

PIXINGUINHA EM PLENA MATURIDADE: OS ARRANJOS PARA UMA “ORQUESTRA BRASILEIRA”¹

PIXINGUINHA IN FULL MATURITY: THE ARRANGEMENTS FOR A “BRAZILIAN ORCHESTRA”

Ana Lúcia Ferreira Fontenele
Universidade Federal do Acre
alfontenele@gmail.com

Resumo

Atuando nos mais diversos campos da nossa música, Pixinguinha pode ser considerado como o músico e compositor brasileiro de maior destaque da música brasileira de caráter popular. Participou ativamente na fundação de gêneros musicais, principalmente o samba, e foi o maior divulgador do gênero choro, característico do final do século XIX. Atuou como arranjador de grandes intérpretes à época do surgimento da indústria do entretenimento, como também em grupos e pequenas orquestras de diversas formações. Nossa hipótese de trabalho tentará demonstrar que apesar de diálogos diversos com gêneros musicais variados, como por exemplo o jazz, o compositor nunca abandonou seu vínculo com a música popular urbana praticada desde o final do século XIX e início do século XX na cidade do Rio de Janeiro. Serão observados alguns aspectos que o motivaram, na fase madura da sua carreira, a realizar uma espécie de “resgate” de gêneros característicos do período citado. Isso se deu com o incentivo do cantor, Almirante, produtor e apresentador do programa radiofônico *O Pessoal*

¹ Comunicação apresentada no dia 16 de outubro de 2014, no Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo, dentro da programação do VI Encontro de Musicologia. Disponível em <https://youtu.be/XvyNfvOX0Co?list=UU7kMPRd6yA9Pulnj16voHXA> (acesso: 10/11/2015).

da Velha Guarda, no qual Pixinguinha atuou como arranjador, no período de 1947 a 1952.

Palavras-chaves: choro; samba; arranjo; música popular urbana

Abstract

Acting in many fields of our music, Pixinguinha can be regarded as the biggest musician and composer of the popular music from Brazil. He participated actively in the foundation of musical genres, especially the samba, and was the biggest promoter of Choro genre, that was practice of the late nineteenth century. Pixinguinha worked as arranger of great singers at the time of emergence of the entertainment industry in our country, but also in musical groups and small orchestras from diverse backgrounds. In this article, we will try to demonstrate that despite several conversations with various musical genres such as jazz, the composer never abandoned his ties to the popular urban music practiced since the late nineteenth century and early twentieth century in the city of Rio de Janeiro. We will observe some aspects that motivated him, in the mature stage of his career, to perform a kind of “rescue” of characteristic genres of that period. This happened with the encouragement of the singer, Almirante, producer and announcer of the radio program *O Pessoal da Velha Guarda*, in which Pixinguinha acted as arranger in the period of 1947 to 1952.

Keywords: choro; samba; arrangement; popular urban music

Introdução

Atuando nos mais diversos campos da nossa música, Pixinguinha pode ser considerado como um dos músicos e compositores de maior destaque da música brasileira de caráter popular. Participou

ativamente na fundação de gêneros musicais, principalmente o samba, e foi o maior divulgador do gênero Choro, característico do final do século XIX. Atuou como arranjador de grandes intérpretes, como Francisco Alves e Orlando Silva, que firmaram suas carreiras na perspectiva artística da indústria do entretenimento, como também em diversas formações, entre elas a orquestra que formou e dirigiu durante os anos de 1947 a 1952, no programa *O Pessoal da Velha Guarda* apresentado por Almirante na Rádio Tupi do Rio de Janeiro, objeto de estudo do presente artigo. Dos grupos os quais participou dois deles obtiveram maior destaque, o grupo *Os Oito Batutas* do início da sua trajetória profissional e o grupo no qual atuou como compositor e saxofonista em parceria com o flautista Benedito Lacerda. A dupla com Lacerda foi formada por volta de 1945 em período próximo ao período que atuou nos programas de rádio dirigido por Almirante.

O presente artigo tenta demonstrar que apesar dos diversos diálogos com gêneros musicais variados, como por exemplo o jazz, Pixinguinha de alguma forma manteve-se fiel à musicalidade praticada no Brasil desde o final do século XIX. Tal musicalidade surgiu desde que aqui chegaram as danças de salão vindas da Europa como a polca, o *schottisch* e a mazurca, entre outras. Para tanto iremos abordar tais aspectos de hibridação musical entre gêneros nacionais, o diálogo com gêneros estrangeiros, bem como o reflexo desses diálogos nas mutações e novas configurações pelas quais foram passando as formações instrumentais dos grupos os quais Pixinguinha atuou. Esses aspectos estão ligados a processos sociais que envolvem a profissionalização de Pixinguinha e seus amigos músicos, a consolidação da sua atuação no âmbito da indústria de entretenimento e sua trajetória na fase madura da sua carreira, momento em que Pixinguinha realiza uma espécie de “resgate” de gêneros musicais que representam de forma genuína o surgimento da música popular urbana do Brasil.

Influências musicais

Por algum tempo o gênero choro foi considerado como uma “forma de tocar” ou um estilo de execução das danças de salão advindas da Europa e posteriormente constituiu-se em gênero de música instrumental brasileira (ARAGÃO, 2011). O choro era considerado como “música dos subúrbios” executado por pequenos funcionários, operários, músicos soldados, - por pessoas humildes da cidade do Rio de Janeiro. Segundo Tinhorão (1998), os músicos eram recebidos em festas das casas de famílias dos bairros que frequentavam sem distinções de classe e de cor.

Pixinguinha conviveu plenamente com essa fase inicial da música popular mesmo sem ter conhecido seus pioneiros, como Joaquim Callado e Patápio Silva, entre outros, através da influência do seu pai e de um músico que foi responsável pela sua iniciação aos estudos musicais e inserção na vida profissional, o compositor Irineu de Almeida. Com Irineu de Almeida Pixinguinha participou de suas primeiras gravações como flautista acompanhado pelas linhas contrapontísticas à melodia principal criadas e executadas por Irineu de Almeida ao *oficleide*, instrumento de sonoridade médio-grave. Essa pode ser considerada como a base musical de Pixinguinha, expressa em diversos arranjos e composições criados por ele.

Para Alencar (1979, p.39) “se Callado foi o criador do choro, Pixinguinha foi o seu maior divulgador. Seu aristocratizador”. Esse aspecto aristocratizado refere-se à época que Pixinguinha trouxe os músicos para tocarem profissionalmente nas salas de cinema. A partir desse momento começa a haver distinções de classe, pois os músicos populares passam a tocar para pessoas da classe média que frequentavam os cinemas e os teatros de revista. Para Tinhorão (1998, p. 297):

Essa espécie de busca de ascensão sócio profissional (músicos de camadas mais baixas) através das habilidades musicais iria, no entanto, ter um preço para os supostamente favorecidos: o da abdicação de parte da

originalidade e identidade de sua arte e cultura em favor das expectativas de gosto do novo público que lhes pagava os serviços.

Para Aragão (2011), o surgimento da música popular urbana na cidade do Rio de Janeiro esteve ligado a quatro vertentes de práticas musicais que se convergiram ao longo do final do século XIX e início do século XX. A primeira descrita acima, associada de início ao período considerado por Vasconcelos (1977) como a *belle époque* brasileira, de 1870 a 1919, e ao surgimento do choro. Ao mesmo tempo havia uma espécie de resgate da música regional, principalmente da região nordeste, retratado nas práticas do Grupo Caxangá no qual atuavam Pixinguinha, Donga e João Pernambuco, entre outros. Esses gêneros dialogavam e eram praticados por músicos que circulavam entre eles.

O terceiro gênero que veio somar-se aos supracitados merece um parágrafo especial, pois afirma uma influência africana no que se refere ao ritmo. Os primeiros sambas surgidos no contexto da Casa da Tia Ciata, o samba vindo da Bahia e de alguma forma renovado na cidade do Rio de Janeiro, contaram com a participação de músicos e compositores descendentes das tias baianas, entre eles João da Baiana e o próprio Pixinguinha, que era filho de baiana (MENEZES BASTOS, 2005). Nesse ambiente tocava-se o partido alto, inicialmente uma música apenas instrumental para ser dançada e o samba raiado, com duas partes, um refrão e uma parte improvisada (ARAGÃO, 2011).

Nas primeiras décadas do século XX, sedimentava-se um tipo de formação musical herdeira da música do final do século XIX, - os grupos regionais compostos com a base de flauta, cavaquinho, violões e percussão. O samba passa por algumas mudanças distanciando-se da célula rítmica mais ligada ao maxixe e no contexto dessa nova roupagem adquire um ritmo derivado das escolas de samba do bairro Estácio de Sá (SANDRONI, 2001). Músicos dos regionais de choro eram solicitados para gravações comerciais do "novo samba", entre eles destacam-se: Canhoto (cavaquinhista) Meira e Dino 7 cordas (violo-

nistas) (ARAGÃO 2011).

Por fim, já no contexto de profissionalização desses músicos uma nova influência passa a mesclar-se aos gêneros do choro e samba com alta divulgação, ao final da Primeira Guerra Mundial, as *jazz bands* da América do Norte. Isso se deu em paralelo ao surgimento da indústria de entretenimento cultural obedecendo a leis do mercado fonográfico em ascensão. Pixinguinha, como um músico multifacetado, pois além de circular no meio do choro e do samba carioca, adquire habilidades como saxofonista e como arranjador de estilos de execução em certa medida, comprometidos com as novas práticas musicais do Brasil Moderno, principalmente a partir de meados da década de 20 do século passado.

O primeiro contato de Pixinguinha e seus companheiros músicos com o *jazz* característico das primeiras décadas do século vinte, que ultrapassou a fronteira norte-americana, chegando à Europa, se deu quando da estadia do grupo *Os Batutas* em Paris. Após essa época Pixinguinha esteve aberto a essas novas influências e, portanto, apto a embarcar nas novas sonoridades que estavam por instalar-se no Brasil. Nessa perspectiva atuou como arranjador em gravadoras multinacionais sediadas no Brasil e deixou sua marca em gravações de cantores proeminentes no cenário da emergente música popular das novas massas urbanas. Gêneros como o samba orquestrado, samba-canção abolerados e marchas carnavalescas tinham esse cunho musical influenciados por tipos de execução musical derivados das *jazz bands* e, posteriormente, das *big bands* americanas.

É importante atentarmos para as palavras do próprio Pixinguinha com relação a uma não absorção “passiva” do *jazz* americano por parte dos integrantes do grupo *Os Batutas* ainda na França. Segundo Pixinguinha em depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, *apud* Menezes Bastos (2005, p. 185), “se tratava de uma questão muito mais de admiração e escolha ativa – portanto de apropriação – do que de influência, naturalizada, passiva” O autor

destaca ainda que na temporada em Paris, por seis meses, a partir de 1922, os integrantes do grupo *Os Batutas* conviveram com grupos não só norte-americanos, mas de várias partes do mundo.

Por outro lado, para Menezes Bastos (2005) a experiência desse grupo liderado por Pixinguinha em Paris projetou a autêntica música brasileira ao mundo e que o cenário social e cultural da cidade europeia estava pronto a absorver músicas consideradas “exóticas” e a questão étnica estava sendo valorizada por intelectuais, artistas e antropólogos em atuação àquela época. Tanto o grupo *Os Batutas*, como também o compositor Villa-Lobos respondiam a essas demandas culturais que os franceses queriam (CÂMARA DE CASTRO, 2010). Para Menezes Bastos (2005, pg. 186), o fato dessa música poder “representar o Brasil na *capital cultural do mundo*, pode ser lido como um imenso diálogo sobre a identidade do país... ali onde o *negro* era inventado como cerne da música popular no sistema mundial”.

Esses fatos propiciaram, segundo Menezes Bastos (2005), a solidificação de uma musicalidade que estava por se firmar, quando da volta do grupo ao Brasil no contexto da indústria cultural em formação, a ser vivenciada por integrantes do grupo nas suas próximas atuações como músicos e arranjadores na indústria de entretenimento, dos discos e do rádio. A partir daí alguns projetos de afirmação de identidade nacional surgiram com intuito de unir o povo brasileiro em torno de uma ideologia cultural de caráter popular. A música dos mestiços e dos negros era valorizada e colocada em uma nova moldura.

A preservação da música popular brasileira

A partir do início da década de 1930 a música passa a ser vista sob um novo prisma em diálogo com “fatos históricos e políticos da nação brasileira” (ARAGÃO, 2011, p. 23). Aragão (2011, p. 23) considera ainda que “a música aparece então como “supra-estrutura” determinada pelas condições econômicas e políticas da nação; mais

do que isso, ela resulta do enfoque das lutas de classe e de estágios de dominação em diferentes níveis, regidos por forças nacionais e internacionais”. Cabe aqui destacar ainda uma citação de Martin-Barbero (2005) *apud*, Carvalho (2014) na qual considera que “a identidade local é assim levada a se transformar em uma representação da diferença que se possa fazê-la comercializável, ou seja, submetida ao turbilhão das colagens e hibridações que impõe o mercado”.

Nesse período, em 1928, Pixinguinha participa de encontros significativos com intelectuais ligados ao movimento modernista. Um desses encontros em especial iria se configurar como o momento em que se definiu um novo projeto de musicalidade brasileira denominado por Vianna (1995) como “O Mistério do Samba”. Tal encontro reuniu músicos importantes da área de música popular como Pixinguinha e Donga, um poeta e intelectual francês que esteve ligado ao movimento de valorização do negro em Paris, Blaise Cendrars, e ainda Pudente de Moraes Neto, Gylberto Freire, Sérgio Buarque de Holanda e Patrício Teixeira (CABRAL, 2007).

Em 1930, Villa-Lobos, Pixinguinha e vários artistas ligados a música em geral e a corporações de bandas militares participam de discussão e de uma manifestação solicitando por parte do governo providências e leis que garantissem a circulação e execução de música brasileira, diante da invasão de músicas e grupos liderados por estrangeiros no Brasil (CABRAL, 2007).

Na década de 40 do século passado, várias discussões sobre aspectos ligados a brasilidade e as características musicais de gêneros musicais diversos começam a surgir. Segundo Aragão (2001) tais influências refletidas na música popular urbana em gêneros como o choro e o samba vieram das raízes africanas (SANDRONI, 2001 e VIANNA, 1995), como também da música “folclórica” do nordeste (ALMIRANTE, 2013). Cabe destacar aqui o papel de alguns arranjadores que, conscientes das perspectivas citadas, realizavam uma espécie de preservação de elementos ligados à musicalidade brasileira em suas

criações. Em geral, como o caso de Pixinguinha, esses arranjadores atuavam no âmbito da indústria cultural em expansão em um processo de “mercantilização” imposto aos gêneros choro e samba (ARAGÃO, 2011).

A essa época também surgia a noção de preservação de coleções de acervos musicais como os de Almirante, Jacob do Bandolim, Lúcio Rangel, Mozart de Araújo, entre outros. Ao mesmo tempo emergia também uma classe de pesquisadores, considerados por alguns autores como “folcloristas urbanos” (ARAGÃO, 2011, p. 21). Em 1941 é fundada uma “Comissão de Pesquisas Populares” para o estudo da música popular urbana integrada por intelectuais entre eles, Luiz Heitor Corrêa de Andrade, Marisa Lira, Brasília Itiberê e Renato de Almeida, entre outros. Pixinguinha participa junto aos integrantes dessa comissão de um programa de rádio no qual os objetivos da comissão foram debatidos e expostos a um maior público (ARAGÃO, 2011).

Dentre todas essas figuras citadas, Almirante foi considerado um dos maiores defensores dessa espécie de brasilidade musical, atuando em dois programas radiofônicos “voltados para a história (e a exaltação) de música popular urbana” (ARAGÃO, 2011, pg. 20). O segundo dessa série de programas foi *O Pessoal da Velha Guarda* que teve como colaboradores Pixinguinha e Benedito Lacerda. O programa aconteceu na Rádio Tupi do Rio de Janeiro de 1947 a 1952. O programa contava com a atuação de uma orquestra típica brasileira liderada por Pixinguinha, duplas de cantores e um pianista, como também um regional que eventualmente acompanhava cantores e interpretava choros.

Formação musical e o caminho para a “orquestração brasileira”

Conforme citado acima Pixinguinha obteve uma formação musical sólida, desde os primeiros estudos informais com o músico e compo-

sitor Irineu de Almeida. Nessa base de formação considerada “informal” Pixinguinha convivia em sua casa, nas rodas de choro com os violonistas, Sátiro Bilhar, Quincas Laranjeiras, Tute, Juca Kallut (flautista), Luís de Souza e Bonfiglio de Oliveira (pistonistas), Irineu de Almeida (oficleide) e Heitor Villa-Lobos. (CABRAL, 2007). O contato com Villa-Lobos também ampliou sua cultura musical no âmbito da música de concerto.

Irineu de Almeida, como alguns músicos e compositores de uma geração anterior à de Pixinguinha, integrou a Banda do Corpo de Bombeiros liderada por Anacleto de Medeiros e estudou harmonia, contraponto e fuga no Conservatório Imperial de Música (CABRAL 2007). Foi um músico e compositor de atuação na música popular urbana com uma formação no âmbito da música considerada erudita, seguindo o mesmo caminho de outros músicos e compositores como Henrique Alves de Mesquita, Joaquim Callado e Anacleto de Medeiros.

Por volta de 1933, já adulto, Pixinguinha foi aconselhado por alguns amigos a solidificar seus conhecimentos musicais ingressando, após alguns testes, no 3º ano do curso de Teoria Musical do Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro (CABRAL, 2007). Por outro lado, alguns professores e compositores como Paulo Silva e o violonista Baden Powell o aconselhavam a não estudar, pois o que ele fazia musicalmente, mesmo estando, eventualmente, “fora das regras” soavam de forma adequada (CABRAL, 2007).

Com relação aos seus arranjos, mesmo os mais “comerciais”, alguns autores o associam como “o grande pioneiro da orquestração da música popular brasileira” (CABRAL, 2007, p. 145). Na seguinte citação Bia Paes Leme, *apud* Valente (2009), descreve o estilo de orquestração presente nos arranjos de Pixinguinha:

Os arranjadores que trabalhavam na indústria fonográfica brasileira eram quase todos estrangeiros e tinham influências das operetas e da música ligeira europeia. Pixinguinha vinha das tradições das bandas militares brasileiras, trazendo daí influências para seus arranjos. Inaugurou, a

partir dessa experiência, uma forma brasileira de fazer arranjos, valorizando o naipe de percussão e incorporando as técnicas de contraponto que já utilizava como intérprete (VALENTE, 2009, p.63).

Pixinguinha soube muito bem mesclar seu conhecimento e experiência musical com as práticas musicais populares e de certa forma eruditas, realizando um campo de atuação musical intermediária. Tal fato foi realçado como típico na música brasileira por Mário de Andrade, *apud* Saraiva (2014), referindo-se ao gênero canção:

Parece mesmo que a história nos presenteou com uma porosidade rara entre as práticas eruditas e populares, dando origem a um campo intermediário. De onde nasceu uma importante vertente na música popular brasileira que se sedimentou no âmbito da canção popular (SARAIVA, 2014, p. 642).

Tal tendência permanece nas criações musicais da atualidade. Nesse sentido o compositor Chico Buarque, em entrevista na série a MPB em discussão, considera que não existe barreira entre o erudito e popular na música brasileira, afirmando que aqui “teríamos mais facilidade de transitar de um campo para o outro, já que os nossos músicos costumam ter uma carga de informações que os europeus não têm” (NAVES, 2010, p. 24).

A “orquestração brasileira” e os arranjos do programa *O Pessoal da Velha Guarda*

Com toda a sua história de vida e base musical Pixinguinha chega à idade madura apto a realizar grandes proezas na viagem musical que proporcionava aos milhares de ouvintes do programa radiofônico. Essa viagem no tempo se justifica, pois Almirante almejou realizar um resgate às formas de execução e arranjos que rememorassem os gêneros musicais característicos do final do século XIX, entre eles

a polca, o *schottisch*, as valsas e quadrilhas. Além desses a orquestra executava gêneros brasileiros como o maxixe, o tango brasileiro e o samba.

A orquestra utilizada por Pixinguinha tinha como base o modelo americano das *jazz bands* que eram formadas pela secção de sopros (madeiras e metais) e por uma secção de base rítmica composta por piano, guitarra, bateria e contrabaixo. Posteriormente, as orquestras americanas experimentaram em arranjos de cunho mais românticos ou clássicos uma formação mista, com a introdução de um naipe de violinos. Arranjos e composições do compositor Gershwin são caracterizados por esse tipo de formação instrumental, as *jazz* sinfônicas. No caso brasileiro esses tipos de orquestras executavam o gênero de samba canção (FERREIRA, 2005).

Na orquestra do programa *O Pessoal da Velha Guarda* o naipe de percussão, oriundo do contexto do samba e das escolas de samba, foi introduzido junto à bateria americana. A base harmônica era feita por baixo acústico, piano, violão e cavaquinho. Além dessa base a orquestra era composta pelo naipe de sopros (madeiras – flautim, flauta e clarineta e metais – saxes, trompete, trombone e bombardino) e pelo naipe de violinos com até quatro linhas melódicas diferentes (*divisi*) (ARAGÃO, 2010).

A partir dessa formação instrumental Pixinguinha traz os instrumentos considerados de base harmônica e percussivos para o plano principal dos seus arranjos. Para Aragão (2010):

As modificações, no entanto, são muito mais profundas. Na verdade, mais do que simplesmente destacar a base, Pixinguinha fez com que todos os outros elementos do arranjo passassem a girar em torno dela. O som de base, que anteriormente era mero adorno periférico, cresceu em importância, não apenas para ascender a um plano mais frontal de escuta, mas principalmente por passar a ser referencial na criação de texturas, dos contracantos, de todos os elementos que soavam nos naites de madeiras,

saxofones, metais e cordas.

Diante de tais mudanças, a partir da base rítmica Pixinguinha realizava a levada característica de cada gênero tornando a base uma constante nos seus arranjos e, segundo Aragão (2010) “sem uma sincronia permanente com os demais instrumentos ... os demais instrumentos (sopros e cordas) passaram a ser usados para colorir essa base de forma muito mais econômica e individualizada”.

A partir do lançamento em de uma série desses arranjos (PAES, 2010 e 2014) e, além disso, de apresentações, na ocasião do lançamento das duas séries de partituras, da *Orquestra Pixinguinha na Pauta* formada na cidade do Rio de Janeiro, público e pesquisadores puderam apreciar o ambiente musical do programa *O Pessoal da Velha Guarda*, - em 2012 no Rio de Janeiro e em 2014 em São Paulo. Devido ao fato de boa parte dos programas de rádio ter sido preservada em áudio os manuscritos dos arranjos puderam ser recuperados, revisados e editados, com o auxílio da audição dos arranjos originais.

Finalmente, no presente artigo buscamos ampliar o campo de visão com o intuito de melhor entender a vasta musicalidade de Pixinguinha e seus reflexos na musicalidade brasileira. Por outro lado, como próxima etapa da presente pesquisa, pretendemos observar com mais detalhes os passos realizados pela equipe do Instituto Moreira Salles no processo de recuperação, editoração e execução dos arranjos realizados por Pixinguinha, além da análise musical dos mesmos.

Referências

ALENCAR, Edigar de. *O fabuloso e harmonioso Pixinguinha*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1979.

ALMIRANTE, Henrique F. D. *No tempo de Noel Rosa*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2013.

ARAGÃO, Paulo. As cores novas do arranjador. In PAES, Bia L. (Org). *Pixinguinha na pauta: 36 arranjos para o programa O Pessoal da Velha Guarda*. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Imprensa Oficial, 2010.

ARAGÃO, Pedro. *Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o Choro*. Tese de Doutorado. Programa de Pós Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2011.

CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: vida e obra*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), 2007.

CÂMARA DE CASTRO, Marcos. *Fantasia é o que mais tarde nós chamamos de memória*. Revista USP N° 85. São Paulo: 2010.

CARVALHO, Rosa, G. de. *A discussão do conceito de identidade nos estudos culturais*. In. http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/a/a2/GT3-_26_-_Identidade_conceito_celacom.pdf . Acessado em 13.04.2014. Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS.

FERREIRA, Cláudio, L. O papel dos sopros nos arranjos da música popular brasileira. In: TAUBKIN, Myrian (Org). *Um sopro de Brasil*. Projeto Memória Brasileira. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 2005.

MENEZES BASTOS, José Rafael de. *Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, Vol. 20, n° 58. pgs. 177-196. Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, Brasil, 2005.

NAVES, Santuza C. *Canção Popular no Brasil*. Coleção Contemporânea. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

PAES, Bia L. (Org). *Pixinguinha na pauta: 36 arranjos para o programa O Pessoal da Velha Guarda*. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Imprensa Oficial, 2010.

_____. Pixinguinha – *Outras Pautas: 44 arranjos para o programa O Pessoal da Velha Guarda*. São Paulo: Instituto Moreira Salles/Imprensa oficial do Estado de São Paulo e Edições SESC – São Paulo, 2014.

SARAIVA, Francisco S. Bellinati-Tatti: interfaces entre o Violão solístico e a Canção Popular Brasileira. In: *XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. João Pessoa: 2012.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Descendente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Jorge Zahar Ed. Rio de Janeiro, 2001.

TINHORÃO, José R. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: 34 Editora, 1998.

VALENTE, Paula, V. *Horizontalidade e verticalidade: dois modelos de improvisação no choro brasileiro*. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2009.

VASCONCELOS, Ary. 1977. *Panorama da música popular brasileira na belle époque*. Rio de Janeiro: Livraria Sant' Anna, 1977.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ Editora UFRJ, 2002.