DOI 10.20504/opus2017a2311

Pesquisa e criação nas cartas de Mário de Andrade e Luciano Gallet

Flávia Camargo Toni (IEB/USP)

Resumo: Um dos objetivos deste artigo reside em discutir as características das missivas trocadas entre Mário de Andrade e Luciano Gallet, tomadas como modelos nas redes de sociabilidades do Modernismo. A situação de análise não é comum, já que são raros os musicólogos que constituíram acervos do gênero no entreguerras (1918/1939). No caso de Mário de Andrade e Luciano Gallet, a troca de cartas contribui para se conhecer a dinâmica das instituições nas quais eles estiveram à frente, uma vez que ambos se destacavam nos ambientes musicais onde atuavam. Mas não se trata de uma discussão voltada para a metodologia específica da epistolografia, pelo contrário, trata-se da análise das situações onde a pesquisa aprofundada sobre as instituições e as obras dos autores é fundamental para a fluência do diálogo entre as partes. Para tanto, tomei como exemplo a gênese dos textos que ambos pretendiam encaminhar para o Congresso de Arte Popular (1928), de Praga, mote para demonstrar a dinâmica da correspondência.

Palavras-chave: Congresso de Arte Popular de Praga. Epistolografia. Modernismo. Mário de Andrade. Luciano Gallet.

The Creative and Research Process in Letters of Mario de Andrade and Luciano Gallet

Abstract: One of the objectives of this article is to discuss the characteristics of the letters exchanged between Mário de Andrade and Luciano Gallet during the first half of the 20th century, considered models of sociability networks of Modernism. The situation of this analysis is uncommon since there are few musicologists who compiled letters of this kind during the interwar period (1918/1939). The exchange of letters between Mário de Andrade and Luciano Gallet contributes to understanding the dynamics of the institutions at which they were at the forefront, since both stood out in their respective fields of music. But this is not a discussion on a specific method of epistolography, on the contrary, it is an analysis of the situations where in-depth research on the institutions and works of these authors is critical to the flow of dialogue between parties. Consequently, I have taken as an example the genesis of the texts that both musicians intended to send to the Congress of Popular Art (1928) in Prague in order to demonstrate the dynamics of their writings.

Keywords: Conference of Popular Art in Prague; epistolography; Modernism; Mário de Andrade; Luciano Gallet.

TONI, Flávia Camargo. Pesquisa e criação nas cartas de Mário de Andrade e Luciano Gallet. *Opus*, v. 23, n. 1, p. 256-270, abr. 2017.

Submetido em 17/11/2016, aprovado em 06/02/2017.

Duas correspondências de musicólogos brasileiros foram lacradas por ordem testamentária: a de Luciano Gallet e a de Mário de Andrade, gesto pouco comum, uma vez que nossos músicos do século XX não formaram grandes acervos voltados a arquivar suas missivas. A do compositor, hoje patrimônio da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola Nacional de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, doação da viúva, Luísa Gallet, com a intermediação de Luiz Heitor Correa de Azevedo, foi aberta em 2005. A do escritor paulista, pertencente ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, chegou à instituição em 1968, juntamente com a formidável biblioteca e coleção de artes visuais, com a abertura do lacre estipulada para 1995[1].

Ao iniciar o preparo para a edição da correspondência dos dois musicólogos, a cronologia do trabalho de pesquisa estava então estabelecida *a priori*, ou seja, o primeiro passo foi a transcrição das cartas que Mário de Andrade recebeu do amigo. Do conjunto da documentação relativa à amizade e parceria de trabalho com Luciano Gallet, destacava-se também um manuscrito de longa extensão, o *Projeto de reforma da organização didática do Instituto Nacional de Música*[2], que, num primeiro momento, imaginei explorar independentemente do preparo das cartas, documento fundamental para se entender um dos aspectos da colaboração mantida entre os dois intelectuais. Avancei significativamente no assunto identificando a colaboração do musicólogo paulista nas sugestões feitas ao planejamento dos cursos e localizando os trechos do texto dele que foram empregados na exposição de motivos dos Decretos 19850, 19851 e 19852, de 11 de abril de 1931, criando o Instituto Nacional de Música e assinado por Getúlio Vargas e Francisco Campos (PAOLA; GONZALEZ, 1998: 29).

Em 2005, ao receber as cópias das cartas de Mário de Andrade enviadas pela Biblioteca Alberto Nepomuceno, o diálogo epistolar foi completado, e as missivas foram intercaladas no formato de perguntas e respostas, pois transcrevi de imediato a correspondência do musicólogo paulista. Abriu-se um leque de assuntos a serem estudados, uma vez que no diálogo epistolar há temas que sequer foram mencionados nas nossas histórias da música. Após várias leituras do conjunto de documentos, percebi que as cartas deles se assentam sobre projetos nos quais eles pretendiam ampliar seus "olhares" e ouvidos sobre a música do Brasil. Com o apoio de literatura especializada, me dei conta de que o período compreendido pelos documentos – de 1926 a 1931 – é efervescente no campo das sociabilidades dos músicos de São Paulo e Rio de Janeiro. E não só.

Embora as primeiras gravações de discos no Brasil tenham iniciado em 1902, foi a partir de meados da década de 1920 que se instalaram as grandes gravadoras estrangeiras e, no período em que Mário de Andrade e Luciano Gallet se correspondem, o assunto permanece como uma tela de fundo para eles porque a "música mecânica" – como dizia Mário – era oportunidade inigualável para se escutar novos repertórios. O parêntese é importante porque quero afirmar

[1] Agradeço a Dolores Brandão e às funcionárias da Biblioteca da Escola Nacional de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro pela receptividade profissional e calorosa nas consultas que fiz ao acervo da instituição. Da mesma forma, agradeço aos funcionários do Arquivo e da Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

[2] Este manuscrito a lápis é acompanhado de um conjunto de três tabelas para o planejamento dos cursos de Piano, Composição, Regência e Canto Teatral, além de um Plano Geral, folhas manuscritas a tinta preta por Luciano Gallet, bem como de um outro documento, *Bases para a organização do Ensino da Música no Brasil*, datiloscrito com 6 fls. em papel ofício, cópia carbono azul, assinado e datado por Gallet a 22 de fevereiro de 1931. Basta um olhar pouco mais detido para perceber que tais documentos pertencem a uma dinâmica de trabalho, pois uma das tabelas mencionadas, o *Plano geral*, traz a data de 18 de janeiro daquele ano.

que, devido ao pequeno número de circulação de canções populares em livros, discos ou através dos migrantes, os compositores e estudiosos da música valorizavam todas as situações que eventualmente pudessem frutificar em melodias novas para análise, e este segundo e importante assunto subjaz nas missivas dos dois estudiosos.

Papéis de música

Escrever sobre música ou escrever sobre a própria música não é exatamente a mesma coisa e nem é uma novidade, como exemplificam os escritos de Richard Wagner, Claude Debussy e Manuel de Falla, para citar alguns poucos compositores, ou Hanslick, crítico não menos famoso. Graças à literatura testemunhal, na qual as cartas se inserem, pode-se analisar não só as redes de sociabilidade que enredam as práticas profissionais, como também certas vezes se pode acompanhar a gênese de algumas obras ou do pensamento criador, embora os músicos nem sempre sejam muito expansivos.

A 19 de setembro de 1781, Wolfgang Amadeus Mozart enviou trechos da ópera *O rapto do Serralho* para Leopold, seu pai, acompanhados da relação dos personagens e respectivos intérpretes. Nada além de um início, lacônico, dizendo que a amostra era enviada por não ter "nada de novo nem de necessário para escrever…" (MOZART apud PARADIS, 2005: 15). A 26 do mesmo mês o filho se desculpou por ter feito com que o pacote fosse pago contra-entrega, repetindo não ter "nada de necessário para escrever" mas acrescentando que pretendia deixar seu pai a par do que vinha fazendo em matéria de composição musical (MOZART apud PARADIS, 2005: 15). No entanto, não se conhece o teor exato da resposta de Leopold que se interpola entre as duas missivas porque a correspondência deste período perdeu-se talvez para sempre.

Annie Paradis escolheu esta situação relatada para iniciar o preâmbulo do livro que traz uma seleta da correspondência de Mozart dos anos 1765-1791 para em seguida estabelecer uma analogia entre o escrever cartas ou partituras. Diz a autora que a carta possui seus "*tempi*" próprios, "suas tonalidades e seus modos, suas modulações, suas modalidades e suas leis, suas alegrias e seus silêncios também" (PARADIS, 2005: 16) para um tanto ousadamente afirmar: "Logo, continuamente, Mozart escreve porque escrever – carta ou música – é uma obrigação; uma festa também de vez em quando" (PARADIS, 2005: 16). Adiante, ao caracterizar as cartas de Mozart, a autora enuncia a gama de sentimentos que moviam a pena do autor, afirmando que a espontaneidade da escrita "corre em liberdade vigiada". Como o da partitura, o espaço epistolar está contido numa moldura, obedece a certas normas.

Cabe um parêntese, porque a estudiosa das cartas de Mozart toma os espaços da escrita da música e da carta como equivalentes, o que de fato não acontece. Para a crítica genética em música, o que tenho observado é que a sujeição das ideias musicais ao pentagrama inibe a fluência do refazer porque a escrita fica sujeita à condição do desenho das linhas. Quem tenha tido a oportunidade de observar, por exemplo, um manuscrito literário, com vários acréscimos às margens, e uma partitura de Camargo Guarnieri, onde os acréscimos não cabem nos pentagramas ou nas pequenas margens, logo se dá conta disso, porque, para se acrescentar notas musicais àquelas que já foram manuscritas no pentagrama, é necessário desenhar novos pentagramas às margens, sendo que, em geral, não há espaço para tanto.

No caso da música, a epistolografia pode auxiliar o estudo da gênese quando analisada sob o aspecto da recuperação da memória dos dados e dos testemunhos. Mesmo no caso da

literatura, as cartas têm sido tomadas sobretudo pelo valor documental, e menos como a importância do manuscrito, como explica Pierre-Marc de Biasi ao tratar da importante correspondência de Flaubert. Mas não é pouco relevante o papel da carta no estudo das obras, pois o estudioso francês aproxima seu valor a "[...] um traço de união entre o homem e a obra" (2012: 72).

A questão é mais ampla e mais significativa quando estendemos a análise para o estudo da materialidade das cartas, o que será retomado adiante quando tratarmos do conjunto dos documentos que compõem a correspondência em tela. Retomando a caracterização dos assuntos contidos no diálogo epistolar dos dois musicólogos, a oportunidade de preparar as cartas deles para edição oferece a possibilidade de explorar o universo da musicologia brasileira no entre guerras, situação fértil em nomes de personalidades, fatos e mais situações de interesse. A tarefa está no âmbito do anotar as missivas com dados esclarecedores a respeito de personagens, instituições, obras, fatos políticos, entre outros. O anotar as cartas que estão distantes cronologicamente implica decidir quando se faz necessário situar no espaço e no tempo os nomes completos de personagens com suas datas de nascimento e morte, ou verbetes sobre cada uma delas; quanto às instituições, nomes de periódicos, de ruas e cidades, o quanto basta para elucidar os contextos em que são mencionados?

Colette Becker situa o problema ao explicar que o editor faz escolhas, não só a respeito das informações que são desdobradas em notas, como também a respeito do conteúdo destas mesmas notas, tendo em vista um leitor "tipo", caracterizado para cada situação, específica de uma área de conhecimento. A autora não emprega a expressão "tipo", mas explica:

> Vários motivos interferem nessas escolhas e avaliações. [...] Primeiramente, a ideia que o pesquisador encarregado da anotação faz do público ao qual se dirige. [...] É impossível não pensar nesse público que não é o mesmo, segundo os autores editados, as condições da edição, seu momento, etc., embora seja impossível para o crítico colocar-se no lugar do leitor, embora essa definição de leitor seja uma ilusão [...] (BECKER, 2013: 146).

A pesquisadora participa do grupo que vem editando a formidável correspondência de Emile Zola, projeto que demandou a formação de equipe especializada em literatura e epistolografia, mas que auxilia a situar a questão sobre a eleição do leitor ao qual se destina uma futura edição. O estudo das cartas possui um universo particular de interesses, como explica Marcos Antonio de Moraes ao tratar da "longevidade do gênero epistolar na cultura letrada", situando as possibilidades de estudos da epistolografia como os suportes e instrumentos de escrita; a forma de elaboração da carta que passa por evolução significativa até os modernos e-mails; as diferentes formas de cartas (carta, bilhete, ofício, entre outros) e "as relações entre gênero epistolar e literatura" (MORAES, 2005: 20-21).

As cartas escritas por Mário de Andrade têm atraído pelo menos dois tipos de público, uma vez que o musicólogo paulista, polígrafo que era, se correspondeu com poetas, romancistas e críticos de letras e artes.

Maria Inês de Almeida Rocha também aborda o tema da anotação das cartas sob ângulos e premissas um pouco diversos, mas centrada no universo do preparo de cartas de músicos. Ao

estudar a metodologia para pesquisas que se baseiam em fontes epistolares, a autora lembra que este gênero literário tem atraído "interesse cada vez maior de pesquisadores de diferentes áreas de conhecimento" (ROCHA, 2011: 2). Para explicar o "fenômeno", ela se apoia em Maria Tereza Santos Cunha, que justifica tamanho interesse porque as cartas trazem as "práticas culturais de um tempo, hábitos e valores partilhados plenos de representações de época" (CUNHA, 2002: 1 apud ROCHA, 2011: 2).

Logo, a decisão de anotar as cartas trocadas entre musicólogos brasileiros da primeira metade do século XX, que viveram em cidades com dinâmicas culturais tão diversas, implica na imersão em duas biografias ao mesmo tempo, com especificidades em relação às áreas de atuação no tocante a círculos específicos de interesse, embora os espaços comuns não sejam raros, tais como, por exemplo, nomes de amigos músicos, periódicos, algumas instituições.

No caso das cartas escritas por Luciano Gallet, homem que gostava da vida associativa – participou ativamente da Sociedade Glauco Velasquez, Associação Bandeirantes, Sociedade Pró-Arte e Associação Brasileira de Música –, não surpreenderia ter colecionado muitas cartas, e talvez as tenha recebido em boa quantidade. As que chegam até nós ele recebeu de Alfredo Salcedo Jacobsen (23 documentos), Adelina Alambary Luz (34 documentos processados até o momento), Henriette Gallet (33 documentos) e Mário de Andrade (com 51 documentos contabilizados pela Base Minerva da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro).

Há, no entanto, outras decisões que concernem o estudo e a edição de uma correspondência de expressão, tanto numérica quanto intelectual, tendo em conta "solucionar problemas colocados por outros textos do mesmo autor" que implicam o estudo das informações materiais do documento, como:

> [...] tipo e cor do papel, filigrana, dimensões, rasgaduras, disposição das linhas na página, cor da tinta, rabiscos ou desenhos, correções, acréscimos, etc., informações às quais se acrescem, para uma edição de correspondência quando for possível, a descrição do envelope que continha a carta, a menção da proveniência do manuscrito e de suas publicações anteriores [...] (BECKER, 2013: 145).

Tendo trabalhado em escritório de arquitetura como desenhista, as cartas de Luciano Gallet se distribuem de maneira uniforme nas folhas de papel que usava para escrever – a maioria delas em papel azul pautado, escritas a tinta, raramente datilografadas. A disposição da data e a assinatura também obedecem colocação rígida, e os borrões praticamente inexistem.

De mãe para filho

Não se sabe sob quais circunstâncias Luciano Gallet teria ditado que o lacre deste conjunto de documentos se estendesse até 2005, ou seja, 75 anos após sua morte. Pelo que se apurou até agora, Alfredo Salcedo Jacobsen foi amigo de Gallet do tempo em que o músico pretendia se dedicar à arquitetura, as cartas deles tratam de um universo não musical; as de Mário são cartas de trabalho, mas a chave para se entender o motivo do lacre reside provavelmente nas cartas de Adelina Alambary Luz, a mãe de Glauco Velasquez que jamais se identificou para o filho

e compositor falecido em 1914. De fato, na ocasião em que o musicólogo solicita a ela encaminhar matéria sobre a vida e a obra de Glauco, visando à publicação na revista *Weco*, Adelina se abre com o amigo e grande divulgador da arte do compositor precocemente falecido.

Outra possibilidade para o lacre poderia ter sido as cartas de Henriette Gallet para Luciano, mas elas são pessoais e íntimas como as das mães que sentem saudade de seus filhos e contam suas rotinas em meio a amigos e parentes. Escritas em francês, na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola Nacional de Música, elas estão acondicionadas juntamente com os resumos de conteúdo elaborados por Virgínia Maria Correa Soares. As datas extremas da correspondência são 9 de dezembro de 1919 e 27 de junho de 1927. Henriette usa sempre o mesmo papel, exceção feita às cartas bilhetes que traziam padrão impresso pelos correios. Era comum ela indicar, ao invés do local, o dia da semana e a hora em que escrevia, embora algumas exceções neste padrão tenham auxiliado a acompanhar quando Henriette se muda para o Rio de Janeiro. Assim, podemos saber que, entre 1919 e 1921, ela morava em Paquetá, na mesma casa em que vivera Glauco Velásquez, e que neste ano muda-se para Copacabana, seguindo, no ano seguinte, para Humaitá. Mãe e filho não estavam muito longe porque, através dos bilhetes postais enviados para o músico, pode-se saber que, pelo menos em 1921, Luciano estava no bairro da Glória, na rua D. Luísa.

Os cuidados de mãe se traduzem não só pelas formas de tratamento – "Meu Luciano", "Meu Luciano querido" –, como pelas maneiras que demonstra acompanhar o sucesso na carreira dele. Em dezembro de 1919, está ciente de que um jornal de São Paulo falou a seu respeito, segundo informações de um amigo comum, chamado Benjamim, que teria lido "três bonnes references sur toi" (GALLET, 1919: 1). No entanto, o assunto mais comum é a saudade, a vontade de tê-lo por perto.

Editar as cartas dos músicos

Como foi dito, na década de 1990, com a abertura do lacre da correspondência guardada por Mário de Andrade, tem início nova fase na edição das missivas do modernista[3]. Ao invés da documentação unívoca, que teve espaço a partir da edição das cartas recebidas por Manuel Bandeira, em 1958, o diálogo epistolar passou a ser uma possibilidade logo incrementada pelos estudiosos da epistolografia e do memorialismo, porque até então apenas as missivas escritas por Oneyda Alvarenga tinham sido editadas no formato de pergunta e resposta.

Preparar as cartas de Mário de Andrade e Luciano Gallet para a inclusão na coleção editada pela EDUSP requer a adoção de procedimentos que uniformizam a leitura dos diversos volumes que a compõem, e destaco apenas os que se aproximam nitidamente da pesquisa do musicólogo. Um dos mais visíveis diz respeito à atualização do texto dos interlocutores a partir da norma culta vigente, o que não respeita as idiossincrasias do escritor modernista, embora se entenda que, em função de um projeto linguístico, o poeta-músico tenha criado locuções nominais, verbais e adverbiais que devem ser mantidas, respeitando-se para que não interfiram no ritmo da frase (respeito à pontuação). Para tanto, qualquer intervenção no texto das cartas que

[3] Até o momento, o projeto IEB/EDUSP, liderado por Marcos Antonio de Moraes, logrou publicar a correspondência de Mário de Andrade com Henriqueta Lisboa, Tarsila Amaral, Manuel Bandeira, com um grupo de escritores argentinos e com Luís Camillo de Oliveira Neto, mas, no campo da música, já são conhecidas as cartas dele trocadas com Oneyda Alvarenga e com Camargo Guarnieri.

fuja a estes princípios deve ser explicitado no rodapé. Mas as abreviações e abreviaturas são mantidas, e este aspecto se relaciona novamente à obediência ao ritmo da frase, porque se entende que, ao se imprimir velocidade na escrita – ou não –, muitas vezes as palavras são abreviadas no ato de se escrever as mensagens.

Reunidas as duas porções do diálogo – os documentos que estão no Instituto de Estudos Brasileiros e os que estão na Biblioteca Alberto Nepomuceno –, temos 112 documentos, entre cartas, bilhetes, cartão postal e bilhetes postais. Este número se distribui de forma harmoniosa quando se considera os totais parciais, porque Gallet envia 58 missivas para Mário de Andrade e este, por sua vez, envia 54. Os números mascaram o fato de que, destas 54 que partem de São Paulo, 9 são bilhetes, não datados – embora tais documentos possam ser inseridos na cronologia do diálogo de forma bastante segura. Há um documento apenas, de Mário de Andrade, de datação muito difícil[4].

Escrever cartas fazia parte da rotina de Mário de Andrade e de Luciano Gallet, que estavam cientes da potência deste tipo de registro no momento em que o telefone começava a se tornar acessível como meio de comunicação alternativo, pelo menos para as emergências. Ambos possuíam aparelhos de telefones em suas residências. Também por isso a leitura do conjunto de cartas permite concluir que, entre as lacunas da cronologia, os amigos conversam pessoalmente, quando Mário de Andrade ia ao Rio de Janeiro, ou por telefone. Esta última situação – a conversa de viva-voz – pode ser exemplificada com a urgência da comunicação entre eles quando, em 1931, ambos estão envolvidos na Reforma do Instituto Nacional de Música e possuem pouquíssimo tempo para apresentar os primeiros resultados.

Do conjunto de cartas, bilhetes e cartões, aproximadamente 50% são missivas de uma folha, 25% são bilhetes e as demais são cartas mais longas porque há 12 de duas folhas, 7 de três folhas, três de 4 folhas, uma de cinco e a mais longa delas, enviada por Luciano Gallet, de dezenove folhas. Trata-se da carta que figura entre os documentos consultados na década de 1970 por Paulo César Amorim Chagas, para o preparo de *Luciano Gallet via Mário de Andrade* (1979), documento que curiosamente escapou ao lacre da correspondência de Mário de Andrade, em 1945. Aliás, como será visto adiante, Mário de Andrade já empregara a mesma carta para a introdução do livro de L. Gallet, *Estudos de folclore*, de 1934.

Tanto Gallet quanto Mário de Andrade entendem a importância desta correspondência e fazem de suas cartas as plataformas de trabalho onde discutem seus projetos de criação artística. A análise física dos documentos mostra que as cartas eram lidas por Luciano Gallet, que grifava trechos e, por vezes, anotava dados que não poderiam ser deixados de lado na ocasião da resposta. Por outro lado, as cartas de Gallet apresentam muitos traços marginais e notas, gesto que apontava para uma utilização posterior das missivas que Mário de Andrade abriu para ler no escritório da Rua Lopes Chaves.

A gênese das obras e das vidas

Às vésperas da posse de Getúlio Vargas, Luciano Gallet se afirma como intelectual que busca conjugar instâncias diversas do fazer musical, reunindo o trabalho de ensino, criação,

[4] As cartas e bilhetes estão assim distribuídos: de Luciano Gallet para Mário de Andrade temos 8 cartas de 1926, de 1927, 11; 1928 – 13; 1929 – 7; 1930 – 10; 1931 – 9. De Mário de Andrade para Luciano Gallet: 1926 – 7; 1927 – 12; 1928 – 12; 1929 – 5; 1930 – 2; 1931 – 7; Sem data – bilhetes – 9.

produção e pesquisa musical. Junto à editora Carlos Wehrs, funda uma revista, *Weco*; move uma campanha para estimular a distribuição das partituras impressas entre os estabelecimentos musicais do país; organiza a Associação Brasileira de Música e quer fazer um estabelecimento de ensino a partir de um plano pessoal, antigo. Neste momento, poucos meses antes de sua morte, em 1931, prepara a reforma do Instituto Nacional de Música, ao lado de Mário de Andrade e de A. Leal de Sá Pereira, a convite do Ministro da Educação Francisco Campos. Assim, pode-se dizer que a morte o surpreende no auge da vitalidade intelectual e líder de uma rede complexa de interesses profissionais de toda monta. E é para celebrar este homem que Mário de Andrade e Luísa Gallet, a viúva do compositor, entendem publicar um livro dedicado aos estudos sobre folclore que o maestro vinha preparando ao longo da segunda metade da década de 1920, mormente após o estreitamento da amizade com o crítico paulista.

Entre 1926 e 1927, quando estes interlocutores se aproximam, Gallet organiza um catálogo com todas as obras compostas, classificadas segundo a instrumentação, indica quais as que já tinham sido apresentadas e editadas, e fornece as datas. Aliás, este gesto se repete em outras oportunidades quando se analisa a documentação hoje arquivada na Escola Nacional de Música, porque ele produz várias listagens atualizando os dados do catálogo pessoal, inclusive para completar sua inscrição no Serviço Brasileiro de Autores Teatrais.

A primeira versão desta listagem acompanha os manuscritos que ele envia para São Paulo através de amigos que fazem as vezes de seus portadores de confiança: Francisco Mignone, Germana Bittencourt e João de Souza Lima. Assim, Mário de Andrade poderá analisar demoradamente os manuscritos das obras do autor que envia também, em setembro de 1926, longo depoimento sobre sua formação musical e biografia.

Ou seja, com a morte precoce de Gallet, o crítico musical mais preparado para escrever sobre a contribuição do compositor é Mário de Andrade, que, ao assinar a introdução para os *Estudos de folclore*, trabalha em parceria com Luísa, a viúva do músico, que ordena os manuscritos de análises de melodias. O trabalho do crítico está concluído em julho de 1933 e editado no início do ano seguinte porque, na página de guarda do exemplar do musicólogo se lê: "A Mário de Andrade / com a gratidão e a amizade / que as palavras não dizem, // Luisa Gallet // Rio, 24-1-34". Além da parceria inédita entre o musicólogo e Luísa, o livro provavelmente estabelece um recorde na musicologia brasileira no tocante à rapidez com que se avalia a colaboração de um compositor para o panorama nacional, uma vez que *Estudos de folclore* ficou pronto menos de três anos após o falecimento do compositor. Curiosamente, foi provavelmente a primeira vez, em música do Brasil, que se utilizou a correspondência como testemunha e "tecido" do fazer biográfico, como veremos a seguir.

A introdução assinada por Mário de Andrade está pautada em 19 das 58 cartas de Luciano Gallet, sendo que três delas são mencionadas apenas nas notas de rodapé. O detalhamento da análise se faz necessário para acompanharmos de que forma a expressão "tecido" vai além da metáfora, foi escolhida para sintetizar um procedimento de pesquisa que destaca e valoriza a voz do compositor.

Para escrever sobre os aspectos biográficos do amigo homenageado, Mário de Andrade utiliza três cartas de 1926 (14/09; 05/09; 22/10); de 1927, outras três (05/01; 14/04 e 22/04); de 1928, ele resume o conteúdo de uma carta de 10 de março e copia trechos de outras três (23/09, 28/10 e 04/10); de 1929, são usados três documentos (27/10; 14/12; 27/09); de 1930, são usados

cinco (27/01; 21/02; 24/03; 10/08; 29/08) e, de 1931, encontra-se apenas trechos da carta de 30 de janeiro. De certos documentos, Mário de Andrade faz uso extenso, sequências de vários parágrafos ou páginas; de outros, pinça apenas parte de uma frase, sempre explicando origem e data de cada trecho, anotando quando os grifos foram feitos pelo signatário e contextualizando os trechos suprimidos quando fossem implicar na clareza do exposto. Dentre as cartas mencionadas, uma delas não resistiu ao tempo: a de 21 de fevereiro de 1930, pois não está no acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

Transcrito o texto de 1933 para um programa de edição de texto comum, foi possível contar palavras e linhas com a finalidade de estabelecer uma proporção entre o emprego dos trechos de Gallet e as análises de Mário de Andrade. Completa, com título e assinatura, a introdução de Mário de Andrade para o livro de Luciano Gallet soma 14.229 palavras, ou seja, 86.948 caracteres com espaço, distribuídos ao longo de 1.115 linhas. A partir da indicação do musicólogo para cada porção de sua introdução, primeiramente eu identifiquei em cores a origem de cada trecho; por exemplo: a partir do sétimo parágrafo, o escritor transcreve parcela da longa carta de 14 de setembro de 1926. Atribuí a cor laranja a esta missiva e, a cada vez que ele lança mão do documento, eu apliquei a mesma cor laranja, procedendo da mesma maneira com cada uma das demais cartas que embasam a narrativa de Mário de Andrade. No final da experiência eu subtraí todos os textos coloridos, colei sequencialmente em novo documento e observei que eles correspondem a 7.623 palavras, ou 45.966 caracteres com espaços, ou, ainda, 602 linhas do total. Disto se conclui que as 19 cartas empregadas por Mário de Andrade para a redação da biografia de Luciano Gallet representam pouco mais da metade da matéria bruta do texto que abre os *Estudos de folclore*. Escusado dizer que o maior interesse neste método de pesquisa e trabalho adotados pelo musicólogo não reside em sua expressão numérica, mas na maneira pela qual ele entremeia as narrativas da primeira e da terceira pessoa do singular.

A análise numérica pode levar à conclusão de que Mário de Andrade teria empregado os textos das cartas do próprio Gallet para poupar algum tempo; no entanto, aqueles que estudam o processo de criação do escritor sabem que a redação de um texto implicava várias etapas de elaboração. O exemplo e a comprovação do que foi agora exposto vem da análise de um trecho manuscrito a lápis por Mário de Andrade, no verso de uma das 19 páginas da carta do dia 14 de setembro de 1926. Luciano Gallet explicava o seu processo de desenvolvimento, culminando nas obras *Seis esboços temáticos* e *Três esboços brasileiros* e, num adendo, discute a música cantada e a "composição livre", ao que o amigo de S. Paulo anota:

> Na realidade, como manifestação interessada da arte a fusão de texto literário e música popular é comum. No movimento religioso da Umbria isso se fez, como o fizeram simultaneamente no séc XVI os luteranos da Alemanha e os jesuítas na América, quer com os areítos dos astecas como com os cateretês dos brasis. Na revolução constitucionalista de 1932 os paulistanos adaptaram com entusiasmo textos de guerra e de ofensa desesperada aos sambas, tangos argentinos e rancheiras do momento. Mas em todos esses casos é o interesse social que domina e embora uma ou outra peça consiga se tornar verdadeiramente artística, a arte, a arte erudita, o valor estético está relegado a um segundo plano sem nenhuma importância. A confusão em que Luciano Gallet caíra é que ele estava fazendo música erudita, desinteressada, e a criação tomava um caráter odioso de facilidade. O compositor desaparecia, convertido

> a mero adaptador de criações alheias. Além desse primeiro erro moral, esteticamente havia o defeito enorme de, pra fazer a melodia tradicional conter o texto, indeformável este, de autor conhecido, o adaptador ser obrigado a deformar ritmicamente a linha, lhe tirando por isso, e desde logo, muito do caráter (ANDRADE, 1926b: 14v).

Na introdução preparada por Mário de Andrade para o livro editado pela Casa Wehrs, o trecho acima permanece praticamente igual, mas o autor complementa a ideia com o trecho seguinte:

> [...] Além desse defeito de ordem moral, havia um engano vasto de concepção do que seja a nacionalidade duma melodia popular. Não é na linha propriamente, quero dizer, não é nos sons sucessivos (sons quaisquer...) que está o caráter nacional duma melodia. Essa linha, os intervalos de segundas, de terças, de quartas, etc. existem em todos os países, não são propriedades de ninguém. O que nacionaliza uma monodia são a escala em que é baseada, determinados ritmos que a movem, tais ou quais intervalos (como a segunda aumentada, da música norteafricana) e dentro da linha propriamente, não ela, porém certos arabescos estereotipados, certos modismos melódicos. Estes são os principais elementos que caracterizam a nacionalidade duma melodia popular. Ora, reduzida uma linha tradicional a célula exclusivamente sonora, em que a própria ordem dos sons pode ser mudada, tudo quanto a nacionaliza desaparece (ANDRADE, 1934: 21).

Logo, mesmo que hoje se discuta qual a representatividade de uma biografia narrada a partir de um testemunho em primeira pessoa, como este conjunto de missivas de Luciano Gallet, dois de seus interlocutores mais próximos – o amigo Mário de Andrade e a esposa, Luísa – eram as pessoas mais abalizadas para a tarefa.

Um segundo aspecto de interesse na exploração desta correspondência focaliza a gênese da obra e está mais próximo do campo de estudos da crítica genética, o que reforça o ponto defendido por Pierre-Marc Biasi e indicado anteriormente. E aqui pretendo reforçar um terceiro aspecto, a ser retomado adiante, porque as cartas trocadas entre os dois musicólogos também são importantes pela menção a fatos pouco ou nada divulgados na musicologia, como a história das instituições ou de seus idealizadores. Mas, sendo ambos personalidades conhecidas pelo interesse na pesquisa sobre a música popular e folclore, cabe melhor um outro exemplo quando, em 1927, eles discutem a composição de uma suíte baseada em melodias usadas no bumba-meu-boi, provenientes de várias fontes.

Embora Luciano Gallet já alimentasse seu catálogo de obras com a harmonização de melodias populares, Mário de Andrade inaugurava nova fase em sua pesquisa musicológica, selecionando com dificuldade aquelas que apresentassem algum interesse para descrição e análise. No ano anterior, graças à colaboração de amigos, em três ocasiões ele estudara melodias colhidas em algumas localidades do norte e nordeste do país e no interior do estado de São Paulo, resultando em pequenos ensaios publicados na *Revista de Antropofagia* (ANDRADE, 1928b, 1928c) e em *Ariel* (ANDRADE, 1926a). Em 1927, porém, apostando na oportunidade de uma viagem de

meio de ano pelo rio Amazonas, aproveita a cidade de partida – Rio de Janeiro[5] – para discutir o projeto com o compositor e amigo e, no trajeto, de quando em quando, relata as conquistas da pesquisa:

> Santarém, 31 de maio de 1927.
>
> [...] Tenho visto e ouvisto coisas que nem se contam de tão batutas. Música mesmo quase nada: apanhei uma quadrilha de Marajó, muito típica e uns pedacicos meio espandongados de Boi-Bumbá, muito menos interessantes que os que dei pra você, Luciano. Porém em Pernambuco apanhei uma cantiga de negros estupendíssima e um sonorido de aboio que é ua maravilha. E só [...](ANDRADE, 1927a: 1).

No regresso, repostas as energias e retomado o trabalho, de tanto em tanto anima o amigo para a composição da suíte popular, como se observa na breve carta de 16 de outubro de 1927. Ali, num único parágrafo, dá tempo de saudar a edição de uma nova obra, ao mesmo tempo em que estimula a continuidade do projeto conjunto:

> São Paulo, 16 de outubro de 1927.
>
> [...] Viva os três *Cadernos*! Mande logo pra eu escrever sobre. E o Bumba? Trabalho, juízo e caráter, heim! Caráter, Juízo e trabalho!...
>
> Um abração contente do Mário (ANDRADE, 1927b: 1).

Como já foi mencionado, nos idos de 1926/1928, tanto Luciano Gallet quanto Mário de Andrade precisam de muitas melodias populares, eles querem estudá-las, reconhecer suas constâncias rítmicas e melódicas. Naquela ocasião a Sociedade das Nações, através do Instituto Internacional de Cooperação Intelectual, organiza um Congresso que terá lugar em Praga. O Brasil está entre os países que figuram como membros naturais no Encontro, uma vez que a Sociedade fora criada como decorrência do Tratado de Versalhes, pacto do qual participamos, em 1919, ao final da Primeira Guerra.

Os nossos musicólogos recebem o convite para colaborarem no início de 1928 e começam a buscar melodias na memória de um amigo comum, Antonio Bento de Araújo Lima, muito disputado porque conhecia cantigas variadas, natural que era da Paraíba, e criado no Rio Grande do Norte. No mês de abril ele vem a São Paulo, e Mário de Andrade anota cocos descobrindo que o mesmo informante, ou seja, Antonio Bento, já cantara para Luciano Gallet.

[5] A 7 de maio de 1927 Mário de Andrade parte de São Paulo para a expedição ao Norte e Nordeste, em companhia de Dona Olívia Guedes Penteado, Dulce do Amaral Pinto, pseudônimo Dolur, filha de Tarsila do Amaral, e Margarida Guedes Nogueira, a Mag, sobrinha de Dona Olívia. No diário apelidado de *O Turista Aprendiz*, anotou, a 8 de maio: "Rio de Janeiro. O almoço foi, como sempre nos meus dias de chegada ao Rio, com Manuel Bandeira. [...] De-noite fui com Luciano Gallet esperar no cais uma amiga nossa que chegou da Europa. Manuel Bandeira também estava lá, entusiasmado, esperando um poeta baiano, Godofredo Filho, diz-que muito bom" (ANDRADE, 1976: 51-52).

> Então, seu camarada, você estava me querendo surripiar a fonte mina tesouro etc e tal que eu tinha descoberto no Antonio Bento hein! Você tomou tudo! Não ficou nada pra mim! Está bom… Só falando mesmo como o Piolin: Ara, ara, ara!... Protesto com todas as energias do meu egoísmo e pode aproveitar em obra o que quiser porém em trabalho de folclore me deixe os cocos e toadas pra mim publicar. Senão escangalha tudo porque me desfalca bastante. Agora quanto aos trechos de Congos que ele deu pra você pode ficar com eles pro trabalho de Praga (ANDRADE, 1928a: 1).

Mário de Andrade trabalhara com afinco ao lado do informante erudito e, após cantar e repetir as cantigas, sente-se, provavelmente, satisfeito ao escutar de seu intérprete que: "Assim está certo, porém o Gallet me executou essa notação de você muito dura!" (ANDRADE, 1928a: 2).

Todo cuidado na anotação para se alcançar a fidelidade da linha melódica era muito pouco, e até mesmo o jovem escritor pernambucano, Mário Pedrosa, veio socorrer o pesquisador. Na dúvida, Mário de Andrade solicitou a Gallet:

> [...] n°2 coro de abertura "aqui viemos cantar" não há no primeiro compasso inteiro o fá depois do sol inicial do compasso, o sol fica semínima. Por este último caso você porá bem reparo quanto o Antonio Bento inda varia no cantar. Tenho certeza que você notou como ele cantou porque é positivamente impossível a gente notando com calma e ouvindo repetido, inventar uma nota a mais. Porém ele aqui esperneou quando escutou esse fá e garantiu que não tinha cantado ele (ANDRADE, 1928a: 3).

O trecho em questão ilustra as longas discussões que os musicólogos mantiveram acerca da anotação das melodias que estudavam, bem como aponta para a valorização das melodias e das cantigas que a duras penas eles localizavam. Como viviam distantes, chegavam a enviar melodias pelo correio. Entre as missivas enviadas de São Paulo para o Rio de Janeiro, há uma que várias circunstâncias fariam classificá-la como partitura, mas partitura ela não é. Em 1928, quando Mário de Andrade se organizava para estudar melodias populares para o Congresso de Praga, pensava escrever sobre a música de origem africana e a 18 de abril mostra-se desanimado porque ainda não possuía muitos exemplos para análise. Toma uma folha dupla pentagramada e, letra caprichada, transcreve as peças que já lograra colecionar. Como pretende inspirar o amigo carioca para a composição de uma suíte longa, mas não possui todas as melodias de imediato, sugere quais os documentos a serem colhidos entre outros informantes ou localizados em algum livro específico. São estas as cantigas e melodias transcritas e/ou recomendadas, enviadas a Gallet: (1) e (2) *João Cambuête* e *Nigue nigue ninhas*, dois acalantos pernambucanos; (3) *Canto de Xangô* da macumba carioca; (4) *Canto de guerra*, de um congo nordestino e (5) *Canto com ganzá*, melodia sem identificação de origem. Gallet precisaria colher (6) *Louvado* e (7) *Lá vai o sol e vem a lua*, duas melodias da macumba carioca conhecidas por Germana Bittencourt e por Jaime Ovalle; (8) a 12, cinco cantigas de feitiçaria africana a serem pesquisadas nos anais do V Congresso de Geografia da Bahia, ocorrido em 1916. No restante do espaço da folha de papel, Mário de Andrade

complementou as informações musicais escrevendo com a fluência dos assuntos que ocorrem nas cartas, classificação documental que deve ser adotada para a análise deste documento.

Naquela mesma troca epistolar do início de 1928, quando acompanhamos que tanto Mário de Andrade quanto Luciano Gallet estão empenhados na redação de seus artigos para enviarem ao Congresso europeu, descobrimos que, devido ao desencontro das informações sobre as normas de participação e prazos de remessa do material, seus trabalhos não chegam a sair do país. Mas, durante as semanas em que discutiam o assunto, também podemos saber que o compositor abre mão das melodias que recebera do amigo, preferindo estudar as melodias de origem africana. O crítico paulista, tampouco, estudará as melodias do bumba meu boi neste momento, desenvolve uma extensa pesquisa voltada para as canções portuguesas usadas nas rodas de ciranda – texto que será publicado em 1933 em *Música, doce música*.

Luciano Gallet é até mais ágil ao publicar os resultados de suas pesquisas, pelo menos em versões parciais, em dois números da revista *Weco*. Em novembro de 1928, com o título *Folclore brasileiro* e o subtítulo *Música própria*, o compositor introduz o tema mostrando o estado atual dos conhecimentos sobre a música folclórica na Europa e nas Américas, valorizando o trabalho de Julieta Teles de Menezes que apresentara um apanhado de cantigas da América do Sul (GALLET, 1928b: 9-10).

Em dezembro de 1928, com o título *Duas Memórias enviadas para a Exposição de Praga, realizada em outubro de 1928* (GALLET, 1928a: 9), o subtítulo complementa: *Contribuição para o estudo da influência negra na formação folclórica – brasileira*. Na sequência, o sumário anuncia uma primeira memória voltada para "O índio, na música brasileira" e, a outra, "O negro, na música brasileira". Neste número da revista, ele reproduz um texto aproximadamente esquemático voltado à contribuição do índio, em frases curtas e destaque para alguns tópicos, mas a intenção é clara, o musicólogo afirma não ter havido influência indígena em nossa música folclórica: "O folclore brasileiro atual, no que se refere à música, é de origem luso-africano" (GALLET, 1928a: 10).

Ao final deste segundo artigo, a indicação "(Segue)" prepara o leitor para aguardar pelo terceiro número da revista que, infelizmente, não traz a continuação da matéria. Gallet voltará a falar sobre música folclórica no número duplo de fevereiro e março de 1929 – números 4 e 5 –, mas apenas para caracterizar os gêneros das danças que escreveu para os seus *Exercícios brasileiros,* obra nova e voltada para a sala de aula dos professores de piano. No entanto, as duas memórias por ele preparadas para serem enviadas para o Congresso de Praga serão incluídas por Luísa Gallet e por Mário de Andrade em *Estudos de folclore* (GALLET, 1934: 37-64), obra póstuma onde as ilustrações, fartas, correspondem aproximadamente às ilustrações publicadas nas Atas do Congresso de Arte Popular, de Praga, em 1931. São os instrumentos musicais indígenas pertencentes ao Museu Nacional que Roquette Pinto enviou para a Europa.

Conclusão

Ao situar a gênese de dois pequenos trabalhos de Mário de Andrade e Luciano Gallet, no conjunto da correspondência que alimentaram entre 1926 e 1931, procurei demonstrar que, apesar de pouco numerosa, se comparada à correspondência de Mário de Andrade e Manuel Bandeira, é vigorosa o suficiente para se defender não apenas a importância da epistolografia para a musicologia, como também o estudo da materialidade dos documentos ou o estudo das fontes. Assim, embora não se

trate de parodiar Annie Paradis, a estudiosa das cartas de Mozart, em pelo menos uma situação o papel pentagramado foi usado pelos dois amigos, caracterizando dois tipos de textos no diálogo entre Mário de Andrade e Luciano Gallet: o da linguagem corrida e o musical.

Mas também foi possível demonstrar que a carta era espaço para que eles discutissem, entre outros, seus projetos e realizações e a musicologia tem ali uma fonte de pesquisa privilegiada para ampliar seu conhecimento sobre as instituições e sobre a dinâmica das carreiras individuais.

Não menos importante é acompanharmos o fato de que os dois interlocutores conheciam a importância das cartas como testemunhas de suas biografias, assim como a importância delas na atualização dos fatos, na divulgação das notícias e na troca de amabilidades inerentes ao tempo em que viveram. Assim, é patente que a publicação das cartas destes musicólogos deve ser acompanhada de notas explicativas que auxiliem a contextualizar personalidades, instituições e expressões sobre suas obras. E, como Mário de Andrade e Luciano Gallet estavam imersos em sociedades bastante diversas, porque o mundo musical de São Paulo diferia do mundo musical do Rio de Janeiro, faz-se necessário o estudo aprofundado sobre as redes de sociabilidade específicas de cada um dos interlocutores. Eis porque foi necessário estudar as revistas musicais nas quais estiveram envolvidos, as associações das quais participaram e os trabalhos que desenvolveram individualmente, para citar apenas alguns tipos de eventos que geralmente mobilizavam intelectuais como eles.

Referências

ANDRADE, Mário de. Cantos de trabalho. *ARIEL, revista mensal de arte e atualidades sociais*, São Paulo, v. 4, n. 42, p. 16-17, dez. 1926a.

_____. Lundu do Escravo. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, v. 1, n. 5, p. 5-6, set. 1928b.

_____. Romance do Veludo. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, v. 1, n. 4, p. 5-6, ago. 1928c.

_____. Introdução. In: GALLET, Luciano. *Estudos de folclore*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs, 1934. p. 9-32.

_____. *O turista aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: SCT; Duas Cidades, 1976.

BECKER. Colette. O Discurso de escolta: as notas e seus problemas (o exemplo da correspondência de Zola). *Patrimonio e Memória*. São Paulo, Unesp, v. 9, n.1, p. 144-156, jan.-jun. 2013.

BIASI, Pierre-Marc. Correspondance et gênese. In: LERICHE, Françoise; PAGÉS, Alain. *Genèse & Correspondances*. Paris: Édition des Archives Contemporains, 2012. p.71-108.

CHAGAS, Paulo César Amorim. *Luciano Gallet via Mário de Andrade.* Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

GALLET, Luciano. Duas memórias enviadas para a Exposição de Praga, realizada em outubro de 1928. *Weco*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 9-10, 1928a.

_____. Folclore brasileiro. *Weco*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 9-10, 1928b.

_____. *Estudos de folclore*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs, 1934.

MORAES, Marcos A. de (Organização e apresentação). *Me escreva tão logo possa*. São Paulo: Salamandra, 2005.

PAOLA, Andrely Quintela de; GONZALEZ, Helenita Bueno. *Escola de Música da Universidade do Rio de Janeiro*: história e arquitetura. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998.

PARADIS, Annie. Introdução. In: MOZART, W. A. *Mozart: lettres des jours ordinaries (1765-1791)*. Tradução de Bernard Lortholary. Introdução e seleção de Annie Paradis. Paris: Fayard, 2005. p.13-40.

ROCHA, M Inês Pereira da. A carta está tão cheia de coisas boas. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 21., 2011, Uberlândia. *Anais*..., Uberlândia, 2011. p.1-6.

Documentos manuscritos

ANDRADE, Mário de. Nota manuscrita carta de Luciano Gallet. 14 set. 1926b, Rio de Janeiro. Original no Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo. f. 14v.

_____. Carta para Luciano Gallet. 31 maio 1927a, Santarém. Original no Arquivo Luciano Gallet, Biblioteca Alberto Nepomuceno, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

_____. Carta para Luciano Gallet. 16 out. 1927b, São Paulo. Original no Arquivo Luciano Gallet, Biblioteca Alberto Nepomuceno, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

_____. Carta para Luciano Gallet. 7 abr. 1928a, São Paulo. Original no Arquivo Luciano Gallet, Biblioteca Alberto Nepomuceno, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

_____. *Projeto de reforma da organização didática do Instituto Nacional de Música*. 1930/1931. Original no Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, MA-MMA-122. 44 p. Manuscrito a lápis.

GALLET, Henriette. Carta para Luciano Gallet. Dez. 1919. Original no Arquivo Luciano Gallet, Biblioteca Alberto Nepomuceno, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

GALLET, Luciano. Carta para Mário de Andrade. 14 set. 1926, Rio de Janeiro. Original no Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

Flávia Camargo Toni é Professora Titular no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo onde orienta no Programa de Pós-Graduação Culturas e Identidades Brasileiras. Ali e no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes – onde orienta também no Programa de Pós-Graduação em Musicologia – ministra disciplinas na graduação tendo por objeto sobre tudo a música brasileira do entre guerras. Na década de 1980, coordenou o inventário e divulgação do acervo constituído pela Missão de Pesquisa Folclóricas, hoje patrimônio do Centro Cultural São Paulo, colaborando desde então em projetos que restauraram a coleção de objetos, registros sonoros e documentos em papel. Entre suas publicações destaque-se o *Dicionário Musical Brasileiro* de Mário de Andrade, *Mário de Andrade e Villa-Lobos* e *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. Flávia Camargo Toni é Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. flictis@usp.br