

A EXPERIÊNCIA DA PRIMEIRA REPÚBLICA NO BRASIL E EM PORTUGAL

ALDA MOURÃO
ANGELA DE CASTRO GOMES
COORDENAÇÃO

Histórias musicais da Primeira República brasileira

Martha Abreu¹

NOS ÚLTIMOS TEMPOS FOI VISÍVEL, EM PUBLICAÇÕES, TESES E DISSERTAÇÕES, o crescimento e a renovação dos estudos sobre a História da Música no Brasil.² Entretanto, muitas visões sobre a música brasileira e a música popular do final do século XIX e início do XX ainda são tributárias de concepções produzidas no calor das discussões sobre a nação e a brasilidade, nos anos 1920 e 1930. Nesse texto quero chamar a atenção para essas visões e formas de avaliação sobre o passado musical que contribuíram para reforçar determinados julgamentos sobre a experiência cultural e política da Primeira República no Brasil, algumas vezes ainda identificada como “Velha República”.³

Muitos olhares e interpretações sobre a história cultural da Primeira República estão comprometidos com a sentença de que só a partir de 1920 e 1930

¹ Esse texto é fruto de minha participação em dois seminários realizados em 2010: “A invenção de um Brasil Musical, 1857-1900”, no Centro Cultural do Banco do Brasil, e “A Experiência da Primeira República: Brasil e Portugal”, organizado pelo CPDOC da FGV e pelo Ceis20 da Universidade de Coimbra, no Rio de Janeiro. Embora ele seja de minha completa responsabilidade, foram fundamentais para o argumento central as pesquisas de Avelino Romero Pereira, Antonio Augusto, Carolina Vianna Dantas, Monica Leme, Tiago de Melo Dantas e Luiza Mara Martins, citadas ao longo deste texto. Agradeço ainda ao diálogo sempre presente com Angela de Castro Gomes, Martha Ulhoa, Maria Clementina Pereira Cunha e Hebe Mattos. Thais Amaral Silva, bolsista de iniciação científica, ajudou muito na localização de referências bibliográficas musicais.

² Para alguns exemplos, ver o Dossiê História e Música Popular, organizado pela *Revista Art e Cultura* (2006); e o livro *Música e história no longo século XIX: de Caldas Barbosa a Baião*, organizado por Martha Ulhoa, Herculano Lopes, Monica P. Velloso e Martha Abreu, a partir de um seminário sobre o mesmo tema, em 2008, que sairá publicado, em breve, pela Fundação Casa de Rui Barbosa.

³ Ver Gomes e Abreu (2009). Neste volume são indicados trabalhos que apresentam novas interpretações sobre a Primeira República.

a genuína cultura brasileira começaria a ser reconhecida. Mais ainda, que só a partir destes marcos teriam surgido intelectuais verdadeiramente comprometidos com a descoberta do Brasil e um governo empenhado em elevar a cultura brasileira através da valorização da música popular e do samba em especial como gênero nacional por excelência. Tudo o que teria acontecido antes dos anos 1920 e 1930 seria desqualificado pelos parâmetros e enfoques sacralizados a partir daí.

Espremida entre dois períodos históricos pretensamente mais bem-sucedidos, a Monarquia e o Estado Novo, a Primeira República costuma ser avaliada de uma forma negativa, pelo que não foi. Seus dirigentes políticos e intelectuais não teriam conseguido incorporar politicamente e culturalmente os setores populares, nem valorizar as coisas “genuinamente” nacionais, de acordo com os referenciais do Estado Novo. Evidentemente, meu objetivo não é inverter os sinais de avaliação da Primeira República, até porque essa tarefa seria impossível. Mas mostrar que essas visões e julgamentos sobre a jovem República contribuem para colocar no esquecimento determinados atores sociais e para estreitar a análise de experiências e projetos no campo musical e político.

Se intelectuais e governantes na Primeira República de fato defenderam e incrementaram políticas excludentes, autoritárias e dentro de um gosto tido como europeu, as avaliações sobre o período não podem se restringir a isso. Músicos do Instituto Nacional de Música, antes da Semana de Arte Moderna de 1922, investiram na construção de uma música que identificavam como brasileira.⁴ No início do século XX intelectuais republicanos já tinham conferido ao que definiam como música popular, o folclore ou o samba urbano, os atributos da mestiçagem e da brasilidade.⁵ Por outro lado, “músicas populares”,⁶ como lundus, maxixes e choros, afirmaram-se como gêneros e negócios lucrativos, no mercado editorial e de diversões, exatamente entre o

⁴ Sobre esses músicos, mas especialmente Alberto Nepomuceno, ver a pesquisa referência de Pereira (2007).

⁵ Ver Dantas (2010). Aliás, a discussão dos critérios de definição do nacional é muito anterior aos anos 1920 e 1930. Desde a Independência, e ao longo dos séculos XIX e XX, variaram os enfoques e as temáticas, inclusive musicais, definidoras da nação. Sobre a construção da música brasileira no século XIX, ver Magaldi (2004) e Ulhoa (2007).

⁶ Em geral, coloquei entre aspas as expressões “música popular” e “música brasileira” para evidenciar que são expressões e conceitos definidos e redefinidos ao longo do tempo.

final do século XIX e início do XX (Leme, 2006). Não precisaram das décadas de 1920 e 1930 para serem identificadas como coisas nacionais.⁷

Pretendo neste texto, por um lado, apontar alguns aspectos e problemas dessas avaliações sobre a experiência cultural, especialmente a musical, da Primeira República; por outro, contribuir para reforçar a tese de que este período musical da História do Brasil ainda precisa ser mais estudado em seus próprios termos.⁸ Evidentemente, não tenho nenhuma pretensão de esgotar a discussão historiográfica, apenas chamar a atenção para algumas questões e referenciais interpretativos sobre o período.

Em torno da *Belle Époque*

O significado atribuído à *Belle Époque*, período entre o final do século XIX e a Primeira Guerra Mundial, e a seu intelectual típico pode ser visto como um ponto-chave para a compreensão das avaliações sobre a Primeira República. Em produções acadêmicas e didáticas foi constantemente divulgada a ideia de que nos primeiros tempos republicanos a busca pela modernidade europeia — representada pela expressão *Belle Époque* — norteou a ação e o pensamento das elites intelectualizadas e dirigentes do período. Ávidas pela modernidade e pelo progresso, essas elites teriam se voltado para os valores externos e investido na europeização dos costumes, das cidades e dos estilos artísticos, assim como teriam buscado caminhos de branqueamento da população e das práticas culturais. A Avenida Central no Rio de Janeiro foi considerada o símbolo máximo da *Belle Époque*.

Em constante litígio com as expressões populares e negras, essas elites teriam alimentado as ações repressoras das autoridades, policiais e jurídicas, e condenado o futuro do país, caso elas tivessem vida longa. Desejavam enterrar o Brasil antigo e africano e buscar um ideal nacional imitativo das nações mais

⁷ Sobre a relação entre músicos modernistas, música popular e identidade nacional nos anos de 1920 e 1930, ver Travassos (1997); Naves (1998); Braga (2002); e Martins (2009).

⁸ Registro aqui importantes iniciativas nesse sentido como os trabalhos de Angela de Castro Gomes, Américo Freire e Marcelo S. Magalhães dentro do campo da história política, e de Eliana de Freitas Dutra, Maria Clementina Pereira Cunha e Leonardo Affonso de Miranda Pereira, no campo da história cultural. No campo da história social, destaco as preocupações de Hebe Mattos e Ana Lugão Rios com a reflexão sobre as especificidades do pós-Abolição.

civilizadas. Seus representantes, ao defenderem cânones literários, artísticos e musicais elitistas, ligados à música europeia, não teriam conseguido associar as manifestações populares, suas peculiaridades e potencialidades, à identidade da nação e da arte brasileiras. Seguindo essa linha de argumentação, as manifestações populares em geral, e musicais em particular, teriam sido amplamente desvalorizadas no período pelo meio intelectual.⁹ No máximo, as iniciativas intelectuais de valorização de expressões populares, quando citadas e reconhecidas, foram vistas como exotismos ou modismos de ocasião.

A despeito das perseguições e dos projetos intelectuais modernizantes, muitos historiadores apontaram a persistência de batuques, sambas, maxixes e candomblés. Mas esses gêneros populares acabaram ocupando o espaço, historiográfico e político, da resistência (Soihet, 1998). O binômio “repressão e resistência” tornou-se também uma possibilidade de interpretação da vida cultural e musical da Primeira República.¹⁰

Outro ponto-chave das interpretações sobre a Primeira República foi a definição dos marcos dos “novos tempos”. Parece existir grande concordância na bibliografia em geral sobre o momento da mudança de ares em relação à valorização das expressões musicais tidas como populares e nacionais: entre a Primeira Guerra, baliza do final da *Belle Époque*, e o ano de 1922. Pelo que pude apurar, Mário de Andrade foi um dos primeiros a esboçar essa cronologia, ainda no final dos anos 1920. Nas palavras do autor, “até na primeira década do século XX” a música artística brasileira mostrou um “espírito subserviente de colônia”.

Perseveramos musicalmente coloniais até que a convulsão de 1914, firmando o estado de espírito novo, ao mesmo tempo que dava pra todos os países uma percepção por assim dizer objetiva da totalidade do universo e despertava no homem uma consciência mais íntima de Universalismo, de anacionalismo político: também evidenciava as diferenças existentes entre as raças e legitimava em todos os agrupamentos humanos a consciência racial.¹¹

⁹ Como exemplos consagrados na história cultural dessa perspectiva ver Sevcenko (1983); Needell (1993:67-73 [1. ed., 1987]); Velloso (1988). Em trabalho que realizei na década de 1980, também defendi essa perspectiva. Ver Esteves (1989).

¹⁰ Para uma crítica dessa perspectiva, ver Cunha (2002).

¹¹ Andrade (1929:151). No *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928, essa perspectiva também está presente.

Nicolau Sevcenko, na década de 1980, sofisticou as dimensões desses marcos. Articulou para o período após a Primeira Guerra não só a emergência do nacionalismo, como o início da crise política da Primeira República, expressa pela sucessão de Venceslau Brás (1918), pela falência do cosmopolitismo liberal, pelos conflitos sociais de 1917/18 por participação política, pela Revolta do Forte de Copacabana, e, finalmente, pela Semana de Arte de 1922 (Sevcenko, 1988:133-134).

Arnaldo Contier, referência fundamental para os interessados no pensamento musical dos intelectuais modernistas, especialmente Mario de Andrade, reforçou mais recentemente, em texto de 2004, os marcos dos “novos tempos” de valorização das “coisas nacionais” e “populares”. Para o autor, depois de influenciados por artistas estrangeiros, como Darius Milhaud e Arthur Rubinstein, que estiveram no Brasil entre o final da Primeira Guerra e 1922, os músicos brasileiros do porte de Heitor Villa-Lobos, Alberto Nepomuceno e Luciano Gallet “descobririam um novo Brasil fortemente ligado ao chamado primitivismo musical”, tendência agora bastante valorizada na moderna Paris e oposta aos chamados gostos da *Belle Époque*. Paralelamente, segundo Contier (2004:7), durante os anos de 1910 e 1920, “Os músicos negros começariam a emocionar os artistas eruditos da época nas apresentações de chorões nos cinemas, *dancings*, cafés e cabarés – os novos “espaços” considerados “civilizados” pelas elites dominantes”.

Essa “(re)descoberta” do Brasil, como já sabemos, seria o motor de ação e propaganda dos intelectuais do chamado movimento modernista de 1922, críticos ferrenhos de um suposto projeto cultural da *Belle Époque*, carioca e paulistana, e ávidos construtores de uma cultura musical entendida como nacional. A crítica dos modernistas à “Velha Republica musical”, em torno do caráter excludente e não nacional do gosto e da produção musical das elites, teve vida longa e muitos desdobramentos nas interpretações de historiadores sobre o primeiro período republicano. Entre esses desdobramentos, vários músicos e gêneros musicais foram esquecidos, preteridos ou não analisados em seus próprios termos.¹²

Apesar de ter reforçado a periodização iniciada por Mário de Andrade, Arnaldo Contier identificou criticamente a impressionante autoridade de suas

¹² Para o papel dos modernistas de 1922 nas avaliações literárias, ver Pereira (2005); Velloso (1996).

definições e marcos sobre o passado musical brasileiro. Certamente, pesou a atuação de Mário como professor de história (da música) do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e como crítico musical afiado entre 1919 e 1945. As avaliações de Mário de Andrade, comprometidas com os critérios de nacionalização da música (artística e popular) brasileira, mesmo que muitas vezes subjetivos, autoritários e oscilantes, influenciaram a visão de gerações de compositores, professores e intérpretes, até quase os dias de hoje (Contier, 1995:77-78, 108). Em feliz expressão, Contier (1995:86) afirma que o *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928, teria sido uma verdadeira Bíblia dos compositores nacionalistas brasileiros ao longo do século XX.

Como sabemos, a partir dos anos de 1930 a crítica dos modernistas ganhou novas e poderosas dimensões. Criou raízes e respaldou a política cultural dos ideólogos do Estado Novo, que conseguiram trazer para si os méritos da criação de um país de todos.¹³ Um país unificado politicamente e culturalmente, através dos investimentos na construção de um povo mestiço e de uma música tida como verdadeiramente brasileira, onde o folclore e a “música popular” ocupariam importante papel.

Em torno do nacional

A visão de ruptura com o passado cultural da Primeira República é bem nítida nas obras de intelectuais que procuram analisar o universo musical intelectual a partir das décadas de 1920 e 1930, como Renato Almeida e Mário de Andrade.¹⁴ Esses autores, lideranças do modernismo de 1922, procuraram

¹³ Ver Gomes (2007). Ver também Nogueira (2005).

¹⁴ Não vou abordar neste artigo as relações de Mário de Andrade e Renato Almeida com o Estado Novo. Localizei apenas um trecho nos textos de Mário onde aproxima a valorização do nacionalismo nas artes com a política nacionalista do Estado Novo: “como os movimentos do espírito precedem as manifestações das outras formas da sociedade, é fácil de perceber a mesma tendência de liberdade e conquista de expressão própria tanto na imposição do verso-livre antes de 30, como na ‘marcha para o Oeste’, posterior a 30; tanto na *Bagaceira*, no *Estrangeiro*, na *Negra Fulo*, anteriores a 30, como no caso de Itabira e a nacionalização das indústrias pesadas, posteriores a 30”. Andrade (1942). Em outro trecho, entretanto, de 1941, considerou falso dar os méritos da nova fase da “nossa música” ao momento político pós-1930. Andrade (1941:30). Sobre Renato Almeida, não localizei avaliações explícitas sobre a relação da valorização da “música brasileira” com o Estado Novo. Renato Almeida, contudo, trabalhou no Ministério das Relações Exteriores de 1927 a 1961, em importantes funções políticas e culturais.

construir histórias da música brasileira e marcaram a fase em que viviam como “despertar de uma música brasileira”, no caso de Renato Almeida,¹⁵ e “período nacionalista”, no caso de Mário.¹⁶ O marco do nacionalismo musical, diretamente associado à tomada de consciência do compositor em relação ao que entendiam como o correto aproveitamento das fontes folclóricas do “povo brasileiro”, se tornaria o elemento de avaliação e a balança de todas as músicas e músicos do passado e do presente. Evidentemente, os músicos intelectuais da Primeira República foram enquadrados no perfil das produções da *Belle Époque*.

Mário de Andrade, em *Música no Brasil*, de 1941, reconheceu que Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, entre o final do século XIX e início do XX, tentaram a nacionalização musical por meio da temática popular. Mas de forma deficiente. Foram mesmo profetas do que viria depois, formando, nas palavras de Mário (1941:30), o “tronco tradicional da árvore genealógica da nacionalidade musical brasileira”.

Renato Almeida, por sua vez, em *História da música brasileira*, publicada em 1942, chegou a reconhecer que no final do século XIX, desde Carlos Gomes, apareceram músicos influentes que demonstraram alguma inclinação “por tendências nacionalistas, buscando em elementos brasileiros a sua inspiração e procurando ouvir as vozes da terra, através de temas populares”. Outros se mantiveram dentro do “clima europeu”, embora tenham chegado mais tarde a procurar “nacionalizar a sua música, sentindo nesta orientação o verdadeiro destino de sua própria função artística”. Mas foi taxativo ao afirmar que “o nacionalismo da música só se manifestou de modo claro, com os compositores modernos” (Almeida, 1942:392). A orientação “segura e marcada” para a música brasileira só trouxeram os modernos, “os artistas vindos depois de 1922, de quando data o esforço resolutivo criador de uma música brasileira” (Almeida, 1942:423).

¹⁵ As duas versões da *História da música brasileira* de Renato Almeida, de 1926 e de 1942, esta última bem ampliada, estabelecem como marco de ruptura o espírito moderno na música e o despertar de uma música brasileira depois da guerra de 1914-1918. Uma análise desses autores pode ser encontrada em Braga (2002: cap. 3).

¹⁶ Mário de Andrade escreveu muitos trabalhos sobre a música no Brasil e sua história. Trabalhei mais sistematicamente com *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928, *Compêndio de História da música*, de 1929, e *Música do Brasil*, de 1941. As expressões “nacionalismo musical” e “período nacionalista” podem ser encontradas em textos das décadas de 1920 e 1940.

Como já alertou Avelino Romero Pereira, Mário de Andrade e Renato Almeida, em seus julgamentos, expressaram uma operação memorial, seletiva e política, ao elegerem alguns poucos músicos e criticarem a maioria deles, condenando-os, pelo peso de suas avaliações, ao esquecimento posterior.¹⁷ Para o caso da música erudita, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno teriam mostrado poucos traços nacionalistas. No máximo, teriam aberto a “aurora da música brasileira” (Almeida, 1942:423). Leopoldo Miguez e Henrique Oswald, por sua vez, “tidos como de menor expressão”, como salientou Arnaldo Contier, foram reconhecidos “por apresentarem em suas obras alguns índices exóticos (ritmos sincopados e melodias indígenas” (Contier, 1978:42). O músico Itiberê da Cunha foi o que teve mais sorte, embora também tenha sido visto como um marco embrionário do nacionalismo musical.

Alguns músicos do Império, ligados ao Conservatório de Música e envolvidos com o mundo comercial do teatro e com a música popular, entre a segunda metade do século XIX e o início do século XX, como Henrique Alves Mesquita e Cavalier Darbelly, chegaram a ser citados por Renato Almeida e Mário de Andrade. Mas foram lembrados apenas pela sua habilidade técnica musical (Almeida, 1942:409; Andrade, 1929:176). Nenhum destaque lhes foi atribuído por suas articulações e preocupações com as temáticas “populares” e “nacionais” de sua própria época. Alves Mesquita e Cavalier Darbelly, como vários músicos artísticos do final do século XIX e início do XX, são até hoje pouco conhecidos. Em sua época, entretanto, como analisou Antonio Augusto, alcançaram reconhecimento de público e ensejaram muitas polêmicas por suas criações de lundus e de um amplo repertório para o teatro musicado, em diálogo estreito com a música popular das ruas, com expressões ligadas à população negra e com o que então se divulgava como nacional.¹⁸

¹⁷ Sobre esse enquadramento, Avelino Romero, em trabalho fundamental sobre a República Musical, demonstra como Alberto Nepomuceno foi apenas lembrado pelo viés de “precursor do nacionalismo” e como os modernistas trouxeram para si a impressão de uma ruptura musical heroica. Para o autor, desmistificando essa ruptura, os modernistas “não deixaram de beber nas fontes abertas pelas gerações anteriores” (Almeida, 2007:22).

¹⁸ Sobre as relações entre esses músicos e a música popular, ver a importante tese de doutorado de Augusto (2008). Antonio Augusto reconstrói a história de um gênero de teatro musicado ligeiro, conhecido como “mágicas”, que faziam enorme sucesso de público na segunda metade do século XIX e início do XX. Sobre os poucos conhecidos espetáculos de mágica, ver Freire (2004:100-115). Para a presença de gêneros afro-brasileiros nos palcos musicados, como os jongos e cateretés, ver Magaldi (2004: cap. 4) e Souza (2010).

A desqualificação dos músicos anteriores como pretensamente não preocupados com as “coisas da terra” acompanhou de perto avaliações e disputas sobre os significados dos períodos históricos passados e sobre os projetos futuros musicais para o país, especialmente no caso de Mário de Andrade. Em *Compêndio de história da música*, de 1929, Mário avaliou que “o Segundo Império foi talvez o período de maior brilho exterior da vida musical brasileira”. A decadência teria vindo com a República, quando apenas foram registradas tentativas esporádicas e individuais de alguns músicos. Entre outros motivos para a decadência da “música artística”, destacou os defasados repertórios operísticos e de músicas para concertos, ao lado da presença de uma elite que era “abalazadamente e cuidadosamente inculta e boceja diante da Arte” (apud Contier, 1995:93).

Renato Almeida, um pouco antes, em 1926, havia feito menos críticas à República Musical que Mário de Andrade. Chegou mesmo a reconhecer a importância do Instituto Nacional de Música, que substituiu o Conservatório Imperial logo depois da Proclamação da República, e os investimentos de seu primeiro diretor, Leopoldo Miguez. Mas deixou evidente que a “função cultural” do Instituto poderia ter sido “mais eficiente e decisiva” (Almeida, 1942:216). Para o autor, só a partir da década de 1920 a música no Brasil se libertava, “buscando harmonizar as vozes da terra...” “para criação de uma arte autônoma, que traduza todas as ânsias do espírito moderno brasileiro” (Almeida, 1942:220).

Algum tempo depois, em 1942, Renato não havia mudado sua interpretação sobre a vida musical do início da República e, embora descrevesse com muito mais detalhes e empolgação a vida musical do Império, reconheceu o “desenvolvimento da cultura musical” no final do século XIX e início do XX. Seu objetivo, entretanto, era reforçar o sentido preparatório do período inicial da República. O maior valor do interesse pela música na Primeira República estava menos no impacto que causava nas gerações futuras, e mais na certeza da existência prévia do “temperamento artístico de um país”, etapa fundamental para a criação da música brasileira ao gosto dos modernistas (Almeida, 1942:420).

Para demonstrar com tintas mais fortes as disputas memoriais pelos marcos temporais de valorização da pretensa música brasileira, o livro de Guilherme de Mello, *A Música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*, é exemplar. As ideias do autor sobre a situação da música no Brasil

nos permitem estabelecer contrastes importantes com as histórias produzidas por Renato Almeida e Mário de Andrade posteriormente.

Bibliotecário do Instituto Nacional de Música, e autodenominando-se professor de música, Guilherme de Mello, em 1908, reconheceu, em termos entusiasmados e até ufanistas, que realizou o livro... “com o desejo ardente de mostrar-vos com provas exuberantes, de que não somos um povo sem arte e sem literatura, como geralmente dizem, e *que pelo menos a música no Brasil tem feição característica e inteiramente nacional*” (Mello, 1908: Nota ao leitor, p. 1) (grifos meus)

Para Guilherme de Mello o período de decadência da música no Brasil não era a República. A “degradação” da música brasileira teria acontecido no período após a guerra do Paraguai, quando as modinhas nacionais teriam sido substituídas pelas “ímpias e indecentes canções italianas” nas revistas teatrais e cafés dançantes. O próprio conservatório, “criado por Francisco Manoel da Silva, não obstante ter produzido artistas como Carlos Gomes, Henrique Alves de Mesquita, Cavalier Darbelly e outros (exatamente os quase esquecidos de Mário de Andrade e Renato Almeida), decai de sua glória, depois de rebaixado a uma simples seção da Academia de Belas Artes” (Mello, 1908:297).

Para o autor, é com a República que

a arte nacional reivindica todo o seu passado de glória e inicia uma nova época que bem poderíamos denominar — período de nativismo. Na monarquia, é que só tinha valor o que era estrangeiro. Hoje a República aboliu todos os títulos de nobreza [...] substituindo-os pelos de igualdade e fraternidade: o sentimento das cousas pátrias já se vai acentuando e tendo valor tudo quanto é nacional (Mello, 1908:297).

Guilherme de Mello demonstra e reforça a possibilidade de existência de outros marcos e de outras interpretações sobre a história da música no Brasil, entre o final do século XIX e início do XX. Para o autor, era com patriotismo que se ouviam na jovem República, em português, as óperas de Leopoldo Miguez, Nepomuceno e outros; o nacionalismo despontava no assunto musical e literário (Pereira, 2007:24).

Em torno do exotismo

A construção da nação através de uma música que expressasse os sons do povo brasileiro e as vozes da terra, na década de 1920, envolveu não só uma oposição ao que se definia como gosto europeu, mas também aos limites e distorções de uma música qualificada como regional ou exótica. A qualificação de exotismo musical (ou música exótica) tornou-se, desde então, outro atributo de hierarquização de músicas e músicos que não alcançaram o espírito do nacionalismo defendido pelos críticos modernos de 1922.

De acordo com Arnaldo Contier, o chamado exotismo era criticado pelos modernistas nacionalistas, pois poderia implodir a singularidade da sonhada nação brasileira.¹⁹ A utilização de elementos da cultura negra, por exemplo, numa obra musical, poderia representar a África, e, conseqüentemente, outra nação. Poderia tornar-se um corpo estranho à brasilidade ou algo estereotipado, como a presença indígena em certas músicas parecia indicar. Inclusive o exotismo chegou a ser visto como algo perigoso, pelas ameaças à integridade da nação.

Pouco consistente teoricamente, o exotismo — assim como o regionalismo — foi usado de uma forma subjetiva e política, pelos chamados modernistas de 1922, como uma espécie de acusação de falso nacionalismo para expressões musicais do passado. No fundo, considerar exótica uma determinada obra musical ou um músico parece mais uma desqualificação para o que se entendia nos primeiros tempos republicanos como coisas “nacionais” e “populares”.

Assim, é preciso desconfiar do atributo de “exotismo” como definição de uma obra musical e passar a analisar o campo musical, erudito ou popular, em qualquer época, como local dos conflitos culturais e políticos. Em meio a muitas disputas musicais, estavam no centro do debate da Primeira República diferentes concepções do que se procurava definir como “música popular” e “música brasileira”; diversas expressões musicais e festivas selecionáveis, ou não, para símbolos de civilidade, nacionalidade e/ou regionalidade, como já mostraram Maria Clementina P. Cunha (2001) e Avelino Pereira (2007).

Para os críticos musicais modernistas, Leopoldo Miguez e Henrique Oswald, músicos da Primeira República, tiveram suas obras qualificadas como portadoras de “alguns índices exóticos” (Contier, 1978:42). Até mesmo alguns

¹⁹ Contier (2004:20). Sobre as polêmicas do exotismo no período imperial, ver Magaldi (2004).

contemporâneos de Mário de Andrade, considerados as melhores esperanças da música brasileira, entre eles Francisco Mignone, Luciano Gallet e Heitor Villa-Lobos, não escaparam de apreciações que indicavam a presença do exotismo em algumas de suas obras. Nem todos os músicos modernistas pareciam pensar ou compor da mesma forma; também não parecia fácil atender a todas as exigências nacionalistas dos anos de 1920 e 1930.²⁰

Parte das disputas entre intelectuais ligados à construção da “música brasileira” a partir da década de 1920, o exotismo passou a ser utilizado pela historiografia das práticas culturais no Brasil de uma forma ampla, qualificando qualquer interesse pelo “popular” e “nacional” na Primeira República. Pelo que pude identificar, o exotismo chegou a ser definido como uma espécie de onda, ou moda europeia, que teria invadido a cidade do Rio de Janeiro e outras capitais do Brasil, a partir do início do século XX.²¹ Essa moda pelas coisas “exóticas” explicaria (e ao mesmo tempo desqualificaria) a presença de expressões culturais identificadas como populares, folclóricas, regionais, sertanejas ou negras, e sua incorporação em obras literárias, teatrais e musicais do período cronológico da chamada *Belle Époque*.

Com a chave de interpretação do exotismo, e por extensão da *Belle Époque*, é difícil buscar outros sentidos, antes da Primeira Guerra Mundial, para o sucesso de expressões musicais e festivas “populares”. Com as lentes do exotismo, descarta-se uma visão que busque entender as seleções de “músicas populares” gravadas e vendidas pelas Casas Edison, desde o início do século XX;²² ou de grupos musicais que procuravam forjar o estilo sertanejo e regional (Martins, 2009). Também não se consegue perceber a presença de jornalistas que negociavam em suas crônicas “a existência possível do Carnaval de negros, mulatos e brancos pobres” (Coutinho, 2006). Como qualificar o sucesso da Toada Cabocla do Caxangá, no carnaval de 1913, e dos grupos de chorões

²⁰ Para uma análise de Mário de Andrade sobre os músicos modernistas, especialmente Francisco Mignone, ver Contier (1997:11-29). Nesse artigo, Contier demonstra como a história da música nacional erudita no Brasil, após 1920, construída a partir da memória de Mário de Andrade, foi apropriada sem crítica pelos historiadores da música brasileira posteriores, como Luiz Heitor Correa da Azevedo, Vasco Mariz e Bruno Kiefer. Essa operação “significa contribuir para o esquecimento total da obra de Francisco Mignone” (p. 29).

²¹ Essa perspectiva pode ser encontrada em trabalhos como de Tinhorão (1978); Sevcenko (1983); Vianna (1995); Naves (1998).

²² Uma importante análise da indústria fonográfica na Primeira República encontra-se em Vieira (2010).

descritos por Alexandre Gonçalves Pinto? (Braga, 2002:195-221). Ou os concertos de Catulo da Paixão Cearense em casas de intelectuais, como Mello Moraes Filho e Rui Barbosa, e no Instituto Nacional de Música, patrocinado pelo maestro Alberto Nepomuceno?²³

Com o atributo de exotismo também não se procura entender, em seus próprios termos, a presença do público dos teatros de revista interessado em “gêneros musicais nacionais”.²⁴ Muito menos a expressiva vendagem de partituras e de livros de Catulo da Paixão Cearense, Eduardo das Neves e de muitos outros autores folcloristas que, até mesmo no título de suas obras, revelavam o interesse pelas coisas do Brasil, pela mestiçagem e pela divulgação do que entendiam por música popular brasileira. Na chamada *Belle Époque*, o mercado editorial e fonográfico da cidade do Rio de Janeiro oferecia, respectivamente, livros com coletâneas de “canções populares”, identificadas como “brasileiras”,²⁵ e discos com modinhas, choros e lundus. O variado público das cidades, antes das ondas do rádio e da política cultural do Estado Novo, já parecia estar disposto a ouvir músicas e poesias sobre temas “nacionais”, “populares” e patrióticos; ou a transformar o campo musical em canal de discussão e crítica dos problemas políticos da jovem república.²⁶

Para o caso de minha pesquisa sobre músicos populares, especialmente os tocadores de lundus, modinhas, choros, maxixes e gêneros regionais, também não podemos explicá-los apenas a partir da moda do “gosto pelo exótico” (um “olhar europeu” sobre as “cores locais”), ou da voga científica europeia de interesse pelo etnográfico. A produção dos músicos populares e negros relaciona-se com a própria dinâmica das expressões populares em busca de afirmação diante de diferentes públicos, num mercado cultural em gran-

²³ Sobre Catulo, ver Ferlim (2005) e Carvalho (2006).

²⁴ Para uma renovada produção historiográfica sobre o teatro no Rio de Janeiro ver Gomes (2004); Lopes (2009:91-111); Souza (2010); e Marzano (2008).

²⁵ Várias coletâneas de canções, principalmente editadas na cidade do Rio de Janeiro, publicavam dezenas de canções e chegavam a atingir 15 edições! Ver Leme (2006).

²⁶ Ver Abreu e Marzano (2009). Ao destacar a presença de músicas e produções literárias preocupadas com a pátria, com o “nacional” e com o “popular” na *Belle Époque* não pretendo defender a famosa tese de Hermano Vianna sobre a histórica e tradicional relação entre populares e setores eruditos na sociedade brasileira para explicar o sucesso do samba como ritmo nacional após 1930. Meu objetivo é reforçar a necessidade de se entender a presença do popular e do nacional na Primeira República, em seus próprios termos (Vianna, 1995). Para uma ótima crítica ao livro de Hermano Vianna, ver Gomes (2001).

de expansão.²⁷ Certamente, os músicos populares não precisavam esperar intelectuais de peso, como os modernistas de 1922, para ganharem projeção e público, ou para terem reconhecidos seus talentos e expressões como “brasileiros”. Tinham projeção nas festas populares, nos teatros, no mercado editorial e na indústria fonográfica, que dava então passos importantes.²⁸ As ideias de uma “música popular” e de uma “música brasileira” já circulavam e eram discutidas em diversos ambientes.

Ao lado da “música popular”, não foram poucos os investimentos que intelectuais da *Belle Époque* realizaram em torno do folclore. Em meio a políticas de branqueamento da população e de teorias sobre a degeneração e a inferioridade das populações miscigenadas, muito presentes nos textos de literatos, médicos, juristas e políticos imigrantistas (Lippi, 1990:191; Schwarcz, 1996), o folclore nacional, centrado em festas, poesia e canção popular, tornou-se bandeira de intelectuais que investiam na descoberta e divulgação de manifestações culturais mestiças. Mesmo que reproduzindo máximas apregoadas sobre a “raça negra”, mesmo que investindo na certeza da transformação dos traços musicais africanos e na escolha de determinados gêneros como os mais nacionais, não desprezaram a contribuição de seus descendentes para o que estavam definindo como traço original da cultura brasileira. A produção de folcloristas, entre o final do século XIX e XX, também criou um espaço que reconhecia e valorizava a presença ativa dos descendentes de africanos na nação (republicana) projetada.

Nomes como os de Mello Moraes Filho, Francisco José de Santa’Anna Nery, Rodrigues de Carvalho, Francisco Pereira da Costa, Alexina de Magalhães Pinto, Guilherme de Mello e Julia Brito Mendes só mais recentemente têm recebido atenção.²⁹ Ligados ao mundo rural, não deixaram de valorizar a

²⁷ Eduardo das Neves, um dos esquecidos músicos de lundu, manifestou em suas letras e canções gravadas apoio à República e aos heróis republicanos. Suas canções, se não eram nacionalistas nos moldes modernistas, expressavam vivamente uma versão popular do patriotismo republicano. Ver Abreu (2010). Uma análise pioneira de letras de sambas da Primeira República pode ser encontrada em Rocha (1986).

²⁸ Sobre a seleção de determinadas expressões musicais e festivas “populares” como marcas da identidade nacional brasileira na segunda metade do século XIX e início do XX, ver Abreu (1999); Cunha (2001); e Pereira (1994).

²⁹ Cristina Betioli Ribeiro demonstrou o quanto o folclore não era uma temática nova no alvorecer da República. A partir da produção de autores como Juvenal Galeno, José de Alencar, Celso de Magalhães, Franklin Távora, João Barboza Rodrigues, Vale Cabral, João Alfredo de Freitas, Araripe Jr., Julio Campina, entre outros, realizou um significativo inventário do movimento das discussões e teorizações a

“música popular” urbana e seus registros foram editados e vendidos na cidade do Rio de Janeiro, através de editoras e revistas de prestígio, como a Editora Garnier e a Revista Kosmos. As motivações de folcloristas também não podem se resumir ao gosto pelo que era exótico: relacionam-se com seus projetos políticos de construção da República e avaliação seletiva do papel dos descendentes de africanos e da mestiçagem para os prognósticos — nesse caso, até mesmo otimistas — da nação (Abreu e Dantas, 2007).

Um pouco de “música popular”

Permanece muito forte, mesmo em trabalhos mais recentes, a ideia de que a década de 1930 inaugurou, nos marcos da política cultural de Vargas e das ondas do rádio, um período de valorização da “música popular brasileira”, agora mais centralizado no samba (ou nos sambas?). Ao lado dos modernistas de 1922, o governo Vargas, desde 1930, representaria, na memória nacional, um momento de ruptura do passado cultural e musical brasileiro.³⁰ Alguns historiadores chegaram a sugerir que a realização desse projeto cultural estaria ligada à emergência dos “autoritarismos populistas” no Brasil e na América Latina. A música poderia expressar nesses regimes a conciliação de classes e a integração nacional (Quintero-Rivera, 2000:202-203).

A exaltação da “música popular” e do(s) samba(s) como música genuinamente “nacional”, a partir dos anos 1930, relaciona-se evidentemente com a incessante estratégia política getulista de oficializar esse gênero.³¹ Como de-

respeito do “povo, seus hábitos e produções orais” na segunda metade do século XIX. Ribeiro (2003). A expressiva atuação de intelectuais do Norte e Nordeste na produção sobre o folclore no Brasil, num movimento que parte da periferia para o centro, das províncias para a capital, pode ser encontrado em: Matos (1999).

³⁰ Hermano Vianna, em seu trabalho *O mistério do samba*, conclui que “a vitória do samba” como ritmo nacional relacionava-se “à vitória de um projeto de nacionalização”, identificado com os objetivos do Estado Novo. O Brasil teria saído do Estado Novo “com o elogio (pelo menos em ideologia) da mestiçagem nacional, a Cia. Siderúrgica Nacional, o Conselho Nacional de Petróleo, partidos políticos nacionais, um ritmo nacional...”. Vianna (1995:127). Ver também Cunha (2004).

³¹ Por outro lado, se o apoio dos órgãos culturais e políticos do Estado Novo valorizaram expressões culturais populares, não se pode esquecer que as operações de escolha do que seria o verdadeiro “popular” e “nacional” nunca deixaram de ser seletivas e de envolver uma boa dose de perseguição, repressão ou de censura aos candomblés, às organizações de lazer populares e às letras de samba. Mário de Andra-

monstrou Adalberto Paranhos, realizaram-se apresentações públicas de artistas nacionais em eventos bastante divulgados, como o “Dia da Música Popular” e a “Noite da Música Popular”. Cantores renomados integraram a comitiva presidencial em viagem a países latino-americanos, carregando, é claro, o samba na bagagem. Simultaneamente, transmissões radiofônicas oficiais, destinadas ao público estrangeiro, se incumbiam de transportar o samba, identificado como genuíno produto musical brasileiro, a diferentes pontos do planeta (Adalberto Paranhos, 2008). Certamente, a valorização da “música popular”, pós-1930, está fartamente documentada.³²

O que ainda chama a atenção, entretanto, é a presunção um tanto quanto esquemática de que em períodos anteriores, correspondendo às imagens divulgadas sobre a *Belle Époque*, a música popular teria sido perseguida, como uma imagem invertida ou preparatória do que viria depois. Frases como a de Sergio Cabral ainda possuem projeção e circulam como verdades pouco questionadas: o samba foi “um gênero tão execrado pelas classes dominantes das primeiras décadas do século que a polícia prendia quem o cantasse, dançasse ou tocasse”. Para Carlos Sandroni, que nos brindou com a frase, a ideia tornou-se lugar-comum na historiografia e alguns músicos, como Cartola, João da Baiana e Noel, não deixaram de reforçar e reconstruir essa memória.³³

Sem dúvida, a determinação do período pós-1930 como inaugural para a valorização da “música popular” pode estar relacionada à própria escolha dos pesquisadores pelo corte temporal do estudo e pela prioridade dada à viciada

de inclusive reclamava da perseguição aos xangôs, maracatus e bois no Nordeste na época do Estado Novo. Ver Sandroni (2001:113).

³² Sem dúvida Mário de Andrade e Renato Almeida dedicaram-se com afinco, nas décadas de 1930 e 1940, ao estudo do que entendiam por música popular no passado e no seu próprio presente. Mas não priorizei nesse artigo essa análise. Mário, apesar de sua valorização do folclore, destacou “figuras representativas” das modinhas e maxixes urbanos, como Xisto Baia, Ernesto Nazaré, Marcelo Tupinambá, Chiquinha Gonzaga, Donga e Sinhô (Andrade, 1929:175 e 176). Criticava, entretanto, os maxixes, sambas e tangos divulgados pelos artistas em rádios e teatros de revista das cidades. Em *a Música do Brasil*, de 1941, reconheceu que, nos últimos dias do Império e primeiros da República, “a música popular (expressa em modinhas, maxixes, sambas e choros urbanos) cresce e se define com uma rapidez incrível, tornando-se violentamente a criação mais forte e caracterização mais bela da nossa raça” (p. 29). Para Renato Almeida, se “não temos uma canção brasileira [...] temos uma música popular rica e variada”. A “música popular” era fruto da mestiçagem e uma marca positiva da identidade nacional (e vice-versa). Seu maior exemplo é o samba do carnaval, “a festa mais empolgante da terra” (Almeida, 1942:18, 53-54).

³³ Sandroni (2001:111). Ver também Napolitano (2006).

discussão sobre o nacional. Mas mesmo os trabalhos que procuram trazer novas fontes, gêneros musicais e enfoques à história da música popular e do samba em particular não conseguem escapar completamente dos referenciais e marcos temporais tradicionais.

Para Carlos Sandroni, por exemplo, por volta de 1930 o chamado samba do morro do Estácio, no Rio de Janeiro, considerado de maior contrametricidade e mais ligado a uma concepção de afro-brasileiro e do tipicamente brasileiro, passou a ser aceito por todos. Como se a sociedade estivesse mais preparada, a partir daquele momento, para ouvir esse novo paradigma rítmico e para considerá-lo “a principal expressão musical do país”.³⁴ Em meio a uma documentada pesquisa, o autor de alguma forma mantém a polarização entre um samba mais amaxixado, dos primeiros tempos (como *Pelo telefone* de 1916), e outro mais batucado e nacionalizado, do início dos anos 1930, baseado exatamente na pretensa maior aceitação dos ritmos negros e populares a partir dessa época no Rio de Janeiro e no Brasil.

Mas o mais irônico disso tudo é que até mesmo a história das invenções e modernizações tecnológicas parece conspirar para reforçar o marco próximo aos anos de 1930, quando a indústria fonográfica passou a ter condições de fazer registros de percussão e orquestras, em função do avanço das gravações elétricas;³⁵ ou quando as ondas do rádio levaram o samba do Rio de Janeiro aos mais distantes locais do Brasil, integrando presumidamente os sons da nação em uma unidade musical.

Se não é meu objetivo — e também seria impossível — inverter os sinais das (boas) relações entre a “música popular”, a valorização do samba e o Estado Novo, entendo que já mostrei suficientes argumentos para evidenciar o quanto o campo musical do período republicano é variado e complexo. Não pode ser entendido a partir de simples oposições políticas entre “Primeira Republica” e “Estado Novo”, ou disputas intelectuais em torno de uma pretendida nação brasileira. Para finalizar, entretanto, preciso ainda destacar al-

³⁴ Sandroni (2001:31-32, 217). Ver também Reis (2003:237-279).

³⁵ Sandroni (2001:222). Ary Vasconcelos, memorialista da música popular, define os seguintes períodos para a história da música popular brasileira: fase primitiva (1889-1927), fase de ouro (1927-1946), fase moderna (1946-1958) e fase contemporânea (1958 em diante). O marco de 1927 relaciona-se com a emergência de novidades técnicas: as gravações e vitrolas elétricas, o microfone e o alto-falante. Sons até então inéditos puderam se percebidos. Vasconcelos (1964:21).

guns caminhos de pesquisa que apontam para importantes transformações na construção da história da música ao longo do século XX.

José Geraldo Vinci de Moraes, por exemplo, estudou conjuntamente a produção dos primeiros historiadores da música popular urbana no Rio de Janeiro, como Orestes Barbosa, Vagalume e Alexandre Gonçalves Pinto, entre outros, que, situados nos anos 1930, produziram outras versões sobre a música popular urbana da Primeira República e sobre a autenticidade do samba (Moraes, 2006). Não valorizados até hoje pela historiografia mais acadêmica, herdeira do legado dos modernistas de 1922 (Moraes, 2006:120), mais preocupado com a música folclórica do que a urbana, podemos encontrar entre esses primeiros historiadores e suas memórias uma série de evidências sobre o dinâmico mundo musical popular da cidade do Rio de Janeiro na Primeira República e no início da década de 1930.

Orestes Barbosa, por exemplo, considerava a existência dos sambas “desde o tempo do imperador” e, portanto, incluía nessa categoria a polca, o lundu e o maxixe. Para Vagalume, desgostoso das novas modernidades do rádio, do samba dos anos de 1930 existia “apenas o rótulo”, “era um arremedo de samba”. Gonçalves Pinto, por sua vez, deixava evidente, desde o final do século XX, uma grande “falange de chorões que elevaram e enaltecem as músicas genuinamente brasileiras”.³⁶ Esses historiadores demonstram em seus registros como a própria definição do samba e do que era “genuinamente brasileiro” situava-se num campo amplo de significados e disputas. Poderia variar muito e estar prisioneiro dos debates políticos, culturais e comerciais de cada época.

Para além das polêmicas intelectuais — culturais, historiográficas e políticas — em torno dos significados da Primeira República, encontramos também trabalhos que buscam construir uma história social da “música popular”, e dos sambistas em particular, nas primeiras décadas do século XX. Maria Clementina Pereira Cunha investe no protagonismo dos músicos populares. Destaca as relações e os conflitos sociais e profissionais entre os sambistas para a própria afirmação do gênero no Rio de Janeiro.³⁷ Outros trabalhos procuram entender

³⁶ Sobre esses primeiros historiadores da música popular urbana, ver também Braga (2002: cap. 3, p. 245-256, 220-229).

³⁷ Ver os trabalhos recentes de Cunha (2008, 2009).

trajetórias de músicos que fizeram sucesso com repertórios de lundus, identificados com as coisas do Brasil e com a vida política do país.³⁸

Ao lado da necessidade de mais estudos sobre os empresários da indústria fonográfica, que ajudaram a divulgar a “música popular” e fizeram as conexões entre as músicas do Atlântico Negro, outros atores sociais merecem receber atenção por parte dos interessados na construção da história dos sambas: os descendentes da última geração de escravos do Vale do Paraíba fluminense, paulista e mineiro. Chegaram às principais cidades do país, Rio de Janeiro e São Paulo, em diferentes momentos após a abolição da escravidão e ocuparam os morros cariocas e os bairros pobres paulistas, em sucessivas migrações, ao longo das primeiras décadas do século XX. Com sua bagagem musical, carregada de jongos, calangos e folias de reis, formaram a base das escolas de samba do Rio de Janeiro e ajudaram a transformar a vida cultural do Brasil nas décadas seguintes.³⁹

Bem, mas para a conclusão dessa história, o leitor ainda terá que esperar por outras *histórias musicais da Primeira República*.

Referências

- ABREU, Martha. O “crioulo Dudu”: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920). *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 20, p. 92-113, jan./jun. 2010.
- _____. *O Império do Divino, festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- _____; DANTAS, Carolina Viana. Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890-1920. In: CARVALHO, José Murilo de (Org.). *Nação e cidadania no Império: novos horizontes*. Rio de Janeiro: Record, 2007. p. 123-151.
- _____; MARZANO, Andrea. Entre palcos e músicas: caminhos de cidadania no início da República. In: CARVALHO, José Murilo de; NEVES, Lúcia Bastos

³⁸ Martha Ulhoa desenvolve importante pesquisa sobre o lundu. Ver, Ulhoa (2003). Disponível em: <www.anppom.com.br/anais/ANPPOM_2003.pdf>. Os lundus gravados pela Casa Edison podem ser ouvidos através da página do Instituto Moreira Salles, acervo musical: <www.ims.com.br>.

³⁹ Sobre essa discussão, ver o renovador artigo de Gomes (2003). Sobre os patrimônios culturais dos descendentes de escravos do sudeste, ver o DVD *Jongos, calangos e folias: música negra, memória e poesia*. Direção-geral Hebe Mattos e Martha Abreu. Disponível em: <www.historia.uff.br/jongos>.

- Pereira das (Org.). *Repensando o Brasil dos Oitocentos: cidadania, política e liberdade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 121-150.
- ADALBERTO PARANHOS, A. O Brasil nasceu cansado? Entre o louvor e o horror ao trabalho na música popular (1930/1940). *OPSSIS, Revista do Departamento de História e Ciências Sociais UFG*, Catalão, v. 8, n. 11, p. 13-36, jul./dez. 2008.
- ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet e Cia., 1942.
- ANDRADE, Mário de. *Compêndio de história da música*. São Paulo: O.G. Eugenio Cupolo, 1929.
- _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: I. Chiarato & Cia., 1928.
- _____. *Música do Brasil*. Curitiba/São Paulo/Rio de Janeiro: Guairá, 1941.
- _____. *O movimento modernista*: conferência promovida pela Casa do Estudante do Brasil e lida no salão de conferências da Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, no dia 30 de abril de 1942. Rio de Janeiro: Jornal do Comercio, 1942.
- AUGUSTO, Antonio. *A Questão Cavalier: música e sociedade no Império e na República*. Tese (doutorado) — Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- BRAGA, Luiz Otávio R.C. *A invenção da Música Popular Brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo*. Tese (doutorado) — Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.
- CARVALHO, Márcio Gonçalves de. *Catulo da Paixão Cearense: memórias e histórias de músicos populares no Rio de Janeiro do final do século XIX e início do XX*. Dissertação (mestrado) — Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.
- CLEMENTINA, Maria. *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- CONTIER, Arnaldo D. Chico Bororó Mignone. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 42, p. 11-29, 1997.
- _____. *Música e ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas Ltda., 1978.
- _____. *O Ensaio sobre a Música Brasileira: estudo dos matizes ideológicos do vocabulário social e técnico-estético (Mário de Andrade, 1928)*. *Revista Música*, São Paulo, v. 6, n. 1/2, p. 75-121, maio/nov. 1995.
- _____. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. *Fênix, Revista de História e Estudos Culturais*, Uberlândia, ano 1, v. 1, n. 1, p. 1-21, out./nov./dez. 2004.

- COUTINHO, Eduardo Granja. *Os cronistas de Momo: imprensa e Carnaval na Primeira República*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006.
- CUNHA, Fabiana Lopes da. *Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade (1917-1945)*. São Paulo: Annablume, 2004.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. “Acontece que eu sou baiano”. Identidades em Santana — Rio de Janeiro, no início do século XX. In: AZEVEDO, E. et al. *Tra-balhadores na cidade*. Campinas: Ed. Unicamp, 2009.
- _____. *Carnaval e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura*. Campinas: Ed. Unicamp, 2002.
- _____. *Ecos da folia: uma história social do Carnaval carioca entre 1880-1920*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- _____. “Não me ponha no xadrez com esse malandrão”: conflitos de identidades entre sambistas no Rio de Janeiro do início do século XX. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 38, p. 179-210, 2008.
- DANTAS, Carolina Vianna. *O Brasil café com leite: mestiçagem e identidade nacional*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2010.
- DOSSIÊ História e Música Popular. *Revista ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, 2006.
- ESTEVES, Martha de Abreu. *Meninas perdidas, os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- FERLIM, Uliana Dias Campos. *A polifonia das modinhas: diversidade e tensões musicais no Rio de Janeiro na passagem do século XIX ao XX*. Dissertação (mestrado) — Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas, 2005.
- FREIRE, Vanda L.B. Óperas e mágicas em teatros e salões no Rio de Janeiro — final do século XIX e início do século XX. *Latin American Music Review*, Austin, v. 25, n. 1, p. 100-115, 2004.
- GOMES, Angela de Castro. Cultura política e cultura histórica no Estado Novo. In: ABREU, M.; GONTIJO, R.; SOIHET, R. (Org.). *Cultura política e leituras do passado: historiografia e ensino de história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 43-63.
- _____; ABREU, Martha. Apresentação. Dossiê A nova “Velha” República: um pouco de história e historiografia. *Tempo*, Niterói, v. 13, n. 26, p. 11-24, 2009.
- GOMES, Tiago de Melo. Para além da casa da tia Ciata. Outras experiências no universo cultural carioca, 1830-1930. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 29/30, p. 175-198, 2003.
- _____. *Um espelho no palco: identidades culturais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 20*. Campinas: Ed. Unicamp, 2004.

- _____. Vianna, Hermano. O mistério do samba. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 21, n. 42, p. 525-530, 2001.
- LEME, Monica. *E saíram à luz as novas polcas, modinhas, lundus e etc.: música popular e impressão musical no Rio de Janeiro (1820-1920)*. Tese (doutorado) — Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.
- LOPES, Herculano. Vem cá, mulata! *Tempo*, Niterói, v. 13, p. 91-111, 2009.
- MAGALDI, Christina. *Music in Imperial Rio de Janeiro: European culture in a tropical milieu*. Lanham, MD: The Scarecrow Press, 2004.
- MARTINS, Luiza Mara Braga. *Os oito batutas: uma orquestra melhor que a encomenda*. História e música brasileira nos anos 1920. Tese (doutorado) — Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.
- MARZANO, Andrea. *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2008.
- MATOS, Claudia Neiva de. Poesia popular e literatura nacional, os inícios da pesquisa folclórica no Brasil e a contribuição de Silvio Romero. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 28, p. 14-39, 1999.
- MATTOS, Hebe; ABREU, Martha. (Dir. geral). *Jongos, calangos e folias: música negra, memória e poesia*. DVD. Disponível em: <www.historia.uff.br/jongos>.
- MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de. *A Música no Brasil*. Bahia: Tipografia S. Joaquim, 1908.
- MORAES, J.G.V. de. Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 133-150, jul./dez. 2006.
- NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 135-150, jul./dez. 2006.
- NAVES, Santuza C. *O violão azul*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.
- NEEDELL, Jeffrey. *Belle Époque tropical*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993 [1. ed., 1987].
- NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. *Por um inventário dos sentidos: Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2005.
- OLIVEIRA, Lucia Lippi. *A questão nacional na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política. Alberto Nepomuceno e a república musical*. Rio de Janeiro. Ed. UFRJ, 2007.

- PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *Carnaval das letras*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1994.
- _____. Literatura em movimento. Coelho Neto e o público das ruas. In: CHALHOUB, S.; NEVES, M.; PEREIRA, L.A.M. (Org.). *Histórias em cousas miúdas*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2005. p. 199-236.
- QUINTERO-RIVERA, Mareia. *A cor e o som da nação: a ideia de mestiçagem musical do caribe hispânico e do Brasil (1928-1948)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2000.
- REIS, Letícia Vidor de Sousa. “O que o rei não viu”: música popular e nacionalidade no Rio de Janeiro da Primeira República. *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 2, p. 237-279, 2003.
- RIBEIRO, Cristina Betioli. *O Norte, um lugar para a nacionalidade*. Dissertação (mestrado) — Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas, Campinas, 2003.
- ROCHA, Oswaldo Porto. *A era das demolições: cidade do Rio de Janeiro 1870-1920*. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura/Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural/Divisão de Editoração, 1986.
- ROMERO, Avelino. *Música, sociedade e política*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2007.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Ed. UFRJ, 2001.
- SCHWARCZ, Lília K.M. Usos e abusos da mestiçagem e da raça no Brasil: uma história das teorias raciais em finais do século XIX. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 18, p. 77-101, 1996.
- SEVCENKO, Nicolau. As faces ocultas da I República: modos de representação do negro na literatura. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 95, p. 127-138, 1988.
- _____. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.
- SOUZA, Cristina Martina. *Carpinteiros teatrais, cenas cômicas e diversidade cultural no Rio de Janeiro oitocentista: ensaios de história social da cultura*. Londrina: Edel, 2010.
- SOUZA, Silvia Cristina Martins de. Que venham negros à cena com maracas e tambores: jongo, política e teatro musicado no Rio de Janeiro das últimas décadas do século XIX. *Revista Afro-Ásia*, Salvador, v. 40, p. 145-171, 2010.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música*. Petrópolis: Vozes, 1978.

- TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar/Funarte, 1997.
- ULHOA, Martha T. Inventando moda — a construção da música brasileira. *ICTUS (PPGMUS/UFBA)*, v. 8, p. 1-14, 2007.
- _____. Isto é bom! Ou Yayá, você quer morrer? A tradição oral e a tradição escrita do lundu. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XIV, Porto Alegre, 2003. *Anais...* CD-ROM. Disponível em: <www.anppom.com.br/anais/ANPPOM_2003.pdf>.
- _____. et al. (Org.). *Música e história no longo século XIX: de Caldas Barbosa a Baiano*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa. (no prelo)
- VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1964. v. 1.
- VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996.
- _____. *Tradições populares na primeira década do século 20*. Rio de Janeiro: Funarte, 1988.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Ed. UFRJ, 1995.
- VIEIRA, Caroline Moreira. “*Ninguém escapa do feitiço*”: música popular carioca, afro-religiosidades e mundo da fonografia. Dissertação (mestrado) — Faculdade de Formação de Professores, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2010.