei em minha dissertação de mestrado (EGG, 2004, p. 158) as obras iniciais da fase dodecafônica, compostas entre 1944 e 1946 apresentavam a série de forma completa no início da obra, evitavam a discursividade melódica a repetição de elementos e insistiam numa evolução temática contínua. Também usavam o contraponto como técnica de construção das simultaneidades sonoras.

Tal postura é abandonada a partir de 1946/47, iniciando com a *Suíte para violão* (1946), primeira peça onde Guerra Peixe experimenta mesclar a escrita dodecafônica com ritmos de música popular. Tal experiência foi retomada e melhor desenvolvida no período 1947-48, resultando nas obras mais significativas e originais de Guerra Peixe – especialmente a *Sinfonia nº 1*, que chegou a chamar a atenção da crítica especializada na Europa. Sobre sua busca por uma maior efetividade rítmica na música dodecafônica, o próprio Guerra Peixe argumenta em uma carta ao interlocutor e amigo Curt Lange, em 9/5/1947:

Sobre a rítmica dos doze sons, folgo saber que alguém concorda comigo. Este é um ponto fraco que venho aproveitando, mas que meus colegas e amigos parecem discordar. O que me atrapalhou até agora foi o preconceito de evitar seqüências, principalmente rítmicas. Tenho a impressão de que a gente começa a se embebedar de ideais filosóficos, acabando por esquecer de lado a música. Pois, meu amigo, no Quarteto Misto e no Noneto cheguei ao ponto de não repetir nenhuma idéia melódica ou rítmica. Como resultado compliquei tanto estas peças que o Quarteto Misto já foi ensaiado várias vezes em Buenos Aires e não conseguiram executá-lo (...). Veja em minhas obras do seu arquivo, a diferença que existe nesse sentido. A partir do DUO para flauta e violino (ou seja, a partir de 1947) a rítmica começa a tomar estabilidade. No Quarteto e na Peça para dois minutos, parece-me que já há ritmo. Mas continuo desenvolvendo esta parte. Existe, porém, muitas seqüências rítmicas e melódicas. Vejo todavia, que na maioria (para não dizer todas) das obras dos doze sons a seqüência não tem morada. Faz-se a "propaganda" estética de que a música atonal é arrítmica. (...) Para mim julgo mais uma incapacidade construtiva do que "conceito" estético. Porque se pode dar ritmo a obra sem recorrer aos exageros de abusar das seqüências. (...)

Dizem, filosoficamente, que a música atonal tem que ser assim porque o mundo de hoje está desequilibrado, torturado! Ora, o mundo sempre esteve mais ou menos neste estado. (...) Os compositores atonalistas, parece, ainda não repararam que as músicas populares das sociedades de hoje são mais ritmadas (swing, samba, tango, rumba, conga, quaracha, valsas mexicanas, para falar especialmente das Américas) do que das épocas anteriores. Ora, se os povos sentem tanto o fator rítmico, porque nossa música não há de refletir este sentimento?¹³

É de se destacar que Guerra Peixe aponta para a importância dos gêneros de dança: swing, samba, tango, rumba, entre outros de especial difusão nas Américas. E que está fazendo isso para um interlocutor que não tem qualquer aproximação seja com a música popular seja com os gêneros dançantes, pois Curt Lange é um musicólogo alemão de rígida formação, e que em vários momentos deu

mostras de ser esteticamente próximo das vanguardas como a shoenberguiana, que se viam como continuidade lógica da tradição clássica, especialmente Beethoven.¹⁴

Guerra Peixe já tinha então sua experiência como arranjador de música popular midiaticizada e compositor de música dançante, e essa sua experiência, de alto significado na sua formação, terminaria por irromper em meio à estética dodecafônica gerando essa original espécie de “dodecafonismo moreno”.¹⁵ Foi também sua atração pelo elemento rítmico que o levou ao interesse pela música popular que podia ser observada no Recife, onde fez observações e anotações que continuaram abastecendo sua produção e suas reflexões pelas décadas seguintes. Seu interesse pelo aspecto rítmico do maracatu ficou explícito em uma carta a Curt Lange, interlocutor privilegiado que hoje nos permite reconstituir parte importante do pensamento de Guerra Peixe à época:

Estive observando as Sociedades Carnavalescas. Tomei nota de muita coisa do maracatu, principalmente. É difícil escrever esse negócio. Quase fiquei doído!!! Mas consegui alguma coisa e até já tive oportunidade de experimentar na orquestra da rádio. A não ser o Radamés, eu duvido que algum músico que viva pelo sul seja capaz de escrever estes ritmos.

O trecho citado está em carta de 12 de março de 1950, documentação do Acervo Curt Lange da UFMG. Ao longo da década de 1950 Guerra Peixe continuou produzindo importante reflexão sobre o papel da música popular e do folclore, desta vez não mais apenas em cartas pessoais ou entrevistas para jornal, mas de forma um pouco mais sistematizada em artigos de sua autoria, veiculados em revistas ou jornais. Tal produção mereceu finalmente uma edição crítica de Samuel Araújo, publicada em 2007 pela editora da UFMG (GUERRA PEIXE, 2007).

O estudo desta produção, e a reflexão feita pelo professor Samuel Araújo fogem ao espaço que se propôs este artigo. Entretanto, não poderia finalizar este texto sem remeter ao texto “Sputnik e o folclore” (GUERRA PEIXE, 2007, p. 185-187) publicado originalmente em 1957¹⁶. Nesta breve reflexão Guerra Peixe se aproveita do lançamento de duas sondas espaciais soviéticas do projeto Sputnik, para revelar que o povo brasileiro rapidamente já tinha incluído uma notícia tão nova a um repertório folclórico de anedotas. Ao revelar a capacidade do povo em equacionar uma notícia tão recente (e tão futurística) com práticas culturais tão sedimentadas, Guerra Peixe curto-circuita a noção de folclore como constituído de saberes antigos, engessados e imutáveis. Assim, reaproxima os conceitos de música popular e folclore, que andaram separados em vários momentos das décadas anteriores. Isso seria condizente com sua atuação, que transitou entre os arranjos radiofônicos, a música dançante de salão, o dodecafonismo, as suítes baseadas em

material folclórico, a trilha sonora para filmes.

Não por acaso, a atuação de Guerra Peixe viria a ter firme impacto na constituição de um campo novo, quando o esgotamento da música de concerto como veículo de expressão da identidade nacional (projeto modernista) ficava evidenciado pela concorrência invencível dos novos movimentos calcados na canção mediatizada aglutinada logo mais na sigla MPB. É de se notar que Guerra Peixe foi professor de vários personagens importantes da nova cena musical que se constituía, e foi, por exemplo, o arranjador em um disco seminal como os *Afro Sambas* (1966), de Baden Powell e Vinícius de Moraes. O historiador Arnaldo Contier sugeriu que foram os movimentos dos anos 1960 na canção popular que realizaram, por vias totalmente outras, o projeto marioandradiano fracassado no período do Estado Novo (CONTIER, 1998).

A noção de um folclore que pode absorver as novidades absolutas, fazendo um diálogo com as tradições populares sedimentadas, põe na mesma trilha intelectual o Guerra Peixe de “Sputnik e o folclore” (1957) com o Mário de Andrade que em 1930 dizia de Josué de Barros em sua gravação de *Babaô miloquê* que um “indivíduo folclorizado” podia trabalhar em uma gravadora comercial e produzir “novidades” quando suas provas de gravação fossem recusadas – sem que isso deixasse de ser muito autêntico.

Esta opacidade de fronteiras entre a música de concerto, a tradição oral secular e a música popular mediatizada foi uma característica marcante da sociedade brasileira neste rico momento dos anos 1920 a 1950. Justamente essa diversidade múltipla e indefinível que fez a maior riqueza da música aqui produzida. Uma definição estrita deste tipo de fronteira, portanto, não é possível, nem muito menos desejável.

NOTAS

*Doutor em História Social pela FFLCH-USP, Professor Adjunto na Faculdade de Artes do Paraná (FAP), Curso de Bacharelado em Música Popular. Endereço de correio eletrônico: andreegg@gmail.com, Endereço para correspondência: Rua José Serrato 305, Curitiba – PR, 82.640-320.

¹OLIVEIRA (2009, p. 233) também menciona que nos anos 1920 não existia um campo autônomo para música nordestina, que em grande parte era uma região tributada como música de origem rural, o que explica o fato de o paraibano Severino Rangel ter passado à posteridade mais como integrante da dupla caipira Jararaca e Ratinho. Tal diferenciação (gravadoras e revistas especializadas, bem como um público específico) só se consolidaria na década de 1950, tanto para o conceito de “música caipira” quanto para o de “música nordestina”.

² Informação sobre o cantor Elpídio Dias aparece no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, onde se sabe que a carreira fonográfica do Bilú não ultrapassou os anos 1929 e 1930. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/elpidio-dias/dados-artisticos>

³ O filme *Cadillac Records* (Darnell Martin, 2008) inicia com uma cena em que Alan Lomax viaja pelos interiores do Sul dos EUA para gravar *blues* autêntico cantado por Moody Waters. O cantor, ao ouvir sua voz gravada, decide tentar a sorte em Chicago, tornando-se um pioneiro do *Rhythm and Blues* e da música negra na indústria fonográfica norte-americana, pela mesma gravadora que iria lançar um fenômeno como Chuck Berry. As ligações vão mais além: Charles Seeger foi outro intelectual norte-americano profundamente envolvido com a coleta de canções folclóricas. Ele foi amigo pessoal de Luiz Heitor Correa de Azevedo e era o diretor da Divisão de Música da União Panamericana quando o brasileiro trabalhou em Washington. Segundo FRIEDLANDER (2008, p. 195) o filho do musicólogo, Peter Seeger, abandonou os estudos em Harvard para perambular pelo país com Woodie Guthrie, a grande voz da canção de protesto Folk, que seria o modelo para Bob Dylan em seu início de carreira.

⁴ A questão do populismo de Villa-Lobos e Mignone remete principalmente a obras como *O trenzinho do caipira* (Villa-Lobos) e *Maracatu do Chico Rei* (Mignone), ambas compostas em 1933, e tendo se tornado obras bastante representativas em políticas de difusão da cultura brasileira no exterior. Essa questão é discutida em minha tese de doutorado (EGG, 2010) e na tese de BUSCACIO (2009). A questão da relação de Koellreutter com o grupo Música Viva, e do uso do dodecafonismo pela nova geração foi objeto de estudo em minha dissertação de mestrado (EGG, 2004).

⁵ A pesquisadora Ana Claudia Assis (ASSIS, 2006) sugere, na verdade, o contrário: teria sido a experiência de Guerra Peixe em dirigir orquestras de rádio que teria sido fundamental para a realização dos concertos Música Viva, e esse seria também o motivo dele ser o compositor mais representado nos programas.

⁶ O estudo da trajetória da musicalidade afro-brasileira até a consolidação do samba moderno está feito por SANDRONI (2001). Sobre o papel de Pixinguinha na consolidação do arranjo orquestral em música popular, ver BESSA (2010). Sobre o mercado de música popular orquestrada, o papel dos arranjadores brasileiros, e a relação do mercado local com o mercado de música popular nos EUA, ver TEIXEIRA (2002).

⁷ Os dois artigos formam uma sequência: "Aspectos da música popular", *Boletim Música Viva* nº 12, janeiro de 1947 e "Aspectos da música popular. As casas editoras – uma das nossas deficiências musicais", *Revista Paralelos* nº 6, 1947. O Boletim Música Viva ficou um longo período sem ser editado, entre o nº 10/11 de 1941 e o nº 12 de 1947. Este número foi mimeografado, sem numeração de página. Houve ainda uma última tentativa de "ressuscitar" a publicação, lançando o que seria um "número 13" como parte da *Revista Paralelos*.

⁸ Curiosamente, já há um estudo apontando a tal influência "jazzificada" em compositores como Camargo Guarnieri e Claudio Santoro (MELO, 2010).

⁹ Haroldo Miranda. "Guerra Peixe, sua vida e sua música. O maracatu ainda não encontrou o seu descobridor na música erudita." In *Jornal do Comércio*, Recife, 20/8/1950.

¹⁰Haroldo Miranda. "Guerra Peixe, sua vida e sua música. Quase não se pode afirmar a existência da musicologia no Brasil. Mário de Andrade foi o único musicólogo digno desse nome." In *Jornal do Comércio*, Recife, 6/8/1950.

¹¹Trata-se do disco *Guerra Peixe: música popular*, gravado em 2000 e lançado em produção independente pela "Orquestra de Salão Tira o dedo do pudim", grupo integrado por Paulo Passos (saxofones), Clay Protasio (contrabaixo), Antonio Guerreiro (piano) e Samuel Araújo (violão). Antonio Guerreiro é professor da UNIRIO e produziu uma dissertação de mestrado sobre a repercussão do pensamento de Mário de Andrade na composição de Guerra Peixe, trabalho hoje em grande medida superado pelos estudos posteriores (FARIA JR, 1997). A qualidade técnica da gravação não é boa, mas o trabalho se torna referência em focar uma produção totalmente desconhecida, e que continua necessitando de estudos mais profundos.

¹²No momento em que finalizo a revisão deste artigo tenho fresco na memória as discussões neste sentido que foram feitas pelos professores Silvano Baia (UFU) e Allan Oliveira (UNIOESTE) na mesa "Musicologia, História e Ciências Sociais: tensões no campo dos estudos da música", do IX Forum de Pesquisa em Arte da EMBAP (22 a 25 de maio de 2013). Uma discussão mais extensa da questão do valor da música dançante e das possibilidades de escuta desses gêneros como música de ação política foi desenvolvida por Allan Oliveira no texto "*Pump up the jam: música popular e política*", que integrará o volume *Arte e política no Brasil: modernidades*. São Paulo: Perspectiva, no prelo. O volume coletivo tem organização de André Egg, Artur Freitas e Rosane Kaminski, e tem previsão de lançamento em 2014.

¹³A carta está na pasta referente à correspondência de Guerra Peixe, no Acervo Curt Lange da Biblioteca Central da UFMG.

¹⁴A respeito da formação musical e das concepções estéticas de Curt Lange, ver BUSCACIO (2009).

¹⁵O principal estudo sobre essa nacionalização do dodecafonismo protagonizada por Guerra Peixe é a tese da Professora Ana Claudia Assis (ASSIS, 2006).

¹⁶A indicação da importância deste texto me foi dada pessoalmente por Samuel Araújo, a quem agradeço, quando o professor esteve em Curitiba para o I Congresso de Música, História e Política realizado na FAP em outubro de 2012.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3. ed. São Paulo: Martins, 1972.

_____. Dinamogênias políticas. In **Música, doce música**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

_____. **Dicionário musical brasileiro**. Edição de Flavia Toni. São Paulo: EDUSP/Itatiaia, 1989.

_____. **Introdução à estética musical.** Estabelecimento do texto, introdução e notas de Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. **Táxi e crônicas no Diário Nacional.** 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005.

ARAGÃO, Pedro de Moura. **Luiz Heitor Correa de Azevedo e os estudos de folclore no Brasil:** uma análise de sua trajetória na Escola Nacional de Música (1932-1947). Dissertação de Mestrado, EM-UFRJ, 2005.

ARAÚJO, Samuel. Movimentos musicais: Guerra Peixe para ouvir, dançar e pensar. In.: **Revista USP**, nº 87, 2010. p. 98-109.

ASSIS, Ana Claudia de. **Os Doze Sons e a Cor Nacional:** Conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944 – 1954). Tese de doutorado, FAFICH-UFMG, 2006.

BESSA, Virgínia. **A escuta singular de Pixinguinha.** História e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930. São Paulo: Alameda, 2010.

BUSCACIO, Cesar. **Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri** (1934-1956). Tese de doutorado, IFCS-UFRJ, 2009.

COLI, Jorge. Mário de Andrade – introdução ao pensamento musical. In.: **Revista do IEB**, nº 12, 1972. p. III-136

_____. **Música final:** Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical. Campinas: Ed. UNICAMP, 1998.

CONTIER, Arnaldo. **Música e ideologia no Brasil.** 2. ed. São Paulo: Novas Metas, 1985.

_____. **Brasil novo:** música, nação e modernidade. Os anos 20 e 30. Tese de Livre Docência, FFLCH-USP, 1988.

_____. Edu Lobo e Carlos Lyra: o Nacional e o Popular na Canção de Protesto (os anos 60). In.: **Revista Brasileira de História**, v. 18, nº 35, 1998. p. 13-52.

EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950:** o compositor Guerra Peixe. Dissertação de Mestrado, DEHIS-UFPR, 2004.

_____. A carta aberta de Camargo Guarnieri. In.: **Revista Científica FAP**, v. 1, 2006, p. 13-28.

_____. **Fazer-se compositor:** Camargo Guarnieri 1923-1945. Tese de doutorado, FFLCH-USP, 2010.

FARIA JR, Antonio Guerreiro de. **Guerra Peixe:** sua evolução estilística à luz das teses andradeanas. Dissertação de mestrado. CLA-UNIRIO, 1997.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and Roll:** uma história social. 5.ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

GIANI, Luiz Antonio. **As trombetas anunciam o paraíso:** recepção do realismo socialista na música brasileira. 1945-1958. Tese de doutorado, FCL-UNESP Assis, 1999.

GUERRA PEIXE, César. **Estudos de folclore e de música popular urbana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter**. Movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa/Atravez, 2001.

KRIEGER, Edino. Guerra Peixe: razão e paixão na obra de um mestre da música brasileira. In.: **Piracema**, nº 2, 1994. p. 76-83.

MARCELO, Carlos; RODRIGUES, Rosualdo. **O fole roncou!** Uma história do forró. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

MELO, Cleisson de Castro. **A influência do jazz**: a Swing Era na música orquestral de concerto brasileira no período de 1935 a 1965. Dissertação de mestrado, EM-UFBA, 2010.

MORAES, Denis de. **O imaginário vigiado**. A imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53). Rio de Janeiro: José Olímpio, 1994.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. In.: **Revista Brasileira de História**, v. 20, n. 39, 2000. p. 167-189.

OLIVEIRA, Allan de Paula. **Miguelim foi pra cidade ser cantor**. Uma antropologia da música sertaneja. Tese de doutorado, PPGAS-UFSC, 2009.

QUINTERO RIVERA, Mareia. **Repertório de identidades**: música e representações do nacional em Mário de Andrade (Brasil) e Alejo Carpentier (Cuba) (décadas de 1920-1940). Tese de Doutorado, FFLCH-USP, 2002.

RUBIM, Antonio. **Partido comunista, cultura e política cultural**. Tese de doutorado, FFLCH-USP, 1986.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: as transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: ZAHAR/UFRJ, 2001.

SILVA, Flávio. Abrindo uma Carta Aberta. In.: **Camargo Guarnieri**: o tempo e a música. Rio de Janeiro: FUNARTE/Imprensa Oficial-SP, 2001. p. 95-121.

TEIXEIRA, Maurício de Carvalho. **Música em conserva**: arranjadores e modernistas na criação de uma sonoridade brasileira. Dissertação de mestrado, FFLCH-USP, 2002.

_____. Riscos no fonógrafo: Mário de Andrade e os discos. In: TONI, Flavia Camargo (org.) **Música popular na vitrola de Mário de Andrade**. São Paulo: SESC/SENAC, 2003.

TONI, Flavia Camargo (org.) **Música popular na vitrola de Mário de Andrade**. São Paulo: SESC/SENAC, 2003.

VINCI de MORAES, José Geraldo. **Metrópole em sinfonia**. História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

