

MÁRIO DE ANDRADE, OUVINTE E LEITOR DE CARLOS GOMES

Lutero Rodrigues[?]

RESUMO: O texto procura mostrar o caminho que percorremos até chegar às notas marginais que Mário de Andrade deixou escritas em sua própria partitura da ópera *Il Guarany*, de Carlos Gomes. Após selecioná-las para estudo, fazemos as transcrições das mesmas notas e dos trechos musicais correspondentes, acrescentando observações necessárias. Através do texto das notas marginais, procuraremos encontrar elementos que nos permitam desvendar o pensamento de Mário de Andrade a respeito de Carlos Gomes, bem como das suas referências no processo de avaliação da obra musical do compositor.

PALAVRAS-CHAVE: Ópera; Modernismo; Música Brasileira.

ABSTRACT: The text intends to show the way we follow until we get to the marginal notes that Mário de Andrade left written on his own score of the opera *Il Guarany*, by Carlos Gomes. After having selected them to study, we have done the transcriptions of the same notes and its correspondent musical passages. Through the text of the marginal notes, we will attempt to find elements that allow us to uncover Mário de Andrade's thoughts concerning Carlos Gomes, as well as his references on the evaluation process of the composer's musical work.

KEYWORDS: Opera; Modernism; Brazilian Music.

[?] Doutorando em Musicologia pela ECA – USP; Professor Substituto de Regência, Instrumentação e Orquestração, do Instituto de Artes da UNESP. Endereço eletrônico: luterodrigues@yahoo.com.br

Em mais uma publicação do artigo de Mário de Andrade sobre a ópera *Fosca*, de Carlos Gomes, que se tornou célebre após ser publicado na edição especial da *Revista Brasileira de Música*, de 1936, em comemoração ao centenário de nascimento do compositor, a *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros – IEB* trouxe a revelação das notas marginais feitas pelo escritor em sua própria partitura da ópera estudada, que permaneciam inéditas mesmo após o texto ser republicado várias vezes. Flávia Toni, que apresenta o texto, desta vez na efeméride do centenário da morte do compositor, publicou as referidas notas na forma de notas de rodapé, associando-as aos respectivos trechos comentados por Mário de Andrade em seu artigo, acrescentando ainda notas biográficas de Carlos Gomes (TONI, 1996). Em nosso estudo, a partir de agora, vamos nos referir a ambos através das suas iniciais: M. A e C. G.

Partindo do princípio que M. A. adotava a prática sistemática de fazer comentários à margem dos seus livros e partituras (ANDRADE, 1995, p. XXII), dedicamo-nos à procura da possível marginália em suas partituras de outras óperas de C. G., existentes na biblioteca do IEB, como parte de uma pesquisa de maior fôlego que estamos empreendendo. Na partitura de *Il Guarany*, encontramos uma marginália numerosa que exigiria um espaço amplo para sua citação e estudo específico, o que nos fez optar, neste texto que hora começamos, pelo estudo de apenas uma parcela das notas marginais, aquela que compreende a busca e identificação de temas associados a personagens e situações cênicas, os chamados temas recorrentes, temas condutores ou motivos condutores, nome este que é uma tradução literal da palavra alemã *Leitmotiv*, mundialmente utilizada para nomear um determinado procedimento composicional celebrizado por Richard Wagner¹. Em nosso texto, usaremos sempre a denominação “tema recorrente”, a não ser que se trate de citações ou paráfrases.

Nosso estudo tem como principal objetivo, trazer ao conhecimento público, pela primeira vez, o conteúdo de uma parcela significativa das notas marginais deixadas por M. A. em sua partitura de *Il Guarany*. Através do material informativo que nos é oferecido por estas notas, temos ainda o objetivo de iniciar-nos no pensamento específico do seu autor sobre o compositor C. G., como também procurar identificar alguns dos elementos referenciais que lhe serviram no processo de apreciação da obra do compositor.

Considerando que a necessidade obrigatória de limitar o material a ser estudado poderia ter-nos levado a escolher outros aspectos da marginália, torna-se imperativo estabelecer os fundamentos que nos levaram a tomar essa direção e não outras possíveis. Três foram as principais razões da escolha:

- Se classificássemos as notas marginais pela natureza dos seus assuntos, constataríamos que quase a metade delas, em *Il Guarany*, é dedicada a identificar e comentar os temas recorrentes, constituindo a categoria mais numerosa, o que nos levou a deduzir que este enfoque seria também aquele que mais interessava a M. A.

- Relendo com cuidado o já mencionado texto sobre a ópera *Fosca*, constatamos que a sua maior parte também se refere aos temas recorrentes. Tal é a importância dada ao assunto que, em sua publicação especial na *Revista Brasileira de Música*, de 1936², M. A. teve o cuidado de acrescentar ao texto dez exemplos musicais que ilustram exclusivamente os referidos temas, transformando o artigo em paradigma e pioneiro dos textos de análise musical produzidos no Brasil, sobretudo em se tratando da música de C. G.³. Por analogia, cremos ser

¹ Kurt PAHLEN, s. d. , p. 410-411, dá uma explicação clara e sucinta do que seria *Leitmotiv*: “Wagner ... associa frases musicais muito plásticas a pessoas, idéias, objetos, sentimentos, de modo que o ouvido guia o espectador através da ação e lhe dá a compreender evoluções dramáticas.”

² O artigo foi publicado pela primeira vez no *Diário de São Paulo*, de 20 de dez. 1933; no ano seguinte, na *Revista Brasileira de Música*, de jun. de 1934 e finalmente, na edição comemorativa de jun. de 1936 (TONI, 1996, p. 253).

³ Os artigos analíticos quase não existiam na literatura musical brasileira. Sobre Carlos Gomes, predominava um tipo de literatura encomiástica que tratava sobretudo da sua biografia e não da sua música (ANDRADE, 1993, p. 246-249).

pertinente supor que M. A., ao analisar outra obra do mesmo compositor, desta vez *Il Guarany*, teria também priorizado o mesmo enfoque temático.

- Jorge Coli cita a existência de análises detalhadas, destacando os temas condutores, em algumas partituras de óperas da biblioteca de M. A., incluindo a *Fosca* (COLI, 1972, p. 118-119). Disto trataremos posteriormente, mas a observação de Jorge Coli só vem reforçar a direção que tomamos, demonstrando o interesse de M. A. pela análise dos temas recorrentes.

Alguns procedimentos metodológicos que adotamos já foram revelados ao longo do nosso texto: relatamos o caminho percorrido até a marginalia da partitura de *Il Guarany* e a restrição do material encontrado para viabilizar este estudo, assim como o processo de escolha do mesmo material. Vamos passar agora à descrição mais detalhada dos materiais envolvidos e outros procedimentos que serão adotados.

A partitura que nos serviu como objeto de estudo é uma redução para canto e piano, como de resto são todas as outras partituras de óperas que encontramos, até aqui, na biblioteca de M. A. Foi editada por G. Ricordi & C., Milano, s.d., tendo o braço imperial, a dedicatória a Don Pedro II (sic) e a homenagem de reconhecimento do súdito A. Carlos Gomes, em sua página de rosto. A numeração das páginas e o seu conteúdo musical coincidem com as informações correspondentes em outras edições da ópera feitas pela Ricordi Brasileira, a editora exclusiva do texto original em italiano, o que nos leva a supor que se trata de uma única matriz. Essa coincidência facilita o nosso processo de estudo e faculta, a todas as pessoas que tenham acesso às partituras existentes no mercado ou em bibliotecas, a imediata localização dos trechos que porventura possam ser mencionados aqui.

A marginalia é muito variada quanto ao tamanho das notas e a sua localização nas páginas, mas todas as anotações de M. A. foram feitas a lápis preto. A encadernação da partitura, que não parece ser recente, anulou parte das notas colocadas próximas às margens superior e inferior de certas páginas, tornando impossível a leitura integral das mesmas. Nestes casos, indicaremos a existência de trechos mutilados com linhas pontilhadas.

Quanto ao procedimento de M. A., há dois tipos de notas: aquelas em que o escritor indica com clareza um trecho musical específico, escrevendo o seu comentário sobre um próximo espaço livre da página (tipo I) e os comentários sem indicações de um trecho musical específico, geralmente escritos ao início ou final de uma seção musical e referindo-se a ela (tipo II).

Localizamos um total de vinte e três notas, duas das quais têm comentários em dois lugares diferentes da mesma página. As nove notas que escolhemos para o nosso estudo, as quais passaremos a chamar apenas de “notas temáticas”, são todas do tipo I. Não estão entre as mais extensas, provavelmente pela objetividade do comentário que já conta com a presença significativa da ilustração musical que fala por si, chegando mesmo a ser apenas uma breve alusão ao nome de um personagem associado ao tema ou motivo temático.

Faremos a transcrição musical do trecho referente ao comentário, reproduzindo todos os símbolos musicais e textos indicativos de andamento ou caráter compreendidos dentro dos limites das indicações de M. A.. Em alguns casos, iremos um pouco além dos seus limites, em razão das exigências da lógica musical, mas com a devida justificativa em nota adicional. Acrescentaremos informações pertinentes como por exemplo, o número das páginas e as seções da ópera em que as notas temáticas estão localizadas.

Quando for necessário, faremos também a descrição da localização original dos comentários de M. A. na página correspondente e finalmente, transcreveremos os comentários do escritor, devidamente antecidos pelas iniciais de seu nome, M. A., com a atualização ortográfica pela regra vigente, sem respeitar suas idiossincrasias.

Após elencarmos todos os exemplos musicais e os respectivos comentários, passaremos ao estudo do material, tentando priorizar a identificação de tendências e comportamentos gerais ou de parte numericamente significativa do universo estudado.

A MARGINÁLIA EM *IL GUARANY*

- Nota nº 1: página 41, compasso 1. *Atto Primo. Dialogo, Scena e Sortita Pery.* A indicação compreende apenas a parte do piano.

Ex. 1.



M. A. : “Movimento rítmico admiravelmente expressivo ao passo que a entrada de Peri nada tem de excelente. É bem mesquinha.”

Obs. : Aqui, como em todas as outras notas, a indicação musical exclui a entrada do canto, embora se refira a ela no comentário. Optamos pela forma original. Esta nota específica dá ênfase à apreciação musical e não ao aspecto temático, mas decidimos incluí-la entre aquelas escolhidas porque identifica o mais importante motivo temático de toda a ópera. A partitura original não traz qualquer indicação de dinâmica neste compasso. As indicações de andamento estarão entre parêntesis quando não estiverem escritas no específico local citado da partitura original, mas serem os andamentos em que se encontram os trechos musicais citados.

- Nota nº 2: página 100, compassos 10 e 11. *Atto Primo. Scena e Duetto: “Sento una forza indomita.”* A indicação compreende ambos os compassos da parte do piano.

Ex. 2.

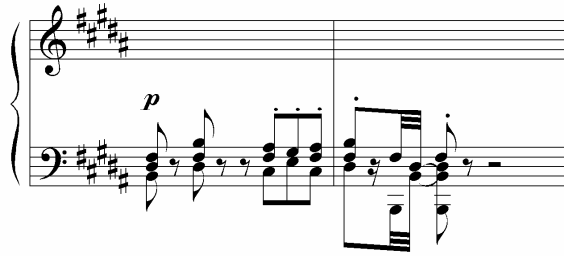


M. A. : “Tema de Peri”.

- Nota nº 3: página 127, compassos 2 e 3. *Atto Secondo. Scena e Duetto: “Serpe vil.”* A indicação compreende apenas o primeiro compasso da parte do piano.

Ex. 3.

(Andante Assai Mosso)



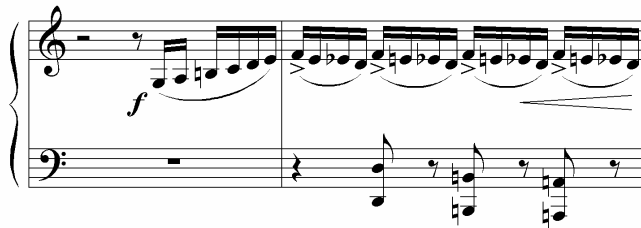
M. A. : “tema dos aventureiros que servirá pg. 141. Ver reflexão feita por mim pg. 137. Aqui também tema antecede palavra aventura.”

Obs. : Por razão de coerência musical, incluímos também o segundo compasso. Como o comentário da página 137 (reflexão) fará parte de um exemplo futuro, não o citaremos aqui.

- Nota nº 4: página 128, compassos 14 e 15. *Atto Secondo. Scena e Duetto: “Serpe vil.”* A indicação compreende apenas o primeiro compasso da parte do piano.

Ex. 4.

Allegro Vivo



M. A. : “Repete-se aqui o movimento rítmico-melódico de quando aparece Peri.”

Obs. : Para melhor caracterizar a identidade do motivo, acrescentamos mais um compasso. Em seu comentário, o escritor refere-se à primeira entrada de Peri, antecedida pelo mesmo motivo, nos primeiros dois compassos da página 39.

- Nota nº 5: página 137, compasso 10. *Atto Secondo. Scena e Duetto: “Serpe vil.”* A indicação destaca somente as notas do piano, a partir do segundo tempo do compasso.

Ex. 5.

(Allegro Agitato)



M. A. : “Este movimento parece querer descrever a leviandade da alma perjura de Gonzales ou melhor a esperteza com que engana Pery (sic).....” (Inscrição na extremidade inferior da página).

“motivos psicológicos antecedem sempre a entrada em canto do personagem a que o movimento se refere. Na pg. seguinte o mesmo se dá.” (Inscrição em toda a extremidade lateral direita da página).

Obs. : acrescentamos o acorde no primeiro tempo do compasso apenas para completá-lo e mostrar o contraste entre o final da seção anterior e o motivo em destaque.

- Nota nº 6: página 141, compassos 1 e 2. *Atto Secondo. Coro di Avventurieri: “L’oro è un ente sì giocondo.”* Indicação compreende apenas o primeiro compasso.

Ex. 6.

The musical score for Example 6 consists of two measures of piano accompaniment. The tempo is marked *Andantino*. The first measure begins with a piano (*pp*) and *molto staccato* instruction. The notation features a bass clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with some chords. The second measure continues the melodic line, ending with a final chord.

M. A. : “Tema dos aventureiros. Tema ameaçador e irônico. Esplêndido como ritmo.”

Obs. : incluímos o início do segundo compasso para completar o motivo e fazer coerência com sua outra aparição, na Nota nº 3.

- Nota nº 7: página 345, compassos 12, 13, 14 e 15. *Atto Terzo. Scena: “Il passo estremo”.* Indicação compreende a extremidade lateral direita do terceiro e quarto sistemas.

Ex. 7.

The musical score for Example 7 is divided into two systems. The first system covers measures 12 and 13, marked *Andantino*. Measure 12 starts with a piano (*p*) dynamic and includes a triplet of eighth notes. Measure 13 continues with a triplet and is marked *legg. e con accento*. The second system covers measures 14 and 15, with the instruction *(avanzandosi verso Pery e Cecilia)*. Measure 14 begins with a forte (*f*) dynamic and a triplet. Measure 15 features a piano (*p*) dynamic and a triplet. The notation includes various articulations like accents and slurs, and a key signature of one flat.

M. A. : “Tema Ceci senteCacique pg. 291.”

Obs. : A indicação de M. A. somente pode referir-se a estes quatro compassos em se tratando de um mesmo elemento musical. O comentário do escritor remete para outro trecho do mesmo ato, *Scena e Duettino: “Giovinetta, nello sguardo”*, que tem o Cacique e Cecília como

protagonistas, em que se ouve este elemento musical pela primeira vez, na mesma tonalidade, começando no sexto compasso da página 291.

- Nota nº 8: página 419, compasso 6. *Atto Quarto. Scena del Battesimo: “Sul cupo torrente”*. Indicação compreende a parte do piano do compasso citado.

Ex. 8.

Andante Marcato



M. A. : “Boa entrada do tema de Pery (sic)”.

- Nota nº 9: página 431, compasso 12. *Atto Quarto. Gran Scena e Terzetto Finale Ultimo: “Con te giurai di vivere”*. Indicação compreende a parte do piano do compasso citado.

Ex. 9.

Andante Religioso



M. A. : “Boa recordação do tema do batismo antecedendo o que D. Antonio vai dizer”.

Obs. : O comentário remete para outra cena do mesmo ato, a *Scena del Battesimo: “Sul cupo torrente”*, em que se ouve o motivo temático referido, em outra tonalidade, no momento da prece de Don Antonio, ao início da cerimônia do batismo, primeiro compasso da página 424.

REVELAÇÕES DA MARGINÁLIA

Nos primeiros tempos do movimento modernista, C. G. tornou-se um dos principais alvos dos novos intelectuais que ascendiam à cena cultural paulista e brasileira. De um momento para outro, o compositor passou a ser assunto de terríveis chacotas por razões que Jorge Coli soube bem identificar:

A partir do movimento modernista, a posição de Gomes é profundamente contestada. Primeiro, ele é um compositor de óperas, gênero empoeirado e pomposo. Em seguida, como a modernidade foi acompanhada por uma clara vontade de alcançar as fontes nacionais verdadeiras, “autênticas”, os índios de Carlos Gomes, cantando em italiano, pareciam evidentemente uma insuportável caricatura. Acrescente-se que ele era a maior glória da cultura “tradicional” brasileira, ótima razão para ser atacado e ridicularizado (COLI, 1998, p. 322).

Estas razões parecem dirigir-se especialmente à ópera *Il Guarany*, acrescidas do fato de ser a mais conhecida de toda a produção de C. G. e a mais freqüentemente tocada. O mesmo texto citado e tantos outros estudiosos reconhecem porém, que a posição de M. A., o único músico atuante entre os modernistas, era bem mais cautelosa e até simpática a C. G. (COELHO, 1996, p. 42-57). Será que isso é evidente na marginália de *Il Guarany*?

Em todas as notas temáticas que citamos, predomina a apreciação positiva com uma única exceção, a nota nº 1, em que M. A. chama de mesquinha a entrada do canto, embora classifique como “admiravelmente expressivo” o movimento rítmico do acompanhamento instrumental. Nada mais há de depreciativo em nota alguma.

A análise de M. A. não é tão detalhada e distribuída de forma homogênea ao longo de toda a ópera. O motivo temático de Pery, por exemplo, tem várias outras aparições e derivações que M. A. não indicou, entretanto revelou perspicácia identificando recorrências de motivos secundários que pouco aparecem na ópera, como o motivo do batismo, por exemplo (nota nº 9).

Menos evidente é no entanto, o que julgamos estar por trás da importância que M. A. deu à procura dos temas recorrentes e para desvendar este mistério, seria útil estudarmos a relação do escritor com o compositor Richard Wagner. Um dos primeiros e mais fortes indícios de que havia, por parte de M. A., uma certa admiração pela música de Wagner, é a detalhada análise que fez, em sua própria partitura da ópera *Tristão e Isolda*, como atesta Jorge Coli: “No prelúdio do *Tristão* vem um completo levantamento dos temas condutores: temas do desejo, do olhar, seus desenvolvimentos, etc.” (COLI, 1972, p. 119).

Em seus numerosos textos, de todas as épocas, encontramos várias referências ao compositor alemão, cada vez fazendo mais restrições ao seu comportamento humano e ao dos seus seguidores – não nos esqueçamos que Mário morreu antes do final da Segunda Guerra Mundial – mas nem sempre fazia restrições à sua música como um todo, chegando a reconhecer, no meio dela, algumas obras primas (ANDRADE, 1977, p. 148-151). Também não deixava de ver a música de Wagner como mais progressiva que a música italiana do mesmo período, externando este pensamento em algumas ocasiões (TONI, 1996, p. 269).

A busca por temas recorrentes na música de C. G. seria também a busca por elementos que M. A. havia priorizado em sua leitura do *Tristão e Isolda*, sendo esta, reconhecidamente, a mais “avançada” ópera de Wagner, na qual o uso sistemático do *Leitmotiv* era um índice de progresso e evolução. Se M. A., em sua leitura de *Il Guarany*, também priorizou a busca por temas recorrentes, o que é nossa premissa inicial, somente podemos supor que o escritor buscava encontrar indícios que só poderiam valorizar a música de C. G.

Mais tarde, quando encontrou uma obra de C. G. mais evoluída que *Il Guarany*, externou assim seu pensamento, reforçando algumas das nossas afirmações anteriores:

Não apenas a *Fosca* representa um grande progresso musical sobre o *Guarany*, mas esse progresso é principalmente fruto dum esforço de Carlos Gomes, que pretendeu fazer obra já mais complexa que o melodismo passarinheiro da ópera italiana oitocentista. Nesse esforço, Carlos Gomes pretendeu ligar-se à doutrina wagneriana do *leitmotiv*, enriquecendo com isso a sua orquestra e consolidando a estrutura geral da obra (TONI, 1996, p. 269).

No mesmo texto citado, M. A. demonstra que conhecia o completo significado de *Leitmotiv* e sua aplicação wagneriana, reconhecendo porém que C. G. empregava-o de outra forma, como um elemento melódico de essência vocal e não como um elemento sinfônico. Chega a afirmar que C. G. só conhecia superficialmente a teoria wagneriana. Pouco antes entretanto, justifica a possível ausência de C. G. na única récita de *Lohengrin* dada até então

na Itália, por haver acontecido na mesma época do seu casamento e em outra cidade, Bolonha. Ainda comenta que o *Leitmotiv* só teria sido sistematizado em óperas posteriores a *Lohengrin* (TONI, 1996, p. 254-2)

A discussão sobre a utilização ou não utilização do *Leitmotiv* e os seus diversos matizes por parte de C. G. é um assunto complexo que necessitaria um espaço muito mais amplo que aquele que dispomos, entretanto uma simples visão da seqüência cronológica de alguns fatos poderia ajudar-nos a entender melhor a situação.

O uso sistemático do *Leitmotiv* é algo que Wagner só vem a fazer em óperas que a Itália demoraria ainda muitos anos para conhecer. Antes da estréia de *Il Guarany*, em 1870, somente Munique havia tido o privilégio de conhecê-las todas, com as estréias de *Tristão e Isolda* (1865), *Mestres Cantores de Nuremberg* (1868), *O Anel dos Nibelungos* (1869) e *O Ouro do Reno* (1870). As duas últimas fazendo parte da Tetralogia, conjunto de óperas que consolida o uso daquela técnica, que só teria sua estréia completa, em Bayreuth, em 1876 (PAHLEN, s.d.) .

Lohengrin, que Milão viu estrear em 1873, pouco depois da *Fosca*, bem poderia ser do conhecimento de C. G. , porque a editora italiana que ajudou a promovê-la era também a editora de suas duas primeiras óperas, a Casa Lucca. Entretanto, se tomarmos como referência as palavras de Kurt Pahlen sobre a ópera *Lohengrin*, veremos que apenas “Insinua-se nesta partitura a futura idéia do *Leitmotiv*” (PAHLEN, s.d., p. 321). Ora, se a única ópera de Wagner que poderia ser do conhecimento de C. G. não faz uso do *Leitmotiv* de forma mais sistemática que os temas recorrentes de *Il Guarany* – ópera composta bem antes da estréia de *Lohengrin* em Bolonha – e sobretudo dos bem engendrados temas da *Fosca*, como exigir do compositor brasileiro outro tipo de comportamento?

Ao contrário dos seus colegas do movimento modernista, o lado músico do escritor M. A. fez com que buscasse indícios apenas musicais nas obras de C. G. para melhor avaliá-la, mesmo que, ao fazê-lo, acabasse revelando certa simpatia pelo compositor. Para estudar C. G. , buscou também referências que o valorizavam, como a música de Wagner por exemplo, aceita como o último estágio da evolução da ópera do século XIX (KERMAN, 1990, p. 211).

Logo depois dos tempos tumultuosos da Semana de Arte Moderna, em que até mesmo M. A. chegou a fazer respeitadas restrições a C. G. (ANDRADE, 1922, p.8), aquela simpatia já voltava a se manifestar:

Se Mário de Andrade pôde nuançar essas posições excessivamente radicais no seu *Ensaio sobre a Música Brasileira*, manifesto-programa de 1928, foi por um prodigioso esforço de análise que ele chegou a encontrar na música de Carlos Gomes algo de “brasileiro”, detectando um espírito nacional que se revelaria pouco a pouco na história da música de nosso país – e não apenas da música, está claro, mas das outras artes também (COLI, 2003, p. 123).

C. G. continuou habitando os textos de M. A. até o final da sua vida, tornando-se até mesmo uma referência, como atesta um dos seus últimos textos, aquele sobre um humilde compositor chinês que tem por título “O Maior Músico”. Ali, puxou a orelha de C. G., talvez pela última vez, por haver saído do Brasil para estudar na Itália, coisa que ele, M. A. sempre recusara fazer (COLI, 1998, p. 31). Sua honestidade intelectual nunca permitiu que deixasse de revelar também suas discordâncias em relação a C. G. Entretanto, de todas as múltiplas facetas de M. A., uma há que não pode suscitar dúvidas quanto à sua sinceridade e espontaneidade: a marginália. Ela era uma testemunha sincera porque externava a opinião pessoal e privada do escritor sem qualquer restrição. Como não se destinava à publicação, podemos conhecer, através dela, suas reações impensadas e até suas emoções.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário de. Pianolatria. *Klaxon: mensário de arte moderna*, São Paulo: Martins; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, n. 1, p. 8, maio 1922. Edição fac-similar.
- _____. *Compendio de História da Música*. São Paulo: Chiarato, 1929. (ex. de pesquisa do IEB).
- _____. A Fosca. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, p. 117-124, jun. 1934.
- _____. Fosca (1873). *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 2, p. 251-263, jun. 1936.
- _____. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1962. (vol. VI das Obras Completas de Mário de Andrade).
- _____. *Pequena História da Música*. 8. ed. São Paulo: Martins, 1977.
- _____. *Música e Jornalismo: Diário de São Paulo*. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1993.
- _____. Fosca – I. In: *Música e Jornalismo: Diário de São Paulo*. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1993, p. 115-119.
- _____. Fosca – II. In: *Música e Jornalismo: Diário de São Paulo*. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1993, p. 121-123.
- _____. *Introdução à Estética Musical*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- COELHO, Geraldo Mártires. *O Gênio da Floresta: O Guarany e a Ópera de Lisboa*. Rio de Janeiro: Agir; Prefeitura de Belém, 1996.
- COLI, Jorge Sidney Jr. Mário de Andrade: Introdução ao Pensamento Musical. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 12, p. 111-136, 1972.
- COLI, Jorge. *Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998.
- _____. *A Paixão Segundo a Ópera*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2003.
- KERMAN, Joseph. *A Ópera como Drama*. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990. Original inglês.
- PAHLEN, Kurt. *A Ópera*. Trad. Aldo Della Nina. São Paulo: Boa Leitura, s.d.
- TONI, Flávia Camargo (Apres.). *Carlos Gomes: A Fosca*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 40, p. 253-270, 1996.