

# “Pr’um Samba”: reflexões e criações sobre o arranjo no gênero musical brasileiro<sup>1</sup>

Paulo José de Siqueira Tiné<sup>2</sup>

Universidade Estadual de Campinas | Brasil

**Resumo:** O trabalho discorre sobre resultados parciais obtidos nos recentes projetos de pesquisa sobre a performance de processos criativos em música popular. Esses projetos tiveram como objetivo registrar e promover uma reflexão crítica sobre a criação e circulação de uma produção para uma formação idealizada (Ensemble Brasileiro), dentro de uma relação tensional com seus antecedentes históricos (Orquestras Típicas, Jazz e Big Bands) próximos. Para tanto elege três etapas inter-relacionadas: interpretação de um arranjo histórico, criação de um novo arranjo e criação de uma composição musical no mesmo gênero. Além disso, para além do processo de produção, o artigo tece breves considerações sobre o contexto histórico que deu origem às discussões levantadas.

**Palavras-chave:** samba; processos criativos em arranjo; orquestra típica; Big Band; música instrumental brasileira.

---

<sup>1</sup> “Pr’um Samba”: reflections and creations about musical arrangement in the Brazilian musical genre. Submetido em: 30/11/2018. Aprovado em: 17/07/2019.

<sup>2</sup> Professor Doutor do Instituto de Artes da UNICAMP desde 2012 e líder do grupo de pesquisa “Transcrições Musicais”. É autor dos livros “Harmonia: Fundamentos de Arranjo e Improvisação” (apoio FAPESP 2011/14) e “10 Peças para Violão: Solo brasileiro, anos 90” (apoio FAEPEX 2016), ambos lançados pela editora “Rondó”. Possui 5 CDs lançados, o último “Paulo Tiné & Ensemble Brasileiro” – em 2017- distribuído pela Trattore em 2018. Além de atuar como convidado, foi regente de diversas Big Bands paulistas como a Big Band da Santa, Big Band da EMESP, UNICAMP Big Band e da Big Band infanto-juvenil do Projeto Guri (Santa Marcelina). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3191-1379>. E-mail: [tine@g.unicamp.br](mailto:tine@g.unicamp.br)

**Abstract:** This paper deals with partial results obtained in recent research projects on performance in creative processes of popular music. These projects aimed to record and promote a critical reflection on the creation and circulation of a production for an idealized formation (Ensemble Brasileiro), within a tensional relationship with its nearby historical antecedents (Typical Orchestras, Jazz and Big Bands). For this purpose, it chooses three interrelated stages: interpretation of a historical arrangement, creation of a new arrangement, and creation of a musical composition in the same genre. Moreover, in addition to the production process, this article briefly considers the historical context that gave rise to the discussions.

**Keywords:** samba; creative processes in musical arrangements; Brazilian typical orchestra; Big Band; Brazilian instrumental music.

“que basta um pouco de carinho,  
um cavaquinho rouco,  
uma flautinha, um violão  
Pr’um samba”  
(Egberto Gismonti)

\* \* \*

Carlos Sandroni, em sua clássica obra *Feitiço Decente* (2001), aponta dois paradigmas rítmicos que, de certa forma, dividem a história do samba, principalmente a partir de sua introdução na história da indústria fonográfica brasileira, portanto, naquilo que viemos a entender como sendo mais propriamente música popular como algo diverso do folclórico ou étnico no sentido contemporâneo da compreensão da etnomusicologia<sup>3</sup>. Ou seja, os paradigmas do *tresillo* e do Estácio (em referência à famosa escola de samba carioca), filiando o primeiro à influência da habanera na América Latina e Central de uma maneira geral e ao continente africano, em especial ao Zaire, o segundo. O ponto brilhante do texto reside no fato do autor entender que foi o modo de grafar tais paradigmas pelos artistas alfabetizados musicalmente, dentro da tradição europeia e ocidental, que trouxe à luz a questão da síncopa, central na definição histórica do samba, ainda que por vias tortuosas, como bem demonstra o autor. Em especial, a questão central do papel do arranjador, como um mediador cultural e como aquele que traduz sua escuta ao escrever um arranjo, como aponta o filósofo Peter Szendy (2008), se encontra prefigurada na prática a partir da visão de Sandroni.

O presente texto pretende apresentar trabalhos musicais relacionados do autor ligados ao samba onde tais reflexões se fazem presentes e pertinentes.

## 1. Introdução

Quanto ao processo de comercialização do samba, que se deu através do início da era do rádio e

---

<sup>3</sup> “O termo etno-musicologia, ainda com hífen, só aparece após a Segunda Guerra Mundial, na publicação do holandês Jaap Kunst, um dos primeiros estudiosos da música balinesa e javanesa – ‘Ethno-musicology: a study of the nature of ethno-musicology, its problems, methods, and representative personalities’, tomando lugar ao de musicologia comparada, pela visão expressada por vários pesquisadores de que esse estudo não era mais comparativo do que os de outros campos do conhecimento. Em 1956 surge, nos Estados Unidos, a Society for Ethnomusicology, que retira oficialmente o hífen da palavra etnomusicologia, enquanto que a Associação Brasileira de Etnomusicologia só veio a firmar-se em 2001. A tendência etnomusicológica das décadas posteriores tem sido a do estudo da música em uma sociedade, assim como a interação da música com o seu contexto cultural, histórico e social”. (CHADA, 2016: 3)

entre os meios mecânicos e elétricos de reprodução com a indústria do disco, esse gênero se caracterizou, então, tonalmente do ponto de vista do viés melódico-harmônico, ao contrário de muitas manifestações de cunho modal que se observa, por exemplo, no candomblé. É preciso lembrar que os primeiros compositores no cenário carioca da década de 1920 não eram mais aqueles puramente comunitários, ou seja, apesar de fazerem parte de uma prática musical coletiva baseada na oralidade, eles expandem essa prática para os meios de comunicação de massa e, posteriormente, se profissionalizam. Tais compositores trabalharam, é de supor, no sentido de uma estilização tonal do gênero. Nesse sentido, parece ter havido uma neutralização dos elementos modais – como os pentatônicos –, comuns na cultura afro-brasileira, nesse processo de estilização, pelo menos nesse momento histórico.

A partir disso, na década de 1930, foi construído, no meio musical popular brasileiro, um modelo de exaltação nacional através do samba, principalmente através dos signos musicais e poéticos encontrados nos primeiros arranjos da canção “Aquarela do Brasil” de Ary Barroso (Ver SOARES, 2002). Quando se lembra de que a primeira gravação de “Aquarela do Brasil” foi realizada em 1939, ano da partida de Carmen Miranda para os Estados Unidos da América, vê-se que uma série de signos e um ideário brasileiro foram constituídos, ainda que tal processo pudesse ser completamente inconsciente por parte do compositor. A transformação da “Aquarela do Brasil” em parâmetro de afirmação nacional se dá em pleno período do Estado Novo, a ponto de o samba ser considerado o gênero brasileiro de música popular por excelência.

O arranjo de 1939 destaca aquilo que poderia ser uma variante do paradigma do Estácio. Segundo Barbosa e Devos, no capítulo “O Tantatã da *Aquarela do Brasil*” (BARBOSA; DEVOS, 1984: 47-49) Radamés Gnattali teria inserido a famosa célula rítmica nos 5 saxofones, fato que aponta para a presença da formação da Big Band, ao invés dos contrabaixos, como queria Ary Barroso. A instrumentação da 1ª gravação de “Aquarela do Brasil” é formada por clarinete, naipe de saxofones, 3 trompetes, trombone e seção rítmico-harmônica, que inclui instrumentos de percussão, melhor captados graças ao incremento das gravações elétricas a partir de 1927 no Brasil. Partindo do conceito das *time-lines* africanas, que serviram de base para a construção dos conceitos dos paradigmas por Sandroni, observa-se uma formulação a partir de uma estrutura de contramétrica de 7 unidades que se incorporam num ciclo cométrico de 16 pulsações através de uma pequena adaptação ao findar das duas repetições das unidades referidas: (2+2+3) (2+2+3) 2.

Para evitar esse tipo de contra-senso, que evidencia a inadequação de categorias europeias para a realidade afro-americana, Carlos Sandroni, na obra citada, adotou os conceitos de “cometricidade” (confirmação de um fundo métrico constante) e “contrametricidade” (contradição do fundo métrico, característica das músicas africanas) no lugar de regularidade rítmica e síncopa. Isso porque os ritmos contramétricos podem se tornar regulares, desde que repetidos com certa constância. É o que ocorria com gêneros populares latino-americanos, onde as células rítmicas sincopadas dos gêneros dançantes, ao serem repetidas na forma de *ostinato* ao longo de uma composição, transmitem-lhe uma regularidade rítmica, ainda que “sacolejante”. (BESSA, 2010: 86)

É certo, então, que a dimensão simbólica de “Aquarela do Brasil” está bastante atrelada a esse padrão rítmico dentro daquilo que Ary Barroso chamou de samba-exaltação, que inaugurou uma nova fase do gênero e sua vinculação com o projeto do Estado Novo.<sup>4</sup> Na década de 1940 o locutor Almirante conduziu na rádio Nacional o programa cujo epíteto “O Pessoal da Velha Guarda” já apontava para um viés nostálgico à turma de Pixinguinha e, na década seguinte, a gravadora Sinter lançou uma série de LPs que somam a mesma faceta ao aspecto carnavalesco. Tais arranjos foram editados recentemente pelo Instituto Moreira Salles em parceria com o selo SESC e, justamente os antigos LPs, eram nomeados por “O Carnaval de Pixinguinha”.

Nesse contexto, Radamés Gnattali parece ter sido outro grande mediador do samba na música brasileira, principalmente quando se pensa em produções que também avançam no campo da música clássica ou erudita brasileira. Ou seja, além do seu papel de arranjador há aquele representado, por exemplo, pelo ciclo de composições intitulado “Brasilianas” e escrito a partir da década de 1930, em plena simultaneidade com o Estado Novo, nas quais o gênero está sempre presente (ver TELLES, 2017). Apesar de ter escrito pouco para Big Bands, preferindo a formação que chamou de Orquestra Brasileira, um dos poucos títulos do maestro para esta formação se chama exatamente “Luciano Perrone”<sup>5</sup>, o baterista ícone da adaptação do gênero a esse instrumento, sobre o qual serão tecidas considerações posteriores.

---

<sup>4</sup> Observa-se que o mesmo padrão é utilizado por Pixinguinha no contraponto do saxofone tenor para as históricas gravações dele e Benedito Lacerda no final da década de 1940. Quando Cesar Camargo Mariano, 40 anos depois, utiliza a mesma *time line* na forma de convenção rítmica, lançada em outra ditadura, a civil-militar (1964-1984), na gravação histórica em 1979 de “O Bêbado e o Equilibrista” (João Bosco & Aldir Blanc) interpretada por Elis Regina, a significação de brasilidade que se dá através do ritmo permanece, mas como que invertida. No último arranjo a formação de Big Band é abandonada em favor da adoção dos signos de atualidade de então: piano, guitarras e baixo elétrico somados à bateria e percussão. De exaltação da brasilidade ao hino da anistia, perpassando as arbitrariedades da morte de Wladimir Herzog, é certo que a significação musical se inverte nos exemplos, de certa forma, antagônicos.

<sup>5</sup> A partitura indica apenas Orquestra de Palhetas e Metais com Bateria, Guitarra e Contrabaixo Elétrico e Piano. Sem data, é possível que os instrumentos elétricos apontem para as décadas de 1960 ou 1970 embora esteticamente se remeta mais aos anos de 1950. O fato é que ela não configura no catálogo elaborado por Barbosa e Devos (Op. Cit.). Mas parece que figurará em catálogos futuros. Tive a oportunidade de montar e reger a peça na temporada 2016, constatando os dados expostos. Ver <https://www.youtube.com/watch?v=l7uCKOfmO4Y>. Acesso em 24 abr. 2018.

Décadas depois, as Big Bands formadas pelos primeiros alunos brasileiros advindos da Berklee School of Music (Boston, MA) em São Paulo na década de 1970, trouxeram ao Brasil uma concepção menos dançante e de acompanhamento de cantores e mais ligadas à improvisação e à prática jazzística.<sup>6</sup> Tal fato se deu com esses atores que faziam jazz no Brasil a partir de uma vivência em escolas norte-americanas, sobretudo, dentro de um contexto paulistano. Uma das principais referências daquele momento foi a *Thad Jones/Mel Lewis Big Band* que, vale dizer, foi base do primeiro disco de Hermeto Pascoal que também ocorreu nos EUA durante aquela década. Pode-se aferir que, possivelmente, nesse período, o termo Orquestra, que era o termo genérico dado para a formação no Brasil, passa a ser substituído pelo termo específico de Big Band a partir das décadas de 1970 e 80. Somente na década seguinte esses grupos, mais voltados à improvisação e música instrumental, farão uso da Big Band tocando ritmos brasileiros, entre eles o samba. Mas não era exatamente isso que fazia a Orquestra Tabajara, uma das primeiras e mais famosas Big Bands do Brasil (Carioca & Sua Orquestra, Astor & Sua Orquestra, etc.), a partir das décadas de 30 e 40? Sim e não, pois ela estava atrelada à dança e à gafeira e, assim como outras, ao acompanhamento de cantores.

A partir dos dados obtidos no livro *Big Bands Paulistas*, de José Ildelfonso Martins e José Pedro Martins, lançado pela editora SESC em 2017, podem contribuir para um olhar mais amplo no universo abordado. O trabalho contempla nove bandas do interior paulista que atuaram entre 1940 e 1970 a partir das cidades de Franca, Espírito Santo do Pinhal, Catanduva, Guararapes, Jaboticabal, Jaú, Rio Claro, São José do Rio Preto e Tupã. Como se trata de um título recente, a nomenclatura de Big Band consta logo no título; mas observa-se que, no período histórico abordado, essa expressão não era utilizada. Tais orquestras tinham em Glenn Miller, Tommy Dorsey, Benny Goodman, entre outros, sua referência estética e, no caso do Brasil, a mencionada Orquestra Tabajara. Todas elas existiram dentro da função social do baile e do entretenimento, algumas chegaram a gravar LPs na década de 1960, mas sempre no sentido de levar o público à dança. Observa-se, através da iconografia apresentada no livro, que poucas delas eram Big Bands completas, formadas por 5 saxofones, 4 trompetes, 4 trombones e seção rítmico/harmônica, muitas possuíam 4 saxofones, 3 trompetes e 2 trombones. Mesmo assim, a aceção de Big Band continua correta, embora em alguns casos a aceção Combo pareça mais apropriada. Por outro lado, nota-se em muitas delas a presença do acordeon, talvez pela forte presença da cultura provinda da

---

<sup>6</sup> Ver depoimento de Nelson Ayres em <https://www.youtube.com/watch?v=CmD4Es974Oc>. Acesso em 01 fev. 2017.

imigração italiana no interior paulista. Além disso, muitas delas se iniciaram dentro da nomenclatura *jazz-band* para, posteriormente se assumirem como orquestra.

Tendo como pano de fundo as questões apresentadas, do ponto de vista da *performance* musical, como também se pretende interpretar um arranjo histórico, realizar um arranjo e composição originais dentro do gênero do samba, tendo o conhecimento prévio de seus paradigmas e estilos que se desenvolveram através da história? Devemos nos ater a eles ao interpretar um arranjo de samba hoje?

Tanto a interpretação e adaptação de um arranjo que fez parte da história da música popular do Brasil e escrito por Pixinguinha, como a manufatura de um arranjo ou de uma composição que pretende manter e não descaracterizar um gênero, podem desembocar na discussão sobre conceito de fidelidade. J. J. Nattiez, ao escrever sobre Glenn Gould, comenta que, para o pianista, “a música é, antes e acima de tudo, expressão do pensamento”<sup>7</sup> e desenvolve algumas reflexões sobre os conceitos de fidelidade, autenticidade e juízo crítico no contexto da música clássica e das interpretações historicamente orientadas:

(...) interpretar é dar vida às redes de significações múltiplas. E, se existe, entre os dois casos [interpretação como realização e interpretação como compreensão], uma tal proximidade entre a interpretação do artista e a do exegeta, isto se dá porque estamos em presença, em cada um deles, de um fenômeno de caráter *hermenêutico*.<sup>8</sup>

Dentro da lógica do autor, a fidelidade de uma interpretação não seria a recriação do mundo do compositor restituída com coerência. Dada a multiplicidade de significações de uma dada obra, além de não haver uma leitura única de uma obra musical, ele questiona a ideia de uma essência unívoca que expõe de René Leibowitz.

De acordo com Heidegger e Gadamer, há uma historicidade do exegeta, assim como do artista/intérprete, mas esta expansão da interpretação não atenta contra *a verdade* da interpretação que nunca é explicitamente definida, pois o filósofo, ao fazer da verdade conceito ontológico, a distingue dos métodos históricos. (NATTIEZ, 2005: 143)

Segundo o autor, a perspectiva dos filósofos mencionados seria a da rejeição do tempo em contraposição ao historicismo científico, que estaria, portanto, dentro de uma tradição positivista. Outra contraposição é apontada pelo próprio Nattiez a partir da corrente estruturalista, para a qual, segundo o

---

<sup>7</sup> NATTIEZ, 2005: 98.

<sup>8</sup> NATTIEZ, 2005: 143.

autor, “o sentido da obra seria revelado por sua organização imanente, independentemente do seu contexto”<sup>9</sup>. Nattiez aponta para o fato do conceito de autenticidade passar do lado *poiético* para o *estésico* no contexto das interpretações de Harnoncourt e Pierre Boulez, ou seja, a fidelidade teria mais ênfase na criatividade do intérprete do que em uma tentativa de se replicarem as condições de reprodução semelhantes às encontradas na época da sua criação.

Nesse sentido, a proposta aqui apresentada procura realizar esse caminho, ao apresentar algo que não é a reprodução exata, tanto dos elementos de interpretação, quanto dos materiais utilizados no arranjo e composição propostos. No entanto, sem deixar de lado elementos históricos que dão suporte à reflexão estética e sobre a práxis musical.

## 2. A Proposta

A discussão sobre processos criativos na área de música popular permanece em aberto. O campo da composição erudita e, principalmente, quando envolve o uso de tecnologia, parece estar bem delimitado, por envolver pesquisa e inovação estética. Entretanto, quando se passa ao campo da música popular, muitas dúvidas permanecem. Como deveria ser realizada essa produção sem que, por um lado, a questão da pesquisa permaneça em foco e, por outro, que ela não seja simplesmente uma produção artística, pois, nesse caso, o legado desse trabalho estaria sob suspeição? Tomo então, apenas como um método incompleto e provisório que estou realizando, que, além da produção artística propriamente dita, faço uma reflexão sobre seus pressupostos estéticos, assim como descrição e análise de obras e de seu contexto histórico e de recepção, a partir do ângulo da observação na participação do projeto.

Em primeiro lugar a base para esse trabalho foi o grupo artístico que coordenei, o Ensemble Brasileiro, para o projeto de pesquisa “Processos Criativos em Arranjos e Composições para Jazz Band/Orquestra Típica”<sup>10</sup>. Qual ideia está por trás do grupo? A de se interpretar música brasileira com instrumentos até certo ponto característicos, mas não necessariamente típicos. A formação é um agrupamento reduzido do trabalho que coordenei entre 2003 e 2008, chamado Orquestra Popular Brasileira, uma orquestra típica inventada, mas que tinha também o objetivo de equilíbrio sonoro normalmente não previsto em tais formações: 2 flautas; 2 clarinetes; 2 saxofones (um alto e um tenor, mas

---

<sup>9</sup> NATTIEZ, 2005: 147.

<sup>10</sup> FAEPEX (2013-2014).



com possibilidades do uso do soprano); 1 trompete; 1 trombone; 2 percussionistas; 1 bandolim; 1 cavaquinho; 2 violões (um de 7 cordas); 1 acordeom e 1 baixo acústico. Findado esse projeto, parti para uma versão reduzida do grupo, sem as madeiras aos pares, exceto os saxofones, com apenas o violão como representante das cordas e com uma bateria no lugar das percussões.<sup>11</sup>

Para o gênero samba dividi o trabalho em duas etapas: a primeira da interpretação e, a segunda, da confecção de um arranjo original. Em complementação a essas duas etapas, incluí uma terceira, uma composição que, embora não utilize apenas o ritmo do samba, foi escrita para a formação padrão instrumental de Big Band para o projeto “Processos criativos em arranjos e composições para Big Band”. As peças escolhidas foram: uma adaptação do arranjo original de Pixinguinha (Alfredo Rocha Vianna, 1897-1973) para o clássico Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos, 1890-1974) e Mauro de Almeida (1882-1956), escrito para a mencionada coleção da gravadora Sinter na década de 1950; um arranjo original para “Feitiço da Vila”, de Noel de Medeiros Rosa (1910-1937), para a mesma formação; e, para Big Band, uma composição própria intitulada “Nenê”, em homenagem ao baterista Realcino Lima<sup>12</sup>, com intenções de retrato musical.<sup>13</sup> No primeiro caso, uma das questões que permearam a pesquisa foi, como colocado, a de como interpretar arranjos históricos sem, necessariamente e no caso da música popular, realizar interpretações historicamente<sup>14</sup> orientadas tal como a discussão baseada no texto de J. J. Nattiez enseja. Além disso, ao se tomar uma interpretação de um arranjo histórico como base, como ela pode ou deve servir de referência para as etapas da elaboração do arranjo e composição? De fato, embora a disposição lógica do trabalho se dê nessa direção, não há uma reprodução das características dadas de um arranjo histórico e, além disso, processos de inovação e introdução de elementos foram realizados, ainda que estes sejam mais caros à história do gênero e, não necessariamente, um elemento introduzido pelo autor desse trabalho, como, por exemplo, a expansão da forma, introdução de extensões (dissonâncias) na harmonia e seções de improvisação. Nesse sentido, trata-se de se ter uma perspectiva crítica das relações

---

<sup>11</sup> Há que se considerar aqui que a escolha de instrumentos característicos difere daqueles típicos, quer dizer, não se trata de instrumentos de origem brasileira (à exceção do cavaquinho), mas daqueles que foram representativos na construção dos gêneros musicais abordados.

<sup>12</sup> Baterista que integrou o Quarteto Novo após a saída de Airto Moreira. Tocou com Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Elis Regina e Milton Nascimento durante a década de 1970. Na década posterior iniciou carreira de compositor de música instrumental tendo lançado diversos álbuns solo e atuado em grupos como o Pau Brasil.

<sup>13</sup> O gênero do retrato musical remonta ao “Carnaval”, de Robert Schumann onde um dos seus personagens é exatamente o compositor e pianista romântico Chopin. No Brasil a célebre *Suíte Retratos*, de Radamés Gnatalli, escrita para Jacob do Bandolim, realiza de modo similar homenagens aos compositores que ele considerava pilares da música popular do Brasil.

<sup>14</sup> O termo da interpretação historicamente orientada é particularmente caro à perspectiva musicológica ligada às várias formas da chamada edição crítica em música, principalmente dentro da interpretação do repertório ligado ao período Barroco

tensionais com a ideia de original e originalidade na música popular.

### **3. Pequena análise e descrição do processo de interpretação das obras.**

#### **3.1 Pelo Telefone (Donga e Mauro de Almeida) – 1ª Etapa: interpretação de arranjo histórico do gênero.**

A gravação de “Pelo Telefone” em 1917 se converteu, segundo José Roberto Zan<sup>15</sup>, em um símbolo do nascimento do samba moderno. Ela trouxe o gênero do campo da cultura popular para a cultura de massa segundo a clássica, e talvez defasada, divisão da cultura em níveis que, em última análise, remonta a Mário de Andrade. O fato de ela trazer um advento tecnológico, o surgimento do telefone, não parece ser o mais relevante para Sandroni (2001) nessa música. É fato que muitos sambas carnavalescos, a partir de então, comentam fatos do cotidiano e as “novidades” do mundo moderno e industrial. Ainda assim, o samba contou com duas versões de letra: uma oficial, outra “oficiosa”, que logo se fez conhecida também. Donga teria registrado a música em seu nome fazendo a inversão da letra, que seria de Mauro de Almeida e de mais outro coautor, Didi da Gracinda. Segundo Zan<sup>16</sup>, Didi seria o autor da primeira parte do samba. Conforme Sandroni indica:

A alusão ao “telefone”, constante nas duas versões, refere-se a um incidente ocorrido no quadro da campanha contra o jogo na cidade (...). O texto, lido rapidamente, deixa no ar uma dúvida: o chefe da polícia ordenava a alguém que telefonasse ao delegado do distrito onde se fazia a jogatina, (...), ou será que sugeria que se telefonasse aos diretores dos clubes, para que estes “arrumassem a casa” antes da chegada das autoridades? Foi a última hipótese que caiu na boca do povo, visto que era notória a complacência em relação ao jogo que, como foi dito, era praticado nos “clubes chiques”. O próprio telefone, em 1916, se não era mais uma novidade no Rio de Janeiro, era ainda algo “chique”, na medida em que só uma parcela ínfima da população tinha acesso a ele. (SANDRONI, 2001: 121)

A formação básica dos arranjos de Pixinguinha da década de 1950 é: flauta (em alguns casos flautim); clarinete; 2 trompetes; eufônio (conhecido popularmente como bombardino); tuba; e seção rítmico-harmônica, formada por percussão, cavaquinho e violão. Como se sabe, não se escrevia partitura para esses últimos instrumentos na época, ficando a cargo da oralidade a interpretação a partir de conhecimentos tácitos sobre os gêneros abordados, característicos da música popular. Mas a edição

---

<sup>15</sup> ZAN, 1996: 27.

<sup>16</sup> IDEM, *Ibidem*.

utilizada<sup>17</sup> realizou, a partir da comparação dos instrumentos, uma parte de cifra para os instrumentos harmônicos que também funciona como guia para os instrumentos de percussão. Para o grupo em questão foi concebida a seguinte adaptação: flauta, clarinete, 2º trompete idem ao original, 1º trompete executado pelo saxofone soprano com reforço de 8ª (abaixo) executado pelo saxofone tenor (os dois realizando a mesma partitura), eufônio executado pelo trombone e tuba, pelo contrabaixo. acordeom, violão e bateria seguem a guia de harmonia. Nesse caso, observa-se que todos acordes são triádicos, exceto os de função dominante. Entretanto, a tonalidade aqui, pelo fato de haver uma participação vocal, conduziu a uma mudança na tonalidade original do arranjo (de Si bemol maior para Sol maior). O arranjo é tocado integralmente duas vezes e, pela sua estrutura calcada na repetição do refrão – característico do samba de roda -, optou-se por, a cada uma delas, usar as diferentes versões da letra (a oficial e a oficiosa). O acompanhamento escrito aponta para o uso de duas figuras rítmicas que findam por corroborar com a ideia de Sandroni de dois paradigmas básicos do samba: o do *tresillo* e do Estácio. Isso porque as figuras escritas, de certa forma, travam a seção rítmico-harmônica de realizar outras rítmicas e, nesse caso, os padrões de acompanhamento estão submetidos ao *tresillo*. Observe abaixo:



Fig. 1 – “Pelo Telefone”. Fórmulas de acompanhamento e *tresillo*.

O fato de Pixinguinha, nessa formação, escrever o acompanhamento, como que dentro da tradição das bandas de coreto, aponta para uma concordância com o estilo de samba que se propôs a arranjar. Ou seja, apesar de o arranjo pertencer a uma época na qual o paradigma do Estácio já estava estabelecido (década de 1950), o arranjador, até por ser um membro daquilo que já se chamava por “velha guarda”, escreve o arranjo em “estilo antigo”, por assim dizer. Porém, na gravação realizada nesse projeto, a bateria conduz a introdução com o estilo de samba de prato, mas a partir das entradas da voz enfatiza o *tresillo*

<sup>17</sup> VIANNA, 2014.

através do chimbal; somente ao final (“...olha a rolinha”) é que se atenta ao estilo “samba batucado” que, a rigor, seria o estilo “historicamente correto” de se realizar o arranjo.<sup>18</sup>

### 3.2 “Feitiço da Vila” (Noel Rosa) – 2ª Etapa: arranjo original para o gênero.

O arranjo aqui realizado para a formação proposta parte da aceitação do paradigma do Estácio como a estabelecida nos meios musicais e culturais brasileiros. Embora o embate entre Noel Rosa e Wilson Batista tenha balizado parte da *poiesis* da canção, como aponta Sandroni<sup>19</sup>, do ponto de vista musical o paradigma ficou estabelecido, ainda que, no plano da letra, Noel se coloque em oposição à figura do malandro como elemento de identidade do samba propondo, assim, um “feitiço decente”.

O samba é aqui diretamente identificado a um feitiço. Esta palavra é usada no Brasil também para designar as oferendas deixadas nas encruzilhadas com finalidades mágicas, geralmente no quadro das religiões afro-brasileiras. (...) A alusão ao “nome de princesa” refere-se à princesa Isabel, (...), a qual assinou o decreto que extinguiu a escravidão no país em 1888. “Feitiço da Vila” postula pois uma relação, através do nome, entre *Vila* e *Princesa* Isabel. (...) O que fica implícito é que o que a Vila faz com o samba é de algum modo equivalente ao que a Princesa fez com os negros abolindo a escravidão. (...) Sem vela, farofa ou vintém, é feitiço em estado puro, feitiço sutilíssimo, dificultando até aos virtuais enfeitados porem-se em guarda contra ele. O que é este feitiço senão a própria música? (SANDRONI, 2001: 171)

Zan (1996: 24) aponta como uma das causas das disputas as diferentes proveniências socioeconômicas dos sambistas da Estácio em relação aos da Vila Isabel. Noel Rosa, saído do Bando de Tangarás, o qual também participavam as figuras de Braguinha e Almirante, é também apontado por José Roberto Zan como outro autor responsável pela depuração do samba moderno e, nesse sentido, apesar do conteúdo poético antagônico, o pesquisador aponta Sinhô e os compositores da Estácio de Sá como os mais importantes influenciadores de Noel<sup>20</sup>.

Sua atuação como espécie de agente mediador entre o cotidiano cruel dos morros e da malandragem e o mundo dos setores médios da sociedade carioca deu a sua obra um caráter que talvez fosse insuficiente defini-lo como híbrido. Parece mais correto dizer que Noel produziu uma nova síntese no samba articulando a uma só tempo a ideia de “autenticidade” e sofisticação. (ZAN, 1996: 55)

---

<sup>18</sup> Ver BARSALINI, 2014.

<sup>19</sup> SANDRONI, 2001: 169-170.

<sup>20</sup> ZAN, 1996: 54.

O arranjo proposto aqui é instrumental e, do ponto de vista musical, procura distribuir os elementos da canção de modo a, intencionalmente, evitar repetições literais. A seguir a descrição formal do arranjo proposto:

**Introd.:** Trompete e acordeom conduzem a melodia.

1º *Chorus* (Exposição)

**A:** violão, trombone (melodia) e tamborim;

**A’:** melodia em bloco (clarinete+saxofone alto+tenor+trombone) X contracanto (trompete+flauta+ acordeom);

**B:** antecedente: trêmulo escrito (flauta+clarinete+acordeom) X melodia (saxofone+tenor+trompete) e dobra de trombone+baixo; conseqüente: Bloco de madeiras com reforço do acordeom.

2º *Chorus* (Variação)

**A:** segue o bloco com variação melódica, retirada da flauta e introdução do trombone e condução melódica através do saxofone alto com reforço de acordeom e alteração da fórmula do acompanhamento do violão;

**A’:** modulação ½ tom acima (de Ré para Mi bemol maior); contraponto entre flauta e trompete com surdina; o acompanhamento rítmico passa a ser realizado pelo acordeom, e violão realiza figura conjunta com o contrabaixo;

**B:** antecedente: melodia conduzida em uníssonos e oitavas com harmonizações nas resoluções; pedal agudo em oitavas entre flauta e trompete; levada de partido-alto enfatizando pedal na nota dominante; conseqüente: variação melódica em tutti ou, no jargão das Big Bands, um *shout*.<sup>21</sup>

Reexposição

**A:** última aparição melódica realizada através do trompete com contracanto de saxofone tenor (mesmo de **A’** do 1º chorus).

**Coda:** repetição da frase conseqüente em bloco de madeiras com acompanhamento em levada de partido-alto polarizando o pedal na tônica (Mi bemol); os três últimos compassos fazem a última menção melódica sob as harmonias da subdominante e subdominante menor e acorde final (Eb ad.9).

Quadro 1 – Feitiço da Vila; forma do arranjo.

Grosso modo, os arranjos realizados por Pixinguinha no *box* citado (VIANNA, 2014) apresentam repetições das seções através dos *ritornellos*. A observação e análise de arranjos para Big Band encontrados em obras como as de Fred Sturm e Rayburn Wright<sup>22</sup> apontam para o fato de, no gênero jazzístico, via de regra, o arranjador evitar repetições literais. Entretanto, nesse arranjo, as características brasileiras rítmicas e, em parte harmônicas, foram preservadas no sentido de se buscar, o que se acredita, ser uma não descaracterização da música no arranjo e a busca pela autenticidade através do cuidado com as blocagens, para que não sejam por demais arrojadas como, por exemplo, através do uso de *clusters*. No que tange à

<sup>21</sup> O *shout* é o ponto culminante do arranjo ou composição no jargão das Big Bands. Ver STURM, 1996.

<sup>22</sup> WRIGHT, 1982.

harmonia ressaltado, nesse sentido, a opção por extensões “brandas”, como a 6ª maior no lugar da 7ª maior para acordes de I e IV grau, na tentativa de não descaracterizar o gênero, mas não triádicas, como no arranjo de Pixinguinha. Portanto, não se trata de apenas retratar um arranjo de época, no sentido de reproduzir as características formais de um arranjo de Pixinguinha. As técnicas de blocagem e disposição formal do arranjo apontam para o dado jazzístico, ainda que outros arranjos de Pixinguinha também o tenham feito.<sup>23</sup> Entretanto, conforme mencionado, do ponto de vista harmônico e rítmico procura-se manter uma fidelidade ao estilo da canção.

### 3.3 “Nenê” (Paulo Tiné) – 3ª etapa: composição original.

Nessa composição, além do samba, há a utilização de outros ritmos afro-brasileiros como o “ijexá”<sup>24</sup> e o maracatú, além de trechos mais expressivos, sem o uso de ritmos característicos. A relação entre a estrutura formal e as regiões tonais da peça “Nenê” se dá seguinte maneira:

<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A'</b>	<b>C C'</b>	<b>A'' (impro. Trb.)</b>	<b>A3 (impro. Sax)</b>	<i>shout</i>
Dó maior	Mi <sup>b</sup> maior	Dó maior	Si menor	Fá maior	Dó maior	
<b>B''</b>	<b>A4</b>	<b>C''</b>	<b>Coda</b>			
Mi <sup>b</sup> maior	Dó maior	Lá m	Dó maior			

Quadro 2 – “Nenê” – estrutura formal.

Basicamente a peça está estruturada na forma rondó, o que remete a uma relação de afinidade de estrutura com o choro, pelo menos em sua inspiração, mas com variações realizadas a cada repetição de **A**, uma das mencionadas características de arranjos tradicionais de Big Band. De uma maneira geral não há o uso de blocos aplicados à melodia. Entretanto, há o uso do chamado *comping*<sup>25</sup> em instrumentos de sopro, fato que remete à mencionada relação da Big Band com a Banda tradicional, também ocorrido nos arranjos de Pixinguinha no *box* citado (VIANNA, 2014). No trecho abaixo a melodia está sendo realizada na região grave pelo contrabaixo e trombones 3 e 4.

<sup>23</sup> Ver TINÉ, 2014.

<sup>24</sup> “Termo que designa uma nação nagô e também um toque afro-bântico [sic.] de grande influência na formação dos candomblés baianos.” (ANDRADE, 1989: 262)

<sup>25</sup> No jargão jazzístico a expressão indica acompanhamento.

Fig.2 – “Nenê”: acompanhamento de madeiras.

A melodia da seção **B** está baseada em arpejos de acordes quartais (por sobreposição de intervalos de quarta) e notas repetidas. Por isso as apliquei em instrumentos de embocadura livre como os trompetes, trombones e flauta, os quais realizam tal articulação (*staccato* duplo) com mais naturalidade. O trecho abaixo corresponde aos compassos 12-14 e ao solo de 1º trompete, acompanhado pelo naipe de trombone. Nesse trecho a seção rítmico/harmônica realiza em convenção os mesmos acordes:

Fig. 3 – “Nenê”: início de **B**.

A seção **C** é caracterizada por um relaxamento da intensidade rítmica que mantinha a peça até então. A melodia se torna menos movimentada, e em **C'** há a introdução do intervalo de 6ª abaixo, agregado à melodia, e de um contracanto aos trombones. O final dessa seção realiza uma modulação para que aconteça a 1ª seção de improvisação, executada pelo 2º trombone, sobre a harmonia da seção **A**, transposta uma 4ª acima da tonalidade original.

A 2ª seção de improvisação retorna à primeira região tonal. Apesar de esta ser a região da tonalidade de Dó Maior, esse acorde não ocorre em posição fundamental, deixando a resolução tonal em suspenso. O quadro 2 apresenta a sequência de acordes que compõem tal seção:

//:Gsus7(9) / C7M/G / D/G / G7(11+) / Gsus7(9) / C7M/G / D/G / Gm7 //  
 Gb7(11+) / F7M / B7(alt) / Em7 / A7(11+) / Ab7M /% / Am7 / Ab7(11+) ://

Quadro 3 – “Nenê” – harmonia de **A**.

Sobre essa harmonia, na segunda repetição, se dá o pano de fundo (*background*) no estilo do *shout*, no naipe de metais. Esse ocorre pela sobreposição das técnicas da harmonia quartal com intervalo de 3ª nas vozes extremas (“arquétipo” *So What*) no naipe de trompetes, *clusters* e *4way-close*<sup>26</sup> no naipe de trombones.

Fig. 4 – Nenê: *shout* no naipe de metais.

<sup>26</sup> Tomo aqui emprestado do compositor Florivaldo Menezes (1960) a expressão “arquétipo” para determinadas configurações de acordes que carregam uma carga histórica. Por exemplo o “arquétipo Webern”, acorde de Tristão, etc. O arquétipo “So What”, portanto, seria constituído de uma conformação quartal (acordes por 4as) com o intervalo de 3ª maior nas vozes agudas, que ocorrem no referido tema de Miles Davis. Em relação ao chamado *4-way-close*, trata-se de uma técnica de blocagem em posição fechada à 4 vozes sem dobramentos, característico de Big Band da era do swing e arranjos jazzísticos de modo geral.



Após o fim da improvisação do saxofone alto, acontece um retorno direto para a seção **B**”. A última seção, **A4**, se dá de maneira variada. O último **C**” ocorre um tom abaixo dos primeiros e, além disso, com outro contracanto. Por fim, a **Coda**, realiza duas vezes o refrão melódico de **A**, executado pelo 1º trombone e contrabaixo com outra harmonização para realizar a cadência – II7M(4+) / I7M(4+) –, com um último arpejo remetendo à melodia “quartal” da seção **B**, executado pelo 1º trompete-guitarra-flauta, finalizando em *tutti*.

The image displays a musical score for the piece "Nenê". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), A. Sx. (Alto Saxophone), T. Sx. (Tenor Saxophone), B. Sx. (Bass Saxophone), B♭ Tpt. 1 (B♭ Trumpet 1), B♭ Tpt. 2 (B♭ Trumpet 2), B♭ Tpt. 3 (B♭ Trumpet 3), Tbn. 1 (Trombone 1), Tbn. 2 (Trombone 2), Tbn. 3 (Trombone 3), Gtr. (Guitar), Pno. (Piano), A.B. (Double Bass), and D.S. (Double Bass). The score is marked with "118" at the beginning of each staff, indicating the measure number. The title "Nenê" is written above the Flute staff. The score shows various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano). The final measure of the score is marked with "118" and "D.S.", indicating the end of the piece.

Fig. 5 – Nenê: *Finale em Tutti*.

O samba é efetivamente executado nas frases consequentes de **A**, tanto nas seções de exposição quanto nas de improvisação. Nesses pontos, o samba foi executado pela bateria no estilo de samba de prato, que, como demonstrou Leandro Barsalini (2014), tornou-se célebre a partir do baterista Edson dos Santos Machado (1934-1990), em contraposição ao estilo anterior de samba batucado, proposto principalmente por Luciano Perrone (1908-2001).

O uso do samba na música instrumental em Big Bands já não mais ligadas ao baile e à dança surgiu, como mencionado, a partir do final da década de 1970 e do início da década de 1980. Tomando São Paulo como exemplo isso se deu a partir de grupos como o *Metalurgia*, que tem no trombonista Bocato<sup>27</sup> seu principal expoente e cujo único álbum foi lançado em 1983 pelo selo Som da Gente, e, a *Banda Savana*, uma Big Band liderada pelo Maestro José Roberto Branco, que foi um importante núcleo de formação de instrumentistas durante a década de 1980. Realizaram a proposta de se tocar exclusivamente gêneros brasileiros, dentro da linha instrumental, ou seja, aquela que tem propostas de integração entre improvisação idiomática e arranjos elaborados. Esta última, criada em 1985, teve entre os integrantes músicos como os saxofonistas Proveta (Nailor Azevedo) e Vinícius Dorin, cujo primeiro disco, *Brazilian Movements*, foi lançado em 1991.

Em “Nenê”, observa-se que o samba se torna um ritmo que se inseriu dentro de outro gênero (o da música popular instrumental brasileira) a partir um momento histórico no qual o samba –trocou de paradigma, incorporou traços jazzísticos, não apenas pela aculturação do instrumento bateria, mas pela adoção de seus modos de interpretação (samba de prato, samba escovado). Pela reintrodução da percussão, a partir da atuação do baterista Airto Moreira, há a execução que integra a bateria e a percussão, como por exemplo, o uso das mãos nos caxixis ou pandeiro enquanto os pés executam o chimbau e bumbo. Soma-se a isso as experiências rítmicas com o samba realizadas a partir da década de 1960 como o samba em 7/4 e a bossa em 5/4, conhecida como Jequibau, cunhada pelos músicos Mário Albanese e Ciro Pereira. O baterista homenageado (o Nenê) surge exatamente desse contexto e, além de ator ativo no processo, a própria música instrumental ou jazz brasileiro passam a incluir tais elementos da prática baterística na constituição do gênero da música instrumental.

---

<sup>27</sup>Itacir Bocato Júnior (1960).

#### 4. Considerações Finais

Com os três exemplos apontados, “Pelo Telefone”, “Feitiço da Vila” e “Nenê”, observou-se o deslocamento do gênero samba entre os paradigmas do *tresillo* e do Estácio, citados por Sandroni, saindo de um gênero tradicional para uma das possibilidades de apropriação, realizada por músicos de formação jazzista/instrumental, de ritmos nacionais, a fim de basear sua proposta estética no imaginário da brasilidade. Assim, mesmo que não se trate de um trabalho analítico sobre o compositor, baterista e arranjador Nenê (Realcino Lima), tentou-se, nessa forma de homenagem e retrato musical, absorver algumas de suas características como compositor. Entre as principais bases de inspiração está o disco “Minuano”<sup>28</sup>, onde acontecem as tais colagens rítmicas dentro de uma mesma música. Desse modo, procura-se pontuar as seções da música com diferentes matrizes rítmicas como o samba, o maracatu e o baião, dentro de um mesmo tema. Embora a formação predominante do disco citado seja a do combo com 2 saxofones (que realizam bastante *overdubs*<sup>29</sup> com flauta, saxofone soprano e barítono), guitarra, voz, baixo, cavaquinho, piano e bateria/percussão, dificilmente se pode afirmar o ponto histórico exato da passagem de se compor dentro de um gênero rítmico popular para se fazer a mistura deles em uma mesma peça e, além disso, essa informação pode ser considerada até mesmo secundária e mais quantitativa do que qualitativa. O fato é que essa é uma característica do compositor que foi reproduzida nessa composição, que parece advir de sua filiação estética da “escola” de Hermeto Pascoal<sup>30</sup>, já que Nenê tocou com aquele compositor no Brasil após a ida de Airto Moreira para os EUA, no final da década de 1960. Nesse sentido, observa-se que o gênero do samba passa a ser, por um lado, mais um ritmo a ser utilizado nessa proposta estética do que uma tradição ligada, primeiramente, a uma comunidade, secundamente, ao fenômeno das escolas de samba de uma forma geral que, paralelamente, o samba tradicional foi apropriado como música de rádio e disco para reprodução na primeira metade do século XX, fato bem ilustrado pelos arranjos e contexto da produção de Pixinguinha. A introdução de seções de improvisação, além do fator harmônico consolidado pela bossa-nova e samba-jazz, também aponta para o processo de apropriação que se intensifica no contexto da produção do autor homenageado.

Outro dado importante no que tange à adaptação do gênero aos conjuntos propostos (Big Band e

---

<sup>28</sup> LIMA, Realcino. *Minuano* (LP/CD). Continental, 1985.

<sup>29</sup> Gravações sobrepostas que não foram realizadas de uma só vez, mas gravadas em camadas.

<sup>30</sup> Escola Jabour, em referência ao bairro onde Hermeto morou no Rio de Janeiro durante a década de 1980.

Orquestra Típica) se dá na adoção dos elementos rítmicos aos instrumentos de sopro. Se, por um lado, segundo Paulo Aragão<sup>31</sup>, a inclusão da seção rítmico/harmônica na orquestra de Pixinguinha libera os instrumentos de sopro da função de acompanhamento que caracteriza a escrita para banda (militar ou civil) através dos saxhorns, como a escrita de “Pelo Telefone” apresenta de forma residual, o mencionado arranjo de “Aquarela do Brasil” se notabilizou a partir do pedido de Luciano Perrone para que Radamés colocasse no mesmo os elementos rítmicos nos sopros.<sup>32</sup> Nesse sentido, o velho e o novo se misturam, incluindo aí as possibilidades de instrumentação aplicadas na seção **A** de Nenê, demonstrada na Figura 2.

Pode-se dizer que o contexto paulistano da música instrumental exposto anteriormente deu origem ao importante trabalho da Banda Mantiqueira, que é liderada por Proveta (Nailor Azevedo) desde os anos 1990, que, assim como Pixinguinha, também será outro importante mediador entre um universo interiorano paulista (Nailor é natural de Leme-SP) e o uso da Big Band como meio de expressão instrumental e jazzística, algo que conecta as Big Bands paulistas da primeira metade do séc. XX mencionadas e a contemporaneidade.

Finalizando, a criação, a interpretação e o arranjo foram desenvolvidos, nesse caso, a partir da busca da fidelidade, ou de uma noção autoral dela. Conforme mencionado, não procurou partir de uma tentativa de literalidade na interpretação ou, no arranjo produzido, reproduzir um “arranjo histórico”. Buscou-se uma criatividade dentro de limites estéticos pautados pela historicidade. Em outras palavras, procurou-se uma conjugação entre o conhecimento histórico e uma tentativa de autenticidade, não através da literalidade dos elementos levantados, mas, sobretudo, a partir do entendimento da sua significação e de uma respectiva ressignificação. Pode-se dizer que nessa discussão proposta por Nattiez a partir do exemplo de Glenn Gould, ainda que, aparentemente, questões históricas não se façam presentes nas interpretações do pianista, é certo que sua leitura de história transparece. Por mais que se toquem peças de Bach em um piano do século XX, Gould não faz, por exemplo, o uso do pedal de sustentação. Ou seja, se por um lado não busca ser fiel à história, por outro, não incorre em uma espécie de anacronismo. Quiçá, sejam da mesma natureza as preocupações sobre os estilos de samba utilizados aqui apresentadas e suas respectivas escolhas de textura e harmonia presentes nas criações propostas.

---

<sup>31</sup> ARAGÃO, 2001.

<sup>32</sup> OLIVEIRA; MARTINS, 2006.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário. *Dicionário Musical Brasileiro*. 1989. Coordenação: Oneyda Alvarenga, 1982-84, Flávia Camargo Toni, 1984-89. – Belo Horizonte: Itatiaia, [Brasília-DF]; Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto dos Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- BARBOSA, Valdinha & DEVOS, Annie Marie. *Radamés Gnattali: O Eterno Experimentador*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984.
- BARSALINI, Leandro. *Estilos de Samba na Bateria*. Tese de doutorado. Instituto de Artes-UNICAMP, Campinas, 2014.
- BESSA, Virgínia de Almeida. *A Escuta Singular de Pixinguinha. História e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010.
- CHADA, Sônia. O uso de fontes audiovisuais na Etnomusicologia: dois relatos de pesquisa. *Anais do 2º Encontro Regional Norte de História da Mídia*. Porto Alegre: UFRGS, 2012.
- MARTINS, José Ildelfonso & MARTINS, José Pedro Soares. *Big Bands paulistas: história das orquestras de baile do interior de São Paulo*. São Paulo: Edições SESC, 2017.
- NATTIEZ, J. J. *O Combate entre Cronos e Orfeu: ensaios de semiologia musical aplicada*. Trad. Luiz Paul Sampaio. São Paulo: Via lettera editora, 2005.
- OLIVEIRA, Mateus Perdigão & MARTINS, Mônica Dias. “Os Arranjos Brasileiros de Radamés Gnattali”. *Tend Mund*. Fortaleza: v. 2, n. 3, 2006.
- Pelo Telefone. ALFREDO ROCHA VIANNA (Pixinguinha). Suporte [LP]. Disponível em: <<https://soundcloud.com/imoreirasalles/1-01-pelo-telefone>>. Acesso em 30 de agosto 2019.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917/1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2001.
- SZENDY, Peter. *Listen: A History of Ours Ears*. Trad. Charlotte Mandell. EBOOK: Fordham University Press, 2008.
- SOARES, Astréia. *Outras Conversas Sobre os Jeitos do Brasil: o nacionalismo na música popular*. São Paulo: Annablume Fumec, 2002.
- STURM, Fred. *Changes Over Time: The Evolution of Jazz Arranging*. Advanced Music, 1996.
- TELLES, Lucas. *A Dimensão criativa no ciclo Brasilianas da Radamés Gnattali: Arranjos, Práticas e Composições*. Dissertação de Mestrado. UFMG, Belo Horizonte, 2017.
- VIANNA, Alfredo Rocha. *O Carnaval de Pixinguinha*. São Paulo: IMS/SESC/Imprensa Oficial-SP. Partitura. Org. Bia Paes Leme, Marcílio Lopes e Paulo Aragão. 2014. Partitura.
- WRIGHT, Rayburn. *Inside Score*. New York: Kendor Music Inc., 1982.
- ZAN, José Roberto. *Do Fundo de Quinta à Vanguarda: contribuições para uma História Social da Música Popular Brasileira*. Tese de Doutorado. Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 1996.