

**PIANISTAS OU PIANEIROS?: DUAS  
INTERPRETAÇÕES DO TANGO *FON-FON!*, DE  
ERNESTO NAZARETH**  
PIANISTAS OR PIANEIROS?: TWO RENDITIONS OF THE  
TANGO FON-FON!, BY ERNESTO NAZARETH

*Paula Zimbres<sup>1</sup>*  
*Escola de Música de Brasília*  
*paulazimbres@gmail.com*

*Submetido em 08/08/2019*  
*Aprovado em 21/10/2019*

## Resumo

Ernesto Nazareth ocupa posição exemplar nos debates em torno da dicotomia erudito-popular, que são cruciais para a compreensão da cultura brasileira ao longo dos séculos XIX/XX. Tendo vivido, segundo Elizabeth Travassos, “no limiar entre os dois mundos”, sua obra, que hoje é parte do repertório canônico tanto de músicos eruditos quanto populares, exemplifica a possibilidade da sobreposição de valores e procedimentos pertinentes a ambas as esferas. Este trabalho analisa duas gravações de sua peça *Fon-fon!* (uma de Eudóxia de Barros, datada de 1963, e outra de André Mehmari, de 2013), procurando detectar os recursos interpretativos por meio dos quais cada uma das gravações enfatiza os valores centrais de sua área de atuação – a fidelidade à partitura e à intenção do autor, pela *pianista* de formação erudita, e a liberdade de expressão pessoal característica do *pianeiro*, vinculado à música popular. Concluímos, entretanto, que, ao se pautar por um determinado conjunto de valores, cada um acaba por reforçar e expressar também valores pertinentes ao outro campo.

**Palavras-chave:** Ernesto Nazareth; piano; erudito e popular.

## Abstract

Ernesto Nazareth holds an exemplary position in the debates surrounding the classical-popular dichotomy that are crucial for understanding Brazilian culture throughout the 20th century. Having lived, according to Elizabeth Travassos, “at the threshold between both worlds”, his work, which is now part of the canonic repertoire of both classical and popular musicians, exemplifies clearly the possibility of superposing values and procedures associated with each of these spheres. This paper analyses two recordings of his piece *Fon-fon!* (one by Eudóxia de Barros, dated 1963, and the other by André Mehmari, in 2014), with the aim of identifying the interpretive resources through which each artist emphasizes the central values pertaining to his or her field – fidelity to the score and to the composer’s intentions, in the case of the classically-trained *pianista*; and freedom of personal expression in the case of the *pianeiro* associated with popular music. Our conclusion, however, is that, by following a certain set of values, each interpreter ends up reinforcing and expressing also values pertaining to the other field.

**Keywords:** Ernesto Nazareth; piano; classical x popular.

---

1 Paula Zimbres é contrabaixista e compositora com foco na música popular instrumental brasileira e no jazz. Bacharela em Composição Musical e mestra em Musicologia pela Universidade de Brasília, onde realizou pesquisa sobre Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal em suas relações com o ideal modernista, Paula leciona atualmente na Escola de Música de Brasília.

## Introdução

Nas disputas intelectuais em torno da identidade nacional e da relação entre cultura de elite e cultura popular, que dominaram o início do século XX e culminaram no movimento modernista, Ernesto Nazareth (1863-1934) aparece como figura emblemática dos dilemas enfrentados pela cultura brasileira. “Pianeiro” da sala de espera do cinema Odeon, compositor de mais de 200 peças entre polcas, tangos, valsas e outros,<sup>2</sup> Nazareth passou a vida dividido entre o sucesso como compositor popular e o desejo de ser aceito nos meios “cultos”, de conseguir adentrar o panteão dos compositores eruditos de escola europeizante que então monopolizavam a legitimidade cultural. Embora louvado por Darius Milhaud durante sua estada no Brasil (1917-1918), para quem o francesismo dos compositores da elite brasileira era frustrante e que percebia muito mais vitalidade na riqueza rítmica de matriz popular de compositores como Nazareth e Marcelo Tupinambá (WISNIK, 1977, p. 44), e, embora reconhecido por modernistas como Mário de Andrade, para quem “a obra de Ernesto Nazaré [...] é mais artística do que a gente imagina pelo destino que teve, e deveria de estar no repertório dos nossos recitalistas” (ANDRADE, 2013, p.92), Nazareth nunca conseguiu se livrar da ambivalência em relação à sua própria posição no meio musical.

Alguns episódios de sua vida ilustram esse dilema. Quando, em 1920, Nazareth compõe a peça “de concerto” *Noturno*, ele a chama de *Opus 1*, como que desconsiderando a existência das mais de cem peças que já tinha publicadas. Em 1922, Luciano Gallet insere quatro peças suas no programa de um recital a ser apresentado na Escola Nacional de Música, provocando um tumulto que teve que ser contido pela polícia. Além disso, é sintomática de sua posição ambígua sua recusa em aceitar o rótulo de “maxixe” para suas peças, que preferia chamar de “tango brasileiro”, assim como sua relutância em permitir que suas músicas recebessem letras (o que fez por vontade própria uma única vez, em *Beija-Flor*) e em associar-se a manifestações populares de rua, como o carnaval ou as próprias rodas de chorões (TRAVASSOS, 2000; ALMEIDA, 1999; BLOES, 2006). Nisso ele contrastava fortemente com a outra “pianeira” de destaque, Chiquinha Gonzaga, que tinha, pelo contrário, uma postura desafiadora (possivelmente relacionada à sua posição social como mulher que subverteu os papéis convencionais de gênero), que se assumia “da lira”, da rua e do carnaval, e que “não se importava em nada com as críticas, afirmando que a sua música era mesmo destinada ao povo” (BLOES, 2006, p.74).

Nazareth, não. Nazareth nutria o sonho de ser aceito nos círculos aristocráticos da música erudita, de ser reconhecido como compositor “sério”. Porém, muito pouco coreográfico para ser realmente popular e muito próximo das formas e dos ambientes

---

2 A obra completa de Ernesto Nazareth (partituras e gravações) está disponível no *site* <http://ernestonazareth150anos.com.br>.

comerciais para ser realmente erudito, viveu constantemente “no limiar entre os dois mundos” (TRAVASSOS, 2000, p.17).

Mas o tempo passa, e hoje a obra de Nazareth é repertório básico tanto de pianistas de formação erudita quanto de músicos ligados ao choro, ao jazz, à música popular de forma geral. Este trabalho aborda a interpretação de uma peça sua – o “tango brasileiro” *Fon-fon!* (1913) – por um representante de cada esfera: Eudóxia de Barros (1937), em gravação de 1963, e André Mehmar (1977), em 2013 – portanto, uma cinquenta anos e a outra cem anos depois de sua composição. As duas gravações são faixas de álbuns homônimos (ambos intitulados *Ouro Sobre Azul*),<sup>3</sup> dedicados integralmente à obra de Ernesto Nazareth. Enfatizam, no entanto, aspectos diferentes. Eudóxia, pianista erudita ligada à escola nacionalista, seguidora de Mário de Andrade, que, ao longo de sua carreira, buscou sempre privilegiar e valorizar compositores brasileiros,<sup>4</sup> traz uma interpretação fiel à partitura, executando com especial atenção e precisão as síncopes características do gênero e remetendo à atmosfera alegre e dançante da *Belle Époque* carioca, que deu origem à composição. Já André, pianista atuante na música popular e forte improvisador, usa a partitura como base para uma improvisação em que os ritmos são constantemente alterados pelo deslocamento contumaz do pulso e por exageros de dinâmica e agógica, produzindo compassos irregulares e uma permanente sensação de instabilidade, que raras vezes faz lembrar o ambiente original.

São interpretações pautadas nos valores centrais de suas respectivas esferas de atuação. Se na área do erudito o maior mérito do intérprete é ser fiel ao compositor e expressar sua intenção imaginada da forma mais fidedigna possível, na área do popular, espera-se ouvir na interpretação a personalidade do instrumentista, seu próprio vigor criativo e sua capacidade de reinvenção (AYRES *apud* CIRINO, 2005, p.21-22). Porém, como veremos, cada um deles, ao partir dos princípios norteadores de um dos campos, acaba trazendo para sua interpretação valores que são caros ao outro campo – o elemento dançante, no caso de Eudóxia, e a complexidade, no caso de André –, problematizando, assim, a fronteira e a diferenciação entre erudito e popular, entre pianista e pianeiro.

## 1. Ernesto (Pestana) Nazareth

O dilema de Nazareth quanto ao seu pertencimento ao mundo erudito ou ao mundo popular apresenta paralelos evidentes com a personagem do conto de Machado de Assis “Um homem célebre”, escrito em 1896 (ASSIS, 198-, p.233-243). No conto, Pestana é um músico, compositor de polcas de grande sucesso comercial, mas que

---

3 Nome de outra composição de Nazareth, também incluída em ambos os discos.

4 As informações biográficas, bem como a gravação analisada, estão disponíveis em <http://www.eudoxiadebarros.com.br>.

sofre com suas aspirações frustradas de se tornar compositor de música “séria”, aos moldes do panteão europeu formado por Beethoven, Bach, Mozart, Haydn e outros que figuram nas paredes de sua sala de música, como santos em uma catedral. Todas as suas tentativas de compor segundo as formas clássicas, no entanto, acabam se revelando plágios inconscientes, ao passo que “polcas buliçosas” fluem de seus dedos com naturalidade e fluência:

Nenhuma repulsa da parte do compositor; os dedos iam arrancando as notas, ligando-as, meneando-as; dir-se-ia que a musa compunha e bailava a um tempo. [...] Compunha só, teclando ou escrevendo, sem os vãos esforços da véspera, sem exasperação, sem nada pedir ao céu, sem interrogar os olhos de Mozart. Nenhum tédio. Vida, graça, novidade, escorriam-lhe da alma como de uma fonte perene. (ASSIS, 198-, p. 238).

José Miguel Wisnik (2008) interpreta essa narrativa a partir de uma metáfora psicanalítica que é recorrente em sua obra: a do “recalque do popular”. De acordo com essa metáfora, o elemento popular, com suas associações culturais de mestiçagem, de prazer sensorial, de “dinamogenia” (para usar o termo de Mário de Andrade), seria um conteúdo psíquico a ser reprimido e domesticado, como um *id*, em oposição ao *ego* representado pela cultura europeia-erudita, associada à racionalidade, à intelectualização, à moralidade e ao autocontrole (ver também WISNIK, 1983, 2007). Como todo recalque, no entanto, o popular tende a emergir com mais violência quanto mais se tenta ocultá-lo, e é assim que Wisnik interpreta o conflito descrito no conto.

Para Wisnik, o dilema de Pestana representa não uma crítica à música ligeira ou ao mercado de massas, como poderia resultar de uma leitura superficial, mas um símbolo da própria condição de mestiçagem recalcada da sociedade brasileira, que se quer europeia, mas é, de fato, “mulata”, “bastarda” – como o próprio Pestana, sobre o qual paira o não dito de ser “filho de padre”, como o próprio Machado. Se, no inconsciente coletivo desta cultura híbrida, tudo o que é intelectual ou espiritual é associado ao elemento europeu, e tudo o que é físico ou funcional é associado ao “primitivo” – africano ou indígena –, então a crise de identidade de cada indivíduo pode ser vista como expressão do dilema que põe, de um lado, a cultura europeia “legítima” e a cultura popular/local “bastarda” em uma relação ambivalente de atração e repulsa.

Pestana chega a se casar com uma mulher tísica, na esperança de que o contato com o lúgubre lhe permitisse, enfim, compor música “séria” – mas em vão. Ele é um homem do Brasil, e o que flui de seus dedos são, irremediavelmente, “polcas buliçosas”. O pendor racional para a elaboração intelectual é, assim, sobrepujado por uma pulsão corporal, instintiva e telúrica que pede a rítmica, a dança, a síncope, a graça – “a musa compunha e bailava a um tempo” (ASSIS, 198-, p.238). A despeito das tentativas de moralização (representadas pelo legado do padre-pai-professor de música, que transmite os valores religiosos e civilizatórios europeus, mas que traz também o paradoxo da imoralidade e da vulgaridade na suspeita da paternidade

ilegítima), a inspiração mais autêntica, espontânea e vital de Pestana, e do Brasil, foge do âmbito do “respeitável” e se expressa na reelaboração de formas europeias a partir de um instinto popular – a exemplo das polcas europeias que se convertem aqui em maxixe ou “polcas amaxixadas”. Cria-se, assim, uma “tensão dialética [...] entre a vocação e a ambição, ou sucesso e glória” (MACHADO, 2007, p.67) – entre o que o ego de Pestana deseja realizar e o que o seu *id* realiza fluente e espontaneamente.

Mas isso não quer dizer que a lida de Pestana com a música erudita seja em vão. Pelo contrário: é o contato frutífero entre as duas esferas culturais, segundo Wisnik, que representa a particularidade cultural brasileira e que permite a expressão de suas melhores potencialidades. Pestana vira a madrugada tentando inutilmente compor uma Ave Maria, mas é de manhã cedo, ainda sonolento, em meio a uma conversa banal com seu escravo, que a inspiração surge, como um desrecalque de conteúdos inconscientes que foram potencializados pelas horas de contato consciente com o material musical:

Não é difícil pensar, dado o quadro, que a longa noite infrutífera, e o contato continuado com a resistência do objeto-música, que não se entrega, desencadeia uma elaboração não-consciente, e de efeito retardado. Nesse caso, é justamente quando a consciência desiste da luta acirrada com as “profundezas do inconsciente” que algo daquilo que se acumulou no processo ganha forma inesperada e mesmo involuntária. Nesse sentido, a meneada polca fluminense é, apesar de tudo, composta em diálogo com a longa viagem dentro dos clássicos. (WISNIK, 2008, p.62-63).

O próprio Pestana pode se achar fracassado por não conseguir se tornar um compositor erudito (como Ernesto Nazareth), mas, para Wisnik, seu sucesso (não apenas o sucesso comercial de que se ressentia, mas o sucesso na canalização de sua genialidade espontânea) se deve precisamente à justaposição eficaz do erudito com o popular.

Wisnik entende, portanto, que a reconciliação das duas tendências – europeia e nativa, intelectual e sensorial, densa e leve, apolínea e dionisíaca, erudita e popular – seria a chave para uma nova consciência em que as tensões e contradições não seriam simplesmente omitidas e escamoteadas, mas efetivamente tratadas e resolvidas; dando continuidade à metáfora psicanalítica, seria a “individuação” da pessoa madura descrita por Jung:

[...] a identidade atingida ao final de uma via tormentosa de divisões entre a máscara social dominante – que mostra a fisionomia do colonizador ocupante – e o rico repositório submerso de símbolos que habita o inconsciente coletivo – dividido na música popular rural. (WISNIK, 1983, p.145).

Assim, a obra de Pestana/Ernesto Nazareth, ao dialogar com ambos os sistemas de valores – a elaboração do erudito e a vitalidade do popular –, pode, num certo sentido, ser vista como exemplar de nossos dilemas enquanto cultura ao promover,



ao invés da eterna e infrutífera disputa entre erudito e popular, a possibilidade e a fecundidade de sua interação. Para Cacá Machado,

O eterno jogo de peteca entre a *ambição* e a *vocação* de Pestana encontra reverberações no complexo processo de decantação dos novos gêneros de música popular urbana no Brasil, que se configuraram singularmente nas últimas décadas do século XIX sob o signo da síncope<sup>5</sup>. [...] Ernesto Nazareth, até onde podemos constatar, também carrega na sua trajetória o “círculo vicioso” da *ambição* e *vocação* da personagem de Machado. Nesse sentido, o compositor não veio propriamente para resolver, mas para aprofundar a complexa trama paradoxal da cultura musical brasileira, em que o “complexo de Pestana” é repostado com novas formas, em outro nível, solucionando e recolocando os mesmos dilemas. (MACHADO, 2007, p.72).

Interessa-nos, portanto, investigar soluções encontradas por diferentes artistas para tais dilemas, e é o que buscaremos fazer nas análises a seguir.

## 2. Pianista ou pianeiro?

O neologismo “pianeiro” surge no Brasil do século XIX em referência a um tipo de músico intuitivo, de pouca instrução, que tocava “de ouvido” o repertório popular da época em ambientes comerciais como cinemas, bares, hotéis e lojas de partituras. Trata-se de um termo pejorativo usado em oposição a “pianista”, o músico culto, de formação erudita, que toca música “séria” (BLOES, 2006). Os dois termos se inserem numa tendência, que ainda hoje vigora, de hierarquizar as práticas instrumentais, de acordo com seu caráter mais “popular” ou mais “culto”, por meio dos sufixos usados para designar seu praticante. Assim, temos de um lado os “-eiros” – violeiro, sanfoneiro, rabequeiro, pianeiro – e de outro os “-istas” – violista, violonista, flautista, clarinetista, pianista.

Não por acaso, a dicotomia e a oposição entre “-istas” e “-eiros” é mais definida e explícita no caso do piano, tendo em vista as disputas históricas em torno desse instrumento: ora sacralizado nas salas de concerto da elite, ora domesticado nas salas de visita das famílias médias, ora vulgarizado nos espaços de entretenimento popular massivo, como cinemas e cabarés, o piano simbolizava, ao mesmo tempo, as tentativas de definir hierarquias de respeitabilidade e a impossibilidade de vigiar as fronteiras dessas mesmas hierarquias.

O piano traz consigo um fragmento prestigioso de Europa, constituindo-se nesse misto de metonímia de civilização moderna e ornamento do lar senhorial [...]. Mas antes de mais nada, o instrumento já supõe, na origem importada, dois mundos musicais muito distantes entre si, que estamos vendo se cruzar aqui o tempo todo: o repertório de salão e o repertório de concerto. (WISNIK, 2008, p.42-43).

---

5 A questão da “síncope” na música brasileira será discutida mais adiante.

Naves (1998, p. 25) aponta que “as distinções solidamente cristalizadas entre o erudito e o popular [...] correspondiam ao cultivo do piano ou do violão. Ao primeiro costumava-se reservar o teatro, enquanto o violão era confinado ao espaço circense”. Se o piano ousa sair do espaço “elevado” a que é “naturalmente” destinado e passa a ser utilizado de forma vulgar em lugares menores, isso representa uma subversão que só pode ser tratada com desprezo – daí a necessidade de um neologismo pejorativo para definir um músico que é um “quase” pianista, um “semipianista”.

O termo “pianeiro” foi ressignificado, no entanto, com a valorização, já no século XX, da obra de compositores como Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga, nascida nesses ambientes comerciais. Passou, então, a apontar para um gênero, uma linhagem musical que unia os elementos rítmicos de origem africana presentes nas danças populares a características melódicas e instrumentais que remetiam à *Belle Époque* europeia, passando a simbolizar um estágio da cultura nacional associado a uma certa “época de ouro” do Rio de Janeiro. Manteve-se, entretanto, ao longo do tempo, a dicotomia que coloca, de um lado, os músicos de tendência popular e improvisatória, e, do outro, os de formação tradicional, que primavam pelo respeito à partitura. É o que expressa o crítico Andrade Muricy ao resenhar, no *Jornal do Commercio* (Rio de Janeiro), o LP *Ouro Sobre Azul*, de Eudóxia de Barros, na ocasião de seu lançamento:

Eu vinha observando que os pianeiros, quase todos, não mais podiam executar Nazareth. [...] Eram os pianistas de classe, de há muito, que o faziam. [...] Na discografia nazarethiana, em que sobram os arranjos, e os acompanhamentos espúrios, este disco da Chantecler toma importância didática: é do Nazareth sem acréscimos, nem ornamentos banalizadores. (MURICY, 1963).

Assim, se Eudóxia de Barros é incluída por Muricy entre os “pianistas de classe”, André Mehmari provavelmente seria incluído pelo musicólogo entre os “pianeiros” dos “arranjos e acompanhamentos espúrios” – rótulo, porém, hoje já ressignificado a ponto de ser motivo de orgulho. Para Mehmari, músico de formação sólida e abrangente, assumir-se como “pianeiro” está longe de representar uma depreciação de seu próprio domínio da linguagem musical formal; pelo contrário, trata-se de realçar sua adesão, nas disputas culturais aqui discutidas (que contrapõem “pianistas” e “pianeiros” em estrita hierarquia), ao lado daqueles que defendem a abolição das fronteiras e a subversão das hierarquias.

Assim, no texto do encarte de seu próprio *Ouro Sobre Azul*, André afirma pretender

[...] homenagear com viva gratidão o pianeiro-mestre-inventor em sua contínua e necessária mestiçagem que receberá sempre novas cores e leituras. Essa Música (que não é nem nunca será objeto de museu) quer e pede claramente por isso. (MEHMARI, 2015).

Defende, portanto, que o essencial dessa obra está justamente na possibilidade de



reinvenção, de reinterpretação, fazendo jus à sua mestiçagem original e evitando transformá-la em “objeto de museu”. Defende que esta obra é, mesmo, coisa para “pianeiros”.

### 3. O tango brasileiro *Fon-fon!*: análise

De acordo com o site [www.ernestonazareth150anos.com](http://www.ernestonazareth150anos.com), *Fon-fon!* é um

[...] tango brasileiro publicado em 1913 pela Casa Arthur Napoleão (Sampaio, Araújo & Cia.), dedicado “ao distinto amigo Mario Baptista Martins Barata”. O título faz referência à popular revista *Fon-fon!*, que circulou entre 1907 e 1958 (o desenho em torno do título da 1ª página em edições antigas da partitura é justamente o logotipo da revista, presente em suas primeiras edições). É uma das peças mais populares de Nazareth, tanto no Brasil como no exterior, tendo recebido pelo menos 64 gravações até 2012.<sup>6</sup>

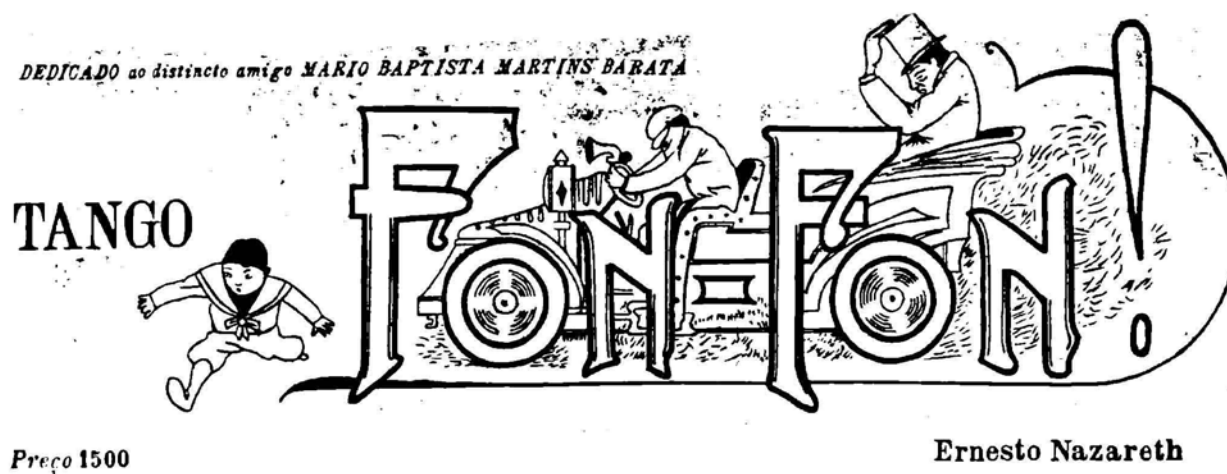


Fig. 1: Cabeçalho da primeira edição da partitura de *Fon-fon!*

Faremos aqui uma breve análise estrutural da peça, de forma a permitir uma discussão dos recursos interpretativos marcantes de cada uma das gravações em questão.

Estruturalmente, *Fon-fon!* segue a forma clássica do choro: um rondó em três partes, AA-BB-A-CC-A (Eudóxia segue este número de repetições; André repete cada parte mais vezes, criando espaço para variações). O tom principal é Sib maior, e as partes B e C seguem as modulações convencionais para a relativa menor (Sol menor) e para a subdominante (Mib maior), respectivamente.

A parte A é baseada no diálogo entre o baixo, em que uma anacruse cromática em semicolcheias dá início a um movimento constante na figura rítmica  $\underline{\text{e}} \underline{\text{e}}$ , delineando a harmonia, e a voz superior dos acordes, sempre iniciando após uma pausa de semicolcheia, de acordo com a figura  $\overset{\sim}{\text{e}} \overset{\sim}{\text{e}}$ , complementa o baixo, respondendo com apojeturas prolongadas que resolvem na nota do acorde apenas na última semicolcheia do tempo:

<sup>6</sup> Disponível em: <http://www.ernestonazareth150anos.com.br/Works/view/79>. Acesso em: 19 jan. 2017.



Fig. 2: Parte A.

A parte B já tem uma textura bem diferente: na mão esquerda, arpejos em semicolcheias com pedal grave na nota Sol, e, na mão direita, uma melodia cromática ascendente na voz intermediária, intercalada por um pedal agudo, oitavado, primeiro em Ré e, em seguida, em Dó. Somente nas cadências, que concluem cada quadratura das frases, o pedal agudo adquire sentido melódico, remetendo ao ritmo e à apojatura do motivo da parte A, e resolvendo em uma nota do acorde no tempo seguinte, como vemos no exemplo abaixo.



Fig. 3: Parte B

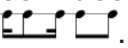
Na parte C, surge uma textura de melodia-acompanhamento mais convencional: a mão direita executa uma melodia extensa e entrecortada de arpejos e apojaturas, em semicolcheias, iniciando em uma anacruse cromática semelhante à do início da parte A, e a mão esquerda acompanha com acordes, ora em notas longas, ora em uma figura rítmica característica do gênero: .



Fig. 4: Parte C.

#### 4. A interpretação de Eudóxia de Barros (1963)<sup>7</sup>

Desde o início do século XIX, de acordo com Lydia Goehr em *The Imaginary Museum of Musical Works* (1992), a prática da música erudita teve como diretriz central o conceito do *Werktreue*, o ideal da fidelidade à obra musical:

O ideal do *Werktreue* surgiu para capturar a nova relação entre obra e execução, bem como entre intérprete e compositor. A execução e seus intérpretes eram respectivamente subservientes às obras e aos seus compositores.

A relação era mediada pela presença de notação completa e adequada. O único dever dos compositores liberados era tornar possível aos intérpretes realizar seu papel; eles tinham a responsabilidade de tornar suas obras executáveis, e faziam isso oferecendo partituras completas. Esse dever correspondia à necessidade, expressa na teoria estética, de reconciliar o abstrato (as obras) ao concreto (as execuções). O dever comparável dos intérpretes era demonstrar lealdade às obras dos compositores. Para certificar que suas execuções eram de obras específicas, eles tinham que obedecer o mais perfeitamente possível às partituras fornecidas pelos compositores. Daí a sinonímia efetiva, no mundo musical, entre *Werktreue* e *Texttreue*: ser fiel a uma obra é ser fiel à sua partitura. (GOEHR, 1992, p.231-232, tradução nossa).<sup>8</sup>

Assim, apesar das muitas controvérsias levantadas em torno de tais conceitos nos debates contemporâneos, a exemplo dos argumentos desenvolvidos pela própria Goehr, ainda hoje persiste a noção de que o maior mérito de um instrumentista na esfera da música erudita é reproduzir, com a maior fidelidade possível, a intenção musical do compositor e, por extensão, transportar o ouvinte para o universo onde ele ou ela viveu e onde a música em questão pôde florescer.

Assim, apesar das muitas controvérsias levantadas em torno de tais conceitos nos debates contemporâneos, a exemplo dos argumentos desenvolvidos pela própria Goehr, ainda hoje persiste a noção de que o maior mérito de um instrumentista na esfera da música erudita é reproduzir, com a maior fidelidade possível, a intenção musical do compositor e, por extensão, transportar o ouvinte para o universo onde ele ou ela viveu e onde a música em questão pôde florescer.

A interpretação de Eudóxia de Barros faz isso com maestria<sup>9</sup>. A clareza, precisão e movimentação rítmica de sua execução remetem à vitalidade e à alegria de viver associada ao período conhecido como *Belle Époque* carioca. Foi nesse período, marcado


---

7 Os áudios de todos os exemplos musicais, inclusive ambas as gravações completas, encontram-se na *playlist* disponibilizada em <http://bit.ly/pianistasouplaneiros>.

8 Original: "The ideal of *Werktreue* emerged to capture the new relation between work and performance as well as that between performer and composer. Performances and their performers were respectively subservient to works and their composers. The relation was mediated by the presence of complete and adequate notation. The only duty of liberated composers was to make it possible for performers to fulfil their role; they had a responsibility to make their works performable, and they did this by providing complete scores. This duty corresponded to the need, captured in aesthetic theory, for reconciliation of the abstract (the works) with the concrete (the performances). The comparable duty of performers was to show allegiance to the works of the composers. To certify that their performances be of specific works, they had to comply as perfectly as possible with the scores composers provided. Thus, the effective synonymy in the musical world of *Werktreue* and *Texttreue*: to be true to a work is to be true to its score".

9 Disponível em: [http://bit.ly/fonfon\\_eudoxia](http://bit.ly/fonfon_eudoxia).

por um “estilo de vida mais alegre, repleto de luxos e requintes” (ALMEIDA, 1999, p.21), quando a sociabilidade urbana se concentrava em ambientes como cinemas, casas de chá e cabarés, que surgiram gêneros da música brasileira, como o choro, pautados na reinterpretação abraçadeira de danças europeias (polcas, schottisch, valsas). É nesse contexto que surge a música de Nazareth, representando, segundo Mário de Andrade, o “espevitamento chacoalhado e jovial do carioca” (ANDRADE, 2013, p.94).

Essa atmosfera está presente na gravação de Eudóxia. A figura rítmica , descrita por Mário de Andrade (*apud* SANDRONI, 2001, p.31) como a “síncope característica” da música brasileira, é considerada também por Egberto Gismonti (2014) a principal célula dessa música, usada como fundamento de sua constância rítmica. Para Gismonti, é a dificuldade de sua interpretação que gera os contrastes mais notáveis entre as orquestras de diferentes culturas. Segundo ele, como a música alemã é baseada no ritmo binário da marcha, e na marcha o acento tende a cair na nota mais longa, a interpretação desta célula por músicos alemães tende a acentuar a colcheia intermediária, gradualmente deslocando o tempo forte do compasso.<sup>10</sup> Tal perspectiva vai ao encontro dos argumentos desenvolvidos por Sandroni (2001), que enfatiza a disjunção entre o conceito europeu de síncope, vista como desvio excepcional da regularidade rítmica, e a prática da música popular das Américas, fundada na presença constante de “frases rítmicas totalmente inusitadas para os padrões clássicos ocidentais, [cuja] principal característica [...] era a mistura do que pareciam ser unidades de tipo binário e ternário” (SANDRONI, 2001, p.26).

Figuras rítmicas do tipo descrito acima, embora possam eventualmente ocorrer na música erudita ocidental – em particular na chamada música contemporânea –, só o fazem a título de exceções e são consideradas de execução difícil. Na música da África Negra, ao contrário, elas pertencem, por assim dizer, ao senso comum musical, frequentando inclusive o repertório rítmico das crianças. [...] Quando, no século XIX, compositores de formação acadêmica começaram, por diferentes razões, a tentar reproduzir em suas partituras algo da vivacidade rítmica que sentiam na música dos africanos e afro-brasileiros, o fizeram, é claro, com os meios de que dispunha o sistema em que foram educados. Ora, como ficou dito acima, tal sistema não prevê (entre outras características da música africana) a interpolação de agrupamentos binários e ternários. O resultado é que os ritmos deste tipo apareceram nas partituras como deslocados, anormais, irregulares (exigindo, para sua correta execução, o recurso gráfico da ligadura e o recurso analítico da contagem) – em uma palavra, como síncofes. Assim, mesmo, se a noção de síncope inexistente na rítmica africana, é por síncofes que, no Brasil, elementos desta última vieram a se manifestar na música escrita, ou, se preferirmos, é por síncofes que a música escrita fez alusões ao que há de africano em nossa música de tradição oral (SANDRONI, 2001, p.27-28).

Assim, do encontro entre uma prática rítmica essencialmente “contramétrica” e um sistema de notação desenvolvido para registrar uma música basicamente “cométrica” (KOLINSKI *apud* SANDRONI, 2001, p.23), surgiu aquilo que concebemos como a “síncope brasileira”, a “síncopa nossa, entidade rítmica absoluta e, por assim dizer, in-subdivisível” (ANDRADE, 2013, p.95), que surge não como elemento de efeito especial,

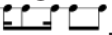
---

10 Veremos logo adiante que esse é justamente um dos recursos que André Mehmari usa para subverter a rítmica da peça em sua improvisação.

mas como a base mesma do discurso musical, no qual a “não síncope” é que aparece como exceção ou quebra discursiva.

É o caso aqui. Sobre a chamada “síncope característica” está fundada toda a parte A da peça, e, na versão de Eudóxia<sup>11</sup>, ela é executada com precisão e leveza admiráveis: embora apareça dividida entre as duas mãos à feição de pergunta e resposta, e conseqüentemente a célula da mão direita seja acéfala, reforçando o efeito de suspensão provocado pelas apojeturas que ocupam a maior parte de cada tempo, mantém-se a constância e a vivacidade do movimento que dá à música seu caráter de dança.

Esse movimento é interrompido apenas por um breve respiro na transição entre as partes A e B. Aqui, um ligeiro *rallentando* nos acordes da cadência final de A parece tomar fôlego para enfrentar o movimento crescente que vem a seguir. Em anacruse para o tema B<sup>12</sup>, a subida cromática da voz intermediária começa na ponta final do *rallentando* e vai acelerando de volta, retomando o vigor rítmico e chegando a uma atmosfera dançante ainda mais intensa (para trazer uma impressão puramente pessoal, é como se a linha ascendente, pontuada pelo pedal superior, representasse o início do movimento das rodas de um veículo, que acelera até chegar à sua velocidade normal e aí se mantém; talvez essa imagem tenha alguma relação com o automóvel da ilustração acima).

Voltamos em seguida à parte A, em um andamento um pouco mais acelerado que da primeira vez, e daí para o C<sup>13</sup>, onde a melodia em semicolcheias é acompanhada alternadamente por notas longas e por uma outra célula sincopada, também característica das danças brasileiras: . A sensação aqui (novamente uma impressão pessoal) é de uma dançarina que alterna jocosamente entre movimentos de balé e uma dança requebrada, mais atrevida, a cada dois compassos. Soa como uma brincadeira com a justaposição de estéticas que estamos discutindo aqui.

## 5. A interpretação de André Mehmari (2013)

Como já adiantamos, nesta gravação<sup>14</sup> André Mehmari lança mão de seu virtuosismo como improvisador para subverter toda a rítmica e a dinâmica da música. Entretanto, sua concepção de improvisação não é aquela associada à prática do jazz e que se tornou convencional entre os músicos populares, de partir de um tema e harmonia dados (conforme a partitura da melodia cifrada, abaixo) e improvisar tendo como pano

---

11 Disponível em: [http://bit.ly/parteA\\_eudoxia](http://bit.ly/parteA_eudoxia)

12 Disponível em: [http://bit.ly/parteB\\_eudoxia](http://bit.ly/parteB_eudoxia)


13 Disponível em: [http://bit.ly/parteC\\_eudoxia](http://bit.ly/parteC_eudoxia)

14 Disponível em: [http://bit.ly/fonfon\\_mehmari](http://bit.ly/fonfon_mehmari)

de fundo a estrutura harmônica da música, ou *chorus*<sup>15</sup>. Isso porque, se Mehmari é mais conhecido por sua atuação na música popular, sua formação como pianista erudito é igualmente forte, e isso se evidencia na forma como lida com o caráter propriamente pianístico dos acompanhamentos, contrapontos, condução de vozes, previstos na partitura para piano. Mesmo sem nenhuma pretensão de ser fiel a ela, e por mais “subversiva” e idiossincrática que seja sua interpretação, fica evidente que ela foi baseada na composição escrita, e não simplesmente no tema.



Fig. 5: Melodia cifrada.

Já de início, a apojetura presente no tema é sugerida em uma introdução composta de acordes não funcionais (quase *clusters*) na região grave, criando um efeito de atonalidade que contrasta fortemente com a atmosfera original. Isso dura poucos segundos; no entanto, e logo em seguida, o tema A é apresentado. Porém, sua rítmica está completamente transformada: ao deslocar o pulso, ora comprimindo, ora expandindo as células rítmicas, Mehmari acaba por criar uma sequência de compassos irregulares.<sup>16</sup> Na segunda metade da parte A, Mehmari brinca com a célula , conforme mencionamos acima: ao omitir a primeira semicolcheia, provocando uma ênfase artificial no que seria a segunda nota da célula, cria-se uma ambiguidade em relação à localização do pulso, que pode estar na pausa de semicolcheia – gerando uma sequência de células acéfalas – ou na colcheia, causando um deslocamento e uma subversão do próprio caráter sincopado da peça. Esse recurso será utilizado outras vezes, com diferentes graus de ênfase, no decorrer da gravação, por exemplo, entre as marcas de 0:57 e 1:11, a partir de 1:43, em 3:50 e, de forma mais clara e marcada, a partir de 4:00, na última apresentação de A antes do fim da gravação.

15 “Peças compostas ou canções, consistindo em uma melodia e uma progressão harmônica de acompanhamento, forneceram a estrutura para improvisações ao longo da maior parte da história do jazz. [...] Tornou-se convenção que os músicos interpretem a melodia e seu acompanhamento na abertura e na conclusão da execução de uma peça. No meio tempo, eles revezam improvisando solos dentro da forma rítmica cíclica da peça. Um solo pode consistir em uma única passagem pelo ciclo, conhecido como *chorus*, ou pode se estender para incluir múltiplos *chorus*” (BERLINER, 1994, p.193-194, tradução nossa). Original: “Composed pieces or tunes, consisting of a melody and an accompanying harmonic progression, have provided the structure for improvisations throughout most of the history of jazz. [...] It has become the convention for musicians to perform the melody and its accompaniment at the opening and closing of a piece’s performance. In between, they take turns improvising solos within the piece’s cyclical rhythmic form. A solo can comprise a single pass through the cycle, known as a chorus, or it can be extended to include multiple choruses”.

16 Tendo em vista que a característica mais marcante aqui é precisamente a ambiguidade rítmica provocada pela irregularidade dos acentos – muitas vezes, inclusive, sugerindo localizações diferentes do pulso para cada uma das vozes, como no Fig. 10 –, optei, nas transcrições abaixo, por não incluir fórmulas de compasso, usando apenas as barras de compasso para identificar pontos de inflexão que sugerem inícios de ciclo.





Fig. 6: Parte A, com compassos irregulares formados pelo deslocamento do pulso<sup>17</sup>.



Fig. 7: Parte A, com a omissão da primeira semicolcheia de cada tempo<sup>18</sup>.

Uma frase em oitavas na região grave leva à repetição de A; porém, desta vez, o que se ouve é um diálogo improvisatório entre uma voz grave e uma aguda, em que a forma é sugerida apenas vagamente pelo movimento harmônico e por determinadas células melódicas que ocasionalmente sugerem o tema original. Ao final desta parte, os acordes de transição que já citamos ao falar da gravação de Eudóxia são expandidos por meio da suspensão do pulso e de movimentos cromáticos das vozes superior e intermediária, criando uma espécie de interlúdio de caráter lírico contrastante (esse interlúdio também aparecerá em outros momentos). Porém, ao invés de seguir para B, conforme a intenção original dessa transição, voltamos para A, que será repetida ainda duas vezes com variações dos recursos já descritos.

17 Disponível em: [http://bit.ly/parteA1\\_mehmari](http://bit.ly/parteA1_mehmari)

18 Disponível em: [http://bit.ly/parteA2\\_mehmari](http://bit.ly/parteA2_mehmari)


 Fig. 8: Transição entre A e B. Gravação de Eudóxia<sup>19</sup>.

 Fig. 9: Transição entre A e B. Gravação de Mehmari<sup>20</sup>.

O tema da parte B (1:12) é apresentado de forma mais clara. As mudanças aqui consistem na textura do acompanhamento, com acordes de ritmo marcado intercalados com os arpejos originais, e no grande crescendo/acelerando que atinge seu ápice ao final da segunda repetição, levando, em 1:44, a uma recolhida na volta de A, que retorna em um súbito piano, porém com o mesmo andamento acelerado do final de B.


Após duas repetições de A, com acelerandos e deslocamentos semelhantes aos já apresentados, chegamos à parte C. Aqui, Mehmari parece brincar com o contraste entre a rítmica “balé” e a rítmica “maxixe”, já descrito na análise da versão de Eudóxia. Na primeira vez, em 2:00, ele enfatiza as semicolcheias da voz superior, mas modifica os acentos do acompanhamento, sugerindo em alguns momentos um compasso ternário que vai aparecer diversas vezes mais à frente e com máxima clareza em 3:29. É curioso notar aqui o comentário de Mário de Andrade sobre a presença da “melódica europeia” em Ernesto Nazareth: “Se por exemplo a gente executa a 1ª parte do ‘Sagaz’, fazendo perfidamente de cada tempo do dois-por-quatro um compasso ternário, dá de encontro com a mais alemã das valsas deste mundo” (ANDRADE, 2013, p.92). É o que Mehmari faz aqui, talvez mesmo como uma referência consciente. De qualquer forma, o recurso parece confirmar a impressão expressa anteriormente de um aceno às danças europeias.

19 Disponível em: [http://bit.ly/A-B\\_eudoxia](http://bit.ly/A-B_eudoxia)

20 Disponível em: [http://bit.ly/A-B\\_mehmari](http://bit.ly/A-B_mehmari)



Fig. 10: Parte C. Gravação de Mehmari (acentuações sugerindo compasso ternário)<sup>21</sup>.

Reforçando ainda mais a sensação de alternância entre estéticas, na segunda repetição de C (em 2:16), a rítmica do maxixe aparece de forma bem marcada, tanto no acompanhamento (baseado em arpejos de tríade sobre a figura ) quanto na interpretação “suíngada” das semicolcheias da melodia. Logo em seguida, no entanto, retorna à sensação de ternário, e o C é repetido uma última vez em andamento bem acelerado e no registro agudo. Daí em diante, a improvisação segue como um “resumo” dos elementos já utilizados.

## 6. Considerações finais

Chegamos, assim, a um aparente paradoxo. Se é verdade, como na metáfora de Wisnik, que a corporalidade e a dança são vistas, culturalmente, como pertencentes à esfera popular, e se é verdade que o objetivo principal de um intérprete da esfera erudita, de acordo com o ideal do *Werktreue*, é reproduzir a peça musical como teria sido executada à época de sua criação, então Eudóxia, a “pianista de classe” (para usar o termo algo preconceituoso de Andrade Muricy), ao se pautar pelo sistema de valores da música erudita, acaba preservando, em sua interpretação, também um elemento importante do sistema de valores da música popular, que é o vigor e a constância rítmicas que a tornam dançante. Mehmari, por sua vez, tendo como princípio norteador a importância da invenção pessoal e a visão do intérprete como “recompositor” – valor central para a música popular – e se reapropriando do rótulo “pianeiro” desdenhado por Muricy, acaba distorcendo a rítmica da peça a ponto de torná-la “indançável” e afasta-se, assim, da atmosfera popular dessa música em benefício de uma atmosfera densa e cheia de estranhezas, mais afeita aos modernismos da música erudita – praticamente uma “Fantasia sobre *Fon-fon!*”.

<sup>21</sup> Disponível em: [http://bit.ly/parteC\\_mehmari](http://bit.ly/parteC_mehmari)

Podemos lembrar, ainda, a diferenciação feita por Adorno entre a audição “expressivo-dinâmica”, fundada no desenvolvimento musical discursivo, intelectualizado, que domina o tempo e “transforma o heterogêneo recurso temporal em força do processo musical”, e a audição “rítmico-espacial”, que “obedece ao toque do tambor” e baseia-se na “articulação do tempo mediante subdivisões em quantidades iguais, que virtualmente invalidam o tempo e o espacializam” (ADORNO, 1974, p.151). À primeira forma de audição ele associa a tradição intelectual alemã, e, muito especificamente, a forma sonata; à segunda, a funcionalidade da música voltada para a dança, que abdica do desenvolvimento temporal em nome de uma “pseudomorfose do tempo musical com o espaço” (ADORNO, 1974, p.149), de uma “mensurabilidade e computabilidade, em que não existe a dimensão da recordação” (ADORNO, 1974, p.150) – uma recusa ao tempo subjetivo que Adorno identifica como regressiva, e que está presente, segundo ele, tanto no jazz quanto em Stravinsky.

A dança impunha à composição, desde o princípio, certa subordinação, e a renúncia à autonomia. A verdadeira dança, ao contrário da música mais madura, é uma arte temporalmente estática, um girar em círculo, um movimento privado de progresso. (ADORNO, 1974, p.150).

Ora, no caso em questão, é a *pianista* erudita quem prima pela mensurabilidade rítmica e, conseqüentemente, pela subordinação à funcionalidade da dança, e é o *planeiro* quem recusa e subverte essa mesma “espacialização” do tempo. A primeira presta-se mais a uma audição “rítmico-espacial”, e o segundo, a uma audição “expressivo-dinâmica”. Assim, a hierarquia definida no âmbito da cultura nacional e expressa por Muri-cy parece inverter as posições e os juízos de valor definidos por Adorno. No contexto mestiço brasileiro, ao que parece – mais especificamente em um contexto brasileiro *pós-moderno* –, tais distinções são muito menos nítidas, seus contornos muito mais borrados, do que no contexto europeu em que Adorno escrevia.

Há ainda um outro sentido em que os valores eruditos e populares em cada uma das interpretações em questão parecem se confundir. A improvisação, embora tenha sido praticamente banida da *performance* da música erudita ao longo do século XX, em nome da fidelidade à partitura e do preciosismo técnico,<sup>22</sup> e embora seja hoje considerada atributo específico da música popular, já foi em outros tempos um elemento importante da performance de instrumentistas eruditos, especialmente pianistas, e especialmente os românticos. Em *After the golden age: romantic pianism and modern performance*, Kenneth Hamilton discorre sobre o quanto o formato “sacralizado” dos concertos de música erudita de hoje difere daquele dos concertos do período anterior, quando, ironicamente, a maior parte do repertório executado nesses concertos foi composta:

Os primeiros recitais de Liszt no final dos anos 1830 também eram muito diferentes dos que conhecemos hoje. Ele continuava a compartilhar o palco regularmente com outros artistas, a fazer prelúdios antes das peças, e a exibir improvisações sobre temas oferecidos pelo público como clímax do evento. Nosso

---

22 Com a evidente exceção das várias formas de “improvisação livre” utilizadas pelas vanguardas.

padrão atual de recitais é, em termos de programação, estilo de *performance* e etiqueta, basicamente um produto do século XX (HAMILTON, 2008, p.17, tradução nossa).<sup>23</sup>

O pianismo de Mehmarí parece remeter muito a essa tradição pré-moderna, e certamente não apenas por coincidência. Há sempre um momento, em seus recitais de piano solo, em que ele pergunta à plateia: “O que vocês querem que eu toque?”. Os pedidos do público – por exemplo, em um dos casos, “Chega de Saudade”, “jazz”, “Ponteio”, “João Donato” –, ele anota em um caderninho e, em seguida, começa a improvisar simultaneamente, muitas vezes politonalmente, sobre todos esses temas, resultando em “fantasias” em que o caráter originalmente popular dos temas se torna praticamente indistinguível. Ora, isso remete diretamente à prática de Liszt, conforme descrita por Hamilton, e é a evidência de uma tentativa consciente de reconstruir a ligação entre a improvisação conforme praticada na música popular e a improvisação como “prática perdida” da música erudita.

Assim, em sua interpretação de *Fon-fon!*, André Mehmarí trata de embaralhar as fronteiras entre pianista e pianeiro. Como notamos, sua improvisação, embora seja “popular” em sua liberdade pessoal e em seu caráter idiossincrático, não é “popular” em sua recusa ao ritmo regular e à repetição formular do *chorus*; embora seja “erudita” na complexidade dos recursos utilizados e na densidade de sua atmosfera, não é “erudita” no sentido da fidelidade à partitura e da precisão interpretativa. Explorando os extremos das sonoridades do piano, desde marteladas no agudo até *clusters* no grave, evidenciando, com seu toque muito particular, a própria materialidade do instrumento – a corda, o martelo, a ressonância da madeira –, ele traz o próprio instrumento para o primeiro plano, juntamente com as disputas históricas em torno dele. Traz à tona, dessa forma, um contexto cultural em que práticas e valores populares vazam para o campo erudito e vice-versa:

[...] o momento em que a cultura letrada de um país escravocrata tardio enxergou na liberação de suas potencialidades mais obscuras e recalcadas, ligadas secularmente à mestiçagem e à mistura cultural, entremeadas de desejo, violência, abundância e miséria, a possibilidade de afirmar seu destino e de revelar-se através da união do erudito com o popular. (WISNIK, 2007, p.61-62).

Se alguém simbolizou a fecundidade desses vazamentos foi Ernesto Nazareth, que, na sua ambição de passar de um campo para o outro, acabou devassando suas próprias definições e, com o passar do tempo, reinando em ambos.

## Referências

ALMEIDA, Alexandre Zamith. *Verde e amarelo em preto e branco: as impressões do choro no piano brasileiro*. Dissertação (Mestrado) – Unicamp, Campinas, 1999.

---

23 Original: “Liszt’s initial recitals in the late 1830s were also very different from what we know today. He continued to share the stage regularly with other artists, to prelude before pieces, and to showcase improvisations on themes provided by the audience as the climax of the event. Our current standard recital is, in terms of programming, performance style, and etiquette, very much a product of the twentieth century”.

ANDRADE, Mário de. Ernesto Nazaré. In: ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ASSIS, Machado de. Um homem célebre [1896]. In: ASSIS, Machado de. *O Alienista*. São Paulo: Círculo do Livro, [198-]. p. 233-243.

BARROS, Eudóxia de. *Ouro Sobre Azul*: músicas de Ernesto Nazareth na interpretação de Eudóxia de Barros. [S. l.]: Chantecler Internacional, 1963. HI-FI, CMG 1017. Disponível em: <http://www.acervoorigens.com/2011/10/eudoxia-de-barros-ouro-sobre-azul.html>. Acesso em: 28 out. 2016.

BERLINER, Paul. *Thinking in jazz: the infinite art of improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

BLOES, Cristiane Cibeli de Almeida. *Pianeiros: dialogismo e polifonia no final do século XIX e início do século XX*. Dissertação (Mestrado) – Unesp, São Paulo, 2006.

CIRINO, Giovanni. *Narrativas musicais: performance e experiência na música popular instrumental brasileira*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

GISMONTI, Egberto. Entrevista concedida ao programa *Oncotô*. Rio de Janeiro: TV Brasil, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=45JM7EsfXUA>. Acesso em: 9 out. 2015.

GOEHR, Lydia. *The imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

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

MEHMARI, André. *Ouro sobre azul*: Ernesto Nazareth. CD (independente), 2015.

MURICY, Andrade. Ouro Sobre Azul. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 25 set. 1963. Disponível em: <http://www.eudoxiadebarros.com.br>. Acesso em: 24 jun. 2016.

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul*: Modernismo e música popular. Rio de Janeiro: FGV, 1998 [edição digital: 2012].

NUNES, Jordão Horta. O machete e o violoncelo: gêneros musicais e identidade social na prosa de Machado de Assis. *ArtCultura*, ano 10, n. 17, p. 73-88, 2008.



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

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense. In: WISNIK, J. M. *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

WISNIK, José Miguel. Entre o Erudito e o Popular. *Revista de História*, São Paulo, n. 157, p. 55-72, 2007.

WISNIK, José Miguel. *Machado Maxixe: o caso Pestana*. São Paulo: Publifolha, 2008.