

## **A presença da música popular na primeira obra historiográfica panorâmica sobre a Música Brasileira**

**Guilhermina Lopes<sup>1</sup>**

UNICAMP/Programa de Pós Graduação em Música

SIMPOM: *Musicologia*

lopes.guilhermina@gmail.com

**Resumo:** O presente artigo objetiva analisar a abordagem da música popular no livro *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República* (1908), de Guilherme de Mello (1867-1932), primeira obra historiográfica panorâmica sobre a música brasileira de que se tem conhecimento. Publicado menos de vinte anos após a proclamação da República, o livro reflete a esperança gerada pelo advento do novo regime na intelectualidade do período. A música popular é definida como resultado da fusão dos costumes das “raças” portuguesa, espanhola, africana e indígena, sendo o lundu, a tirana e a modinha tidos como os gêneros-base da música brasileira. É também mencionado o samba, em suas diversas manifestações regionais. Gêneros urbanos nacionais, como o maxixe e de origem estrangeira, como a valsa e a polca também se fazem presentes, refletindo o estado de espírito cosmopolita do *fin de siècle*. Já se revela uma valorização da música popular, não tanto *per se*, mas como potencial material de base para a construção de “obras-primas” elaboradas nos moldes eruditos, raciocínio que se consolidaria nas ideias de Mário de Andrade. A modinha, frequentemente mencionada ao longo de todo o livro, é tratada como a principal “matéria-prima” para a realização dessa tarefa. Entre os compositores de música popular, são destacadas as figuras do carioca Laurindo Rebelo e do baiano Xisto Bahia. Apesar da forte presença da música popular no texto de Mello, esta é sempre vista numa perspectiva de inferioridade em relação à música erudita.

**Palavras-chave:** Música Popular; Guilherme De Mello; Historiografia Musical Brasileira.

### **The Presence of Popular Music in the First Panoramic Historiographical Work on Brazilian Music**

**Abstract:** In this paper, we intend to analyze the treatment of popular music in the book *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República* (1908), by Guilherme de Mello (1867-1932), the first known panoramic historiographical work on Brazilian music. Published less than twenty years after the Proclamation of the Republic, the book reflects the hope aroused by the new regime in contemporary intellectuals. Popular

---

<sup>1</sup> O presente artigo foi elaborado originalmente como trabalho final da disciplina *Música popular, indústria cultural e identidade social*, ministrada em 2012 pelo prof. Dr. José Roberto Zan. Constitui parte da minha dissertação de mestrado (2013), elaborada sob orientação da profa. Dra. Lenita Nogueira e intitulada *Princípios de observação em três obras historiográficas sobre a música brasileira*. Durante o mestrado, tive o apoio da CAPES (out.2011-jun.2012) e FAPESP (jul. 2012-ago.2013).

music is defined as a result of the fusion of Portuguese, Spanish, African and Indigenous practices. Lundu, Tirana and Modinha are considered the basis of Brazilian music. Samba is also mentioned in its many regional manifestations. Urban national and international styles, such as Maxixe, Waltz and Polka are also cited, reflecting *fin de siècle*'s cosmopolitan state of mind. Popular music is regarded as a potential raw material for the creation of masterpieces elaborated according to classical patterns, a way of thinking to be consolidated in Mario de Andrade's ideals. Mello considers the Modinha to be the main element of this raw material. The author points out the figures of the popular composers Laurindo Rebelo and Xisto Bahia. Although popular music is massively mentioned along the book, it is always regarded as inferior to classical music.

**Keywords:** Popular music, Guilherme de Mello, Brazilian Music Historiography.

Os limites entre música erudita e popular têm sido há tempos objeto de inúmeras discussões. Questiona-se, inclusive, a validade de tal diferenciação, visto que, embora possa facilitar a definição dos campos de estudo, acaba por implicar em juízos valorativos que privilegiam uma das duas vertentes. Buscando entender tais apreciações a partir de uma perspectiva histórica, o presente artigo objetiva analisar a abordagem da música popular no livro *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República* (1908), de Guilherme de Mello. Trata-se da primeira obra historiográfica panorâmica sobre a música brasileira. Foi publicado pela primeira vez em 1908, pela *Typographia de S. Joaquim*, em Salvador e reeditado em 1922, no *Dicionário histórico, geográfico e etnográfico do Brasil* e em 1947, pela Escola Nacional de Música, com correção e prefácio de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. (MARCONDES, 2000).

Guilherme Theodoro Pereira de Mello nasceu em Salvador, em 26 de junho de 1867, em uma família com fortes vínculos militares. Filho primogênito de Pedro Theodoro Pereira de Mello e Helena Francisca de Mello, ficou órfão de pai em 1876, aos nove anos de idade. Ingressou, então, no Colégio de Órfãos de São Joaquim, onde estudou até 1883, saindo a pedido de sua mãe. No Colégio, teve formação em Primeiras Letras, Latim, Humanidades e Música. Retornou à instituição em 1892, substituindo seu antigo professor Elisiário de Andrade na função de mestre de banda. Fundou no colégio também uma *Schola Cantorum* e uma orquestra. A *Casa Pia e Colégio dos Órfãos de São Joaquim* é considerada a mais antiga instituição educacional em funcionamento no Brasil. Foi fundada em 1799 pelo irmão leigo catarinense Joaquim Francisco do Livramento, de passagem pela cidade, com o nome de *Casa dos Meninos de São José*. Tinha por finalidade acolher menores órfãos, dando-lhes formação educacional humanística, religiosa e profissional. Em 1826, um antigo convento jesuíta, desocupado desde a expulsão da Companhia da colônia pelo Marquês de Pombal em 1757, foi

oficialmente designado pelo Império como sede do orfanato, que passou a se chamar *Colégio de São Joaquim*, em homenagem ao seu fundador. Atualmente funciona como um colégio interno para crianças carentes, não necessariamente órfãs, da capital e interior da Bahia (CONHEÇA, 2013). Mello atuou também como mestre de música no Arsenal de Guerra da Bahia. (BAHIA, 2012). Em seu livro, menciona ainda a atuação como professor substituto de Princípios de Música no Conservatório de Música da Bahia.

Eu mesmo, durante os poucos mezes que lá estive a pedido do Dr. Dotto, em nome da arte, substituindo a cadeira de Principios de musica, cujo lente fora licenciado em virtude da crise financeira que assolava o Estado, o qual já havia alguns annos não pagava as subvenções, consegui povoar completamente o salão de minha aula a ponto de não haver mais logares para os alumnos. (MELLO, 1908, p. 287).

Transferiu-se para o Rio de Janeiro em 1928, onde assumiu o cargo de bibliotecário interino no Instituto Nacional de Música. Efetivado no ano seguinte, permaneceria na cidade até sua morte, em 4 de maio de 1932. (COLEÇÃO GUILHERME DE MELLO, 2013). Quando da fundação da Academia Brasileira de Música, em 1945, Villa-Lobos designou o nome de Guilherme de Mello como patrono da cadeira nº 31, hoje ocupada pelo musicólogo também baiano Manuel Veiga (GUILHERME DE MELLO, 2013). Em memória do ilustre aluno e professor, o Colégio de São Joaquim criou a medalha de honra ao mérito Guilherme de Mello (BAHIA, 2012).



**Fig. 1:** Casa Pia e Colégio de Órfãos de S. Joaquim – Salvador. Artista e ano não informados – Fonte: <<http://www.skyscrapercity.com>>. Acesso em 11 jul. 2013.

Publicado menos de vinte anos após a proclamação da República, o livro reflete a esperança gerada pelo advento do novo regime na intelectualidade do período. No prefácio de seu livro, o musicólogo baiano apresenta-nos sinteticamente sua visão do desenvolvimento da

música brasileira, indicando influências exercidas por diversos povos e conjunturas políticas, em distintos períodos:

Diversas foram as influências que concorreram em cada período de seu desenvolvimento para a formação do cunho original ou típico da música popular brasileira: influencia indígena, influencia jesuítica, que constituem o período de formação; influencia portuguesa, influencia africana, influencia hespanhola, que constituem o período de caracterização, influencia bragantina que constitui o período de desenvolvimento; influencia dos pseudo-maestros italianos, período de degradação; influencia republicana, período de nativismo. (MELLO, 1908, p. 7).

A música sacra praticada na colônia, por ser composta nos moldes europeus, não era caracterizada por Mello como autenticamente nacional. É na música popular que o autor vai buscar a “identidade musical” do país. Segundo Maria Alice Volpe (2008, p. 63) o autor “esposa uma visão etnológica, na qual os parâmetros étnicos e mesológicos amalgamam-se na formação do ‘brasileiro’”, o que pode ser percebido na leitura do seguinte trecho:

[...] procurei achar as leis ethnicas que presidiram à formação do genio, do espírito e do caracter do povo brasileiro e de sua música, bem como ainda de sua ethnologia; isto é, como o povo portuguez sob a influencia do clima americano e em contacto com o índio e o africano se transformou, constituindo o mestiço ou o brasileiro propriamente dito. (MELLO, 1908, p. 6).

Num momento de profundas transformações na sociedade brasileira, de passagem de um sistema econômico escravista para capitalista, de uma organização monárquica para republicana, o negro é integrado às preocupações nacionais. Renato Ortiz (2003), citando Roberto da Matta, aponta o engendramento, na virada do século, de uma “fábula” ou “mito” das três raças. O musicólogo baiano, escrevendo poucos anos após tais transformações, define a música popular brasileira como resultante da fusão dos costumes das raças [*sic*] portuguesa, espanhola, africana e indígena. Considera o lundu, a tirana e a modinha como os gêneros-base da música brasileira. Sobre o primeiro, predominaria a influência africana, sobre o segundo a espanhola e sobre o terceiro a portuguesa.

Percebe-se a atribuição de um caráter lascivo aos ritmos tidos como base da nossa música popular, caráter que, segundo Mello, ia de encontro à natureza das raças indígena e, sobretudo, africana.

Mais adiante, em frente as suas senzalas, viam-se também grupos de africanos formarem os seus *batuques*, cantando e sambando a toada de seus *lundús*, cujo ritmo bastantemente cadenciado e onomatopaico, representando os requiebrs lascivos e luxuriosos de suas mucamas proporcionava aos indígenas um novo sentimento musical, que se propagando entre os mestiços, se identificou com o sentimento

patrio, produzindo a nossa chula, o nosso tango ou o nosso lundú propriamente dito. (MELLO, 1908, p. 29).

Tango, Lundú ou Landú são as composições musicas que juntamente com as Polkas , Walsas e Quadrilhas fazem parte dos nossos divertimentos familiares. Maxixe já é uma variante moderna, pouco menos seria do mesmo lundú, oriundo das criticas theatraes de nossas revistas e que tambem algumas vezes se dança em salões menos decentes. (Idem, ibidem, p. 31).

Nota-se no livro, ao lado das manifestações caracterizadas como nacionais ou formadoras de uma identidade musical nacional, a presença de gêneros musicais tipicamente urbanos e de origem estrangeira, como a polca e a valsa. Tal presença reflete, conforme Magaldi (2009), um “estado de espírito cosmopolita”, resultado de um maior contato dos músicos brasileiros com o repertório internacional (europeu e norte-americano), proporcionado, sobretudo, pelo crescimento da impressão de partituras e introdução de novas tecnologias, como o cinema e o gramofone. Se tais gêneros já se manifestavam em Salvador, sua presença era ainda mais maciça no Rio de Janeiro, então capital da República. Nas palavras de Magaldi, a música popular urbana constituía, então, “parte essencial de uma cultura cosmopolita, concebida para atender às necessidades dos que compartilhavam as delícias e frustrações da metrópole no *fin de siècle*.” (p. 336, tradução nossa). Ao mesmo tempo em que o discurso dos estudiosos buscava o progresso do Brasil a partir da afirmação de uma identidade autônoma, via-se e ouvia-se nas ruas o desejo de estar em dia com as metrópoles mundiais.

O maxixe, apresentado como variante do lundu, não gozava do mesmo status das demais danças, sendo descrito como um gênero lascivo, não apropriado à dança nos salões da boa sociedade. No artigo *A dança como alma da brasilidade: Paris, Rio de Janeiro e o maxixe* (2007), Mônica Pimenta Velloso discorre sobre a recepção do gênero em Paris e em diversos setores da sociedade brasileira no início do século XX. A autora associa o gênero à criação de uma imagem de alegria, corporalidade e sensualidade do brasileiro, destacando a tensão entre seus defensores e críticos como um conflito de sensibilidades. O primado da visão, que implicaria na valorização dos códigos intelectual-filosóficos, remeteria à valorização da dança clássica, erudita, bem comportada – posicionamento de Guilherme de Mello. Por outro lado, os defensores do maxixe valorizavam o tato, a concretude, o experimento do mundo.

Entre as músicas que, segundo o autor, teriam se caracterizado nacionais, há também referências ao samba e a gêneros por ele considerados manifestações do mesmo em diversos estados brasileiros.

O samba que no Rio de Janeiro se denominava *chiba*, no estado de Minas *cateretê* e nos Estados do Sul *fandango*, é uma dança de roça, ao ar livre, em que por instrumentos entram o violão, a viola de arame, o cavaquinho, sob a toada dos quaes se canta e se sapatêa ao rhytmr das palmas, dos pratos e dos pandeiros. (MELLO, 1908, p. 31-32).

Ainda predominavam as descrições dos gêneros em suas manifestações regionais. Décadas mais tarde, sobretudo no Estado Novo (1937-1945) de Vargas, elementos de diferentes regiões do país seriam artificialmente mesclados (“um traje de baiana aqui, uma batida de samba ali”), numa tentativa de compor um “todo homogeneizador” que resultasse numa música símbolo da nação. (OLIVEIRA, 1990, apud VIANNA, 1995, p. 61).

O livro segue com uma enumeração de estilos que, de acordo com o autor, teriam conservado exatamente as mesmas características de suas manifestações em seus países de origem, não podendo ser, portanto, considerados nacionais<sup>2</sup>; a saber: “os *bailes pastoris*, os *ranchos de reis*, os *ternos*, as *cheganças*, os *congos* e as *tayeras*, as *cantigas de ruas*, os *cantares de roda*, o *aboiar* e o *arrazoar* dos sertanêjos” (p. 33). Mello descreve brevemente cada uma dessas manifestações, acrescentando alguns exemplos musicais.

Citando o escritor português Alexandre Herculano, Mello associa à música folclórica a ideia de uma espontaneidade ingênua, a que Mário de Andrade, duas décadas depois atribuiria o seu potencial como base para uma “música artística brasileira”. (MACHADO NETO, 2011).

Cada povo, cada nação tem seus costumes e seus cantares tradicionaes, que, como os nossos, são tão ingênuos como a castidade de uma virgem e tão attractivos como a meiguice de uma creança. Considerando a alta significação que tem para os povos o estudo da historia nacional proclamou o grande escritor portuguez Alexandre Herculano a seguinte sentença de austéro patriotismo: “A falta de amor as velhas cousas da patria e indício certo da morte da nacionalidade e por consequencia do estado decadente e da ultima ruina de qualquer povo. Para os indivíduos como para as nações há o dever supremo de recordar e honrar as virtudes de seus maiores, fazendo reviver no presente os bons exemplos que lhes legou o passado.” (MELLO, 1908, p. 55-56).

É de lastimar-se que os reisados do *Bumba meu boi*, do *Cavallo Marinho*, do *Seu Antônio Geraldo*, do *Mestre Domingos*, da *Borboleta*, do *Maracujá* e do *Pica-pau*, do *Zé do Valle* e da *Cacheada*, bem como as *cheganças*, os *congos* e as *tayeras* e todos os nossos cantares dos nossos tempos coloniaes, tenham cahido em desuso nas capitaes da Bahia, Sergipe, Pernambuco, Piauhy, Maranhão e Ceará, onde elles se

---

<sup>2</sup> Podemos ver o quanto Mello se enganara nesse aspecto ao considerarmos a grande quantidade de pesquisas etnomusicológicas que vêm sendo realizadas desde o início do século XX e que abordam as modificações de tais manifestações em diversas regiões brasileiras.

popularisaram, e chegaram a ser a nota mais brilhante e mais expressiva de suas tradições. (MELLO, 1908, p. 55).

Embora Guilherme de Mello defenda a preservação da música folclórica e não utilize em sua escrita o termo “música erudita”, uma visão geral de seu livro já revela uma valorização da música popular, não tanto *per se*, mas como potencial material de base para a construção de “obras-primas” elaboradas nos moldes eruditos, raciocínio que se consolidaria nas ideias de Mário de Andrade (1893-1945). Partindo de uma visão crítica da elite burguesa paulistana e carioca da *Belle Époque*, de gosto musical calcado no repertório clássico-romântico europeu e que procurava imitar o modelo civilizatório tendo como paradigma a cidade de Paris, o projeto nacionalista andradeano, discutido em seu *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), visava à construção de uma “música artística brasileira”, baseada, de um lado, na pesquisa da música popular – tomada como “matéria-prima” e, de outro, no diálogo com os movimentos vanguardistas europeus (CONTIER, 2004). Seu conceito de música popular baseava-se na “descoberta das “falas culturais” do “povo inculto” (folclore “puro” eminentemente rural) ou nos traços de *brasilidade* internalizados em algumas obras escritas pelos compositores urbanos, tais como Marcelo Tupinambá, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth”. (Idem, 1995, pp. 77-78).

A modinha, frequentemente mencionada ao longo de todo o livro de Guilherme de Mello, é tratada como prova da existência de uma música autenticamente brasileira e base para a construção de uma ópera nacional.

A musica deve pois fazer o mesmo que architectura, cavar na historia os alicerces de sua fundação e com sua tradição formar o pedestal de suas grandes obras. (MELLO, 1908, p. 56).

Não é somente a modinha brasileira que bem poderia servir de thema ou de base para a fundação da opera nacional [...] As nossas lendas e os nossos cantares tradicionaes, tratados com arte e esméro, quer como leit-motiv , quer como thema principal de seus diversos actos, quer ainda como sólo, duetto, aria, cavatina ou romance, etc., poderiam servir de excellentes factores para fundação da opera nacional. Todavia o artista brasileiro, cingindo-se tanto quanto possivel aos moldes nativistas portadores do sentimento nacional, deve entretanto respeitar as formas geraes e fundamentaes da arte, que, como se sabe é cosmopolita, não tem pátria. (p. 59).

A adoção de parâmetros eruditos europeus faz-se perceber, sobretudo, a partir do terceiro capítulo do livro, onde o autor defende a “clássica modinha, [...] verdadeira epopéa do sentimento e da inspiração artística do nosso povo” (p.132). Cita a influência dos poetas

árcaes, entre eles Cláudio Manoel da Costa (1729-1789), Alvarenga Peixoto (1744-1793), Tomás Antonio Gonzaga (1744-1810) e Domingos Caldas Barbosa (1738-1800) “corifeus<sup>3</sup>” da modinha no tempo de D. Maria I. Enumera, ainda, compositores, entre eles o Pe. José Maurício Nunes Garcia e Carlos Gomes, que cultivaram o referido gênero durante a Colônia e o Império, enaltecendo a denominada “modinha de salão”, que, “cantada pelas pessoas ilustres”, alentava a “imaginação musical dos mestres.” (Idem, *ibidem*, p. 134).

Ao abordar, no capítulo seguinte, a origem da modinha, o autor remete-nos à música na mitologia grega, à música da Igreja, às cruzadas e romances cavaleirescos por elas inspirados, aos trovadores franceses e mestres-cantores alemães, às canções italianas do século XV, ao posterior desenvolvimento da polifonia renascentista e ao desenvolvimento da ópera no século XVII – início do Barroco. Inicia repentinamente uma descrição da origem da modinha, a partir de uma canção portuguesa denominada “moda” – possivelmente derivada de “mote”. Citando Teófilo Braga, relaciona tais canções às *canzone* italianas do século XVI, às *serranilhas*, gênero lírico da poesia portuguesa e aos *solaus*, romances musicais de caráter triste. Tais canções teriam penetrado nos cancioneiros aristocráticos e, posteriormente, no teatro vicentino. A estrutura de refrão das serranilhas é comparada pelo autor aos cantares tupinambás, devido à presença, em ambas as manifestações do canto responsorial. A digressão realizada nesse capítulo constitui mais uma tentativa de legitimação do caráter nacional da modinha – referência à música indígena – bem como de seu alicerce em uma longa tradição musical. (LOPES; HORA, 2012). Destaca ainda o fato de consagrados compositores eruditos, como Wagner, Schumann, Beethoven, Mozart, Haydn, Bach, Josquin dês Prez, Orlando di lasso, e Palestrina terem baseado muitas de suas obras em motivos populares. (MELLO, 1908, p. 57).

Entre os compositores brasileiros de música popular, Mello destaca a figura do carioca Laurindo Rebelo (1826-1864), exímio tocador de piano e violão, desejado em todos os salões, autor de lundus “chistosos, picantes e o mais hilariantes possíveis”. (p.240). Surpreendendo pela quebra do aparente moralismo do livro, o estudioso transcreve trechos de dois deles.

O diabo d’esta chave  
Que sempre me anda torta...  
Por mais gêitos que dê  
Nunca posso abrir a porta.  
Tome lá esta chave  
Endireite sinhá  
Você é quem sabe  
O geito que lhe dá.

<sup>3</sup> Corifeu: 1. Regente ou diretor do coro do antigo teatro grego. 2. Pessoa de maior destaque ou influência em um grupo (2009, p. 550).



Eu possuo uma bengala  
 Da maior estimação,  
 É feita da melhor canna  
 E tem o melhor castão.  
 A minha bella caseira  
 Toda inteira se arrepella  
 Quando tres vezes por dia  
 Não dou bengaladas nela.

Outro personagem de destaque no livro é o baiano Xisto Bahia (1841-1894), “actor e aprimorado trovador” (p. 241). Mello realiza uma arrebatada “análise phsychica” de sua canção *Quiz de balde varrer-te da memória*, considerada pelo musicólogo “verdadeira epopéa de seu sentimento lírico”, a qual “ha de atravessar o perpassar dos tempos conservando sempre o mesmo encanto e a mesma frescura como se fosse escripto na actualidade.” (p. 242). Surpreende-o o fato de Bahia escrever música tão elaborada não tendo conhecimentos de notação musical.

Há breve menção aos nomes de outros “trovadores”, entre eles Antonio Rocha, J. Alves, Juca Cego, João Cunha, Fagundes Varela, Moura Carijó, Domingos Marcondes e o Dr. Mello Moraes.

A modinha volta a ser abordada no encerramento do livro, sendo ressaltado o cultivo do gênero pelo então considerado herói nacional Carlos Gomes (1836 – 1896) como “um grande mérito de um músico que, mesmo autor de grandiosas óperas, não desconsiderou as singelas canções” (LOPES, HORA, 2012, p. 116).

Apesar da forte presença da música popular no texto de Mello, esta é sempre vista numa perspectiva de inferioridade em relação à música erudita. Configurou-se, segundo Leoni (2010, p. 102), “uma concepção opositiva, separando a cultura em esferas que não se tocavam.”

## Referências

AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BAHIA. Assembléia Legislativa. Moção nº 14.689, de 12 de setembro de 2012. . Disponível em [www.al.ba.gov.br/docs/proposicoes2012/MOC\\_14\\_689\\_2012\\_1.rtf](http://www.al.ba.gov.br/docs/proposicoes2012/MOC_14_689_2012_1.rtf). Acesso em 16 jun. 2013. Moção de congratulações à Casa Pia e Colégio dos Órfãos de São Joaquim, pela realização do Tributo Biografia Musical Guilherme de Mello, primeiro historiador da música do Brasil

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.

COLEÇÃO GUILHERME DE MELLO. Disponível em <http://www.docpro.com.br/escolademusica/DetalhesAcervo2.html>. Acesso em 26 jan. 2013.

CONHEÇA A CASA PIA E COLÉGIO DOS ÓRFÃOS DE S. JOAQUIM. Produção de Globo.tv. Disponível em <http://globotv.globo.com/rede-bahia/aprovado/v/conheca-a-casa-pia-e-colegio-dos-orfaos-de-sao-joaquim/2200034/>. Acesso em 16 jun. 2013.

CONTIER, Arnaldo Daraya. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. *Fênix: Revista de História e estudos culturais*. v. 1, ano 1, n. 1, pp. 1-21, outubro/novembro/dezembro de 2004.

GUILHERME DE MELLO. Disponível em <http://www.abmusica.org.br/>. Acesso em 16 jun. 2013.

HOUAISS, Antônio. Corifeu. In: HOUAISS, Antônio. VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 1ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 550.

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.

LOPES, Guilhermina, HORA, Edmundo. A modinha e a busca do caráter nacional no livro *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República (1908)*, de Guilherme de Mello. In: CONGRESSO INTERNACIONAL “A LÍNGUA PORTUGUESA EM MÚSICA”, 2012, Lisboa. *Atas do Congresso Internacional “A Língua Portuguesa em Música”*. Lisboa, Núcleo Caravelas, CESEM, FCSH, 2012, p. 11-117.

MACHADO NETO, Diósnio. *Em vão vigiam as sentinelas: cânones e rupturas na historiografia musical brasileira sobre o período colonial*. 2011. 318 p. Tese (Livre-Docência). Departamento de Música, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Ribeirão Preto, 2011.

MAGALDI, Cristina. Cosmopolitanism and World Music in Rio de Janeiro at the Turn of the Twentieth Century. *The Musical Quarterly*, Volume 92, Issue 3-4, pp. 329-364. First published online: December 13, 2009.

MARCONDES, Marcos. Guilherme de Melo. In: MARCONDES, Marcos (ed). *Enciclopédia da Música Brasileira erudita*; seleção dos verbetes Régis Duprat. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 2000, p. 179.

MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de. *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. Salvador: Typographia de S. Joaquim, 1908.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

VELLOSO, Mônica Pimenta. A dança como alma da brasilidade: Paris, Rio de Janeiro e o maxixe. *Nuevo mundo*. IVe Journée d'histoire des sensibilités EHESS 6 mars 2007/IVa Jornada de Estudios de Historia de las Sensibilidades –Coord. Frédérique Langue. 2007. Disponível em <http://nuevomundo.revues.org/3709>. Acesso em 22 ago. 2013.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./Editora UFRJ, 1995.

VOLPE, Maria Alice. A teoria da obnubilção brasílica na história da música brasileira. *Música em Perspectiva*. v. 1, n 1, 58-71, março 2008.