

# ARTIGOS CIENTÍFICOS - MÚSICA EM GERAL

## Mário de Andrade e a leitura de Constantin Brailoiu

Yuri Prado (USP, São Paulo, SP, Brasil)  
yuri\_prado@yahoo.com.br

**Resumo:** O presente artigo busca compreender de que maneira as ideias de Constantin Brailoiu manifestadas em *Esquisse d'une méthode de folklore musical* estiveram presentes no círculo intelectual de Mário de Andrade durante sua gestão à frente do Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo, além de procurar paralelos entre os pensamentos dos dois autores na própria produção de Mário como pesquisador de campo, mais especificamente em *O samba rural paulista*.

**Palavras-chave:** Folclore musical; Etnografia; Mário de Andrade; Constantin Brailoiu

Mário de Andrade and the reading of Constantin Brailoiu

**Abstract:** This article seeks to understand how Constantin Brailoiu's ideas expressed in *Esquisse d'une méthode de folklore musical* were current among the intellectual circle of Mário de Andrade during his management of the Department of Culture of the City of São Paulo, as well as searching for parallels between the thoughts of the two authors in Mario's production as a field researcher, more specifically in *O samba rural paulista*.

**Keywords:** Musical folklore; Etnography; Mário de Andrade; Constantin Brailoiu

Mário de Andrade y la lectura de Constantin Brailoiu

**Resumen:** El presente artículo busca comprender de que manera las ideas de Constantin Brailoiu, manifestadas en *Esquisse d'une méthode de folklore musical*, estuvieron presentes en el círculo intelectual de Mário de Andrade durante su gestión al frente del Departamento de Cultura de la Ciudad de São Paulo, además de procurar paralelos entre los pensamientos de ambos autores en la propia producción de Mário como pesquisador de campo, más específicamente en el *Samba rural paulista*.

**Palabras clave:** Folklore musical; Etnografía; Mário de Andrade; Constantin Brailoiu

### 1. O Fichário Analítico

É fato conhecido a obstinação com que Mário de Andrade se dedicava ao estudo dos muitos campos do conhecimento que lhe interessavam. A conciliação das atribuições de poeta, crítico, músico e professor, para citar apenas algumas delas, certamente trouxe a necessidade de as leituras relacionadas a cada um dos assuntos caros ao escritor serem facilmente acessadas em sua biblioteca pessoal. Foi essa a razão da criação do *Fichário Analítico*, arquivo organizado por Mário de Andrade por mais de duas décadas que, segundo Tatiana Longo Figueiredo, “reúne fichas de leitura, notas de trabalho, cartas, esboços de ideias, matérias extraídas de jornais e revistas, formando uma espécie de enciclopédia para uso próprio, *backup* da memória que respaldou a criação do polígrafo e serviu a seus amigos<sup>1</sup>” (FIGUEIREDO, 2013: 246).

Composto por 9624 documentos, o *Fichário* é dividido em 10 grandes áreas - Obras Gerais (0)<sup>2</sup>, Música (1), Literatura (2), Artes Plásticas (3), Estética (4), Filosofia e Religiões (5), Ciências (6), Psicologia e Etnografia (7), Sociologia e História Universais (8) Brasil (9) -, cada qual com subdivisões. No que diz respeito à área de Música, foco deste artigo, estão anotadas 2853 fichas (n.ºs 191 a 3051), distribuídas em 10 subáreas: Generalidades (10), Notação (11), Harmonia (12), História Geral (13), História dos instrumentos (14), História das formas musicais (15), História dos músicos (16), Estética (17), Músicas nacionais (18) e Crítica (19), também subdivididas em assuntos mais específicos.

A grande importância atribuída por Mário de Andrade ao *folclore*, refletida notadamente em suas viagens ao Norte e Nordeste no final da década de 1920, fez com que eu

me dispusesse a procurar no *Fichário Analítico* quais as obras de referência para o escritor nesse campo de estudos.

Ao examinar a relação dos assuntos contidos no *Fichário*<sup>3</sup>, pude verificar que a primeira ocorrência do termo *folclore* está na subárea *Generalidades* (10). Deste grupo de fichas (n. 258-264), têm destaque as de números 261 a 263 (Fig. 1 a 3), por relacionarem as seguintes obras<sup>4</sup>:

**Ficha 261 – Folclore Musical**

- 1 - *Folk song and dance. Walter (Conway)*
- 2 - *Estudos de folclore. Gallet (Luciano)*
- 3 - *Folclore y la musica mexicana*
- 4 - *Notes d'ethnographie musical. Tiersot (Julien)*
- 5 - *Bailados do folclore internacional. Gaelzer (F. G.)*
- 6 - *Musique & Chansons Populaires*
- 7 - *Folklorismo. Sanchez de Fuentes (Eduardo)*

Figura 1: Ficha 261.

**Ficha 262 – Folclore Musical**

- 8 - *Esquisse d'une méthode de folclore musical. Brailoiu (Constantin)*
- 9 - *Ciranda, cirandinha. Gomes Junior (João) e Baptista Julião (J)*
- 10 - *Ensaio sobre a Música Brasileira. Andrade (Mário de)*
- 11 - *Sistemas de investigacion folklorica y el empleo del acervo folklorico em La musica artística, in Boletim Latino Americano de Música, 1936, p. 143. Curt Lange (Francisco)*

Figura 2: Ficha 262.

**Ficha 263 – Folclore Musical**

- 12 - *Musical typology in folksong. Herzog, George.*
- 13 - *Phonophotography in folk music. Metfessel, Milton.*
- 14 - *À propos de folclore. La Rev. Mus. Abril 1939, 228. Hoérée, Arthur.*
- 15 - *La musica nel terzo congresso nazionale di arti e tradizione popolari (Riv. Mus. Italiana, fasc. 4-5, 1937, p. 478). Pratella, F. Balilla.*

Figura 3: Ficha 263.

Já na subárea *Músicas Nacionais* (18), é possível encontrar o termo *Folclore Musical Internacional*, para o qual são dedicadas três fichas (n<sup>os</sup> 2318 a 2320) que relacionam praticamente as mesmas obras contidas nas fichas da subárea *Generalidades* (10) acima transcritas, com exceção das obras de números 9 e 12 (Fig. 4 a 6):

**Ficha 2318 – Folclore Internacional Musical**

- 1 – *Bailados do folclore internacional. Gaelzer (F. G.)*
- 2 – *Folk song and dance. Walter (Conway)*
- 3 – *Estudos de folclore. Gallet (Luciano)*
- 4 – *Folclore y la musica mexicana*
- 5 – *Notes d'ethnographie musical. Tiersot (Julien)*
- 6 – *Musique & Chansons Populaires*

Figura 4: Ficha 2318

**Ficha 2319 – Folclore Internacional Musical**

- 7 – *Folklorismo. Sanchez de Fuentes (Eduardo)*
- 8 – *Esquisse d'une méthode de folclore musical. Brailoiu (Constantin)*
- 9 – *An index to folk dances and singing games. Compiled by the staff of the Music Department. Minneapolis Public Library.*
- 10 – *Musical typology in folksong. Herzog, George.*
- 11 – *Phonophotography in folk music. Metfessel, Milton.*

Figura 5: Ficha 2319.

**Ficha 2320 – Folclore Internacional Musical**

- 12 – *Dois estudos do folclore musical brasileiro.*

Figura 6: Ficha 2320.

A utilização do termo *folclore musical* por Mário de Andrade para se referir, em seus escritos, tanto às músicas de tradição oral quanto ao campo de estudos dessas manifestações, encontra paralelo na própria organização do *Fichário Analítico*, na medida em que o termo é estabelecido como o centro para o qual outras entradas do *Fichário* apontam. As fichas relacionadas ao termo *etnografia musical* nas duas subáreas pesquisadas são um exemplo disso, ao atuarem de maneira apenas remissiva (Fig. 7 e 8):

**252 – Etnografia Musical**

*Ver divisão 180 [Países exóticos]<sup>7</sup> ou Folc. Mus. 10 [Generalidades] e 18 [Músicas nacionais]*

Figura 7: Ficha 252.

**Ficha 2317 - Etnografia Musical**

*As matérias que se referem à Etnografia Musical dos diversos povos e nações acham-se classificadas em seus respectivos países na divisão 180 [Países exóticos]. Ver também Folclore Musical nas divisões 10 [Generalidades] e 18 [Músicas nacionais]*

Figura 8: Ficha 2317.

Dentre as obras citadas nas fichas de *folclore musical*, o artigo *Esquisse d'une méthode de folklore musical* (nº 8 nas fichas 262 e 2319), do compositor e pesquisador romeno Constantin Brailoiu, despertou a minha atenção, dada a clareza com que o título revela os propósitos metodológicos a que se destina. A partir do estudo dessa obra, dispus-me a procurar possíveis paralelos entre as proposições do autor romeno e os projetos de pesquisa folclórica nos quais Mário de Andrade esteve envolvido.

## 2. O Curso de Etnografia e Folclore e a Missão de Pesquisas Folclóricas

De certa maneira, as trajetórias de Constantin Brailoiu e Mário de Andrade se assemelham<sup>5</sup>: nascidos no mesmo ano (1893), ambos atuaram na produção artística, crítica musical e, progressivamente, dedicaram seus esforços ao estudo da cultura popular de seus países.

No ano de 1920, Brailoiu participa da fundação da Sociedade de Compositores Romenos, e em 1928, da criação do Setor de Arquivos da mesma instituição, cuja função equivaleria ao que “hoje chamaríamos de um laboratório de etnomusicologia, onde os documentos poderiam ser centralizados, referenciados, analisados, transcritos, e finalmente publicados” (ROUGET, 1984: ix). Já Mário de Andrade, após empreender as viagens ao Norte e Nordeste aqui mencionadas, intensifica seus estudos sobre o folclore e trabalha durante boa parte da década de 1930 na elaboração de *Na pancada do ganzá*, obra que tinha o intuito de servir como “uma enciclopédia dos usos e costumes do cantador nordestino [...], distribuída em ensaios dedicados às manifestações com entrecos dramáticos – as danças dramáticas – e àquelas com ou sem coreografia, como bumba-meu-boi, reisado, coco, ciranda, desafio, para citar apenas algumas” (TONI, 2002: p. 73), mas que não chegou a ser concluída<sup>6</sup>. Em 1935, assume a direção do Departamento de Cultura e Recreação da Prefeitura Municipal de São Paulo, onde incentivará, entre outras ações, a realização do Curso de Etnografia e Folclore (1936), ministrado por Dina Dreyfus, e da Missão de Pesquisas Folclóricas (1938). É justamente nesses projetos que a influência de Brailoiu poderá ser sentida.

Em 1931, Brailoiu publica o artigo *Esquisse d'une méthode de folklore musical* no número 40 da *Revue de Musicologie* (BRAILOIU, 1931). De acordo com Gilbert Rouget, “a publicação marca uma data histórica para aquilo que será mais tarde chamado de Etnomusicologia” (ROUGET, 1984: vii), ao propor uma sistematização dos procedimentos de coleta de documentos musicais em campo.

A primeira parte do artigo é dedicada às relações entre o folclore e a sociologia. É importante frisar que Brailoiu utiliza o termo *folclore* para se referir ao campo de estudos, não ao conjunto de manifestações populares propriamente dito: “É com razão que o folclore musical é geralmente definido como um ramo da musicologia<sup>7</sup>” (BRAILOIU, 1931: 233). Já Mário de Andrade oscila entre as duas acepções. No *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928, defende que “o compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação quer

como inspiração no folclore” (ANDRADE, 1972: 29), fazendo menção ao repositório de práticas musicais do povo. Anos mais tarde, no artigo intitulado *Folclore*, publicado postumamente (1949) no *Manual Bibliográfico de Estudos Brasileiros*, já é possível notarmos a adoção do sentido expresso em Brailoiu:

Ainda há outra praga, não sei se universal, mas que se especializou entre nós em prejudicar o folclore. É que além da indiferença dos governos e dos milionários, o folclore científico sofre no Brasil a concorrência impudica do amadorismo, escandalosamente protegido pelas casas editoras e o aplauso do público (ANDRADE, 1998: 421-422).

Brailoiu confere à sociologia papel de destaque entre as ciências humanas, por buscar compreender a vida humana como um todo:

Cada vez que os nossos estudos tiverem por objetivo um fato humano ou um fato relacionado à realidade humana, nós terminaremos por nos convencer de que não é possível a compreensão de um determinado aspecto particular da vida sem a compreensão desta própria em sua inteireza. É por isso que a necessidade de especialização e dissociação teve por corolário paradoxal um desejo cada vez mais forte de síntese, de modo que vimos tomar corpo uma nova [...] ciência das ciências, que abarca em seu âmbito a totalidade dos conhecimentos: a sociologia (BRAILOIU, 1931: 233).

Assim, é claro que o folclore musical (como disciplina), “sendo o seu objeto o produto de uma coletividade, um ‘fato social’ por excelência” (BRAILOIU, 1931: 234), “não pode de maneira nenhuma ignorar o fenômeno social, ao qual o fenômeno musical está indissoluvelmente associado” (BRAILOIU, 1931: 236).

Brailoiu acreditava que a análise e coleta de fatos estritamente musicais eram insuficientes para a compreensão das manifestações musicais de uma coletividade:

“Quando foram criados, há três anos, em Bucareste, os Arquivos da Sociedade de Compositores Romenos, estava claro, desde o início, que os organizadores não podiam se limitar a reunir e classificar somente os fatos musicais, mas que seria preciso iluminar esses fatos por uma série de informações e testemunhas e enriquecer a documentação acústica com uma outra documentação, da qual se tratava determinar a espécie e extensão” (BRAILOIU, 1931: 236).

Portanto, seria de fundamental importância a realização de registros fonográficos, fotográficos e cinematográficos das manifestações musicais observadas no trabalho de campo. O primeiro supriria as deficiências da documentação em partitura, já que neste tipo de registro não é possível apreender “o timbre da voz ou aquela coloração particular da melodia em virtude da emissão vocal camponesa, sem falar dos timbres instrumentais” (BRAILOIU, 1931: 240). A fotografia teria como função fixar “o entorno da música, a ocasião musical” (p. 241), além de registrar as figuras dos informantes. Já o registro cinematográfico seria especialmente útil para a catalogação de passos de dança.

Conforme demonstrado por Flávia Toni (TONI, 2002), o artigo de Brailoiu foi uma das principais referências do já mencionado Curso de Etnografia e Folclore ministrado por Dina Dreyfus, que havia chegado ao Brasil com seu marido Claude Lévi-Strauss em 1935, ambos antropólogos, como parte da equipe de professores franceses convidada a lecionar na recém-criada Universidade de São Paulo (USP). Patrocinado pelo Departamento de Cultura dirigido por Mário de Andrade, o curso foi ministrado de maio a outubro de 1936 e tinha

como objetivo “implementar a padronização da coleta etnográfica e folclórica a ser feita pelo Departamento” (VALENTINI, 2010: 45).

Nos resumos das aulas elaborados por Oneyda Alvarenga<sup>8</sup>, frequentadora do Curso, não há menção à bibliografia de folclore utilizada por Dina Dreyfus. No entanto, se observarmos o programa da aula de número 8 (Fig. 9), sobre folclore musical, podemos perceber que Dreyfus ressalta a importância do fonógrafo e do filme sonoro no trabalho de campo, o que demonstra a sintonia do Curso com as modernas proposições da etnografia musical, muitas delas lançadas por Brailoiu.

|                       |          |  |                |
|-----------------------|----------|--|----------------|
| Aula 8: Folklore      | A música | Noções a serem consideradas (intensidade, altura, gravidade, timbre, ritmo, tonalidade...) |                |
|                       |          | O fonógrafo  |                |
|                       |          | O filme sonoro   |                |
|                       |          | Anotação direta  | Tom            |
|                       |          |  | Polifonia      |
|                       |          |  | A parte falada |
| Instrumentos musicais |          |  |                |

Figura 9: Esquema da aula 8 do Curso de Etnografia e Folclore (VALENTINI, 2010: 213).<sup>9</sup>

A segunda parte de *Esquisse* diz respeito à catalogação das melodias coletadas. Brailoiu sugere que os documentos sejam classificados em fichas e ordenados por região geográfica e gêneros musicais. Recomenda ainda a realização de *fichas dos informantes* (Fig. 10), nas quais são indicados nome, lugar de origem, grau de escolaridade e profissão do informante, as melodias por ele cantadas ou tocadas, além de outras informações que o pesquisador julgar necessárias.



**SAPTA DIONISIE RACU**

**Făgăraș ( Drăguș )**

42 a., analf. - a fost servitoare în Pojorta (Făgăraș), Voila (Făgăraș), a fost la Câmpulung (Mușcel)

A cântat : not. 9 (fgr.), not. 11 (fgr.)

Fire foarte emotivă. Plânge

3. urm.

cântând și auzindu-și cântecele la fonograf. Orfană de mică, și-a pierdut bărbatul, rămânând cu trei copii. Zice că "fetele de azi nu mai cântă cantece așezate, cântă numai de badiu"- și : "Eu plâng, când mă cant după omul meu".

Drăguș , 21.7.29

Figura 10: Ficha do informante (BRAILOIU, 1931: 242).

De fundamental importância são as *fichas de campanha* (Fig. 11), que contêm as informações relativas aos fonogramas registrados durante o trabalho de campo e que servem como base para a realização das fichas auxiliares (regionais, de informantes, etc). Nelas são anotados dados como número de ordem do fonograma; lugar e data do registro; título da melodia; nome, idade e grau de instrução do informante; possíveis mudanças de cidade pelo mesmo e maneira como a melodia foi aprendida; e observações complementares.

SOCIETATEA COMPOZITORILOR ROMANI  
Re. 254  
**Fonograma No.** .....

---

Locul și data înregistrării: Runc (Gorj) 24.4.38  
Titlul (sau primele cuvinte ale textului):  
"Jocul păpușilor" cîmpor  
Informator: Dumitru D. Velpe din Valea-  
Mara (Gorj)  
Vârsta: 43 Meseria: —

Știe carte? Nu A părăsit satul? cîtă  
vreme? unde a fost? a fost la coasă în  
Huedioara, la "domăitari". A făcut  
măboul. A fost cu ale impr. satului.  
Unde, când și de la cine a învățat cântecul?  
acasă, dela tatăl sau, din milt.

Observații: Mf. cîntă J.P. la petreceri și  
partea prieteni. Crede că J.P. îi aduce no-  
vele. Păpușile moștenite dela tatăl sau i-  
au fost fixate, cele de acum le-a făcut el.  
Cîntă uneori la horă, în lipsa tarafului  
din sat. I se plătesc 8-10 lei anjos (cîști,  
gă cel mult 60 lei la o horă). Poate pămînt  
știe că nu toate jocurile se pot cînta din  
cîmpor. Cîntă și din fluer și marină. Știe  
ce că cine cîntă din fluer poate cînta și  
din cîmpor. A făcut "Anjos cîmpor" (la  
montat: fluerul și-a moștenit). - S'a de-  
senat în drum, s'a fotograf. în cinematogr. d. p.  
S'a descris J.P. (Paci. p. speciale)

*Handwritten notes on the left margin:*  
- Nota: J.P. este cîntător de cîmpor.  
- Nota: J.P. este cîntător de cîmpor.

Fig. 7.

Figura 11: Ficha de campanha (BRAILOIU, 1931: 246).

O artigo de Brailoiu claramente serviu como principal referência para o trabalho de catalogação dos documentos da Missão de Pesquisas Folclóricas. Realizada entre fevereiro e julho de 1938, a Missão tinha como objetivo o mapeamento e o registro de manifestações tradicionais do Norte e Nordeste do Brasil, especialmente de música e dança. A preservação do material ficaria a cargo da Discoteca Pública Municipal de São Paulo, órgão ligado ao Departamento de Cultura e chefiado por Oneyda Alvarenga.

No documento *Sugestões para pesquisas de folclore musical*<sup>10</sup>, elaborado por Oneyda Alvarenga para servir como instrução aos integrantes da Missão<sup>11</sup>, é sugerida a utilização de *fichas de local*, cuja proposta, segundo Álvaro Carlini (1994: 44-46), “era fornecer dados essenciais, julgados a critério do pesquisador, sobre as características históricas, geográficas e culturais de cada localidade visitada pela expedição; *fichas de repertório*, que continham “um pentagrama onde deveria ser anotada a melodia, juntamente com o número do fonograma ao qual se referia a notação musical”, além de “dados relativos aos informantes populares, em particular nome, cor, sexo e idade presumível”; e *fichas de campanha*, cujo modelo era nitidamente inspirado na ficha homônima sugerida por Brailoiu. Nela deveriam ser anotadas informações sobre o local e data da coleta; título da melodia; nome do informante; local de nascimento; sexo, cor e idade; grau de instrução; posição social; origem dos

ascendentes até avós; além das mesmas informações relativas a possíveis mudanças de cidade e ao aprendizado da melodia.

Carlini nota ainda que, apesar das sugestões de Oneyda Alvarenga,

poucas fichas foram preenchidas durante a viagem da expedição. Talvez devido ao tempo necessário para o seu preenchimento, talvez devido à abundância de documentação folclórica a ser registrada, e ao pequeno número de integrantes da expedição, poucas foram as observações realizadas nesse material pela equipe da Missão. A grande parte das anotações da expedição foram efetuadas em cadernetas de campo (...) (CARLINI, 1994: 46).

De qualquer forma, não podemos negar que as sugestões de Oneyda Alvarenga inspiradas no artigo de Brailoiu certamente ofereceram os subsídios técnicos para o trabalho de campo realizado pela Missão, ressaltando aquilo que deveria ser observado, anotado e registrado pelos pesquisadores.

### 3. O samba rural paulista

De acordo com Flávia Toni (2002), é provável que Mário de Andrade, por meio de Dina Dreyfus, tenha tomado contato com o texto de Brailoiu justamente no período em que esteve à frente do Departamento de Cultura. Embora a atuação como diretor exigisse dedicação “absoluta às necessidades emergentes e às exigências administrativas da instituição” (CARLINI, 1994: 20), Mário encontrou tempo e disposição para redigir, em 1937, a monografia *O samba rural paulista*, publicada em novembro do mesmo no número 41 da *Revista do Arquivo Municipal*<sup>12</sup>, na qual procura descrever aspectos sociais, musicais, coreográficos e poéticos do samba praticado na cidade de Pirapora do Bom Jesus.

Embora afirme que conheceu o samba rural por acaso, no carnaval de 1931 da cidade de São Paulo, Mário de Andrade se preocupou em anotar os versos de quatro dos sambas cantados, os quais futuramente integrariam a lista de exemplos de *O samba rural paulista*. Ao longo dos anos seguintes, seu interesse por essa manifestação é crescente: em 1933, um amigo o informa da realização de um samba na Rua Manuel Paiva, ocasião em que Mário anota quatro peças, desta vez incluindo a melodia. Em 1934, retorna ao mesmo lugar, “animado das melhores intenções folclóricas” (ANDRADE, 1965: 146) e colhe outros cinco sambas. E em 1937, se detém “propositalmente em Pirapora, na noite de 4 de agosto, com a intenção determinada de assistir aos sambas” (ANDRADE, 1965: 147) e anota 13 sambas<sup>13</sup>.

Por volta desta época, Mário já estava plenamente consciente do caráter científico necessário aos estudos de folclore:

(...) por infelicidade minha, sempre me quis considerar amador em folclore. Disso derivará serem muito incompletas as minhas observações tomadas até agora. O fato de me ter dedicado a colheitas e estudos folclóricos não derivou nunca duma preocupação científica que eu julgava superior às minhas forças, tempo disponível e outras preocupações. Com minhas colheitas e estudos mais ou menos amadorísticos, só tive em mira conhecer com intimidade a minha gente e proporcionar, a poetas e músicos, documentação popular mais farta onde se inspirassem. Hoje, que os estudos de folclore se desenvolvem bastante em São Paulo, me arrependo raivosamente da falsa covardia que enfraquece tanto a documentação que recolhi pelo Brasil, mas é tarde” (ANDRADE, 1965: 145-146)

Em seu *Esquísse*, Brailoiu já havia defendido a independência do folclore como ciência. Para o autor, mais do que um ramo da musicologia, o folclore “é uma outra musicologia: os trabalhos de numerosos eruditos têm pouco a pouco feito dela uma ciência autônoma cujo objeto se especifica e os métodos se esboçam” (BRAILOIU, 1931: 236). Mais especificamente, Brailoiu considera que “o folclore musical tem por tarefa (...) o estudo da música popular” (BRAILOIU, 1931: 234), ressaltando que o termo *música popular* designa somente as músicas praticadas no meio rural:

De maneira geral, os folcloristas estão de acordo em considerar “popular” sinônimo de “camponês” e em dizer que a sua ciência se ocupa somente da música de origem e uso camponeses. (...) Poderíamos também designar pelo vocábulo “música popular” (...) a totalidade das melodias existentes em um determinado momento de uma determinada sociedade rural (BRAILOIU, 1931: 234).

A preocupação de Brailoiu com a apreensão global dos fenômenos que circundam a manifestação musical é plenamente compartilhada por Mário de Andrade, que, na tentativa de dar conta do maior número possível de aspectos ligados ao samba rural paulista, divide seu texto em seções bem definidas: “O samba” (descrição, em linhas gerais, do samba de Pirapora tal como ele foi apresentado na noite de coleta); “Processo da colheita documental” (explicitação das estratégias e dificuldades de registro das obras executadas); “Da consulta coletiva” (descrição do processo de escolha das canções a serem executadas pelos participantes, ocorrido imediatamente antes da apresentação de cada uma das mesmas); “Coreografia” (descrição dos movimentos corporais individuais e coletivos); “Textos-melodia” (apresentação dos documentos musicais e poéticos coletados); “Instrumental” (descrição dos instrumentos utilizados); e “Estrutura do samba” (aspectos métricos da poesia; constâncias rítmicas e melódicas; e considerações sobre aspectos como tessitura e direcionalidade das melodias).

Mário de Andrade acredita que uma das principais dificuldades do trabalho etnográfico é a transcrição dos documentos musicais no calor do momento em que são executados. No caso do samba rural paulista, o pesquisador tem de enfrentar a “incontestável despreocupação, já não direi de perfeição, mas pelo menos de ordem com que tais danças se realizam” e a predominância da percussão, “que dificulta mais qualquer colheita de sambas, textos e melodias, que são absorvidos pelo barulho dominador” (ANDRADE, 1965: 152).

Outra deficiência da transcrição em partitura reside na própria natureza dessa forma de notação:

A coisa registrada pelo recolhedor representa ou uma fixação de solista ou mais coletivamente constante. Mas é sempre uma dissociação ou uma síntese. Além de não registrar o timbre, os ajuntamentos de sons, e as miseráveis polifonias e acordes resultantes desses ajuntamentos imprevistos e talvez ocasionais, não representam sequer a realidade melódica ou textual. Representam apenas uma constância, quero dizer: a maneira mais frequente e predominante com que a coisa se manifestou textual e melodicamente. (...) Há que recorrer à gravação por meios mecânicos, disco e filme (ANDRADE, 1965: 152-153).

Embora pareça tratar de um contexto em que o intérprete está à disposição do pesquisador, mais favorável, portanto, do que aquele apresentado por Mário de Andrade, Brailoiu já havia notado algo similar em seu artigo:

Não importa o quão bem nós escrevamos uma melodia ditada pelo intérprete, faltará sempre alguma coisa em nossa notação (...). Além disso, o registro mecânico evita

a fadiga dos informantes e facilita uma coleta intensiva. Enfim, ele nos fornece um meio de controle que nenhuma ciência exata prescindiria (BRAILOIU, 1931: 240).

Ainda que imprecisões em registros manuais sejam compreensíveis e até mesmo esperadas, não deixa de espantar a maneira com que Mário de Andrade transcreve um dos sambas colhidos em 1934 (Fig. 12). Embora tenha plena consciência de que o samba, como gênero, é “inateravelmente binário” (ANDRADE, 1965: 227), Mário adapta a melodia a um compasso de cinco tempos, baseado na percepção de que “a colcheia inicial de cada frase do texto tinha o mesmo valor durativo das colcheias que lhe seguiam” (p. 178). A adoção dessa improvável fórmula de compasso por um pesquisador familiarizado com o universo da cultura popular brasileira revela até que ponto podem chegar as distorções no processo de registro manual das melodias<sup>14</sup>.

5

A . rêi' Arêi' A.rê . iá A . rêi' Arêi' Arê . iá A .  
rêi' a.rêi' a . rê . iá Tão ti . rã.no arê . ia du má

Figura 12: Samba escrito em compasso de cinco tempos (ANDRADE, 1965: 178).

De acordo com Bruno Nettl, desde o século XIX, quando coleções folclóricas europeias começaram a ser publicadas em larga escala, “coletores e editores se depararam com o problema de disposição das canções em algum tipo de ordem racional” (NETTL, 2005: 123). Tal preocupação persistiria durante boa parte do século XX e ocuparia as mentes e atividades de pesquisadores como Béla Bartók, Bertrand Bronson e Samuel Bayard, tendo o primeiro sido uma fonte de referência para Constantin Brailoiu, que traduziu várias de suas publicações (SCHAEFFNER, 1959).

Brailoiu se insere, portanto, nessa tradição, e um dos aspectos mais notáveis de seu pensamento é a tentativa de apreender o *sistema* que subjaz determinada manifestação musical. Para a realização dessa tarefa, é fundamental que se faça o estudo das variações melódicas e poéticas encontradas em um repertório:

Todo o mundo sabe que a melodia popular é quase sempre um período breve que o executante repete quantas vezes o necessário para atingir o final do texto. Mas a cada repetição, a interpretação popular faz com que o ritmo, a linha melódica e mesmo a arquitetura da composição sofra alterações que podem ser chamadas de variações. O estudo dessas variações, recentemente iniciado, é talvez o problema mais difícil, mas certamente o mais importante do folclore musical: nós chegamos a tocar nas próprias fontes da criação popular. De fato, parece provável – e certas descobertas testemunham isso – que as “variações” de algum bom cantor passam a ser usadas por uma coletividade, se estabelecem, e dão origem a tipos melódicos novos através da transformação dos antigos. Nada de mais natural: (...) a cristalização de um estilo popular implica a manipulação de preferências coletivas” (BRAILOIU, 1931: 254)

Tomando como exemplo uma canção que, na ocasião em que foi registrada, foi repetida por dez vezes, Brailoiu sugere um modelo de visualização das variações constituído da seguinte maneira (Fig. 13): a primeira versão da melodia é anotada por inteiro, e serve como referência a partir da qual as repetições serão comparadas; quando não há variação rítmica ou melódica, transcreve-se somente o texto; quando há variação, as mesmas devem ser anotadas na posição exatamente correspondente à versão de referência, de modo a facilitar a comparação. Assim, é possível identificar os pontos da melodia suscetíveis ao “instinto de variação” (*Variationstrieb*) (BRAILOIU, 1931: 254).

Handwritten musical score for "Cântico de São Francisco de Assis" by Constantin Brailoiu. The score is written on a single staff with a treble clef and a 2/8 time signature. It shows the original melody and several variations. The lyrics are in Portuguese and are written below the notes. The variations are indicated by brackets and numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10) and are placed at the beginning of the corresponding lines of text. The score is divided into measures by vertical bar lines. The lyrics are: "e lus-cre dra-gã si mǎi dra-gã, e lus-cre dra-gã si mǎi dra-gã, - lus-cre rot, har-ni - cu rot-u, e Jo m'am dus-si rar am vint-u, e Jo m'am dus-si rar am vint-u, - Da tu ce-ai mai so-co-tit-u? e Xu te-ai so-co-tit mai bi-ne, e Xu te-ai so-co-tit mai bi-ne, - Sǎ mege lus-cre pǎn la mǎ-ne, e Ca sǎ seuu-un nǎ-vǎ-se-lu, e Ca sǎ seuu-un nǎ-vǎ-se-lu, - Rǎ-vǎ-se-lu cu slo-ve dulc-i, a Pǎn la so-tul meu sǎ-l duc-i, e Pǎn la so-tul meu sǎ-l duc-i, - Lus-cre dra-gã si mǎi dra-gã, e Si so-tu te vǎn-te-ba, e Ce mai fa-çem pe-a-t-çea, Ce mai fa-çem pe-a-t-çea, a Da noi fa-çem ta-re bǎ-ne, e Da noi fa-çem ta-re bǎ-ne, Da ca so-tu nu te ni-me, e Lus-cre dra-gã si mǎi dra-gã, e Ca io, lus-cre, de sti-am, Sus la mun-te te sui-am-u, e Si te sui-am sus la mun-te, e Si te-a-du-çeam sar in cur-te, Si te-a-du-çeam sar in cur-te, e Si te sui-am sus pe coas-tǎ, e Si te sui-am sus pe coas-tǎ, Si te-a-du-çeam iar a-ca-sǎ".

Figura 13: Visualização das variações (BRAILOIU, 1931: 255).

Mário de Andrade se deparou com um fenômeno parecido no samba rural paulista. Ao comentar uma das melodias cantadas pelo grupo de samba da Rua Manuel Paiva no carnaval de 1933, ele ressaltava que

são comuns essas melodias-tipo, fixadas mais ou menos inconscientemente entre os nossos cantadores desta zona central. Variam o texto e imaginam que estão cantando outra melodia também. Quando a gente pede que cantem música nova, tiram frequen-



cantes quanto à existência das mesmas. Para Mário de Andrade, “o improvisador popular cria sempre obedecendo a tendências, constâncias e fatalidades duma *tradição que ele próprio ignora*” (ANDRADE, 1965: 146, grifo meu). Já para Brailoiu, em *The syllabic giusto*, redigido em 1948,

A palavra “sistema” pode surpreender aqueles que persistem em ver na arte folclórica somente o que é arbitrário e acidental. Entretanto, nós somos obrigados a usar o termo cada vez que a investigação abranger um grupo de procedimentos artísticos regido por leis inteligíveis. Embora não tenham sido codificadas e seus portadores *nada sabiam a seu respeito*, essas leis (...) frequentemente nos surpreendem por seu rigor. Cabe ao analista penetrá-las e demonstrá-las (BRAILOIU, 1984: 168, grifo meu).

No que concerne à delimitação do campo de estudos do folclore, Elizabeth Travassos esclarece que Mário de Andrade não sentia, em seus primeiros escritos,

necessidade de recortar, em meio a vasta produção popular, uma fatia cuja especificidade o termo ‘folclore’ poderia sintetizar. Essa preocupação será explicitada mais tarde: terá derivado, entre outras coisas, do crescimento do mercado de música popular e da indústria fonográfica (TRAVASSOS, 2002: 92).

A partir da leitura de *O samba rural paulista*, percebe-se que o autor também considerava as manifestações não-urbanas como o objeto ideal dos estudos folclóricos. A respeito de uma gravação de um samba anteriormente anotado pelo pesquisador Mario Wagner<sup>16</sup>, ele comenta:

A peça da Arte-Fone embora seja, a meu ver, um documento de autêntico folclore, sem graves *deformações urbanas* de interesse comercial, se apresenta como um samba mais elaborado, com estrofe e refrão sobre linhas melódicas diferentes, coisa que jamais não ouvi (ANDRADE, 1965: 200, nota de rodapé, grifo meu).

Entretanto, em outro texto da mesma época, *A música e canção populares no Brasil*<sup>17</sup>, Mário de Andrade reconhecia a dificuldade de delimitação das fronteiras entre o urbano e o folclórico no Brasil: “com exceção do Rio de Janeiro, de São Paulo e poucas mais, todas as cidades brasileiras estão em contato direto e imediato com a zona rural. (...) No geral, onde a cidade acaba, o campo principia” (ANDRADE, 1972: 166-167). De qualquer forma, Mário de Andrade sugere em ainda outro texto, *O desnivelamento da modinha*<sup>18</sup>, que o pesquisador de folclore “não descarte” a documentação urbana, desde que ela se valha daqueles elementos de “formulário construtivo, de tradicionalização, de inconsciência e anonimato da coisa folclórica” (ANDRADE, 1963: 344).

Talvez seja esse justamente o único ponto em que as posições dos dois autores se distanciam. Enquanto Mário vê com preocupação a “influência deletéria do urbanismo” (ANDRADE, 1972: 166) sobre as manifestações populares, Brailoiu nos oferece uma visão mais otimista da modernidade:

Uma nova geração camponesa (...) apareceu e, longe de simplificar nossa tarefa, seu advento agrava suas dificuldades. Isso porque ela não marca, como poderíamos crer, o fim de toda criação popular, ao menos musical. Como na Hungria e talvez em outros países muito pouco explorados do Oriente Europeu, um estilo popular moderno nasceu na Romênia. (...) No ponto de união entre o velho mundo iletrado e o novo mundo da impressão e da máquina, vemos, com efeito, se produzir em nossa sociedade rural um processo cuja espontaneidade surpreende: um duplo esforço de integração e de adaptação que tende de um lado a deixar fluir os atributos da civilização no molde

da tradição, de outro a impor a esta tradição o aspecto do mundo contemporâneo (BRAILOIU, 1931: 239).

## Considerações finais

Nattiez (2005: 81) acredita que as proposições de Brailoiu estavam em consonância com muitos dos modelos de análise estruturalista desenvolvidos ao longo do século XX. No caso específico de *Esquisse d'une méthode de folklore musical*, é possível encontrar nas transcrições sinópticas apresentadas “uma técnica análoga ao método paradigmático (...) [encontrado] na análise dos mitos segundo Lévi-Strauss, bem como na análise musical segundo Ruwet<sup>19</sup>” (NATTIEZ, 2005: 82).

Se, para Nattiez, a tentativa de definir “a natureza e o funcionamento de um sistema particular” (2005: 78) presente em muitos de seus escritos posteriores, como o estudo do *giusto silábico*, do ritmo *aksak* e da rítmica infantil (BRAILOIU, 1984), colocam o pesquisador romeno em diálogo com autores como Saussure, Trubetzkoy, Jakobson e mesmo Chomsky, na medida em que “tal como na gramática gerativa, Brailoiu identifica, de início, uma base (a estrutura profunda) da qual derivam-se, por transformação, todos os ritmos “de superfície” (2005: 81), creio que as questões levantadas por Mário de Andrade em *O samba rural paulista*, a despeito das adversidades enfrentadas no trabalho de campo e das conseqüentes imprecisões de registro das melodias - fato que na Missão de Pesquisas Folclóricas realizada sob sua direção seria bastante atenuado<sup>20</sup> -, atingem o mesmo patamar de rigor científico para com a matéria folclórica.

Como nota final, cabe ressaltar que, graças à sua incansável atividade de estudos, as ações de Mário de Andrade como fomentador e pesquisador de folclore dialogavam com uma vasta pluralidade de fontes, como pode ser visto nas anotações do Fichário Analítico e no próprio *O samba rural paulista*<sup>21</sup>. Ainda que não haja nenhuma referência direta a Brailoiu nos escritos de Mário, creio ter sido capaz de estabelecer paralelos entre os pensamentos dos dois autores, ambos plenamente antenados com o que havia de mais moderno nas pesquisas de folclore na época e para os quais a preservação e o estudo intensivo da cultura popular eram preocupações de primeira grandeza.

## Notas

<sup>1</sup> O manuscrito *Fichário Analítico* pertence ao Arquivo Mário de Andrade, do Setor de Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).

<sup>2</sup> Reproduzo entre parênteses a numeração de cada área da maneira como foi estabelecida pelo próprio Mário de Andrade.

<sup>3</sup> O catálogo dos assuntos no *Fichário Analítico*, acompanhando a organização dada pelo escritor, foi preparado por Vera Lúcia Natale, como parte do projeto CNPq, coordenado por Telê Ancona Lopez e Flávia Toni, *Mário de Andrade na pesquisa e na crítica de Artes Plásticas, Música e Literatura, através de seu Arquivo* (NATALE, 1991).

<sup>4</sup> Por conta de direitos autorais, o Setor de Arquivo do IEB-USP não permite o registro fotográfico das fichas, sendo somente autorizada a transcrição dos dados nelas contidos. Embora eu tenha me limitado a reproduzir os títulos e os autores da maneira como foram citados por Mário de Andrade, cabe mencionar que o estudioso anotava informações referentes à localização de cada obra em sua biblioteca pessoal (cômodo, estante, prateleira e volume).

<sup>5</sup> O pioneirismo na aproximação entre os dois pesquisadores coube à Flávia Toni, professora e pesquisadora do IEB-USP, em palestra no Seminário *Patrimônio imaterial: estratégias e formas de proteção*, realizado em Fortaleza no dia 11 de novembro de 1997.

<sup>6</sup> Oneyda Alvarenga organizou e publicou postumamente parte desse material, dividido nas obras *Música de feitiçaria no Brasil*, *Danças dramáticas do Brasil* (3 volumes), *Os cocos e As melodias do boi e outras peças*.

- <sup>7</sup> Veremos mais adiante que Brailoiu confere ao folclore musical uma importância maior do que a que transparece nessa afirmação.
- <sup>8</sup> Documentos n. 4 a 21 do Fundo Sociedade de Etnografia e Folclore, pertencente ao Acervo Histórico do Centro Cultural São Paulo.
- <sup>9</sup> Esquema elaborado por Luísa Valentini em referência citada na legenda.
- <sup>10</sup> Doc. n. 30 do Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga – Centro Cultural São Paulo.
- <sup>11</sup> Luís Saia (chefe da expedição), Martin Braunwieser (músico), Benedito Pacheco (técnico de gravação) e Antônio Ladeira (auxiliar geral).
- <sup>12</sup> Logo após o término do curso de Dina Dreyfus, foi criada a Sociedade de Etnografia e Folclore, cuja proposta era “orientar, promover e divulgar estudos etnográficos, antropológicos e folclóricos” (Doc. 68. do Arquivo da Sociedade de Etnografia e Folclore – Centro Cultural São Paulo). A Sociedade contava com uma seção exclusiva na *Revista do Arquivo Municipal* intitulada *Arquivo Etnográfico*, na qual seus membros (alguns dos quais frequentadores do curso ministrado por Dina Dreyfus) podiam divulgar as respectivas pesquisas.
- <sup>13</sup> As outras obras que completam a lista de 60 exemplos apresentados em *O samba rural paulista* foram anotadas por seu secretário José Bento Faria Ferraz na mesma viagem a Pirapora do Bom Jesus, e por Luís Saia em outras ocasiões (Pirapora, São Roque e Parnaíba). Cada um dos dois coletou 17 sambas, mas não registraram as melodias que acompanhavam os textos.
- <sup>14</sup> Mesmo que as colcheias tenham sido de fato cantadas com durações iguais, certamente seria mais adequada a adoção de quáteras de cinco notas do que a subversão do princípio do compasso binário.
- <sup>15</sup> Alguns dos sambas assinalados por Mário como sendo portadores da forma exata do padrão cadencial apresentam ligeira variação rítmica e de posição (começando no contratempo, por exemplo). De qualquer forma, o princípio de movimento descendente e de notas repetidas é comum a todas as peças citadas.
- <sup>16</sup> Mario Wagner foi aluno do curso de etnografia ministrado por Dina Dreyfus. Sua monografia de final de curso, intitulada *Descrição da festa de Bom Jesus de Pirapora*, está presente no mesmo número da *Revista do Arquivo Municipal* em que *O samba rural paulista* foi publicado.
- <sup>17</sup> Incluído na edição de 1972 de *Ensaio sobre a música brasileira* (ANDRADE, 1972).
- <sup>18</sup> Incluído na coletânea de textos *Música, doce música* (ANDRADE, 1963).
- <sup>19</sup> Ainda de acordo com o próprio Nattiez, “Lévi-Strauss concebe o mito como uma narrativa sintagmática que pode ser *retranscrita* pela reordenação dos ‘mitemas’ (isto é, as unidades de significação do mito) em eixos paradigmáticos que reorganizam em uma mesma coluna as unidades semanticamente semelhantes” (2005: 69). Já Ruwet propõe “decompor uma linha monódica em unidades (...) [e] reescrever a peça da esquerda para a direita e de alto a baixo, de maneira a pôr em evidência repetições e transformações ao longo dos eixos paradigmáticos” (2005: 24).
- <sup>20</sup> De acordo com Carlini (1994: 26), os equipamentos que foram utilizados na Missão de Pesquisas Folclóricas eram considerados entre os melhores produzidos na época.
- <sup>21</sup> Os autores e as obras citados em seu *O samba rural paulista* são estes: Stéphen Chauvet (*Musique nègre*, 1929); Howard Odum & Guy Johnson (*The Negro and his songs*, 1925) e Natalie Curtis-Burlin (*Negro Folk-Songs*, 1918; *Songs and Tales from the Dark Continent*, 1920); Gaston-Denys Périer (*Négreries et Curiosités Congolaises*, 1930); Newman I. White (*American Negro Folk-Songs*, 1928), Geoffrey Gorer (*Africa Dances*, 1935) Henry Edward Krehbiel (*Afro-American Folk-Song*, 1914); André Gide (*Voyage au Congo*, 1929); Ludwig Pfandl (*Spanische Kultur und Sitte*, 1924); Abbe Niles (em W. C. Handy, *Blues: an anthology*, 1926); Artur Ramos (*As culturas negras no novo mundo*, 1937); Edison Carneiro (*Cidade do Salvador*, 1936); Percival Kirby (A Study of Bushman Music, in: *Bantu studies*, 1936), Weldon Johnson (*The book of American Negro Spirituals*, 1929), Maud Cuney-Hare (*Negro Musicians and their music*, 1936), Henri Junod (*Moeurs et Costumes des Bantous*, Paris, 1936), Albert Lavignac & Lionel de la Laurencie (*Encyclopédie de la musique*, 1930).

## Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário. *Música, doce música*. São Paulo: Livraria Martins, 1963.

\_\_\_\_\_. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1965.

\_\_\_\_\_. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1972.

\_\_\_\_\_. *O Turista Aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria de Cultura, Esportes e Tecnologia, 1976.

\_\_\_\_\_. Folclore. In: MORAIS, Rubem Borba de & BERRIEN, William (org.). *Manual*

*Bibliográfico de Estudos Brasileiros*. Brasília: Senado Federal, 1998.

BRAILOIU, Constantin. Esquisse d'une méthode de Folklore Musical (Organisation d'Archives). *Revue de Musicologie*, Vol. 12, n. 40, p. 233-267, Nov. 1931.

\_\_\_\_\_. *Problems of Ethnomusicology*. Ed. e trad. por Albert Lancaster Lloyd. Cambridge: University of Cambridge Press, 1984.

CARLINI, Álvaro. *Cante lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH-USP, 1994.

FIGUEIREDO, Tatiana Longo. As primeiras fichas do modernista Mário de Andrade. *Remate de Males*, Campinas, Vol. 33, n. 1-2, p. 245-254, Jan./Dez. 2013.

ROUGET, Gilbert. Preface. In: BRAILOIU, Constantin. *Problems of ethnomusicology*. Ed. e trad. de A. L. Lloyd. New York: Cambridge University Press, 1984.

SCHAEFFNER, André. Bibliographie des travaux de Constantin Brailoiu. *Revue de Musicologie*, T. 43, N. 119, p. 3-27, Jul. 1959.

NATALE, Vera Lúcia. *Catálogo do Fichário Analítico de Mário de Andrade*. Iniciação Científica ligada ao projeto *Mário de Andrade na pesquisa e na crítica de Artes Plásticas, Música e Literatura, através de seu Arquivo*, coordenado por Telê Ancona Lopez. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1991.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *O combate entre Cronos e Orfeu: ensaios de semiologia musical aplicada*. Trad. de Luiz Paulo Sampaio. São Paulo: Via Lettera, 2005

NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005.

TONI, Flavia Camargo Toni. Me fiz brasileiro para o Brasil. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, v. 30, p. 72-89, 2002.

TRAVASSOS, Elizabeth. Mário de Andrade e o folclore. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, v. 30, p. 91-109, 2002.

VALENTINI, Luisa. *Um laboratório de antropologia: o encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss (1935-1938)*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH-USP, 2010.

---

**Yuri Prado** - Formado em Composição pela Escola de Comunicações e Artes da USP, atualmente cursa o Doutorado Direto em Musicologia na mesma instituição. Foi vencedor do I Concurso de Composição da OCAM (Orquestra de Câmara da Universidade de São Paulo), com a obra *Polka-Polka*, e do XIX Prêmio Nascente – USP (categoria Música Popular), com o grupo Ôctôctô. Na área da pesquisa acadêmica, sua Iniciação Científica *Aspectos estilísticos e transformações do samba-enredo sob o ponto de vista melódico* obteve a premiação máxima no XVII Simpósio Internacional de Iniciação Científica da Universidade de São Paulo (SIICUSP).

---