

MÚSICA GRAVADA COMO FONTE À REFLEXÃO

MUSICOLÓGICA¹

RECORDED MUSIC AS A SOURCE TO MUSICOLOGICAL REFLECTION

Robervaldo Linhares Rosa²

RESUMO

A partir da gravação de Ernesto Nazareth para a sua polca *Apanhei-te cavaquinho*, de 1930, tem-se o mote para se pensar a necessidade do diálogo entre Musicologia e Performance, entendidas como faces de uma mesma moeda no que tange ao fazer musical.

PALAVRAS-CHAVE: Musicologia; Performance; Música gravada; Ernesto Nazareth; Polca.

ABSTRACT

From the recording of Ernesto Nazareth for his polka *Apanhei-te, cavaquinho*, from 1930, the motto is to think about the need for dialogue between Musicology and Performance, understood as faces of the same coin when it comes to making music.

KEYWORDS: Musicology; Performance; Recorded music; Ernesto Nazareth; Polka.

¹ Versão anterior deste artigo foi motivo de debate no VI Simpósio Internacional de Musicologia (EMAC/UFG e CESEM/FCSH/UNL), realizado em Goiânia (Go), em 2016.

² Professor Associado da área de Musicologia na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC/UFG). Prêmio Funarte de Produção Crítica em Música (2013). Doutor em História pela Universidade de Brasília (UnB). Mestre em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Bacharel em Música pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Email: rlinhares@ufg.br.

Começarei com uma afirmação bastante óbvia. É preciso salientar, no entanto, que, no mais das vezes, perceber obviedades revela-se como uma atividade trabalhosa. Se assim não fora, tantos sábios não teriam chamado a atenção para este aspecto. À guisa de exemplo, recorro ao límpido ensinamento do mestre da Galileia que fez o seguinte apelo: “quem tem ouvidos para ouvir, ouça”.³

O ponto inicial da música enquanto experiência sonora acontece exatamente na *performance*. É na dimensão dos sons absorvidos pela escuta, cujo ato não pode prescindir da *performance*, que significados adormecidos no silêncio da escritura podem vir à tona. Com isso, acabo de proferir a clara evidência a que temia: a música é uma arte performática.

Quando falamos em experiência musical pensamos em sons que fluem no tempo e não em signos decalcados no papel, a partitura, pois, compreende-se que ela é um esboço de instruções para a interpretação, configurando-se, dessa forma, conforme Lester (1995), em uma mapa, uma receita (p. 199).

Com o advento da possibilidade do som ser estocado em um suporte, para usar a feliz expressão de Schafer (2001), tem-se uma forma inédita do ouvinte se relacionar com a música, visto que a própria forma de escuta foi modificada.

Nicholas Cook, um dos musicólogos da atualidade mais interessados na *performance* enquanto área fundamental para se pensar a Música e, em

³ Evangelho de São Mateus 13:9.

especial, a Musicologia, cujas pesquisas levaram-no a fundar o *Centre for the History and Analysis of Recorded Music* (CHARM), deixa claro que

é um fato estatístico simples que, para a maioria das pessoas em todas as partes do mundo, música significa performance, seja ao vivo ou gravada, e não partituras. A partir desta afirmação, e o fato de que gravações são os principais documentos da música como performance, poderia ser considerado um fato estranho que haja um tal desequilíbrio no treinamento para a pesquisa musicológica no estudo crítico de fontes entre aquele fundamentado em partituras e aquele fundamentado em gravações (COOK, 2007, p. 01).

Da afirmação de Cook podemos apreender dois aspectos significativos. O primeiro deles é que, de forma geral, música é entendida como *performance*, ao vivo ou gravada, e não como partitura, e o segundo, extremamente importante para a reflexão aqui proposta, é que as pesquisas musicológicas ainda tem a partitura como a sua principal fonte.

Com a *crise dos paradigmas* ocorrida na segunda metade do século XX, a área da História fez uma profunda revisão quanto ao campo documental à disposição do historiador. As Ciências Humanas e a Música foram levadas, também, a realizar uma autoanálise quanto ao uso de documentos. E é assim que novos objetos são abordados, tendo como resultados pesquisas relacionadas às questões laborais, às de gênero, ao do cotidiano, ao uso de imagens, dentre muitas outras. Todavia, mesmo com essas mudanças, a partitura, no campo musicológico, ainda é vista como o documento primordial e fundador das análises. Dessa forma, não seria exagero falarmos em *tiranía da partitura*.

Vale a pena retroceder um pouco para que se perceba as interpelações que a musicologia, enquanto campo do conhecimento, sofreu em seu momento inicial. A musicologia, conforme Cook (2007)

[...] pode ser vista como um subproduto do nacionalismo europeu do século XIX. Isso simplesmente não é dizer que foi motivado pelo projeto grandioso de reconstruir, ou inventar, as origens nacionais como suporte a uma identidade nacional: é dizer que a musicologia foi em grande parte modelada a partir dos valores e práticas da disciplina então dominante nas ciências humanas, a filologia. Daí a tradicional ênfase musicológica sobre a edição, como um processo de remoção das incrustações de uma interpretação posterior com o fim de se chegar novamente ao original; daí também a ênfase nas obras musicais, em vez dos padrões de uso social pelos quais estas adquirem significado (p. 11).

Este raciocínio escancara a falsa ideia, muito embora bastante aceita e ainda pouco questionada, de que “ (...) a música seja na sua essência uma forma de escrita” (COOK, 2007, p. 11). E, ainda mais, esclarece que “considerar obras musicais como textos que podem ser ‘reproduzidos’ através da *performance* (...) é em efeito considerar a música como um ramo da literatura” (idem).

Ora, a partir do pressuposto de que, atualmente, os musicólogos têm à sua disposição um vasto *corpus* documental formado por gravações, que nada mais são do que *performances* cristalizadas em um suporte, aponto, ainda na esteira de Cook, três aspectos que se relacionam e que, de certa forma, se retroalimentam.

O primeiro diz respeito ao fato de que, por meio de gravações, podemos saber como a música soou há um século atrás, por exemplo.

O segundo nos mostra que gravações são documentos históricos da mesma forma que as partituras o são. E, por isso mesmo, “(...) habilidades críticas fundamentadas em fontes discográficas deveriam ser consideradas

como uma parte essencial no treinamento de habilidades de pesquisa em musicologia hoje” (Ibidem, p. 10).

E, por fim, o terceiro aspecto alude ao fato de que mesmo com toda a abertura para novos objetos que a área da musicologia sofreu nos anos noventa do século passado, vindo, com isso, a abarcar em seu bojo, por exemplo, questões relacionadas ao significado social, ao gênero, à ideologia e à aceitação da importância da música popular, ainda são tímidas as pesquisas musicológicas que têm a *performance* como fonte geradora de problematizações, reflexões com seus respectivos resultados. Cook (2007) entende que

“(...) os ‘Novos’ musicólogos responsáveis pela abertura da disciplina fizeram menos do que se poderia esperar para colocar a *performance*, e, como textos primários da *performance*, as gravações, no coração da disciplina” (p. 12).

Rink (2012), por sua vez, ao tocar no âmago da questão relativa ao diálogo entre musicologia e *performance*, chama a atenção para dois pontos de vista relevantes ao pesquisador interessado nesse diálogo.

O primeiro deles, relacionado às representações forjadoras de práticas entre os musicólogos e, por isso mesmo, tanto poderosa quanto prejudicial, aponta que

[...] existe há muito tempo na musicologia uma suposição implícita, segundo a qual os acadêmicos ocupariam um patamar superior em termos de conhecimento, e que os intérpretes que não buscam assimilar avidamente os resultados dessas pesquisas em suas performances correriam o risco de se entregar a um fazer musical superficial e desprovido de sentido, que serviria apenas a eles enquanto indivíduos, ao invés de atender a um ideal mais elevado. Tal ponto de vista é insustentável e deve ser abandonado de uma vez por todas (RINK, 2012, p. 40).

O segundo ponto de vista configura-se como um cabedal de informações relevantes ao musicólogo que lida com *performance*. Conforme Rink (2012)

musicólogos que trabalham com performance precisam reconhecer os múltiplos fatores que estão por trás de uma determinada interpretação e que lhe atribuem forma. Eles devem resistir à tentação de impor que este fato analítico ou aquele achado histórico deve necessariamente dominar ou até influenciar a leitura de um intérprete acerca da música em questão. Requer-se compreensão e respeito diante da amplitude e complexidade da concepção musical do intérprete, além da percepção de que a performance não é algo que diz respeito a verdades eternas: os intérpretes podem muito bem desejar refletir os frutos de suas próprias investigações musicológicas em suas performances, mas não como uma questão de prioridade absoluta (p. 40-41).

Muito mais que campos do conhecimento bem definidos em escaninhos supostamente confortáveis, a musicologia e a *performance* se apresentam como territórios que podem ser visitados, mapeados, compreendidos sem a ideia implícita da divisão em disciplinas. Por isso mesmo, transborda aqui a noção de interdisciplinaridade e essa cede lugar a outra que busca dar conta da diversidade. Assim, conforme Mae Barbosa (2010), encontro na interterritorialidade do conhecimento o aporte teórico mais adequado para pensar o diálogo aqui proposto, visto que “a síntese cultural é mais ampla e mais abarcadora quando mapeamos territórios, desobedecendo a limites sem nem mesmo ter de restabelecê-los depois” (p. 27).

Em sintonia com o raciocínio desenvolvido, utilizo a seguir, como fonte para a reflexão, a gravação para piano solo de *Apanhei-te, cavaquinho* que Ernesto Nazareth (1863-1934) conferiu à sua célebre polca em 1930.

Pianeiro e polcas

Se nos dias de hoje a figura de Nazareth está muito mais relacionada à sua atividade de compositor, inclusive a daquele que fixou o tango brasileiro como protótipo do choro, não podemos subestimar a sua intensa atividade de instrumentista, de pianeiro, o maior deles que, por isso mesmo, foi entendido por Rosa (2014) como “a quintessência da arte pianeira” (p. 83).

A propósito, o pianeiro era o músico que se alugava para tocar piano nas diversas ambiências relacionadas ao entretenimento, desde o Segundo Reinado até meados do século XX. Rosa (2014) entende que

Os pianeiros eram músicos que se utilizavam do piano para veicular a confluência dos gêneros europeus (dos salões da elite) com os gêneros nacionais, como o lundu e o maxixe (das salas e terreiros da “camada” pobre), por meio de uma música de entretenimento pago, voltada para os urbanitas (p. 23).

Desde a primeira apresentação pública de Ernesto Nazareth em concerto beneficente no Clube Mozart, em 1880, o piano foi sempre o seu instrumento. Nazareth teve uma relação quase simbiótica com o piano, assim como tivera o compositor polonês Frederic Chopin que, a propósito, conforme Máximo (1982), era o compositor venerado por quase todos os pianeiros. Nazareth utilizou desse instrumento símbolo de *status* e amado pela elite para ganhar a vida, em uma relação direta e, no mais das vezes, impiedosa pela sobrevivência.

Convém destacar que Nazareth não foi o pianista de concerto, tampouco o compositor que aprimorou seus estudos na Europa, fato comum a tantos de seus contemporâneos, como as pianistas Guiomar Novaes,

Antonieta Rudge, Magdalena Tagliaferro, por exemplo, e os compositores Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald e Leopoldo Miguez.

Contrariamente, Nazareth era o músico que se alugava para tocar em bailes domésticos, salas de cinema, casas de música. A despeito da quantidade de espaços de trabalho em que atuava, aponto que o célebre autor de *Odeon* ainda precisava dar aulas de piano para que seu orçamento fosse reforçado. Assim, durante sua vida, tocou em clubes de sociedade de sua época, como o já citado clube Mozart, mas também, o do Rio Comprido, do Engenho Velho, o Riachuelense do Engenho Novo, o Rossini, o São Cristóvão, dentre muitos outros.

Apresentou-se em bailes particulares e, literalmente, era ele quem animava a festa. Trabalhou em diversas casas de música, espaços ricos de socialidade, na função de pianista demonstrador, como, por exemplo, nas casas Vieira Machado, Mozart, Manoel Antônio Guimarães e Carlos Gomes, que mais tarde se tornaria a Carlos Wehrs. A propósito, conforme Rosa (2014) os pianistas demonstradores

(...) atuavam nas próprias lojas como demonstradores das músicas, executando as partituras escolhidas pela clientela. Se as peças agradassem o freguês, ele as levaria; se não, escolheria outras até que, muito possivelmente, a compra fosse concretizada (p. 89).

E, por fim, atuou também como músico de cinema, tocando a trilha sonora para a película de filme mudo, como também interpretando peças na sala de espera do cinema. Assim, Nazareth trabalhou nos cinemas Olímpia e Odeon, onde se encontrava a “fina elite em furor”, para usar a provocativa

expressão de Sinhô⁴, que na década de 1920 foi aclamado como o rei do samba.

Em 1930, Nazareth, a convite de Eduardo Souto, que era diretor da Odeon-Parlophon, gravou quatro peças de sua autoria, os tangos brasileiros *Nenê*, *Favorito*, *Escovado* e a polca *Apanhei-te, cavaquinho*. Uma pergunta parece pairar: por que um músico tão habilidoso como Ernesto Nazareth gravou apenas quatro peças para piano solo? Franceschi (2002), em comentário acerca das primeiras gravações realizadas no Brasil e, também, de seus intérpretes, entende que

As restrições impostas ao registro sonoro pelo processo mecânico tornavam o piano um instrumento inadequado para a limitada faixa de registro de frequência da gravação em disco. Resulta daí a preferência pelos grupos de sopro e cordas que rapidamente se profissionalizaram para atender à demanda, cada vez maior, das casas gravadoras. Durante a primeira e segunda décadas do século XX, podem ser lembrados vários desses grupos atuando, com grande assiduidade, no estúdio da Casa Edison e em outras casas de gravadoras: O Grupo Chiquinha Gonzaga, o Grupo Quincas Laranjeira, O Grupo da Cidade Nova, o Grupo do Honório, o Grupo Lulu o Cavaquinho, o grupo Luiz de Souza, o Grupo O Passos no Choro, o Grupo do Malaquias e daí para frente, muitos outros. (p. 148)

Importante destacar que o repertório dos grupos de choro acima mencionados tinha como base a polca, gênero musical que reinou absoluto desde a segunda metade do século XIX até a década de 1930, quando o samba tornou-se o gênero nacional por excelência. A propósito, Machado (2007) entende que “a polca, que cumpria uma função de *medium* cultural na sociedade do Segundo Império, será o protótipo do samba, música de *mídia* na chamada cultura moderna do século XX” (p. 36).

⁴ José Barbosa da Silva (1888-1930), nome fundamental da música brasileira nas primeiras décadas do século XX.

O percurso da polca em solo brasileiro está umbilicalmente ligado à demanda da elite do Segundo Reinado por entretenimento, em especial, pela dança de salão. Foi assim que quadrilhas, mazurcas, *shottisches*, *habaneras*, valsas e, sobretudo, polcas, muitas polcas, foram dançadas à exaustão. Não por acaso, “(...) a polca chegou por aqui e se expandiu como uma febre, dando nome, aliás, à febre reumática que assolou a cidade do Rio de Janeiro em 1846 (‘febre polca’)” (MACHADO, 2007, p. 18).

Originária da Bohêmia e “estruturada em compasso binário e andamento *allegro*, a polca apresenta melodia de caráter saltitante e rítmica organizada em colcheias e semicolcheias com pausas no segundo tempo” (ROSA, 2014, p. 69). Acontece que logo os músicos brasileiros interpretaram a polca, assim como as demais danças de origem europeia que aqui aportaram, geralmente tocadas por flauta, cavaquinho e violão, o famoso terno do choro, com um caráter repleto de vivacidade rítmico-humorística, que chegou a se configurar como um verdadeiro sotaque.

É bem verdade que quando Nazareth compôs a polca *Apanhei-te, cavaquinho*, em 1914, o gênero já havia passado por sensíveis transformações, visto que, de acordo com Faraco (2009), que constrói seu raciocínio à luz de Bakhtin, “o gênero não deve ser abstraído da esfera que o cria e o usa; isto é, abstraído da atividade, de suas coordenadas de tempo-espço, das relações entre os interlocutores”. Dessa forma, são evitadas abordagens em que o gênero é associado a “(...) um conjunto de regras musicais pré-estabelecidas, pensado, portanto, em termos taxionômicos, à maneira de uma fôrma (...)” (ROSA, 2014, p. 66).

Nesse momento, faço um convite a você para que dê uma pequena pausa na leitura e vá ao encontro da fonte musical que motivou a reflexão aqui proposta, a saber, a gravação da polca *Apanhei-te, cavaquinho*, realizada pelo próprio compositor Ernesto Nazareth, em 1930, como afirmado.



Figura 1 - QR Code: *Apanhei-te, cavaquinho*, de Ernesto Nazareth

Apanhei-te, cavaquinho

Uma quantidade significativa de fatores ligados à *performance* de Nazareth que, por si só, são importantes para se apontar aspectos estilísticos de sua interpretação, como por exemplo, a adição de notas musicais que não se encontram na partitura e a liberdade rítmica principalmente em inícios e fins de seções, para citar apenas alguns deles, já comprovam que a gravação não se trata de uma reprodução *ipsis literis* da partitura, mas sim de uma criação a partir da partitura.

Mas, muito possivelmente, a forma como Nazareth compreende o ritmo seja o aspecto mais evidente e, por isso mesmo, mais chame a atenção do ouvinte.

O compositor francês Darius Milhaud (1891-1974), que chegara ao Brasil em 1917 acompanhando o escritor e poeta Paul Claudel (1868-1955),

ao ouvir Nazareth tocar no cinema ficou intrigado com a maneira que ele tocava sua música e, depois de muito esforço, pôde constatar a consciência de uma rítmica tipicamente brasileira a que chamou de “petit rien”. Conforme palavras de Milhaud

Os ritmos dessa música popular me intrigavam e me fascinavam. Havia, na síncopa, uma imperceptível suspensão, uma respiração molenga, uma sutil parada, que me era muito difícil de captar. Comprei então uma grande quantidade de maxixes e de tangos; esforcei-me por tocá-los com suas síncopas, que passavam de uma mão para outra. Meus esforços foram recompensados, e pude, enfim, exprimir e analisar esse pequeno nada, tão tipicamente brasileiro. Um dos melhores compositores de música desse gênero, Nazaré, tocava piano na entrada de um cinema da Avenida Rio Branco. Seu modo de tocar, fluido, inapreensível e triste, ajudou-me, igualmente, a melhor conhecer a alma brasileira (MILHAUD apud MARCONDES, 1998, p. 516).

Muito embora Milhaud se refira às síncopas, que na música europeia são desvios à organização métrica, o que se percebe a partir da gravação de *Apanhei-te, cavaquinho*, de forma objetiva e eloquente, é a referência a uma tradição musical distinta da europeia, ou seja, a *performance* de Nazareth revela que sua interpretação está organizada ritmicamente de forma contramétrica. Quantos às noções de *cometricidade* (figura 2) e *contrametricidade* (figura 3), cunhados por Kolinsk, Rosa (2014) salienta que

essas noções projetam a existência de dois modelos rítmicos que remontam a tradições musicais diferentes: o modelo rítmico que se caracteriza pela adição de tempos, da tradição africana, e o que se efetiva pela divisão dos tempos, da tradição europeia. Se é uma característica da música europeia, em que a cometricidade é a regra, a recorrência regular de tempos fortes e fracos organizados em compassos, não há nada mais estranho à música africana, que tem a contrametricidade como padrão, do que isso (p. 64).



Figura 2: trecho cométrico



Figura 3: trecho contramétrico

Andrade captou a padronização da síncope tão presente nas músicas para danças do século XIX e a denominou como “síncope característica” ou “entidade rítmica absoluta (figura 4).



Figura 4: síncope característica organizada de forma cométrica

Sandroni ao discutir a questão da imparidade rítmica, a relaciona ao paradigma do *tresillo*, cuja característica fundamental

é a marca contramétrica recorrente na quarta pulsação (ou, em notação convencional, na quarta semicólcheia) de um grupo de oito, que assim fica dividido em duas quase-metades desiguais (3+5). É esta marca que o distingue dos padrões rítmicos que obedecem à teoria clássica ocidental, para a qual a marca equivalente estaria não na quarta, mas na quinta pulsação (ou seja, no início do segundo tempo de um 2/4 convencional e simétrico) (SANDRONI, 2001, p. 30).



Figura 5: síncope característica organizada de forma contramétrica

Acontece que aqui temos um disparate: a música era tocada de forma contramétrica, mas a escrita era organizada de forma métrica, visto que os músicos e compositores utilizavam os procedimentos teóricos da música europeia. Por esse motivo, Andrade (1963) chegou a afirmar que “tal como é realizado na execução e não como está grafado no populário impresso, o sincopado brasileiro é rico” (p. 37).

Por isso aponto ser fundamental conhecer a música pela *performance*, resistindo, conforme Rink (2012) “àquela duradoura noção de obra musical que ignora o fato de que a música surge a partir da *performance*, e dela depende” (p. 36).

Muito embora Nazareth tenha fixado seu pensamento em partituras, não se pode negligenciar o fato de que sua música está imersa no universo popular, numa transposição da música dos chorões, à base de flauta, cavaquinho e violão, que no mais das vezes era interpretada nas ruas, em serenatas, por exemplo, para o universo doméstico, tendo o piano como o instrumento por excelência. O próprio Nazareth afirmou que “(...) ouvia muito as polcas e os lundus de Viriato, Callado, Paulino Sacramento e sentiu desejo de transpor para o piano a rítmica dessas polcas-lundus”. (NAZARETH apud ITIBERÊ, 1946, p. 310).

Ora, o que Nazareth efetivamente fez foi transpor para o universo duro da escrita a fluidez de práticas musicais apropriadas de forma intuitiva, marcadas pela oralidade. Nesse caso, negligenciar a *performance* equivale a comprometer o processo de análise pois, conforme Ulhôa (1997), “o que dá sentido à música popular é o seu uso, o significado que passa a ter ao ser apropriada individualmente” (p. 81). Significados emergem na *performance* e permanecem, no mais das vezes, inacessíveis, na partitura.

Nesse sentido, considero relevante retomar o apelo aos músicos brasileiros feito por Darius Milhaud em 1920, portanto há mais de um século, mas que ainda parece tão atual

Seria desejável que os músicos brasileiros compreendessem a importância dos compositores de tangos, de maxixes, de sambas e de cateretês como Tupinambá ou o genial Nazareth. A riqueza rítmica, a fantasia indefinidamente renovada, a verve, a vivacidade, a invenção melódica de uma imaginação prodigiosa, que se encontram em cada obra desses dois mestres, fazem deles a glória e a preciosidade da Arte Brasileira. **Nazareth e Tupinambá dominam a música de seu país como essas duas grandes estrelas do céu austral (Centauro e Alfa do Centauro) dominam os cinco diamantes do Cruzeiro do Sul.** (MILHAUD apud WISNIK, 1983, p. 83).⁵

A utilização de música gravada como fonte para a reflexão musical, em uma abordagem que dirime diferenças de ordem hierárquica entre o texto escrito - a partitura - pressupõe que musicologia e performance são compreendidas como faces de uma mesma moeda. E foi exatamente essa visão que guiou a escrita desse texto, em que uma gravação rara de Ernesto Nazareth, para a sua polca *Apanhei-te, cavaquinho*, serviu de fonte para a reflexão musicológica.

⁵ Grifo meu.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

BARBOSA, Ana Mae. **Da interdisciplinaridade à interterritorialidade: caminhos ainda incertos**. *Revista Paidéia*, Belo Horizonte, ano 7, n. 9, p. 11-29, 2010.

COOK, Nicholas. **Mudando o objeto musical: abordagens para a análise da performance**. (Trad. CASTRO, Beatriz Magalhães). *Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília*, Brasília, ano 1, n. 1, p. 7-32, 2007.

LESTER, Joel. **Performance and analysis: interaction and interpretation**. In: RINK, John (Ed.). *The practice of performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 197-216.

ITIBERÊ, Brasília. **Ernesto Nazareth na música brasileira**. Rio de Janeiro: Boletim Latino-americano de música, Ano V, nº 6, 1946.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem e diálogo: as idéias linguísticas do círculo de Bakhtin**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FRANCESCHI, Humberto Moraes. **A Casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

MACHADO, Cacá. **O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

MARCONDES, Marcos A. (Org.). **Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica**. 2ª ed. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998.

MÁXIMO, João (contracapa do LP) In: SVERNER, Clara. **Clara Sverner interpreta Eduardo Souto**. LP. Emi-Odeon, 1982.

RINK, John. **Sobre a performance: o ponto de vista da musicologia**. (Trad. Pedro Sperandio). *Revista Música*, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 32-60, 2012.

ROSA, Robervaldo Linhares. **Como é bom poder tocar um instrumento: pianeiros na cena urbana brasileira**. Goiânia: Cãnone editorial, 2014.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed: Ed. UFRJ, 2001.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo - uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. **Nova história, velhos sons: notas pra ouvir e pensar a música brasileira popular.** In: Revista Debates, nº 1, Cadernos de Programa de Pós-Graduação do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro: CLA/Uni-Rio, 1997.

WISNIK, José Miguel. **O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22.** São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2ª ed, 1983.