

ONDE COMEÇA A MÚSICA BRASILEIRA? OLHARES DA HISTORIOGRAFIA MUSICAL E DA ETNOMUSICOLOGIA

Guilhermina Lopes

UNICAMP

Mestrado em Música

*SIMPOM: Subárea de Etnomusicologia*¹

Resumo: Marcados por uma concepção eurocentrista, os primeiros relatos sobre a colônia constituíam basicamente impressões de seus autores - cronistas, missionários e viajantes - sobre o que aqui encontravam. Não constituíam, ainda, estudos sistemáticos da população nativa e de sua cultura. Referências sobre o local e os costumes visavam uma ação de domínio ou “civilização” sobre o “outro”, tido como inferior. A historiografia musical produzida no Brasil durante os séculos XIX-XX guiava-se pelos ideais de progresso e nação, buscando encontrar os fatos que ilustrassem o percurso da música em direção à emancipação do modelo europeu. Desejosos do reconhecimento internacional da música brasileira, os autores buscavam demonstrar a existência de uma tradição que remontasse a um “passado estável e imemorial”. A música sacra representava a transplantação de valores coloniais, enquanto os gêneros híbridos da modinha e do lundu, marcados pela influência africana eram vistos como potenciais formadores de uma música nacional. O nacionalismo ganharia vigor com o projeto modernista de criação de uma “música artística” a partir da elaboração do material musical folclórico segundo princípios europeus. A década de 80 marca uma revisão crítica do mito construído sobre as três raças formadoras de “uma identidade musical brasileira”, resultando em um florescimento acadêmico da etnomusicologia, disciplina que se voltava para a compreensão do fazer musical dos grupos estudados e não mais [ou não tanto] para a afirmação de uma identidade nacional. No Brasil, o grande passo para a institucionalização da disciplina foi a fundação, em 2001, da Associação Brasileira de Etnomusicologia. Atualmente, a disciplina, que admite as perspectivas disciplinares da música e da antropologia, encontra-se em franca expansão, voltando-se cada vez mais para abordagens êmicas e participativas e para o diálogo com a produção internacional.

Palavras-chave: Etnomusicologia; Historiografia Musical Brasileira; Nacionalismo.

Abstract: Characterized by an euro centrist conception, the first texts concerning the music in Brazil constituted basically impressions of the authors – chronists, missionaries and travelers – about what they found. They cannot be considered systematic studies of the native population and its culture. References about the place and its habits aimed a dominative and civilizational action over the “others”, seen as inferior. Brazilian music historiography published during the XIXth and XXth centuries was guided by the ideals of nation and progress, searching for facts that illustrated the emancipation of music from the European model. Aiming the international acknowledgment of Brazilian music, the authors tried to demonstrate the existence of a tradition that remounted to a “stable and immemorial past”. Sacred music represented the transplantaion of colonial values, while the hybrid styles of *modinha* and *lundu*, characterized by African influence, were seen as potential basis for a national music. Nationalism increased, influenced by the modernist project of an “art music”, created from folkloric musical material, treated by European compositional processes. A critical review of the three-racial myth of Brazilian identity takes place in the decade of 1980,

¹ Érica Giesbrecht, UNICAMP; Lenita Waldige Mendes Nogueira, UNICAMP.

resulting in an academic boom of Ethnomusicology, discipline centered in the comprehension of the musical activity in the studied groups and not in national assertion. The foundation of the Brazilian Association for Ethnomusicology (ABET) was determinant to the institutionalization of the discipline in the country. Nowadays, the expanding field, which admits disciplinary perspectives both from Anthropology and Music, is characterized, more and more, by emic and participative approaches.

Keywords: Ethnomusicology; Brazilian Musical Historiography; Nationalism.

Os primeiros relatos sobre a colônia constituíam basicamente impressões de seus autores sobre o que aqui encontravam. Não constituíam, ainda, estudos sistemáticos da população nativa e de sua cultura. O discurso dos autores, cronistas, a serviço dos governantes, e missionários religiosos, em sua maioria, a serviço da Igreja Católica, revelava uma concepção eurocentrista. Referências sobre o local e os costumes visavam uma ação de domínio ou “civilização” sobre o “outro”, tido como inferior. Segundo Diósnió Machado Neto², “o relato é sempre realizado na perspectiva das pertencas individuais, da subjetivação de valores que emergem do distanciamento crítico da alteridade.” Relatos de viajantes independentes também foram publicados e vendidos a uma burguesia europeia nascente, sequiosa de instrução, entretenimento e, em última análise, da validação de seus valores e confirmação de sua superioridade moral (NERY, 2001, apud MACHADO NETO, não publicado). Misturavam-se, nesses textos, a realidade e a fantasia – resquícios do imaginário medieval. “As hipérboles tornam-se lugar comum, tanto para sublinhar o exótico como para defender uma terra de região marginal.” (MACHADO NETO, não publicado). Até esse momento, predominavam as descrições dos indígenas. Há poucas referências aos escravos em épocas anteriores à explosão da mineração. A partir do século XVIII, o foco desloca-se dos nativos para os costumes da população inserida no sistema civilizacional europeu. Formou-se, segundo Machado Neto, “um verdadeiro cânone discursivo, sempre na perspectiva do atraso social, da luxúria da elite, do escárnio da escravidão, da indolência e luxo da vida religiosa, da prática escancarada da simonia e da corrupção das autoridades régias.”

A vinda da Corte Portuguesa para o Brasil em 1808, a consequente elevação de Colônia a Reino e a posterior independência política do país em 1822 refletem e, ao mesmo tempo, impulsionam o pensamento nacionalista, que se manifesta na política, na literatura e nas artes. O liberalismo, um dos motores da Independência, reflete-se na visão romântica,

² Slides da aula *A historiografia colonial: viajantes, missionários e cronistas*, parte da disciplina “Análise da Historiografia Musical Brasileira”, ministrada pelo prof. Diósnió Machado Neto no programa de pós-graduação em música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP) no segundo semestre de 2011. Material não publicado.

marcada pelo subjetivismo, busca de liberdade individual e “preocupação com a construção de uma história do Brasil pela perspectiva do brasileiro”. (MACHADO NETO, não publicado). Em 1836 foi publicada a Revista *Nitheroy*, projeto de Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882), Manuel de Araújo Porto Alegre (1806 – 1879) e Francisco de Sales Torres Homem (1812-1876), com o apoio do imperador D. Pedro I. O ideal romântico nacionalista permeava os textos, que discutiam ciência, política e arte. O ensaio *Ideias sobre a música*, de autoria de Porto Alegre, traz uma digressão histórica linear sobre o valor da música, desde os gregos até sua manifestação na obra de D. Pedro I, fundador do Império. Relaciona, portanto, a maior evolução da música à fundação do Estado nacional. Trata a música dos nativos como primitiva e tumultuada.

[...] no estado selvagem, e de barbaria, a música não é mais do que uma assuada contínua; o canto se apresenta em forma de uivos e a orquestra [isto é, os instrumentos] como um tumulto de armas; mas logo que um pequeno grau de civilização se introduz, ela muda de caráter, e isso se observa nos selvagens do Brasil. (PORTO ALEGRE, 1836, p.176).

A música, segundo o autor, expressa o clima e o solo. Considera que o tipo fisionômico, a mímica e a declamação influíram muito sobre a produção artística. Já se percebe a presença do mesologismo e do determinismo racial, correntes de pensamento de que trataremos mais adiante. Vê no lundu e na modinha a manifestação do espírito nacional. Porém, ainda não identifica uma “música nacional”. Nega a nacionalidade da música sacra colonial, considerando-a mera transplantação do modelo europeu. A música de origem popular não seria, para Porto Alegre, suficientemente elaborada, sendo por ele colocada num patamar inferior ao da música erudita. Logo, a modinha e o lundu constituiriam as bases de uma música erudita nacional ainda por se fazer. Entre os autores desse período, destaca-se, ainda, Silvio Romero (1851-1914), para quem a nossa sociedade era produto da mestiçagem racial e cultural. Entretanto, acreditava na desigualdade das raças, vendo o branqueamento gradual da população como o caminho para o progresso. Por mais que hoje se discorde de suas ideias, deve-se destacar a atenção por ele conferida à cultura mestiça e popular, a partir de então considerada a base do pensamento e da arte nacional. (LEONI, 2010).

A partir das últimas décadas do século XIX, faz-se sentir, no meio intelectual brasileiro, o impacto de teorias europeias que proporcionavam um novo enfoque aos estudos históricos, literários, sociais e antropológicos. A principal dessas teorias foi o Positivismo, concepção filosófica que considerava o método da ciência como o único válido, devendo-se estender “a todos os campos de indagação e da atividade humana.” (ABBAGNANO, 2000, p. 777). O francês Auguste Comte (1798-1857), principal teórico do Positivismo, enfatizava a

ideia do homem como ser social e propunha o estudo da sociedade por meio de métodos e técnicas empregados pelas ciências naturais (CHAUÍ, 2008). Fortemente influenciada pelo Positivismo, a produção historiográfica brasileira das primeiras décadas do século XX é marcada pela busca da comprovação da existência, desde tempos remotos, de uma música “autenticamente brasileira”. Deve-se destacar que o país vivenciava a esperança resultante do estabelecimento do regime republicano, em 1889. Buscava-se fazer do Brasil uma “nação moderna e progressista.” (SOARES, 2007). Foram influentes, também, as teorias deterministas, caracterizadas, nas Ciências Humanas, pela busca de elementos condicionadores da sociedade e da cultura. Destacam-se o Determinismo Geográfico, defendido pelo inglês Henry Buckle (1821-1862) e o Determinismo Integral, formulado pelo francês Hippolyte Taine (1828-1893). Enquanto Buckle considerava o meio físico como o principal elemento condicionador, a teoria de Taine englobava, ainda, os fatores raça e momento histórico. (VOLPE, 2008). Nas primeiras histórias da música brasileira, fatores climáticos, mesológicos e características raciais da população são assinalados como definidores de uma “expressividade musical brasileira”. Relacionado a essas concepções e igualmente dominante no período em questão era o evolucionismo, que teve na figura do filósofo inglês Herbert Spencer (1820-1903) seu maior expoente nas Ciências Humanas. Segundo essa corrente de pensamento, evolução significaria essencialmente progresso, e este investiria todos os aspectos da realidade (ABBAGNANO, 2000, p. 396). A evolução dar-se-ia, necessariamente, do simples para o complexo. Desde a publicação de *Ideias sobre a Música* já se percebe o esforço para traçar uma linha evolutiva que teria sua culminação na expressão nativista do lundu e da modinha. A música portuguesa representava a transplantação de valores coloniais; a indígena e africana eram vistas como rudes.

O nacionalismo musical brasileiro ganharia verdadeiro impulso na década de 20 do século passado, sobretudo após a Semana de Arte Moderna de 1922. Na década seguinte, consolidar-se-ia como corrente hegemônica na música erudita. O projeto nacionalista, encabeçado por Mário de Andrade (1893-1945), e discutido em seu “Ensaio sobre a música brasileira” (1928), visava à construção de uma “música artística brasileira”, a partir da elaboração, segundo princípios estéticos e estruturais europeus, do material musical proveniente da música popular. Deve-se esclarecer que o que se chamava “música popular” era o que hoje consideramos a música folclórica, eminentemente rural, e a “parcela da produção urbana ainda não deturpada pelas influências consideradas deletérias do urbanismo e do mercado cultural em formação.” (BAIA, 2010, p. 24). Em 1937, Mário fundou a Sociedade de Etnografia e Folclore. No ano seguinte, organizou e participou da Missão de

Pesquisas Folclóricas, cuja equipe visitou diversos estados brasileiros, em busca de material etnográfico, especialmente na música. O objetivo de tais pesquisas não era, contudo, a realização de um estudo aprofundado da nossa tradição oral, mas sim a coleta de “matéria-prima”. Tal concepção ia de encontro à política populista de Getúlio Vargas, que assumiu a presidência do país em 1930, consolidando seu regime a partir de 1937, com a instituição do Estado Novo (1937-1945). Sua propaganda nacionalista centrava-se na figura do mestiço cordial, que seria o responsável pela prosperidade do país. (REILY, 2000). A música desempenhava um papel de grande importância nesse processo, tendo sido implementado o canto orfeônico nas escolas, sob a direção do compositor Heitor Villa-Lobos.

A pioneira historiografia musical no Brasil guiava-se, portanto, pelos ideais de progresso e nação, buscando encontrar os fatos que ilustrassem o percurso da música em direção à emancipação do modelo europeu. Tratava-se, portanto, de uma “história teleológica que se escrevia a partir dos valores e preocupações do presente do historiador.” (TRAVASSOS, 2003, p. 75). Desejosos do reconhecimento internacional da música brasileira, os autores buscavam, até então, demonstrar a existência de uma tradição que remontasse a um “passado estável e imemorial.” (TUMA/MONTEIRO, 2007, p. 9). Todavia, conforme observa Paulo Castagna (2008, p. 34), “apesar de seus esforços, reconheciam uma tal carência de informações objetivas sobre a prática e produção musical brasileira que acabava por limitar seus próprios trabalhos”. A leitura dessas obras revela, paradoxalmente, uma falta de interesse em relação à música do período colonial. Em seu furor nacionalista, nossos pensadores não consideravam essa música como autenticamente brasileira. Estando ausente o elemento musical africano e indígena, tratava-se, segundo eles, de uma arte meramente transplantada da Europa.

Luiz Heitor Correa de Azevedo, por exemplo, em seu livro *150 anos de música no Brasil (1956)* intitula “Antecedentes” o capítulo de seu livro destinado a abordar a música colonial, deixando clara sua visão de que nossa música ainda não começa aí. Apenas o interesse histórico motiva-o a alertar o leitor para a necessidade de pesquisas sobre a música produzida e executada nessa época. Afirma o autor: “A música brasileira que o historiador pode apreciar à luz da crítica começa com o século XIX. (...) Como expressão do gênio criador brasileiro é provável que essa música (colonial) possa estar ausente do panorama geral da arte em nossa terra.” (AZEVEDO, 1956, p. 9). Renato Almeida expressa a mesma opinião ao afirmar que “no período [sic] colonial quasi [sic] nada ha digno de referencia” (ALMEIDA, 1926 p. 62). Para Mário de Andrade, a música da colônia não passava de uma versão inferiorizada da música europeia. Segundo o estudioso brasileiro, nossa produção

estava muito aquém do nível técnico e artístico de além mar. Podemos perceber tal argumento no seguinte trecho de *Música do Brasil* (1941, p. 13):

Já seria de todo impossível um êmulo de Palestrina ou de Bach por esses tempos coloniais. Dado mesmo que ele surgisse, a música dele não existiria absolutamente. Porque a Colônia não poderia nunca executá-la. Nem tínhamos capelas corais que aguentassem com as dificuldades técnicas da polifonia florida, nem ouvintes capazes de entender tal música e se edificar com semelhantes complicações musicais. [...] E, ou esse Palestrina dos coqueiros teria que buscar outras terras pra realizar sua arte, ou teria que engruvilhar sua imaginação criadora, na mesquinha confecção dos cantos-de-órgão jesuíticos ou na monótona adaptação de palavras católicas aos batepés irremediáveis da nossa tapuiada.

Em *Pequena História da Música*, publicado no ano seguinte, Mário aponta o surgimento de uma “consciência racial” no início do século XX, a qual teria levado a uma maior autenticidade da nossa produção musical.

A música artística no Brasil foi um fenômeno de transplantação. Por isso, até na primeira década do século XX, ela mostrou sobretudo um espírito subserviente de colônia. Perseveramos musicalmente coloniais até que a convulsão de 1914 [1ª Guerra Mundial], firmando o estado de espírito novo, ao mesmo tempo que dava a todos os países uma percepção por assim dizer objetiva da totalidade do universo e despertava no homem uma consciência [sic] mais íntima de universalismo, também evidenciava as diferenças existentes entre as raças e legitimava em todos os agrupamentos humanos a consciência [sic] racial. (ANDRADE, 1942, p. 130).

Mário de Andrade não considerava a música sacra como parte do universo sonoro formador da identidade musical especificamente brasileira. Não via, por exemplo, no Pe. José Maurício Nunes Garcia um exemplo de brasilidade, apesar de este ter todas as características exteriores de mulato. O padre, segundo Mário, não teria vivido os problemas da sua cor (COLI, 1998, apud LEONI, 2010, p. 106). Segundo Leoni (2010, p 107-108),

o estudo da música colonial, até Mario de Andrade, vinha sempre atrelado à identidade nacional. Os recortes temporais impostos pela elevação da Colônia a Reino delimitavam o aparecimento de uma identidade musical. Somente aquelas manifestações coloniais, que eram populares e espontâneas, foram admitidas como elementos formadores da música nacional. Toda a música contratada, fosse sacra ou de entretenimento, era tida como imitação ou transposição de modelos europeus, uma vez que servia ao gosto da elite. E, por conseguinte, qualquer compositor desse período independentemente da origem não era brasileiro.

Conforme descreve Suzel Reily (2000), era comum as primeiras obras historiográficas sobre a nossa música iniciarem-se pela descrição do período colonial como formativo de nossa identidade e cultura, apontando o desenvolvimento de gêneros e formas musicais híbridos como resultado das interações entre europeus, africanos e ameríndios. Observa-se, nos comentários dos autores, uma associação entre caráter nacional e

hibridização. Contudo, apenas eram consideradas nacionais as manifestações musicais que apresentavam elementos musicais das diversas culturas aqui presentes. Em outras palavras, a música autenticamente nacional não se configurava meramente a partir de uma hibridização racial, mas também a partir de uma hibridização musical. Vide o exemplo do lundu e da modinha, únicos gêneros até então tratados na historiografia como exemplares de uma música autenticamente nacional ou potenciais formadores desta.

O impulso investigativo em fontes documentais coloniais, a partir da década de 60, modificou o panorama da própria forma de historiar. Isso se deveu justamente aos trabalhos de autores como Frei Pedro Sinzig e, sobretudo, Curt Lange. Nota-se, a partir daí, uma maior preocupação em compreender os fenômenos que regiam a prática e produção musical de determinado período que em buscar informações e materiais para a estruturação de uma autêntica música nacional. A partir da década de 60, com as pesquisas de Régis Duprat, Cleofe Person de Mattos, Jaime Diniz, Gerard Béhague, Mercedes Reis Pequeno, José Maria Neves, entre outros, a utilização dos manuscritos musicais antigos como objetos de pesquisa obteve um destaque jamais antes recebido. A ideia das “histórias” gerais estava, à época, em desuso. Assim, essa geração optou majoritariamente por textos monográficos. A crescente especialização dos conhecimentos levou as histórias da música erudita e popular, a partir da década de 60, a serem abordadas separadamente. (TRAVASSOS, 2003). A música popular urbana finalmente ganhava espaço, através produção bibliográfica de autores como Ary Vasconcelos e José Ramos Tinhorão. Nas duas décadas seguintes, dois autores dedicam-se à produção historiográfica panorâmica da música erudita com finalidade didática e voltada para o grande público: Bruno Kiefer (1923-1987) e Vasco Mariz (1921). Os referidos trabalhos, amplamente utilizados até os dias atuais, tanto nos estudos pré-universitários quanto superiores, apresentam, na atribuição de valor aos compositores biografados, reflexos da manutenção da primazia do nacionalismo modernista.³ Kiefer considera a música brasileira, basicamente “lusó-africana”, estando ausente a influência musical indígena. Citando Carlos Cavalcanti, afirma ser a música desses últimos apenas “de interesse maior para antropólogos, e etnólogos ou para especialistas em artes primitivas.” (KIEFER, 1977, p. 13).

De fato, essas áreas olhariam cada vez mais para a música como um objeto de estudo, como mostra, por exemplo, a pesquisa de Rafael Bastos sobre a música entre os índios Kamayurá ([1978] 1999). Entretanto, não se restringiriam apenas às “outras” músicas,

³ Não se pode esquecer que os livros *História da Música Brasileira* (1977) e *História da Música no Brasil* (1981), de Mariz, foram publicados durante o Regime Militar (1964-1985), período de grande exortação nacionalista e que Mariz era diplomata, estando, portanto, a serviço do governo.

deixadas de lado pela historiografia precedente. Voltariam, com novas abordagens, aos gêneros consagrados como nacionais. O encontro entre a antropologia e a música resultou no surgimento da disciplina Etnomusicologia, em franca ascensão e consolidação no país. Segundo Bastos (2004), o encontro admite ambas as perspectivas disciplinares, o que parece indicar que nenhum dos dois pontos de vista se apagam e que o encontro é inesgotável. A antropologia musical, desenvolvida, inicialmente, no final do século XIX, como subárea da musicologia, passou por diversas denominações, como “musicologia comparativa”, “pesquisa musical etnológica”, “folclore e etnologia musical”, “antropologia musical” e até mesmo “música dos povos estranhos”. O termo “ethno-musicology” foi introduzido pelo holandês Jaap Kunst, consolidando-se com a fundação da *Society for Ethnomusicology*, em 1956, nos EUA. (PINTO, 2001, p. 224). A abertura política do país em 1985 desencadeou uma revisão crítica do mito construído sobre as três raças formadoras de “uma identidade musical brasileira”, resultando em uma profusão de textos acadêmicos da área. (REILY, 2000). No Brasil, o grande passo para a institucionalização da disciplina foi a fundação, em 2001, da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET). Travassos (2003, p. 75) vê a implantação acadêmica da etnomusicologia como um importante passo para a “superação do paradigma da nacionalização que orientou as abordagens da música desde o início do século XX.” Segundo Reily, os autores não estavam mais preocupados em definir a brasilidade dos estilos estudados, mas, sim, em compreender o que significam para as pessoas envolvidas nesse fazer musical. Em outras palavras, os estudos etnomusicológicos, que tiveram, entre seus pioneiros Silvio Romero, Renato Almeida, Mário de Andrade e Luiz Heitor, uma abordagem majoritariamente “de gabinete”, guiada por um olhar externo, passaram a buscar uma perspectivaêmica, isto é, interna, e uma abordagem cada vez mais participativa, sendo cada vez mais indispensável a participação do pesquisador nas atividades performativas da comunidade, seja tocando, cantando ou dançando. (PINTO, 2001).

Reily destaca que, apesar de ter modificado sensivelmente seus objetivos e abordagens e de dialogar, cada vez mais, com a produção internacional, a etnomusicologia brasileira permanece essencialmente comprometida com questões relacionadas à realidade nacional. Tal situação não é bem vista por Travassos, que a considera um confinamento intelectual que resulta numa posição de subordinação no cenário internacional e que talvez seja um resquício do projeto modernista nacionalizante. De qualquer forma, a vasta produção e os frutíferos debates são uma prova da força e do crescimento da disciplina. Entretanto, a julgar pelo meu *software* editor de texto, que insiste em sublinhar o termo “etnomusicologia”, ainda temos um longo caminho a percorrer.

Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução da 1ª edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi; revisão da tradução e tradução dos novos textos Ivone Castilho Benedetti. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1926.
- ANDRADE, Mário de. *Música do Brasil*. Curitiba, São Paulo: Rio de Janeiro: Guaíra, 1941.
- _____. *Pequena História da Música*. São Paulo: Martins, 1942.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- BAIA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. São Paulo, 2010. 279 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- BASTOS, Rafael José de Menezes. *A musicológica Kamayurá: Para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1999.
- _____. *Etnomusicologia no Brasil: Algumas tendências hoje. Antropologia em primeira mão*. Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, 2004.
- CASTAGNA, Paulo. Avanços e perspectivas na Musicologia Histórica Brasileira. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*. Pelotas, v. 1, n.1, 32–57, 2008.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. 13. ed. São Paulo: Editora Ática, 2008.
- KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 2. ed., 1977.
- LEONI, Aldo Luiz. Historiografia musical e hibridação racial. *Revista Brasileira de Música*. Escola de Música – Universidade Federal do Rio de Janeiro. v. 23, n. 2, 95–119, 2010.
- MACHADO NETO, Diósnio. *A historiografia colonial: viajantes, missionários e cronistas*. Material não publicado.
- PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: Questões de uma antropologia sonora. In *Revista de Antropologia*. São Paulo: USP, v. 44 n. 1, 2001.
- PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Ideias sobre a musica. *Revista Nitheroy*, Tomo Primeiro, nº 1º, 160–183. Paris: Dauvin et Fontaine, Librairies, 1836.
- REILY, Suzel Ana. Introduction: Brazilian Musics, Brazilian Identities. *British Journal of Ethnomusicology*, v. 9, n. 1, p. 1–10, 2000.
- SOARES, Dalton Martins. *O desenvolvimento, na primeira metade do século XX, da historiografia sobre a prática musical em São Paulo entre os séculos XVI e XIX*. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2007.

- TRAVASSOS, Elizabeth. Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil. *Opus*, v.1. n. 9, 73–86, dezembro 2003.
- TUMA, Said. MONTEIRO, Eduardo. Tensões sócio-culturais na historiografia musical brasileira: tentativa de aproximação entre musicologia e história cultural. In: XVII Congresso da ANPPOM, 2007, São Paulo. *Anais do XVII Congresso da ANPPOM*, 2007. Disponível em <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_STuma_EMonteiro.pdf>. Acesso em 20 jun. 2012.
- VOLPE, Maria Alice. A teoria da obnubilação brasílica na história da música brasileira. *Música em Perspectiva*. v. 1, n 1, 58–71, março 2008.