

Pixinguinha entre o velho e o novo: os arranjos da fase madura da sua carreira (1947-1957)

Ana Lúcia Ferreira Fontenele¹
ECA-USP/PPGMUS
Doutorado
Etnografia das práticas musicais
alfontenele@gmail.com

Resumo:

O presente artigo pretende demonstrar de que forma se deu a junção do velho com o novo nos arranjos de Pixinguinha para orquestra popular do período entre 1947 a 1957. Por um lado, nos referidos arranjos, observa-se a influência da musicalidade do princípio do gênero choro, como o tipo de orquestração derivada das bandas militares e a presença de subgêneros ligados a danças de salão europeias como a polca, o *schottisch*, entre outros. Por outro, encontram-se elementos musicais considerados modernos, os quais Pixinguinha já vinha incorporando-os na linguagem do choro. Dentre essas renovações destacam-se a criação de vozes em contraponto à melodia principal e também o uso de variações rítmicas ligadas ao samba do seu primórdio e ao maxixe. A partir das terminologias da Teoria das Tópicas Brasileiras, proposta por Piedade (2013), foram realizadas a análise musical de dois arranjos para orquestra popular criados por Pixinguinha nessa fase da sua carreira.

Palavras-chave: Arranjo; Música Popular; Choro; Pixinguinha.

Pixinguinha between the old and the new: the arrangements of the mature phase of his career (1947-1957)

Abstract:

This thesis intends to demonstrate how old and new were combined in Pixinguinha's arrangements for the Popular Orchestra in the period between 1947 and 1957. On the one hand, the influence of musicality is noted at the beginning of *choro* musical genre as the kind of orchestration coming from military bands and the presence of subgenres coming from European ballroom dances such as polka and *schottisch* among others. On the other hand, in such arrangements, we may find some musical elements considered modern and which Pixinguinha had already been incorporating into *choro*. Among these renovations, the creation of voices in contrast with the main melody and also the use of rhythmic connected to the basics of *samba* and *maxixe*. Based on terminologies from the Brazilian Topic Theory, proposed by Piedade (2013), a musical analysis of the two arrangements created by Pixinguinha during this phase of his career, was performed.

Keywords: Arrangement; Popular Music; Choro; Pixinguinha.

1 Introdução

¹ Profa. do Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Acre-UFAC. Bolsista do Programa Novo Pró-Doutoral, CAPES (2014 a 2017). Tese orientada pelo Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro (USP-SP).

A tese de doutorado resumida no presente artigo partiu da hipótese de que, apesar dos diversos diálogos com gêneros musicais variados, como, por exemplo, o *jazz*, na fase em que esteve produzindo arranjos de cunho comercial, Pixinguinha revisita, principalmente na fase madura da sua carreira, a musicalidade praticada no Brasil desde o final do século XIX e início do século XX (FONTENELE, 2018). No período de 1947 e até por volta de 1959, durante os *II Festival da Velha Guarda* em São Paulo, Pixinguinha estabelece um diálogo entre elementos musicais considerados novos por ele inseridos na linguagem do choro com o estilo do choro do seu princípio, momento no qual as danças de salão foram adaptadas ao contexto musical e interpretativo brasileiro.

O referencial teórico utilizado teve como base alguns trabalhos relativos a mediações no contexto da produção da música popular urbana no Brasil. Essa perspectiva tem sido abordada em publicações que discorrem sobre as mediações ocorridas desde a época do surgimento dos primeiros gêneros de música popular urbana na cidade do Rio de Janeiro, no final do século XIX e início do século XX (TRAVASSOS, 2003; MACHADO, 2007; WISNIK, 1983).

Para Travassos (2003a), na cidade do Rio de Janeiro, as mediações ocorriam entre músicos de camadas sociais diferentes nas casas de editoras de partituras, nas antessalas dos cinemas e no teatro musicado e entre músicos dos meios erudito e popular. Um exemplo desses encontros foram os ocorridos na casa do pai de Pixinguinha, onde estavam presente músicos de outras classes sociais, entre eles Villa-Lobos.

Posteriormente, esses encontros tornaram-se mais diversificados com uma rede de pessoas ligadas à nascente indústria do entretenimento e no ambiente boêmio na cidade do Rio de Janeiro. A partir da década de 1920, tais mediações ocorreram entre artistas populares e intelectuais burgueses. Segundo Travassos (2003b, p. 15), “por suas posições nessas redes, alguns desempenharam o papel de mediadores que atravessaram fronteiras entre os ambientes culturais hierarquicamente ordenados das sociedades de classes”.

Apesar de considerar-se um músico e compositor mais ligado ao choro (FERNANDES, 1970), Pixinguinha frequentava o ambiente onde originou-se o samba praticado por cariocas e descendentes de nordestinos que residiam na região portuária da cidade do Rio de Janeiro. Esses encontros aconteciam nas casas das tias baianas e dos fundadores de casas ligadas ao candomblé e aos ranchos carnavalescos, entre eles a Tia Ciata e Hilário Jovino.

Segundo Wisnik (1983), no âmbito das primeiras práticas musicais de entretenimento na cidade do Rio de Janeiro, os diálogos se davam através de um

espelhamento entre as práticas musicais dos meios populares, como as práticas religiosas, o samba e o choro entre si e também com as práticas musicais do meio burguês, por intermédio do diálogo entre o popular e o erudito. Nesse processo de espelhamento, segundo Wisnik (1983, p. 160), a luta de classe é colocada “no ponto invisível, no lugar onde ela *não parece estar*” (Grifo do autor).

Desde 1914, época em que integrou o *Grupo do Caxangá*, Pixinguinha esteve ligado tanto ao samba, quanto ao carnaval carioca. Posteriormente, a partir de 1919, com o grupo *Os Oito Batutas*, Pixinguinha e seus amigos continuaram a manter no seu repertório, músicas de compositores dos gêneros choro, maxixe e samba. Esse tipo de sonoridade híbrida entre os primeiros gêneros da música popular urbana no Brasil permitiu ao grupo uma atuação peculiar nos diversos locais onde se apresentava, além do reconhecimento em outros países.

Essa vivência em um ambiente musical, principalmente em 1922 em Paris, propiciou, segundo Bastos (2005), a solidificação de uma musicalidade que estava por se firmar, no contexto da indústria cultural em formação no Brasil. Segundo o autor, essa consolidação se deu a partir da atuação dos integrantes do grupo *Os Oito Batutas* – músicos e arranjadores – na indústria de entretenimento, nos discos e no rádio brasileiro.

Em 1928, Pixinguinha participa de encontros significativos com intelectuais brasileiros. Um desses encontros, em especial, configura-se como o momento de definição de um novo projeto de musicalidade brasileira denominado por Vianna (2007) como “O Mistério do Samba”². Para Vianna (2007)³, esse fato reforçou a ideia de homogeneização do samba em torno de uma estética musical única para o país. Esse fenômeno se dá quando o samba passa a ser eminentemente uma música de caráter urbano, praticado por negros e brancos, e torna-se sinônimo de identidade nacional, apoiado pelo discurso de intelectuais brasileiros que colocaram o samba como um reflexo positivo da mestiçagem brasileira.

Tendo em vista a ascensão dessa prática musical para um patamar profissional e sofisticado, além de atender aos anseios de uma elite – apoiada pelos suportes midiáticos da indústria do entretenimento – acabou por atingir o seu maior objetivo: uma grande massa populacional, consumidora de discos e ouvinte do rádio. Nessa perspectiva, segundo Barata, “a cultura negra até poderia compor a identidade da nação brasileira, mas sabendo seu lugar, se adaptando, se civilizando” (BARATA, 2012, p.1796).

² Esse encontro reuniu músicos importantes da área de música popular como Pixinguinha, Donga e Patrício Teixeira, e os intelectuais Prudente de Moraes Neto, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda (CABRAL, 2007).

³ Livro publicado em 1995 como resultado da tese de doutoramento defendida pelo autor no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da UFRJ, em janeiro de 1997.

A partir do início da década de 1930, o registro dos sambas em disco abriu perspectivas para se mesclar os arranjos orquestrais com o ritmo das batucadas dos morros cariocas e das escolas de samba desse período, propiciando, segundo Cabral (2005, p.60), a profissionalização de grandes ritmistas, dentre eles João da Baiana, Tio Faustino, Alcebíades Barcelos (Bide), Armando Marçal, Buci Moreira, Raul Marques e Ministro da Cuíca.

Nesse contexto os diálogos passam a ocorrer entre artistas e os mediadores culturais a partir de um “trânsito ou troca entre opostos” (MACHADO, 2007, p. 21). Segundo Machado (2007, p.21), o termo mediadores culturais foi utilizado por Vovelle (1987)⁴ e diferentemente da perspectiva sugerida pelo sociólogo Gilberto Freyre⁵, esse conceito não necessariamente denota uma convivência pacífica entre opostos.

2 Pixinguinha e os arranjos da fase madura da sua carreira

O objetivo da tese (FONTENELE, 2018) concentrou-se em ressaltar a produção criativa de Pixinguinha da fase madura da sua carreira como arranjador, período no qual o compositor realiza arranjos mais simples, quando comparados aos arranjos de fases anteriores da sua carreira (GIRON, 1997). Diferentemente dos arranjos sofisticados, interpretados por cantores e cantoras da considerada “época de ouro” da música popular brasileira, nos arranjos instrumentais, realizados de 1947 a 1957, Pixinguinha resgatou referências dos contextos sociais e musicais que permearam a sua formação musical.

Dessa fase destacam-se os arranjos realizados por Pixinguinha para a orquestra popular do programa radiofônico *O Pessoal da Velha Guarda*, apresentado e produzido pelo cantor e radialista Almirante, na Rádio Tupi do Rio de Janeiro, no período de 1947 a 1952. Nesses arranjos, Pixinguinha apropria-se de uma estética musical antiga, presente nos subgêneros do princípio do choro, em releituras nas quais os ritmos derivados de danças europeias, como por exemplo – a polca – que foi interpretada como um maxixe. Outro aspecto considerado como novo na atuação de Pixinguinha como arranjador dessa fase da sua carreira foram os contrapontos paralelos e em diálogo com a melodia principal da música.

Grande parte dos arranjos de Pixinguinha para a orquestra popular do referido programa radiofônico foi revisada e lançada em 2010 e 2014 pela Imprensa Oficial de São Paulo e Instituto Moreira Salles (SP) (PAES LEME, 2010) e (PAES LEME *et al.* 2014). Os

⁴ VOVELLE, Michel. Os intermediários culturais. Em: *Ideologias e Mentalidades*, p. 207-224. São Paulo: Brasiliense, 1987. 207-224.

⁵ Segundo Machado (2007, p.21) o termo proposto por Gilberto Freyre para tais situações de diálogos entre pessoas de diferentes classes sociais no Brasil, presente na análise de Vianna (2007, cap.5), esteve ligado a uma unificação social, situação esta que prescindia o conflito.

80 arranjos registrados nessas edições foram revisados por uma equipe composta por músicos e arranjadores como Bia Paes Leme, Pedro Aragão, Marcílio Lopes e Paulo Aragão.

De 1946 a 1951, foram editados alguns arranjos da série *Orquestra Brasília*, pelos Irmãos Vitale Editores. Esses arranjos foram realizados por Pixinguinha para músicas interpretadas pela dupla que formou junto ao flautista Benedito Lacerda, para pequena orquestra popular. Tais arranjos foram preservados, e fazem parte do acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Boa parte desse acervo foi registrada em dois CDs produzidos por Henrique Cazes e Mário de Aratana⁶, em 1989 e 1998.

Com o intuito de realizar uma análise comparativa de um dos arranjos do presente artigo, foi observado um arranjo para pequeno grupo, também realizado por Pixinguinha, da polca *Assim é que é*. Essa polca foi gravada em um *long play* lançado pela gravadora Sinter⁷ (VIANNA, 1957). Nesse disco foram registrados arranjos de choros de Pixinguinha e músicas de compositores do princípio do gênero choro.

3 A Teoria das Tópicas Brasileiras

A fim de propiciar a análise contextualizada dos arranjos observados na tese, foi utilizada a Teoria das Tópicas Musicais aplicada ao contexto da música popular brasileira (PIEIDADE, 2007, 2011, 2012 e 2013). Introduzida por Ratner (1980), essa teoria aborda os elementos do discurso musical na medida em que ressalta a expressividade do sentido musical.

A partir das perspectivas ligadas aos aspectos musicais e aos aspectos culturais, foi delineado o perfil metodológico para a análise dos arranjos de Pixinguinha. Nesse sentido, a metodologia adotada para as análises concentrou-se nas proposições analíticas de Piedade (2007 e 2013), que adapta a Teoria das Tópicas Musicais ao contexto da música popular brasileira.

Márta Grabócz (2009, p. 51) aborda a teoria proposta por Ratner (1980), a partir da descrição do conceito de “tópica” como “figuras associadas a diferentes afetos e emoções”, umas mais pitorescas, outras descritivas, que funcionam como “sujeitos do discurso musical”. Dentre essas figuras, “tópicas”, nomeadas por Ratner destacam-se os tipos “sacro”, “triumfante”, “popular”, “trágico”, “transcendente” e os estilos, “galante”, “rústico” e “bufô”, entre outros.

⁶ O músico Henrique Cazes foi um dos primeiros pesquisadores a explorar o acervo de partituras dos arranjos de Pixinguinha da Biblioteca Nacional, recolhendo uma quantidade aproximada de trinta arranjos.

⁷ Os arranjos do referido disco foram editados pelo Instituto Moreira Salles e SESC-SP (PAES LEME, 2014b).

Piedade (2011, p.107) destaca a presença de características específicas ao contexto da música brasileira como uma “imbricação de elementos estilísticos que sintetizam uma obra ou um gênero musical”. Nesse sentido, considera que a identificação de elementos diferenciados em um tipo de manifestação musical está presente “em diversos tipos de repertórios da música brasileira, com a particularidade de se fazerem contrastantes entre si a ponto de se destacarem no tecido musical e de portarem remissões significativas a elementos culturais”.

Piedade (2007 e 2013) sugere algumas tópicas brasileiras para a análise de figuras e outros aspectos que se destacam em gêneros musicais brasileiros como o choro a modinha e a seresta, entre outros. Para as análises musicais realizadas na tese, foram utilizadas as tópicas “brejeiro” e “época de ouro”, relacionadas às características melódicas e rítmicas, e ainda a dimensão “lugar comum”, relativa aos aspectos ligados ao tratamento harmônico e a forma musical.

A tópica “brejeiro” refere-se a modificações melódicas resultantes de um incremento, em geral improvisado, realizado pelos solistas na interpretação, por exemplo, de músicas ligadas ao gênero de música instrumental, o choro. Essas articulações musicais são enriquecidas ainda através de deslocamentos no tempo, por meio da utilização de síncofes e de mudanças de andamento. Esses comportamentos musicais refletem, segundo Piedade (2007, p.5), a figura do malandro “esperto e competente” através da sua “ginga com os pés”, retratado em espírito “desafiador e malicioso” da tópica “brejeiro”.

A tópica “época de ouro” refere-se aos maneirismos presentes nos floreios melódicos dos cantores das antigas valsas das serestas brasileiras, do contexto das modinhas. No âmbito do choro, esses procedimentos surgem nos pequenos fragmentos melódicos, geralmente realizados pelos instrumentos de registros graves, intercalados entre as frases da melodia principal. No processo de análise, tais articulações foram abordadas a partir do conceito de “métrica derramada”, definido por Ulhôa (1999), aplicado ao contexto das modinhas brasileiras.

Destaca-se ainda outra característica da tópica brasileira “época de ouro”, referente aos tipos de acompanhamento (“levadas”) característicos de cada gênero, derivados de danças europeias que aqui se “abrasileiraram” (valsa, polca, *schottisch* e mazurca) e também dos gêneros brasileiros, entre eles o maxixe, o tango brasileiro e o samba.

No gênero choro, os aspectos harmônicos e formais estão ligados ao que Piedade relaciona com a dimensão “lugar comum”. Nesse sentido, no processo de análise, é observada a presença de progressões harmônicas mais previsíveis, além da utilização de acordes que

realizam uma ampliação do campo harmônico utilizado. Esses elementos relativos ao tratamento harmônico e formal do gênero choro caracterizam-se como portadores de um baixo grau de retoricidade.

4 Análise musical da polca-marcha *Assim é que é*

Na análise musical da polca *Assim é que é*, de Pixinguinha, foram observados os elementos melódicos ligados às tópicas “brejeiro” e “época de ouro”, por meio da análise das melodias principais, das melodias em contraponto com a melodia principal, as melodias ligadas ao contexto das baixarias – que realizam a ligação entre frases melódicas ou entre as partes – além dos ritmos de acompanhamento característicos da polca.

Conforme afirmado anteriormente, a tópica “brejeiro” refere-se a variações melódicas, figurações rítmicas e contratempos previstos na partitura e modificados na interpretação dos solistas. Essas articulações acrescidas de figurações métricas sincopadas geram esse tipo de métrica “brejeira”. Na segunda semi-frase do período inicial da polca-marcha *Assim é que é* (AEQE)⁸ ocorre a utilização de contratempo (Figura 1).



Figura 1: Trecho melódico (1) da polca AEQE (Compasso 5).

Na parte B da polca-marcha AEQE, ocorre duas síncopes: uma delas no interior do primeiro tempo e a segunda, entre o primeiro e segundo tempo do compasso. Outro tipo de síncope, como a que ocorre na passagem de um compasso ao outro não foi encontrado na música (Figura 2).



Figura 2: Trecho melódico (2) da polca AEQE (anacruse do Comp. 22).

Referente ao acima mencionado, uma das características da tópica “época de ouro” refere-se a pequenas conduções melódicas de passagem entre diferentes trechos. Nos dois arranjos observados esse pequeno fragmento melódico ocorre no compasso 8, como divisão entre os dois períodos que compõem a parte A (Figura 3). Ao final da música, antes

⁸ Abreviatura a ser utilizada no presente tópico relativa a polca-marcha *Assim é que é*.

da volta à parte A, ocorre o mesmo contorno melódico, no compasso 55 do arranjo do LP da gravadora Sinter e no compasso 74 do arranjo para a orquestra do programa radiofônico *O Pessoal da Velha Guarda* (PAES LEME, 2010), executado nesse arranjo pelo sax tenor.



Figura 3: Fragmento melódico – divisão de trechos (Parte A e Final).

Outro aspecto da tópica “época de ouro” refere-se aos tipos de “levadas” características de cada gênero. Na polca-marcha AEQE, nos dois arranjos observados, há uma leve variação do ritmo característico da polca brasileira (Figura 4)⁹.



Figura 4 - Padrão rítmico (1) da polca-marcha *Assim é que é*.

5 Análise musical da polca *O Gato e o Canário* de Pixinguinha e Benedito Lacerda

A polca *O Gato e o Canário* (GC)¹⁰ integra o repertório da dupla Pixinguinha e Benedito Lacerda e foi lançada em 1949. O arranjo para orquestra popular, pertencente à série *Orquestra Brasília*, foi editado pelos Irmãos Vitale Editores, no mesmo ano. A polca foi registrada no CD *Orquestra Brasília* e lançada pela gravadora Kuarup, em 1988 (CAZES e ARATANHA, 1989).

As frases melódicas alternam-se em um diálogo contínuo entre os personagens sugeridos pelo título da polca. Em quase toda a polca os elementos musicais, articulados na perspectiva do “plano de expressão” – por motivos e frases – configuram-se de forma mais destacada no domínio dos significados, através do “plano de conteúdo” abordado por Grabócz (2006).

A primeira vez que acontece essa confluência entre as duas melodias que dialogam no discurso musical da polca GC é no início da parte B. Nos compassos 26, 27 e 28 a melodia principal passa a ser executada pelo violino e sax tenor e a voz de contraponto é

⁹ Esse mesmo padrão rítmico em um andamento mais lento é similar ao acompanhamento ritmo da dança europeia *schottisch*.

¹⁰ Abreviatura a ser utilizada no presente tópico relativa a polca *O Gato e o Canário*.

realizada em contratempos pelo trompete lembrando os efeitos melódicos descritos acerca da tópica “brejeiro” (Figura 5).

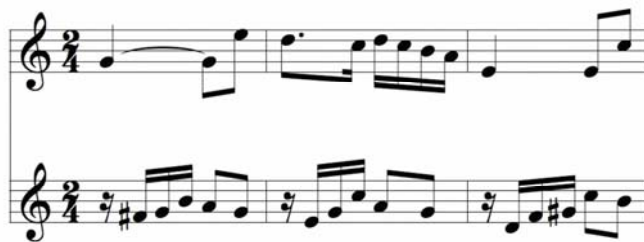


Figura 5 - Voz de contraponto (1) da polca GC, (Comp. 26-28) (VIANNA e LACERDA 1949).

O segundo momento em que as duas vozes principais se combinam ocorre na primeira parte da frase final¹¹ (comp. 52 a 55) da Parte C (Figura 6). Nesse trecho, o resultado sonoro entre as duas vozes aponta para um comportamento não resolutivo na perspectiva da semântica da narratividade, do “plano de conteúdo”, pois a melodia mais grave (sax tenor e trombone) desenvolve um contorno diverso e aparentemente não complementar à melodia principal executada pelos trompetes 1 e 2 e violino.



Figura 6 - Frase final da Parte C da polca GC (comp. 52-55) (VIANNA e LACERDA 1949).

Com relação ao padrão rítmico de acompanhamento utilizado no arranjo da polca GC para o CD *Orquestra Brasília*, foi utilizado o padrão mais tradicional de interpretação de uma polca de andamento rápido. O ritmo de acompanhamento, no âmbito da teoria das tópicas, como citado, refere-se à tópica “época de ouro” (Figura 7).



Figura 7 - Padrão rítmico (2) da polca GC de Pixinguinha. (CAZES e ARATANHA, 1989).

¹¹ Segundo terminologia presente em Schoenberg (1991), tal frase constitui-se como uma Sentença, na qual a primeira parte é composta por dois motivos similares (Início) e a segunda parte se complementa com fragmentos do motivo inicial (Conclusão).

Uma forte característica do gênero choro, constante nos arranjos de Pixinguinha para orquestra popular, refere-se à condução das vozes do baixo em sequências melódicas por graus conjuntos, propiciadas pela utilização de acordes invertidos, dominantes individuais e secundários, além de acordes diminutos de passagem. No arranjo da polca GC da série *Orquestra Brasília*, tal aspecto ocorre nas seguintes progressões: A7 A7/G / Dm/F Fm7 / Ab (comp. 29 e 30); A7 C#°/G / F F#° / C/G (comp. 37-39) e Eb E° / Bb/F (comp. 55 e 56).

Finalmente, ainda na perspectiva da dimensão “lugar comum” da Teoria das Tópicas Brasileiras, os aspectos ligados à forma musical, nas duas músicas analisadas acima, configura-se na forma rondó, na qual acontece um algo nível de previsibilidade com um constante retorno à Parte A, enquanto as partes B e C são desenvolvidas em regiões tonais vizinhas.

Considerações Finais

Após anos de atuação no âmbito do mercado fonográfico brasileiro como arranjador, Pixinguinha, na fase madura da sua carreira, volta-se para o tipo de musicalidade que o formou e que ele nunca abandonou: a música praticada à época do surgimento do gênero choro. Por meio da análise da série de arranjos para orquestra popular da fase madura da sua carreira, o universo musicológico de Pixinguinha pode ser estudado no âmbito da orquestração dita “brasileira”.

Com base nas prerrogativas lançadas pela tese, foi demonstrado que nos arranjos para orquestra popular do período de 1947 a 1957 Pixinguinha introduziu novos elementos na linguagem orquestral do choro, ao mesmo tempo em que utilizou-se de gêneros e elementos da musicalidade do princípio do choro.

Por fim, conclui-se que a Teoria das Tópicas Musicais (RATNER, 1980), adaptada ao contexto brasileiro, foi adequada, na medida em que propiciou a associação das tópicas brasileiras com elementos musicais do princípio do choro e também o quanto esse tipo musicalidade se renova e se revela na obra tardia de Pixinguinha como arranjador.

Referências:

BARATA, Denise. Permanências e deslocamentos das tradições musicais africanas na cidade do Rio de Janeiro. Em: *XXII Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ANPPOM*. João Pessoa, v.1, p. 1794-1798, 2012.

- BASTOS, José Rafael de Menezes. Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Vol. 20, n° 58, p. 177-196. Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, Brasil, 2005.
- CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: vida e obra*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.
- CAZES, Henrique e ARATANHA, Mario, de (Prods.) *Orquestra Brasília: o maior legado escrito de Pixinguinha*. CD. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1989.
- CAZES, Henrique (Prod.). *Orquestra Pixinguinha*. CD. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 1996.
- FONTENELE, Ana Lúcia Ferreira. *Pixinguinha entre o velho e o novo: os arranjos para orquestra popular (1947-1957)*, 2018.169f. Tese (Doutorado em Musicologia). Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo (USP), 2018.
- GIRON, Luis Antônio. Pixinguinha, quintessência da música popular brasileira. Em: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 42, p. 43-57. São Paulo, 1997.
- GRÁBOCZ, Mártha. *Musique Narrativité Signification*. Paris: L'Harmattan, 2009.
- MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles. 2007.
- PAES LEME, Bia Paes. (Org). *Pixinguinha na pauta: 36 arranjos para o programa O Pessoal da Velha Guarda*. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Imprensa Oficial, 2010.
- PAES LEME, Beatriz et al. (Org.). *Pixinguinha – Outras Pautas: 44 arranjos para o programa O Pessoal da Velha Guarda*. [LOPES, Marcílio; ARAGÃO, Paulo; ARAGÃO, Pedro]. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo e Edições SESC - São Paulo, 2014a.
- _____. (Org). *O Carnaval de Pixinguinha*. [LOPES, Marcílio; ARAGÃO, Paulo; ARAGÃO, Pedro]. São Paulo: Instituto Moreira Salles, Imprensa Oficial e Edições Sesc, 2014b.
- PIEIDADE, Acácio. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. Em: *El oído pensante* 1(1), p. 1-23, 2013.
<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/2202/8967>
- _____. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. XI. Em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr11/rem11.html
Acesso em: 22 set.2007.
- _____. Música e Retoricidade. *IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto – USP*. Ribeirão Preto, 2012.
- _____. Perseguido fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 23, p. 103-112., jan./jul. 2011. Acesso em: 20 out.2015.
- RATNER, Leonard. *Classic Music*. New York: Shimer, 1980.
- TRAVASSOS, Elisabeth. *Modernismo e Música Brasileira*. 2ª. Ed. Rio de Janeiro Jorge Zahar, 2003a.
- _____. Esboço da etnomusicologia no Brasil. *Revista OPUS*, Vol. 9, p. 73-86. Campinas: ANPPOM, 2003b.
- ULHÔA, Martha, T. Métrica derramada: prosódia musical na canção brasileira. *Brasiliiana. Revista da Academia Brasileira de Música*, n.2, p. 48-56. Rio de Janeiro, 1999.
- VIANNA, Alfredo da Rocha (Pixinguinha). *Assim é que é ... Pixinguinha e Sua Banda em polcas, maxixes e choros* (LP). Rio de Janeiro: Sinter, 1957.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; UFRJ, 2007.
- WISNIK, José Miguel. Os Choros e o samba-clássico do caboclo-doido. Em: SQUEFF, Ênio e WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.