

## DARIUS MILHAUD E O BRASIL

**Lina Maria Ribeiro de Noronha**

Instituto de Artes – UNESP

Doutorado em Música / Musicologia

*SIMPOM: Subárea de Musicologia*

### Resumo

Este trabalho busca mostrar a relação entre a produção do compositor francês Darius Milhaud e o Brasil, em especial a ligação com a música brasileira que se apresenta na sua obra de maior repercussão: *Le Boeuf sur le Toit*. Os textos tomados como referência para esse estudo são os do próprio Milhaud e os de Manoel Corrêa do Lago. A abordagem da relação entre a produção de Milhaud, a música popular brasileira e os seus ouvintes-interlocutores durante o período em que permaneceu no Brasil está embasada na presença obrigatória do público como elemento invariavelmente ligado a todo fato musical, segundo conceitos da sociologia da música. São tomadas como referências as tipologias de público de Supicic e as tipologias de escuta propostas por Adorno. Em *Le Boeuf sur le Toit*, Milhaud, ao mesmo tempo em que faz uso da música popular brasileira de uma forma “folclorizante”, mostra encontrar nessa mesma música elementos em comum com a sua própria linguagem musical, que ele associa a uma certa latinidade, presente tanto na música brasileira como na música francesa. O uso de elementos musicais tidos como “exóticos” era uma atitude comum aos compositores franceses do período e favorecia algo igualmente importante entre os nacionalistas no Brasil: a incorporação da música brasileira a uma linguagem musical européia.

**Palavras-chave:** Darius Milhaud; música brasileira; sociologia da música; público; nacionalismo.

Sabemos que o compositor francês Darius Milhaud (1892-1974) permaneceu quase dois anos no Brasil (de fevereiro de 1917 a novembro de 1918) trabalhando com o poeta Paul Claudel, este enviado como embaixador da França. Esta fase foi extremamente marcante e decisiva no delineamento de sua produção e de sua carreira como compositor. Segundo Corrêa do Lago (2009, p. 1), o Brasil deixou marcas em Milhaud pelo resto de sua vida, presentificando-se em várias de suas obras, como *L’Homme et son Désir*, *Le Boeuf sur le Toit*, *Saudades do Brazil*, *Danças de Jacaremirim*, *Scaramouche*, *Carnaval d’Aix*, *Globe Trotter*, *Protée*, *Balada para piano e orquestra*, *L’Abandon d’Ariadne*, *Cristhophe Colomb*, além dos textos em que fala sobre a sua relação com o Brasil e com a música brasileira.



**I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música**

XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO

Rio de Janeiro, 8 a 10 de novembro de 2010

Durante esse período, Milhaud teve um grande contato com músicos do Rio de Janeiro e com a música brasileira, o que deixou marcas na sua produção musical. No Rio de Janeiro, Milhaud conheceu compositores como Alberto Nepomuceno, Francisco Braga, Henrique Oswald, Luciano Gallet (que foi seu aluno) e Villa-Lobos. Mas seus grandes amigos foram o pianista Godofredo Leão-Veloso, sua filha Nininha Veloso-Guerra — também pianista, além de compositora — e o compositor Osvaldo Guerra, marido de Nininha.

Milhaud usufruiu de intensa atividade musical nesse convívio. Os Veloso-Guerra eram responsáveis por concertos em que se dava especial destaque à música francesa da época. Além disso, as reuniões promovidas pelo círculo Veloso-Guerra permitiam a discussão das novas idéias e a execução de música moderna, contando com a participação de importantes compositores, inclusive a de Darius Milhaud. Sobre os Veloso-Guerra, o próprio Milhaud comenta: “Eles me introduziram à música de Satie que eu conhecia até então muito superficialmente e eu a percorri com Nininha, que lia excepcionalmente bem toda a música contemporânea.”(1998, p. 68).

Durante sua estada no Brasil, Milhaud escreveu algumas das suas mais relevantes peças. Podemos destacar aqui, por exemplo, o balé *L’Homme et son Désir*. O contato com os Veloso-Guerra foi significativo para essa sua produção no Rio de Janeiro porque esses amigos foram, para ele, interlocutores que atuaram de forma enriquecedora em relação ao seu processo composicional. Milhaud comenta esse papel em carta endereçada a Charles Koechlin: “Eu estou lhe escrevendo da casa de meus amigos Guerra, músicos de um refinamento extremo, e por quem eu tenho tanto reconhecimento, pois eles acompanham a minha música com a atenção que é necessária àqueles que compõem”(CORRÊA DO LAGO, 2005, p. 233-234).

Milhaud teve também outros ouvintes músicos durante sua permanência no Rio de Janeiro, como A. Rubinstein e E. Ansermet, que estiveram de passagem por lá neste mesmo período.

Além disso, Milhaud ambientou-se muito bem nos salões afrancesados do Rio de Janeiro, pois, segundo Contier: “Os salões do Rio de Janeiro tornaram-se verdadeiras instituições da *Belle Époque*.” (2004, p, 8).

Podemos entender, considerando a importância do público enquanto instrumento receptor que “permite medir a ação do compositor e constitui-se uma espécie de ‘gravador’ no qual se inscreve a história da música” (SUPICIC, 1971, p. 60), como esse público dos salões, principalmente o dos Veloso-Guerra, constituído por uma elite musical carioca, interferiu na produção musical de Darius Milhaud desse momento. Conforme nos diz Supicic, quando nos fala das relações entre público e música, depois da Revolução Francesa, e principalmente no século XIX, houve uma tendência à

democratização da música culta européia, que deveria então atingir um público cada vez maior. Os meios de difusão musical tendem então a aumentar e a proporcionar sua maior comercialização. Mas não houve só mudanças tecnológicas nesse período. As mudanças estéticas, trazidas pela expressividade e pela subjetividade românticas, trouxeram, em contrapartida, um refinamento a essa música culta, o que a tornou menos acessível e dirigida a um público de *connaisseurs*. É esse o público que encontramos nesses salões do Rio de Janeiro no início do século XX.

Tomemos aqui como referência a tipologia de relações entre público e música, feita por Supicic. Segundo este autor, a ligação sempre existente entre fato social e fato musical implica na presença de grupos sociais em qualquer atividade musical, o que faz com que o receptor (esse público) seja um elemento importante no estudo da sociologia da música. Ele nos mostra quatro tipos principais de público. O primeiro tipo é o mais antigo. Aparece já nas sociedades antigas e diz respeito à música enquanto atividade coletiva, em que o público aparece como elemento ativo, participante. Não existe a figura distinta do autor ou do executante. Todos participam da atividade musical.

O segundo tipo é aquele em que a música é ainda uma experiência da coletividade, mas há o ouvinte, que se torna aí uma figura musicalmente passiva. Já há um autor — ainda que seja anônimo —, assim como a distinção entre o intérprete e o público, mas todos são igualmente participantes da atividade musical.

O terceiro tipo de público é aquele da música culta, pessoas com um certo preparo, normalmente das classes dominantes, que apreciam a música que se torna cada vez mais complexa e exige um músico preparado, o qual se apresenta diante de um público musicalmente passivo. Supicic fala desse tipo de público como já existente no período helenístico. Mostra também a França do século XVII como um ambiente propício ao crescimento desse público, em um momento em que a distinção entre artista e ouvinte torna-se clara. A partir do século XIX, por um lado, de acordo com Supicic: “A vida musical se transforma e se comercializa para se tornar acessível a todos.” (1971, p. 58). Mas, por outro lado, temos a música erudita cada vez mais exigente em relação ao público, o que vai levar à situação da música do século XX, em que encontramos um quarto tipo de relação entre público e atividade musical, com uma aparente ruptura entre o público e a música moderna. Nesse momento, temos que falar de “públicos”, no plural, e não mais de um único tipo de público.

Considerando, ainda segundo Supicic, que as atitudes do público influenciam a atividade musical, voltemos a Darius Milhaud. Ele vai encontrar receptividade às suas obras no meio desse público restrito dos concertos dos quais ele participava e que, dentro dos salões cariocas, reunia uma elite social e cultural capaz de entender e apreciar a sua música, já habituada à música francesa

da época. Milhaud encontra aí um estímulo à sua produção como compositor. Podemos fazer uma analogia com a situação de Chopin, citada por Supicic, ao afirmar que foi “nos salões que Chopin encontrou o ambiente que mais lhe agradava, a sociedade que ele apreciava, o público restrito, mas receptivo, cuja admiração entusiasmada e estrondosa era o que importava.” (1971, p. 66).

Mas para tratarmos a questão do público musical, podemos recorrer também às tipologias de escuta de Adorno, que fala de vários comportamentos diferentes no que diz respeito à postura do ouvinte.

O primeiro tipo é o “*expert*”, aquele ouvinte plenamente consciente, a quem nada escapa, que consegue entender os aspectos técnicos da linguagem musical e fazer uma escuta estrutural da obra. É o profissional, o ouvinte músico. No caso de Milhaud, podemos classificar aqui Leão-Veloso, Nininha e Osvaldo Guerra, além dos outros músicos que eventualmente participavam das reuniões promovidas por esse grupo.

O segundo tipo é aquele no qual podemos classificar o público europeu dos salões do século XIX ou dos salões do Rio de Janeiro do começo do século XX: o “bom ouvinte”. É um ouvinte que não é plenamente consciente das questões técnicas e estruturais, mas compreende detalhes, estabelece relações e é capaz de julgar de maneira fundamentada. “Sua compreensão da música se assemelha à compreensão que ele tem de sua própria língua materna, pois domina inconscientemente a lógica musical imanente, mesmo sem conhecer em profundidade a gramática e a sintaxe.” (TOMÁS, 2006, p. 1374).

O “consumidor de cultura” é o terceiro tipo de ouvinte. É o que aparece entre o público *habitué* de concertos e óperas. Trata a música como um bem cultural que ele usa em benefício do seu prestígio social. Pertence à camada mais alta da burguesia, é elitista, bem informado, amante do virtuosismo e hostil à música de vanguarda. Sua escuta não é estrutural, mas apegada aos pequenos detalhes. Sua relação com a música tem algo de fetichista, o que o torna tendente a ser um colecionador.

O quarto tipo é o “ouvinte emocional”. Reage emocionalmente ao que ouve. Na, verdade, a música funciona apenas como um receptáculo para as suas emoções. É um antiintelectualista, pois, de seu ponto de vista, a escuta consciente demonstra uma frieza diante da música.

O “ouvinte ressentido” é o que busca o oposto à escuta emocional. Normalmente valoriza a música do passado. Estes são os “amantes de Bach”, da “música antiga” em geral, que se reúnem em confrarias, tendendo a um falso rigor com a idéia de “fidelidade à obra”, a um passado que julga preservado dos valores mercantilizados da indústria cultural.

O sexto tipo é o “fã”, ou “fã de jazz”. É semelhante ao “ouvinte ressentido”, já que também tem aversão ao ideal clássico-romântico, mas seu objeto musical ideal é o *jazz* e não a música do passado.

O “ouvinte do entretenimento” é o mais importante, quantitativamente. É o que ouve música por pura diversão. É um ouvinte descompromissado com a escuta. Ouve sem prestar realmente atenção à música. O repertório escolhido é aquele que propicia esse tipo de audição desconcentrada. É o principal alvo da indústria cultural.

O último tipo é o “indiferente à música”. É o ouvinte anti-musical, provavelmente devido a falhas na sua formação, desde a infância.

Nos dois primeiros tipos propostos por Adorno, encontramos o público que prioritariamente estabelece uma relação de aceitação e resposta positiva à produção musical de Darius Milhaud, durante a sua passagem pelo Brasil. É uma música que vai de encontro ao gosto da elite, do homem culto. Segundo Bourdieu, o gosto é um indicador de classe social. “Não há nada melhor que os gostos musicais para afirmar sua ‘classe’”(1984, p. 175). E demonstrar apreço e conhecimento da língua, da cultura e da música francesas, no Rio de Janeiro da época de Milhaud, era sinal um bom nível cultural e prestígio social. Então não podemos esquecer aqui o ouvinte “consumidor de cultura”, sempre presente nos concertos.

As dedicatórias que Milhaud faz em cada uma das peças da suíte para piano *Saudades do Brasil*, evidenciam a importância de algumas dessas pessoas com quem mantinha contato no Rio de Janeiro e que também faziam parte desse seu público interlocutor:

1. Sorocaba (para Madame Regis de Oliveira)
2. Botafogo (para Oswald Guerra)
3. Leme (para Nininha Velloso-Guerra)
4. Copacabana (para Godofredo Leão Velloso)
5. Ipanema (para Arthur Rubinstein)
6. Gávea (para Madame Henrique Oswald)
7. Corcovado (para Madame Henri Hoppenot)
8. Tijuca (para Ricardo Vines)
9. Sumaré (para Henri Hoppenot)
10. Paineras (para La Baronne Frachon)
11. Laranjeiras (para Audrey Parr)
12. Paysandu (para Paul Claudel)

Isso também transparece nos seus próprios textos como, por exemplo, em um trecho de carta endereçada aos Guerra após sua volta à França, quando se queixa das saudades dos tempos de Rio de Janeiro e da falta de produção musical nesse período inicial da volta à França:



Aqui é verão, um bom verão bem calmo, com pássaros que cantam em francês — mas eu não esqueço o bem-te-vi, o sabiá, nem o ardor do sol tropical, quando ele se derrama sobre as palmeiras, nem as noitadas (*soirées*) de música em Laranjeiras que estão entre as melhores reuniões musicais que eu jamais tive. Eu desejo que nós possamos recomeçar esses saraus em breve e em Paris. (MILHAUD apud CORRÊA DO LAGO, 2005, p. 208).

É sabido que o que Milhaud faz em “O Boi no Telhado” é uma colagem de melodias populares brasileiras que ele ouviu quando esteve no Brasil, muitas das quais ele adquiriu a partitura impressa, já que eram peças editadas e destinadas a um importante público consumidor local. Falamos de uma época em que o piano era um instrumento doméstico muito difundido e uma maneira muito comum de se fazer ou ouvir música era tocar essas peças populares em casa. Corrêa do Lago (2002) compara essa produção de partituras para piano que existia em São Paulo e no Rio de Janeiro àquela que acontecia em Nova Iorque, chamada de *Tin Pan Alley*.

Segundo Márcia Camargos (2001, p.47), Milhaud “encantou-se pela vitalidade da música popular, que ele percebeu de forma impactante ao desembarcar no Rio de Janeiro em pleno carnaval”. Nas palavras de Milhaud:

Meu contato com o folclore brasileiro foi brutal [...]. Os ritmos dessa música popular intrigavam-me e fascinavam-me. Havia, na sincopa, uma imperceptível suspensão, uma respiração preguiçosa, uma leve parada que era para mim muito difícil de compreender. Eu compreí então uma grande quantidade de maxixes e tangos; esforcei-me por tocá-los com suas síncopas que passam de uma mão à outra. Meus esforços foram recompensados e eu pude finalmente exprimir e analisar esse ‘quase nada’ tão tipicamente brasileiro. (MILHAUD, 1998, p. 67)

A identificação das peças utilizadas por Milhaud já está quase completa (apenas quatro músicas permanecem sem identificação) e pode ser vista no artigo de Corrêa do Lago (2008). Identificação que se fez necessária porque Milhaud apropriou-se dessa música popular brasileira, urbana, editada, com autores conhecidos, como se ela fosse música folclórica, portanto, sem identificação de autoria. Ou seja, ele “folcloriza” essa música popular pelo anonimato com que a trata, já que não menciona nenhum dos autores. “Depois de escrever o “Boeuf sur le Toit” em que eu usei músicas folclóricas brasileiras [...]” (MILHAUD apud THOMPSON, 2002a). Vale ressaltar aqui, conforme nos informa Corrêa do Lago (2002), que essa música a que Milhaud recorre, apesar de urbana, com autores conhecidos e vinda principalmente do carnaval, não era desvinculada dos elementos da linguagem musical folclórica rural, presentes no Rio de Janeiro.

Ele trata esse material de uma forma eurocentrista, vendo, no “exotismo” dessa música, algo diferente, que poderia enriquecer a sua própria linguagem musical — assim como a politonalidade — do qual ele pode se apropriar e fazer uso, menosprezando os autores. Não entendamos aqui essa postura de Milhaud como algo pejorativo. Enquanto francês, sua postura diante da música brasileira só poderia ser eurocentrista. Ele não tinha alternativa, já que essa posição naquele momento aparecia como natural e inevitável. O recurso a elementos folclóricos ou de outras culturas era bastante comum na música europeia da época. Milhaud incorpora esse material como um europeu que se apropria de elementos de uma “outra cultura”, assimilando a “diferença”. Seus próprios textos mostram essa visão de um estrangeiro em relação à música brasileira:

Meu contato com o folclore brasileiro foi brutal; eu cheguei ao Rio em pleno Carnaval, e senti imediatamente o clima de loucura que possuía toda a cidade. O Carnaval do Rio é um evento importante, que passa por uma laboriosa preparação. Os jornais trazem vários meses antes anúncios da formação dos ‘clubes carnavalescos’, os nomes de seus presidentes, secretários e membros. Esses pequenos grupos encontram-se diariamente para a preparação das festividades, e freqüentemente gastam grandes quantias, algumas vezes todas as suas economias, em fantasias enfeitadas com adornos elaborados de penas de avestruz. Seis semanas antes, grupos de cordões perambulam pelas ruas nas noites de sábado e domingo, escolhem uma pequena praça e a dança começa ao som do *violão* e alguns instrumentos de percussão como o *choucalha* [sic], um tipo de recipiente redondo de cobre cheio de limalha de ferro que termina em um cabo no qual é aplicado um movimento rotatório, produzindo, assim, um som rítmico contínuo. (MILHAUD, 1998, p. 66)

[...] As multidões nos salões de baile eram muito mais elegantes. Os organizadores do Carnaval decretam apenas uma cor para os vestidos das damas; elas devem usar uma diferente a cada noite. Elas vão para o baile em toda sua elegância, apoiadas nos braços de seus maridos. Como a maioria dos dançarinos negros são criados, eles pegam emprestadas as roupas de seus mestres e algumas vezes até seus nomes e títulos. Em uma noite, eu ouvi “O Presidente do Senado” e “O Embaixador Britânico” anunciados, e vi dois casais de negros, vestidos com esmero, orgulhosamente se apresentarem. Durante seis semanas, toda a população se entrega apaixonadamente à dança e ao canto; há sempre uma canção que ganha mais preferência do que as outras, e assim se torna a “canção do Carnaval”. É assim que, em 1917, martelada pelas pequenas orquestras na frente dos cinemas na Avenida, interpretada pelas bandas militares e orfeões municipais, repisada pelos pianos mecânicos e gramofones, trauteada, assoviada e cantada tanto bem como mal em todas as casas: “Pelo Telefone” [sic], a canção do Carnaval de 1917, estourou em toda esquina e nos perseguiu durante todo o inverno. (MILHAUD apud THOMPSON, 2002b).

Em um artigo de 1920, Milhaud fala sobre a importância dessa música brasileira, inclusive valorizando Nazareth e Tupinambá, os dois autores mais citados em “O Boi no Telhado”, além de incitar os compositores de nosso país à valorização do elemento nacional:

Seria desejável que os músicos brasileiros compreendessem a importância dos compositores de tangos, maxixes, sambas e cateretês como Tupynambá 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 destes dois mestres, fazem deles a glória e a jóia da arte brasileira. Nazareth e Tupinambá precedem a música de seu país como as duas grandes estrelas do céu austral (Centauro e Alfa Centauro) precedem os cinco diamantes do Cruzeiro do Sul (Milhaud, 1920: 61).

Milhaud teve, portanto, uma atitude ambígua. Ao mesmo tempo em que se apropriou da música popular brasileira como se fosse música folclórica, em seu discurso valorizava nossos temas e estimulava nossos compositores locais a assumirem uma postura nacionalista. Isso provocou reações por parte da intelectualidade brasileira.

Do grupo dos *Seis*, todos não se tornaram igualmente conhecidos apesar de todos talentosos. Darius Milhaud foi quem mais se salientou. A moda da música negra o impôs. Nosso país com suas modinhas que servem de fundo melódico em várias obras desse compositor também contribuiu para o sucesso. Um crítico musical antigo chegou a escrever: ‘o que salva o sr. Milhaud é a linha melódica’. Justamente o que não é dele. (MILLIET, 1923, p. 52)

Milhaud, embora os louvasse publicamente [Nazareth e Tupinambá], deles se aproveitou com a maior sem-cerimônia. *L’Homme et son désir* é um habilíssimo desenvolvimento do *O boi morreu* e o *Le Boeuf sur le toit* um *potpourri* dos nossos sambas e maxixes. (MILLIET, 1924, p. 215)

Corrêa do Lago (2009, p. 5-6) chega a mencionar uma postura desprovida de eurocentrismo quando menciona Milhaud como alguém com um olhar atento e aberto a essa música brasileira, com a qual ele dizia ter muito a aprender, mas que ao mesmo tempo trazia algo que ele considerava próximo a sua linguagem, uma certa latinidade, que ele mencionava como um elemento comum em relação à música do sul da França, sua região de origem.

A atitude de Milhaud vai ecoar no Brasil em um momento em que o nacionalismo — também presente na Europa do pós-guerra, como podemos constatar em Bartók ou nos textos do próprio Cocteau, quando incita os compositores franceses a buscarem uma música verdadeiramente francesa — aflora como “defesa da pesquisa e a apropriação pelos compositores eruditos de elementos das chamadas culturas ‘primitivas’, [...]” (CONTIER, 2004, p. 13). Portanto, o



procedimento de Milhaud em “O Boi no Telhado”, vai repercutir no nacionalismo brasileiro, quando o que os compositores locais (incluindo Villa-Lobos) fazem, pode ser comparado ao que Milhaud antecipou: a incorporação da música brasileira à uma linguagem musical européia. A combinação feita por ele é dessa música com a técnica politonal, o que se configurou em um processo de renovação da linguagem tonal, então em crise.

A maneira como Milhaud vê a música popular brasileira vem ao encontro do que diz Supicic: “toda música primitiva, mesmo a música popular em geral, é uma expressão da experiência coletiva.”(1971, p. 56). Quando Milhaud narra seu contato com a música nas ruas, no carnaval, ele fala de uma experiência musical coletiva, com um público ativo, oposto ao público passivo da sala de concertos. Mas ele não participa dessa audição “ativa”. A postura dele é distanciada, já que ele não pertence a esse grupo social considerado o público originalmente “ouvinte” dessa música. Da mesma forma, a elite brasileira colocava-se à distância dessa cultura dita popular.

Paulatinamente, durante os anos 1910 e 1920, com o surgimento dos cinemas, dos *dancings*, cafés, cabarés, os chorões (em geral, negros e despossuídos sociais) passaram a se exhibir em conjuntos musicais nesses novos “espaços” considerados “civilizados” pelas elites dominantes... E os sons emitidos pelos instrumentos tocados pelos chorões passaram a emocionar os artistas eruditos da época: Heitor Villa-Lobos, Alberto Nepomuceno, Luciano Gallet, Darius Milhaud, Arthur Rubinstein, que descobriram um Novo Brasil fortemente ligado ao chamado primitivismo musical. (CONTIER, 2004, p. 7).

Em “O Boi no Telhado”, Milhaud concretiza um deslocamento dessa música brasileira, incorporando-a à técnica politonal e transformando-a em música para orquestra. Mas o que Milhaud faz não é uma mera cópia. A colagem que ele constrói, deslocando melodias populares brasileiras de seu contexto original e usando-as como “citações” no seu trabalho, permite que Milhaud crie algo novo, trazendo novas significações. Na época em que ele escreveu esse balé, “a colagem e seus cognatos — montagem, construção, *assemblage* — estavam exercendo um papel central tanto nas artes verbais quanto nas visuais.” (PERLOFF, 1993, p. 99). Combinar a música brasileira à harmonia politonal, portanto, foi uma forma de renovar a linguagem tonal então desgastada e em crise, utilizando-se de uma atitude comum às linguagens artísticas da época.

### Referências bibliográficas

BOURDIEU, Pierre. *Sociologia y cultura*. México: Grijalbo, 1984.



- CAMARGOS, Márcia. *Villa Kirial: crônica da Belle Époque paulistana*. São Paulo: SENAC, 2001.
- CONTIER, Arnaldo D. O Nacional na Música Erudita Brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. *Revista de História e Estudos Culturais*. São Paulo, v. 1, n. 1, p. 1-21, out./nov./dez. 2004.
- CORRÊA DO LAGO, Manoel. Brazilian Sources in Milhaud's "Le Boeuf sur le Toit": A Discussion and a Musical Analysis. *Latin American Music Review*. University of Texas, v. 23, n. 1, p. 1-59, spring-summer, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana*. Tese (Doutorado), Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2005.
- \_\_\_\_\_. Música Brasileira e Construção Formal no "Le Boeuf sur le Toit", de Darius Milhaud. In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo (org.). *Música em Debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad X/ FAPERJ, 2008. p. 137-156.
- \_\_\_\_\_. *Darius Milhaud e o Brasil: o olhar do viajante, através dos seus textos (1917-1949)*. Monografia. Instituto de Estudos Brasileiros, USP, São Paulo, 2009.
- MILHAUD, Darius. Polytonalité et atonalité. *La Revue Musicale*. Paris, v. 1, n. 1, p. 60-61, nov. 1920.
- \_\_\_\_\_. *Ma vie heureuse*. Burg-la-Reine: Zurfluh, 1998.
- MILLIET, Sérgio. Carta de Paris. *Ariel: Revista de Cultura Musical*. São Paulo, n. 2, p. 52-52, nov. 1923.
- \_\_\_\_\_. Carta de Paris. *Ariel: Revista de Cultura Musical*. São Paulo, n. 6, p. 214-216, mar. 1924.
- PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- SUPICIC, Ivo. *Musique et société*. Zagreb: Institut de Musicologie/ Academie de Musique, 1971.
- THOMPSON, Daniella. Doutor Tanguinho. In: THOMPSON, Daniella. *As Crônicas Bovinas - Como o boi subiu no telhado: Darius Milhaud e as fontes brasileiras de 'Le Boeuf sur le Toit'*. 2002a, parte 0. Disponível em <[http://daniellathompson.com/Texts/Le\\_Boeuf/cronicas\\_bovinas.htm](http://daniellathompson.com/Texts/Le_Boeuf/cronicas_bovinas.htm)>. Acesso em 31 out. 2008.
- \_\_\_\_\_. O matuto que era o rei do carnaval. In: THOMPSON, Daniella. *As Crônicas Bovinas - Como o boi subiu no telhado: Darius Milhaud e as fontes brasileiras de 'Le Boeuf sur le Toit'*. 2002b, parte 4. Disponível em <[http://daniellathompson.com/Texts/Le\\_Boeuf/cronicas\\_bovinas.htm](http://daniellathompson.com/Texts/Le_Boeuf/cronicas_bovinas.htm)>. Acesso em 31 out. 2008.
- TOMÁS, Lia. A tipologia da escuta de Theodor Adorno. In: XV ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2005, Rio de Janeiro. *Anais do XV Congresso da ANPPOM*, Rio de Janeiro, 2006. p. 1372-1379.