

# A música popular urbana do final do século XIX e início do século XX no Brasil e sua influência nos arranjos da fase madura da carreira de Pixinguinha

Ana Lúcia Fontenele

Curso de Licenciatura em Música, Universidade Federal do Acre  
alfontenele@gmail.com

## Resumo

A partir de publicações e gravações surgidas desde a década de 1980, músicos e pesquisadores puderam perceber e vivenciar o tipo de musicalidade presentes no princípio dos gêneros choro e samba no Brasil. Para compositores e intérpretes como Pixinguinha, tais tipos de contextos, musical e social, estiveram presentes nas suas criações em diferentes fases das suas carreiras. No caso de Pixinguinha, isso se deu desde a sua infância e no início do período de profissionalização. Apesar de atuar como arranjador na fase áurea da música popular, de cunho comercial, no Brasil, Pixinguinha pode demonstrar tal influência na sua atuação como músico, compositor e arranjador. Isso se deu, principalmente na fase madura da sua carreira, na qual Pixinguinha atuou como saxofonista na dupla Pixinguinha e Benedito Lacerda. O presente artigo pretende observar tal influência em alguns arranjos de Pixinguinha para orquestra popular. Dentre eles destacam-se: a série *Orquestra Brasília*, publicados pela Editora Irmãos Vitale; os arranjos realizados para o programa radiofônico *O Pessoal da Velha Guarda*, como também os arranjos criados para pequenos grupos registrados, em LPs, pela gravadora Sinter. Tais discos foram gravados no período de 1955 a 1959.

Palavras-chaves: música popular urbana, choro, samba, arranjo musical.

**The urban popular music of the late 19th century and early 20th century in Brazil and its influence in the arrangements of the mature phase of Pixinguinha's career**

## Abstract

From publications and recordings that emerged during the 1980s, musicians and researchers were able to perceive and experience the kind of musicianship present in the beginning of genres such as choro and samba in Brazil. For composers and performers such as Pixinguinha, these types of contexts, musical and social, were present in his creations in different stages of their careers. In the case of Pixinguinha, this came from his childhood and early professionalization period. Despite his performance as an arranger in the golden age of popular music –of a commercial nature– in Brazil, Pixinguinha can demonstrate such influence on his work as a musician, composer and arranger. This influence occurred mainly in the mature stage of his career, in which Pixinguinha performed as a saxophonist in the duo Pixinguinha and Benedito Lacerda. This article seeks to observe this influence in some of Pixinguinha's arrangements for popular orchestra. Among them are: the *Orquestra Brasilia* series, published by Irmãos Vitale Editions; the arrangements made for the radio program *O*

Pessoal da Velha Guarda, and the arrangements created for small groups registered in LPs by the Sinter recorder. These albums were recorded during the 1955-1959 period.

Keywords: urban popular music, choro, samba, musical arrangement.

O presente artigo aborda as práticas musicais surgidas no Brasil a partir do período do final do século XIX e início do século XX e sua influência nos arranjos tardios da carreira de Pixinguinha. A partir da análise de publicações recentes de registros sonoros e partituras dessa época foram observados os gêneros musicais que surgiram e sedimentaram-se no âmbito da música popular urbana no Brasil, como também seus principais compositores e intérpretes.

Nesse ambiente cultural foi construída a base musical de Pixinguinha, a qual foi explorada por ele em boa parte das suas criações, com maior destaque, na fase madura da sua carreira. Desde o final da década de 1940, Pixinguinha participa como músico e arranjador de orquestras populares, como também de diversas iniciativas que tinham como objetivo mostrar a música do período de sedimentação do gênero choro no Brasil. Dentre elas destacam-se a sua atuação em programas de rádio e os registros de seus arranjos em partituras e discos (LPs).

## O surgimento da música popular urbana no Brasil

O surgimento do choro, gênero típico da música popular instrumental de caráter urbano no Brasil, se deu a partir de uma forma de uma interpretação "abrasileirada" das danças de salão europeias como a polca, a valsa, o *schottisch*, entre outras.

Tanto o choro, como também o samba considerado como "arcaico",<sup>1</sup> foram influenciados pelas práticas musicais dos descendentes de africanos no Brasil. Segundo Severiano (2013, 69) "o samba não existiria se antes não tivessem existido as múltiplas formas de samba folclórico, práticas das rodas de batuque". As comunidades de negros lideradas por tias baianas, entre elas a Tia Ciata, segundo Moura (1983, 94), "organizavam-se politicamente, em seu sentido extenso, a partir dos centros religiosos e das organizações festeiras".

Algumas figuras de destaque desde a época das danças de salão foram consideradas como pioneiras da música popular brasileira instrumental. Entre elas, destacam-se o compositor Henrique Alves de Mesquita; os flautistas Joaquim Calado, Viriato Figueira e M.A. Reichert,<sup>2</sup> e os compositores e pianistas Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga, entre outros. Tais compositores e intérpretes representam a chamada primeira geração do choro no Brasil (Vasconcelos 1984). Eles foram seguidos por Irineu de Almeida e Mário Álvares Conceição (ambos professores de Pixinguinha), como também por Anacleto de Medeiros e Luiz de Souza. Alguns fatores colaboraram para uma maior presença de negros em capitais e no período do final do século XIX a maior concentração ocorreu na cidade do Rio de Janeiro, atual capital da República devido aos seguintes fatores citados por Severiano (2013): o declínio das lavouras

---

1. Vasconcelos (1964, Vol.1, 17) sugere a denominação samba arcaico para diferenciá-lo do samba moderno, praticado a partir da década de 1920, no bairro do Estácio da cidade do Rio de Janeiro.

2. Segundo Severiano (2013, 36) M. A. Reichert chega ao Brasil na segunda metade do século XIX, convidado por D. Pedro II, para atuar como músico da corte.

de café; o término da Guerra do Paraguai (1887); o término da Guerra de Canudos (1897), a seca na região nordeste do Brasil de 1877 a 1879, como também a abolição da escravidão em 1888 (Tinhorão 2010, 276-277; Severiano 2013, 69). Nesse contexto as músicas praticadas nos salões desde o tempo do Brasil Império foram sendo adaptadas a esse grupo instrumental chamado de “conjunto de pau e corda” por pessoas de classes populares e em locais diversos da cidade do Rio de Janeiro. Se nos salões a música era executada por pianistas e por bandas-de-coreto, nos bairros de subúrbio e no centro da cidade esses gêneros, que logo se incorporaram ao choro, eram executados pelo violão, flauta e cavaquinho (Figura 1).



Figura 1 / Caricatura de Raul Pederneiras (Travassos 2000, 39; Aragão 2013, 103).

Essa ordem social composta por pessoas que frequentavam os salões desde o Brasil Império e início da República (1822 a 1889), as moças e moços de classe média que aprendiam o piano e os músicos de classes populares contribuíram para a formação da nossa tradição musical. Machado (2007, 21) considera tais fenômenos como um processo de “mediação cultural” derivado desse fenômeno de “trânsito ou troca entre opostos”.<sup>3</sup> Para Vovelle<sup>4</sup> (de acordo com

3. Termo utilizado por Machado (2007, 21) em substituição ao termo proposto por Freyre como *unificação social*. Segundo Machado (2007, 21), o termo *mediadores culturais* foi utilizado por Vovelle (1987) e é eventualmente utilizado por este autor como *intermediários culturais* dentro do mesmo contexto. Conceitualmente, tal termo difere da proposição de Freyre por não denotar uma convivência necessariamente pacífica entre opostos.

4. Vovelle, Michel. 1987. *Ideologias e Mentalidades*. São Paulo: Brasiliense.

Machado 2007, 20): "o mediador cultural [...] está situado entre o universo dos dominantes e dos dominados, ele adquire uma posição especial e privilegiada: ambígua também na medida em que pode ser visto tanto no papel do cão de guarda das ideologias dominantes como no de porta-voz das revoltas populares".

Além de gêneros como a modinha, o lundu, o tango brasileiro e o maxixe, como também aqueles derivados das danças de salão europeias, os gêneros híbridos foram surgindo nesse processo, executados de forma abrasileirada pelo violão, flauta e cavaquinho. Dentre eles, destacam-se o tango-maxixe, tango-lundu e o tango-batuque e, no século XX, o choro sambado, entre outros.

É importante observar o quanto o gênero musical polca foi determinante tanto nessa época, quanto em período posterior. A utilização da síncope como quebra de previsibilidade métrica<sup>5</sup> presente em gêneros derivados da polca, como o tango brasileiro, por exemplo, na música de Nazareth, foi ressaltado, tanto por Mário de Andrade, como pelo pianista Arthur Rubinstein que maravilhou-se com as interpretações de Nazareth quando esteve no Rio de Janeiro, em 1918 (Machado 2007, 27-33).

### **O choro e a música popular urbana na música gravada (fase mecânica)**

Conforme depoimentos de algumas publicações, entre elas do livro *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*, escrito em 1936, por Alexandre Gonçalves Pinto, as práticas musicais do âmbito do choro eram vivenciadas por um grande número de músicos e compositores, tanto amadores, como profissionais (Severiano 2013, 36). Nesse sentido, a partir da observação das coletâneas de músicas dessa época, apresentadas em gravações originais e inéditas, lançadas desde o ano de 1981,<sup>6</sup> pode-se observar um grande número de compositores em atuação no período.

Para o presente artigo, será observado o repertório registrado nos LPs que integram o álbum *Chorando Callado* (1981), nos CDs da coleção *Memórias Musicais* (2002)<sup>7</sup> e os registros presentes na série *Princípios do Choro* (2003).<sup>8</sup> O primeiro a partir de pesquisas de José Silas Xavier, o segundo com gravações originais dos discos (78 rpm) do pesquisador Humberto Franceschi e, a última, a coleção *Princípios do Choro*, uma grande pesquisa realizada por Maurício Carrilho e Anna Paes a partir de cadernos de partituras manuscritos do acervo de Jacob do Bandolim (Aragão 2013, 184).

---

5. Com relação à presença da síncope na música europeia, segundo Machado (2007, 37), ela acontecia dentro de uma previsibilidade métrica. Segundo Sandroni (2001, de acordo com Machado 2007, 114), na música brasileira, ocorre uma "contrametricidade" gerada a partir de um aumento na quarta semicolcheia de uma métrica de subdivisões em oito semicolcheias, causando essa espécie de "imparidade rítmica a figuras rítmicas que habitualmente são encaradas pela lógica binária do compasso" (Sandroni 2001, 32).

6. Um exemplo é a gravação de uma série de 3 LPs, *Chorando Callado*, produzido por José Silas Xavier e lançado por um selo da Federação Nacional de Associações Atléticas Banco do Brasil (FENAB), em 1981. Outras iniciativas, anteriores, foram lançadas pelo selo Marcus Pereira como os LPs: *Brasil, Trombone e Brasil, Flauta, Cavaquinho e Violão* em 1974 e 1975, entre outros.

7. Série de 15 CDS, com encartes escritos por músicos pesquisadores, Pedro Aragão, Anna Paes e Pedro Paes, lançado em 2003, pela gravadora Biscoito Fino.

8. Série de cinco Volumes de Partituras e 15 CDs com gravações inéditas, lançado pela Acari Records em 2003.

Duas outras fontes nos auxiliaram a indicar o local e as datas de nascimento e morte dos compositores, o livro *Panorama da Música Popular Brasileira da Belle Époque* (Vasconcelos 1977) e o *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* (2014).

Na Tabela 1, foram catalogados 60 compositores em atuação desde o Brasil Império, como Henrique Alves de Mesquita até Radamés Gnattali, o último catalogado que veio a falecer no ano de 1988.

<b>COMPOSITORES - CHORO (Final do Séc. XIX e Início do XX.)</b>					
FONTES: A - Disco Chorando Callado (1981)					
B - Princípios do Choro (2003)					
C - Memórias Musicais (2002)					
OUTRAS FONTES: Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira (on-line)					
Ary Vasconcelos: Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque (1977)					
COMPOSITOR	ESTADO	NASC.	MORTE	FONTE	OUTRAS
<b>Henrique Alves de Mesquita</b>	RJ	1830	1906	A - B - C	
José Pereira da Silveira	RJ	1841	1889	A - B - C	
Capitão Rangel	RJ	1845?	1905?	A - B	
Saturnino	RJ	1845?	1905?	B - C	
<b>Chiquinha Gonzaga</b>	RJ	1847	1935	A - B - C	
<b>Joaquim da Silva Callado</b>	RJ	1848	1880	A - B - C	
Duque Estrada Meyer	RJ	1848	1905	A - B	
Juca Valle	RJ	1850?	1910?	A - B - C	
Guilherme Cantalice	RJ	1850?	1920	B	
Viriato Figueira da Silva	RJ	1851	1883	A - B - C	
Galdino Barreto	RJ	1855?	1930?	B	Vasconcelos
Juca Kalut	RJ	1858	1922	B	
Felisberto Marques	RJ	1860?	1920?	A - B	Vasconcelos
Videira	RJ	1860?	1895?	A - B	Vasconcelos
Sátiro Bilhar	RJ	1860	1927	B	
Mário Alvares da Conceição	RJ	1861?	1905	A - B - C	Vasconcelos
Álvaro Sandim	RJ	1862	1919	C	Vasconcelos
Pedro Galdino	RJ	1862?	1922?	B	Vasconcelos
<b>Ernesto Nazareth</b>	RJ	1863	1934	A - B	Vasconcelos
Luiz de Souza	RJ	1865	1920	B	Vasconcelos
Pedro de Alcântara	RJ	1866	1929	A - C	Vasconcelos
<b>Anacleto de Medeiros</b>	RJ	1866	1907	A - B - C	Vasconcelos
Paulino Sacramento	RJ	1870	1926	C	Vasconcelos
Eurico Batista	RJ	1870?	1930?	A - B	
José Nunes	RJ	1870	1930	C	Vasconcelos
Agenor Bens	RJ	1870	1928	C	Cravo Albin
Irineu Pianinho	RJ	1870?	1930?	B - C	Vasconcelos
Irineu de Almeida	RJ	1873	1916	A - B - C	Vasconcelos
Quincas Laranjeiras	RJ	1873	1935	B - C	Vasconcelos

Albertino Pimentel	RJ	1874	1929	A – B	Vasconcelos
Candinho do Trombone	RJ	1879	1960	A – B	Vasconcelos
<b>Patápio Silva</b>	RJ	1880	1907	B-C	Vasconcelos
Henrique Dourado	RJ	1880?	1909	B	Vasconcelos
Cicero Teles de Menezes	RJ	1880?	1910?	A – B	Vasconcelos
Lulu, o Cavaquinho	RJ	1878?	1923?	B	Vasconcelos
Antônio Maria Passos	RJ	1880	1940	C	Cravo Albin
Zequinha de Abreu	SP	1880	1953	C	Cravo Albin
João Pernambuco	PE	1883	1947	C	Cravo Albin
José Luiz de Moraes (Caninha)	RJ	1883	1961	C	Cravo Albin
Otávio Dutra	RS	1884	1977	C	Cravo Albin
Tute	RJ	1886	1957	C	Cravo Albin
<b>Sinhô (João Barbosa da Silva)</b>	RJ	1888	1930	C	
Américo Jacomino	SP	1889	1928	C	Cravo Albin
Marcelo Tupinambá	SP	1889	1977	C	Cravo Albin
Levino Ferreira	PE	1890	1970	C	Cravo Albin
<b>Donga</b>	RJ	1890	1973	A	Cravo Albin
Bonfiglio de Oliveira	SP	1891	1940	C	Cravo Albin
<b>Nelson dos Santos Alves</b>	RJ	1895	1960	A	Cravo Albin
Levino da Conceição	MT	1895	1955	C	Cravo Albin
Ratinho	SE	1896	1972	C	Cravo Albin
<b>Pixinguinha</b>	RJ	1897	1973	A - C	Cravo Albin
Rogério Guimarães	SP	1900	1980	C	Cravo Albin
<b>Luís Americano</b>	RJ	1900	1960	A – C	Cravo Albin
Mozart Bicalho	MG	1902	1986	C	Cravo Albin
<b>Benedito Lacerda</b>	RJ	1903	1958	A	Cravo Albin
<b>Luperce Miranda</b>	PE	1904	1977	C	Cravo Albin
<b>Radamés Gnattali</b>	RS	1906	1988	C	Cravo Albin
<b>Abel Ferreira</b>	MG	1915	1980	A	
<b>Canhoto (Waldiro Tramontano)</b>	RJ	1908	1987	C	Cravo Albin
<b>Jacob do Bandolim</b>	RJ	1918	1969	A	Cravo Albin
				<b>60 Comp.</b>	

Tabela 1 / Compositores (fase mecânica de gravação).<sup>9</sup>

A coleção *Memórias Musicais*, registra ainda um apanhado dos intérpretes grupos, blocos, bandas e orquestras da fase de gravação mecânica, como também os gêneros mais executados na época.

O intérprete pioneiro em gravações, Patápio Silva, está presente na série em registros sonoros do período de 1902 a 1904. Foram interpretadas pelo flautista: duas árias, uma mazurca, dois prelúdios e duas romanças. Agenor Bens (flautista) gravou uma peça considerada como “clássica”. As duas fontes bibliográficas consultadas (Vasconcelos 1984; Santos et al. 1982)

9. Os compositores em negrito atuaram em período posterior a 1927, durante a fase elétrica de registro sonoro no Brasil.

nos revelam, além dos 14 intérpretes presentes na Tabela 2, cerca de 30 intérpretes (solistas), duos e trios. Desse período, destacam-se alguns intérpretes que também atuaram na fase elétrica de gravação, como Pixinguinha (flauta), Bonfiglio de Oliveira (sax) João Pernambuco (violão), Levino da Conceição (violão), Nelson Alves (cavaquinho) e Rogério Guimarães (violão), entre outros.

Um aspecto apontado acima se confirma na análise dos gêneros musicais mais executados da fase de gravação mecânica, prevalecendo a polca (32), seguida da valsa (24), do *schottisch* (16), do tango (16), do maxixe (12), do choro (11) e do samba (4). Outras ocorrências sucedem com gêneros híbridos como a polca-maxixe (2) e um gênero característico das bandas marciais e o dobrado (2). Alguns outros gêneros não foram tabelados por ocorrerem apenas uma vez. Esses gêneros menos recorrentes são: os gêneros híbridos polca-choro (Grupo do Malaquias); polca-tango (Grupo Chiquinha Gonzaga); maxixe-choro (Quarteto da Casa Faulhaber e Cia), e os seguintes gêneros: *habanera* (Grupo Chiquinha Gonzaga); marcha (Banda da Casa Edison); quadrilha (Banda do Corpo de Bombeiros); mazurca (Grupo Terror dos Facões); samba (Grupo do Pixinguinha e Grupo da Casa Edison) e partido alto (Conjunto da Casa Faulhaber) (Tabela 2).

A partir de observações de Severiano e Homem de Mello (1997, 50), conclui-se que os grupos tradicionais de choro tiveram um maior número de registros sonoros até 1917 e, com o início da Primeira Guerra Mundial, as *jazz bands* passam a dominar o cenário de gravações, ainda na fase mecânica.<sup>10</sup> Esse período, que se inicia em 1917 e que prepara a fase de gravação elétrica, em 1927, segundo os autores, foi “marcado pela onda de renovação de costumes que impera no pós-guerra, é um período de formação de novos gêneros musicais e implantação de invento tecnológicos relacionados com a área do lazer” (Severiano e Homem de Mello 1997, 49).

### **O choro e a música popular urbana na música gravada (fase elétrica)**

A partir da análise das gravações presentes na série *Memórias Musicais* da fase elétrica de gravação, de 1927 até o período de 1941, data do último registro da série, pode-se inferir o que será apontado no tópico seguinte acerca de um filtro em termos quantitativos e qualitativos no número de grupos e intérpretes do choro (Tabela 3). O mesmo acontece com os compositores (15) que tiveram suas obras gravadas, editadas e interpretadas em períodos posteriores a 1927, fase elétrica de gravação (Tabela 1 - nomes em negrito). Por outro lado, as bibliografias consultadas revelam um número maior de registros sonoros, como também de compositores (Vasconcelos 1984; Santos et al. 1982).

Os gêneros mais executados pelos grupos, baseado nos registros sonoros da série *Memórias Musicais* (2002) da fase elétrica de gravação, são o choro (9), o maxixe (4), o frevo (3) e a marcha-frevo (2) (Tabela 3). Dentre os 15 intérpretes registrados dessa fase (1927-1941) os gêneros choro (24) e valsa (17) predominam dentre o repertório executado. Os gêneros cateretê, samba, tango-maxixe, *ragtime* e romança aparecem em quantidade mínima, com cerca de um a três registros. Essa análise refere-se primordialmente à música instrumental, pois esse é o maior objetivo da série *Memórias Musicais*.

---

10. Destacam-se as *jazz bands*: American *Jazz Band* Silva de Souza, Orquestra Brasil América, Orquestra Pan Americana do Cassino Copacabana e a *Jazz Band* Sul Americano Romeu Silva, em atuação no Brasil no período de 1923 a 1930 (Vasconcelos 1984, 26).

Para Severiano e Homem de Mello (1997, 291), a partir da década de 1930, "a música cantada passou a dominar por completo a preferência do público brasileiro, fazendo com que as gravações instrumentais raramente se tornassem sucesso". Para os autores (1997, 50), ao final do ano de 1928, "as novidades do século XX passam a ditar os rumos de nossa música popular". Essa fase é considerada por eles como "a primeira grande fase da música popular brasileira, a chamada Época de Ouro". Nessa fase, a tecnologia elétrica de gravação propiciou ao público consumidor uma melhor qualidade sonora nos discos. Tal fato também mudou a forma de cantar dos cantores, tornando-a mais natural, propiciando, além do crescimento do número de ouvintes, a popularidade dos mais importantes cantores e cantoras da época.

Apesar da predominância da música cantada, destacam-se alguns sucessos e registros significativos de música instrumental. Entre eles ressalta-se a música *Apanhei-te Cavaquinho* de Ernesto Nazaré, interpretada pelo autor e lançada em disco em 1930<sup>11</sup> (Severiano e Homem de Mello 1997, 40).

Outro grande sucesso da música instrumental da fase elétrica de gravação foi o choro *Tico-Tico no Fubá*, do compositor paulista Zequinha de Abreu, em 1931. Segundo Severiano e Homem de Mello (1997, 107) essa música foi composta em 1917 e tinha outro título. O registro de 1931 foi feito pela Orquestra Colbaz, dirigida pelo maestro Gaó. A música *Tico-Tico no Fubá* tornou-se sucesso no Brasil e nos Estados Unidos, e foi considerada como a música brasileira mais gravada em todos os tempos, tanto no Brasil, quanto no exterior. Na cidade de New Orleans, ela foi executada por veteranos pianistas ao estilo *ragtime*, tornou-se um *hit* *parede* americano na gravação do organista Ethel Smith e foi incluída em cinco filmes americanos (Severiano e Homem de Mello 1997, 107).

Além do sucesso de *Tico-Tico no Fubá*, o cavaquinista Valdir Azevedo, registra, em 1949, outro grande sucesso da música instrumental brasileira, o *Brasileirinho* (Severiano e Homem de Mello 1997, 267).

Grupos fase mecânica (1902-1926)	Período	Polca	Polca/Marcha	Tango	Schot-tisch	Valsa	Maxixe	Do-brado	Choro	Samba
Banda da Casa Edison	1902-1907	4		2	1	5	3	3		
Banda do Corpo de Bombeiros	1904-1908	1			3	3	2	1		
Banda Escudero	1906					1				
Grupo Novo Cordão	1907								1	
Banda Imprensa Nacional	1908			1						
Grupo Honório	1908	1								
Grupo K Laranjeira	1908	1								
Grupo Chiquinha Gonzaga	1908-1915	6		2		2				
Quarteto da Casa Faulhaber & CIA	1910									

11. Segundo Severiano e Homem de Mello (1997,40) a música foi composta em 1915 e gravada no mesmo ano, ainda na fase mecânica de gravação, pelo grupo *Os Passos no Choro*.



Pessoal da Lira	1910	1								
Banda da Casa Faulhaber	1910			1						
Conjunto da Casa Faulhaber	1910									
Pessoal do Bloco	1910-12	4		4		1				
Grupo Odeon	1912		2	1						
Grupo Terror dos Facões	1912	6		1	4	4				
Grupo Os Passos no Choro	1912-1915	4				1				
Choro Carioca	1913	6				1			1	
Grupo do Malaquias	1913									
Trio Aurora	1913			1						
Grupo da Casa Edison	1914								2	1
Grupo do Ulisses	1914				1	3				
Banda Paulino Sacramento	1915-1921				1					
Grupos Chorosos do Abacate	1915	1								
Grupo Carioca	1916	3			1	2				
Bloco dos Parafusos	1916	1								
Grupo do Louro	1916			1						
Grupo do Pixinguinha	1919-1921			1					1	3
Choro do Pixinguinha	1919			1		1				
Grupo do Pimentel	1921				1					
Grupo do Elídio	1921								1	
Grupo Oito Batutas	1923						7		4	
Grupo 10 Ases de Pixinguinha	1926								1	
American Jazz Band de Sylvio Souza	1926				1					
	<b>TOTAL:</b>	39	2	16	13	24	12	2	11	4
<b>INTÉRPRETES</b>		<b>Polca</b>	<b>Polca/ Marcha</b>	<b>Tango Brasi- leiro</b>	<b>Schot- tisch</b>	<b>Valsa</b>	<b>Maxixe</b>	<b>Do- brado</b>	<b>Choro</b>	<b>Samba</b>
Patápio Silva	1904-1907	2				3				
Patápio Silva e Serpa	1904					1				
Ernesto Nazareth	1907			1						
Ernesto Nazareth e Pedro de Alcântara	1907-1913	2								
Irineu de Almeida	1910	1								
João Antônio	1910	1								

Candinho do Trombone	1910	1							
Clementino de Oliveira	1910					3			
Pedro Galdino	1910	1			1	1			
Carlos Martins	1912-1913					2			
Carlos Martins e Artur Camilo	1912	1							
Agenor Bens	1912-1927	1							
Bonfiglio de Oliveira	1913-1923						1		2
<b>TOTAL:</b>		10		1	1	10	1		2

**Tabela 2 / Grupos e Intérpretes (fase mecânica de gravação).**

<b>Grupos: fase elétrica (1927)</b>	<b>Período</b>	<b>Choro</b>	<b>Valsa</b>	<b>Cateretê</b>	<b>Maxixe</b>	<b>Frevo</b>	<b>Marcha-Frevo</b>
Orquestra Típica Pixinguinha-Donga	1928				1		
Solo dos Bandoneones	1928	1					
Orquestra Victor Brasileira	1929-1940	3			2	1	1
Grupo do Nelson	1930	2					
Orquestra J. Thomaz	1931				1		
Orquestra Típica Victor	1934	1					
Trio Carioca	1937	1					
Diabos do Céu	1934-1938					2	1
Pixinguinha e Seu conjunto	1941	1					
<b>TOTAL:</b>		9			4	3	2
<b>INTÉRPRETES</b>							
Pixinguinha	1928-1941	6					
Américo Jacomino (Canhoto)	1928		1	1			
Ratinho	1930-1947	3	4				
Francisco Alves e Rogério Guimarães	1929		1	1			
Mozart Bicalho	1929		1	1			
João Pernambuco	1930	1	1				
Levino da Conceição	1930		1				
Bonfiglio de Oliveira	1932	1	1				
Nelson Alves	1930	1					
Luperce Miranda	1930-1934	3					
Luís Americano	1940-1949	8	5				

Rogério Guimarães	1930-1940	1	1			
Rogério Guimarães e Tico-Tico	1945		1			
	<b>TOTAL</b>	24	17	3		

**Tabela 3 / Grupos e Intérpretes (fase elétrica de gravação).**

### O choro a partir do advento do samba moderno no Brasil

Como visto acima, boa parte dos instrumentistas do choro passam a integrar os grupos e orquestra de acompanhamento de cantores e cantoras da fase considerada como Época de Ouro da música popular brasileira. A música cantada, na perspectiva da música gravada, passa a ocupar posições de destaque desde 1917, com o surgimento da música carnavalesca cantada, a marchinha, e com o advento do samba (Severiano e Homem de Mello 1997, 49).

A partir do final da década 1920, o samba passa a ser padronizado a partir da utilização de um tipo de acompanhamento rítmico criado por sambistas do bairro Estácio no Rio de Janeiro. Para Vianna (1995, 122-127) tal fato aponta para 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, em processo de tornar-se sinônimo de identidade nacional, apoiado pelo discurso de intelectuais brasileiros que colocaram o samba como um reflexo positivo da mestiçagem brasileira. Nesse contexto, segundo Barata, “a cultura negra até poderia compor a identidade da nação brasileira, mas sabendo seu lugar, se adaptando, se civilizando” (Barata 2012, 1796).

Desse período, destaca-se a presença de vários músicos, grupos e orquestras que atuaram no acompanhamento de grandes cantores e cantoras da época, como também no âmbito da música instrumental. Além dos grupos e intérpretes citados na Tabela 3, segundo a *Discografia Brasileira 78 rpm – 1902-1964* (Santos et al. 1982), destaca-se a atuação de intérpretes como: Dante Santoro (flautista); Abel Ferreira (clarinetista e saxofonista); Fon-Fon (saxofonista); Orondino Silva (Dino 7 cordas); Tute (violonista); Dilermando Reis (violonista); Laurindo de Almeida (violonista); Custódio de Mesquita (pianista); Aníbal Augusto Sardinha (Garoto) (violão e violão tenor); Carolina Cardoso de Menezes (pianista) e Luciano Perrone (baterista).

Vários dos grupos regionais formados por músicos citados acima, passam a adotar no acompanhamento do gênero choro uma nova espécie de moldura baseada em uma base rítmica, e sua variação, ligada ao samba do Estácio. Dentre esses grupos regionais, destacam-se o Regional Benedito Lacerda e o Regional do Canhoto, que muito bem incorporaram a roupagem do samba moderno no choro.

As figuras representadas abaixo caracterizam boa parte dos acompanhamentos instrumentais do samba moderno<sup>12</sup> (Figuras 2 e 3). Tais células rítmicas são caracterizadas, por um lado, por uma acentuação no segundo tempo do compasso, como também pela presença de três a quatro síncopes no período de dois compassos. No contexto dos desfiles das escolas de samba durante o carnaval brasileiro, tal acento no segundo tempo do compasso gera uma flutuação

12. Fenômeno nomeado por Sandroni (2012, 34-39) como o paradigma do Estácio.

no tempo, preenchida, em contraponto, pela célula da voz superior, geralmente executada pelo tamborim.<sup>13</sup> Por outro lado, segundo Miranda (2009, 90), essa flutuação propicia "um preenchimento pelo movimento do corpo que a um só instante, dançava e caminhava", imprimindo ao samba um caráter malandro.



Figura 2 / Padrão rítmico do samba moderno (Sandroni 2012, 36).



Figura 3 / Variação do padrão rítmico do samba moderno (Sandroni 2012, 37).

Tal fato caracterizado pela 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.

## O papel do arranjo

Na perspectiva de uma construção musical para as massas, um outro fator tornou-se preponderante nesse processo, o arranjo musical. Para Paulo Aragão (2001, 25) o arranjo passa a ser um componente inerente a qualquer música popular comercial. O autor afirma ainda que:

Os arranjos cumpriam a função de dar “roupagens nobres” às novidades musicais que vinham das camadas mais baixas, porém esse “produto” não poderia ser apresentado em seu estado bruto, tal qual era praticado por seus agentes tradicionais em seus meios originais (Aragão 2001, 29).

Além dos arranjadores estrangeiros que atuavam no Brasil, como o arranjador Simon Bountman, da gravadora Odeon, alguns compositores brasileiros do meio popular foram se aperfeiçoando nessa arte de criar arranjos, dentre eles destacam-se Pixinguinha e Radamés Gnattali. Esses nomes tiveram um maior destaque em boa parte dos arranjos, principalmente,

13. Vale ressaltar que os dois padrões de acompanhamento relativos ao samba moderno, acima citados, não acontecem de forma rígida durante toda uma música, tornando-se em vários momentos flexíveis (Miranda 2009, 97).

da fase elétrica de gravações. Por outro lado, segundo Braga (2001, 106), apesar de menos conhecidos, inúmeros arranjadores estiveram em atividade nesse período.<sup>14</sup>

Se por um lado o alto nível exigido aos músicos profissionais ofuscou as práticas musicais mais espontâneas na cidade do Rio de Janeiro, por outro lado o grau de exigência técnica dos novos chorões foi aprimorado revelando novos virtuosos como Jacob do Bandolim e Altamiro Carrilho, entre outros.

### **Pixinguinha e o resgate da música do princípio do choro**

No período de uma década, de 1935 a 1945, alguns músicos do choro como Pixinguinha, Luperce Miranda, Luís Americano, entre outros, passam a ser menos requisitados para gravações. Alguns autores e biógrafos de Pixinguinha confirmam que tal fato o levou à dívidas e ao alcoolismo (Cazes 1998, 73; Cabral 2007, 181).

Durante esse período, Pixinguinha passa a ter uma maior abertura para a exploração de novas possibilidades de atuação. Em princípio nas rádios, locais onde já vinha atuando desde a inauguração das primeiras emissoras na cidade do Rio de Janeiro. Desde o início de 1937, Pixinguinha trabalha com afinco para os arranjos da orquestra da Rádio Mayrink Veiga, onde também atuava como flautista de pequenos conjuntos (Cabral 2007, 166).

A partir de meados da década de 1940, participa, como saxofonista, da dupla com o flautista Benedito Lacerda. Nessa fase são realizadas não só gravações, como também a publicação de partituras com a melodias das composições gravadas pela dupla e alguns arranjos de Pixinguinha para algumas dessas composições para orquestra popular, que integraram a série *Brasília Orquestra*.<sup>15</sup>

De 1947 a 1952 Pixinguinha participa como músico e arranjador da orquestra popular do programa radiofônico *O Pessoal da Velha Guarda*, produzido por Almirante, na rádio Tupi do Rio de Janeiro.

Dois anos após o término do programa *O Pessoal da Velha Guarda*, foi formado o grupo A Turma da Velha Guarda, liderado por Pixinguinha, Donga e João da Bahiana, antigos personagens e criadores do samba “arcaico” no Rio de Janeiro. Tal grupo fez a sua estreia em São Paulo em 1954, durante as comemorações do centenário da cidade.

A partir da formação desse grupo, foram lançados, pela gravadora Sinter, uma série de LPs, nos quais Pixinguinha, além de registrar composições e arranjos de sua autoria, relembra gêneros pouco executados na época, como também obras de compositores do princípio do choro no Brasil.

---

14. Dentre os 40 nomes citados por Braga (2001, 106), destacam-se: Lírio Panicali, Eleazar de Carvalho, Henrique Vogeler, Gaó, Luiz Batista Guerra Peixe (pai de César Guerra Peixe), Custódio Mesquita, Vadico e Ivan.

15. Entre elas destacam-se composições de Pixinguinha registradas em parceria com o flautista e parceiro na dupla, Benedito Lacerda. São elas: *Segura Ele*, *Vou Vivendo*, *Naquele Tempo*, *Sofres porque queres*, entre outras.

## Os arranjos da série *Orquestra Brasília*

A série *Orquestra Brasília*, constitui-se de cerca de 26 arranjos presentes nos acervos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Giron 1989). Foram publicadas algumas composições de autoria da dupla Pixinguinha e Benedito Lacerda para orquestra de salão com a seguinte formação:<sup>16</sup> piano, 2 trompetes, 2 saxes alto, sax tenor, trombone, violino e contrabaixo.

Em 1989, foi lançado, pela gravadora Kuarup, o CD<sup>17</sup> intitulado *Orquestra Brasília: o maior legado escrito de Pixinguinha*, produzido por Henrique Cazes e Mário de Aratanha. Além de nove arranjos dessa série, também foram gravados os choros *Carinhoso*, *Lamentos* e, ainda, um arranjo de *Yaô*, feito por Pixinguinha, para voz e orquestra de salão, interpretado por Wilson Moreira e coro.

Segundo Giron (1989), em crítica jornalística realizada em 13 de dezembro de 1989, na coluna Discos, do caderno Ilustrada, do jornal *A Folha de São Paulo*, tais arranjos jamais haviam sido executados.

Em depoimento a Giron (1989), Cazes relatou sobre como conseguiu uma interpretação fiel às características sonoras das orquestras regidas por Pixinguinha. Segundo Cazes (Giron, 1989), cinco dos 13 músicos que participaram do LP *Orquestra Brasília: o maior legado escrito de Pixinguinha*, integraram a Orquestra da Rádio Tupi na década de 50, e foram regidos por Pixinguinha, além de executarem arranjos do mestre à essa época. Além deles, outros músicos, remanescentes a Orquestra da Rede Globo, extinta dois anos antes da gravação do LP, integraram a orquestra. Para Cazes, conforme citado por Giron (1989), "o pessoal da velha guarda adorou voltar a tocar no velho estilo de Pixinguinha ... e nós, mais jovens, aprendemos muito sobre a escrita do maestro. A sensação de tocá-lo é mais surpreendente do que ouvi-lo".

Posteriormente, em 1996, Cazes produziu um outro CD com a mesma formação instrumental intitulado *Orquestra Pixinguinha*.<sup>18</sup> Quatro arranjos da série *Orquestra Brasília* dentre outros, seis, no mesmo estilo de interpretação do CD de 1988, com arranjos originais de Pixinguinha, integram a maior parte do repertório.

## O programa radiofônico *O Pessoal da Velha Guarda*

O programa radiofônico *O Pessoal da Velha Guarda* foi transmitido pela Rádio Tupi do Rio de Janeiro, no período de 1947 a 1952. O maior intuito de Almirante, produtor musical, foi realizar um resgate das formas de execução que rememorassem os gêneros musicais característicos do final do século XIX e início do século XX, entre eles a polca, o *schottisch*, as valsas e quadrilhas. Além desses gêneros, mais ligados ao contexto do choro, os grupos musicais e a orquestra popular do programa executavam gêneros brasileiros como o maxixe, o tango brasileiro e o samba.

---

16. Exemplo da formação instrumental da música: Viana Filho, Alfredo da R (Pixinguinha). 1947. *Descendo a Serra*. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores.

17. Disco lançado em 1988 em formato de LP, como brinde de final de ano de uma empresa sediada no Rio de Janeiro e relançado, em 1989, em CD.

18. CD reeditado em 2005 pela gravadora Biscoito Fino.

Com toda a trajetória 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. Pelo fato de ter convivido com músicos e compositores de uma geração anterior à dele, como Irineu de Almeida e Mário Álvares, seus professores, Pixinguinha é considerado como herdeiro musical das práticas musicais ligadas ao choro desde os primórdios desse gênero musical.

Com relação aos objetivos do produtor Almirante, Mc Cann (2004, 168) afirma que “ao invés de simplesmente recriar o passado através de impressões, ele estaria resgatando-o ao vivo, trazendo os personagens reais de suas investigações ao palco”. Por outro lado, o autor tece algumas considerações sobre o risco do programa ter realizado uma “recomposição”<sup>19</sup> de um contexto histórico anterior, a partir das perspectivas e lógicas do mercado, emoldurando de certa forma o choro “em uma forma restrita” (Mc Cann 2004 citado em Souza de Lima 2012, 63).

Ao mesmo tempo em que o programa realizava funções de resgate da musicalidade<sup>20</sup> presente no princípio do choro, a atuação de Almirante como produtor de programas radiofônicos estaria ligada às lógicas da indústria de entretenimento no Brasil. Segundo Vinci de Moraes:

[...] sua trajetória no rádio e formulações sobre música popular não eram tão lineares. Na prática suas atividades radiofônicas ultrapassavam a simples noção de rádio educativa e desenvolveu-se voltada nitidamente ao entretenimento. E sua percepção de cultura nacional era bastante ampla, já que não estabelecia fronteiras nítidas e rígidas entre a cultura popular tradicional, urbana e de entretenimento (Vinci de Moraes 2010, 239-240).

Segundo Garcia Canclini (2015, 22), esse tipo de dinâmica ligada ao contexto da modernização “redimensiona a arte e o folclore, o saber acadêmico e a cultura industrializada, sob condições relativamente semelhantes”. Para o autor (2015, 23), se antes “o folclorista e o antropólogo relacionavam o artesanato a uma matriz mítica ou a um sistema sociocultural autônomos”, na atualidade “essas operações se revelam quase sempre construções culturais multicondicionadas por agentes que transcendem o artístico ou o simbólico”.

Boa parte dos programas radiofônicos *O Pessoal da Velha Guarda* foi preservada em áudio. Os manuscritos dos arranjos realizados por Pixinguinha para a orquestra popular do programa foram recuperados, revisados e editados, com o auxílio da audição dos arranjos originais pela equipe do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, onde se encontra o arquivo pessoal de Pixinguinha.

Como resultado do trabalho desses pesquisadores, foram lançadas duas caixas de partituras com um total 100 arranjos (Paes Leme 2010; Paes Leme et al. 2014a). Tais registros reuniram 22 arranjos de compositores do princípio do choro presentes na Tabela 1, com músicas de gêneros diversos como tango brasileiro, polca, *schottisch*, choro e maxixe, entre outros.

19. Termo utilizado por De Oliveira (2008, 24), relacionado a iniciativas implementadas por Mário de Andrade no projeto modernista ligado à música por ele sugerido.

20. O termo musicalidade, numa perspectiva ligada a etnomusicologia, envolve aspectos que, segundo Mukuna (2008, 13), vão além do estudo dos aspectos musicais, “enquanto seu objetivo é de contribuir para a compreensão de seus criadores, os seres humanos”.

Pixinguinha é autor de 15 músicas que variam entre os gêneros polca, entre elas as polcas *Assim é que é e Marreco quer Água*, uma polca-choro, o samba raiado *Conversa fiada*, uma polca-marcha e um gênero peculiar –um choro humorístico intitulado *Tô fraco*. A segunda série de publicações (Paes Leme et al. 2014a) traz ainda oito músicas de Pixinguinha com outros parceiros, dentre eles Vinícius de Moraes, no choro-canção *Lamentos* e na valsa *Seule e João de Barro*, letrista do famoso samba estilizado, o *Carinhoso*.

Durante as apresentações da Orquestra Pixinguinha na Pauta, arregimentada para as ocasiões das datas de lançamento dessas duas séries de arranjos, em 2012 e 2014, nas cidades de Rio de Janeiro e São Paulo, público e pesquisadores puderam apreciar o ambiente musical do referido programa radiofônico.

### Os LPs da gravadora Sinter (1955 a 1959)<sup>21</sup>

Dois aspectos se destacam nessa fase de criação de Pixinguinha, especialmente como músico e arranjador desse período da sua carreira. O primeiro deles consiste nas suas criações contrapontísticas, presentes nas interpretações como saxofonista na dupla com Benedito Lacerda, iniciada em 1946. Tais espécies de contracantos, algumas vezes, de caráter improvisatórios, também fizeram-se presentes, especialmente, nessa série de sete LPs gravados pela gravadora Sinter.

O segundo ponto relevante dessa fase da carreira de Pixinguinha é o ambiente de criação musical que reflete o tipo de interação e contexto social entre os músicos e público, similares aos vivenciados em fases anteriores da sua trajetória musical e que caracterizam o contexto social do princípio do choro no Brasil. Em termos musicais tal contexto se reflete no estilo de interpretação dos músicos e na instrumentação característica do ambiente do choro e do samba, ambos presentes no resultado sonoro das produções de Pixinguinha desse período.

O primeiro LP da série, intitulado *A Velha Guarda* é lançado em 1955. Segundo Vasconcelos (1984), nesse trabalho foi resgatado o tipo de musicalidade presente na música popular urbana na cidade do Rio de Janeiro da época do final do século XIX, como também do início do século XX. Foram registradas obras de compositores que atuaram nesse período como: Albertino Pimentel, autor de *Coralina*, Álvaro Sandim, autor de *Flor do Abacate* e Galdino Barreto, autor da valsa *Honória* (Vasconcelos 1984, 39).

As gravações para esse disco foram realizadas, segundo Cabral (2007, 202), em poucas horas. Segundo Lucio Rangel, em texto publicado na contracapa do LP, conforme citado em Cabral:

Os músicos foram deixados à vontade [...] tocando como costumavam tocar em seus choros e nas suas festas suburbanas, não faltando nem mesmo a “branquinha” inspiradora. Temos assim, um verdadeiro registro das músicas tradicionais, interpretadas por músicos legítimos, por ases da Velha Guarda, e

---

21. São eles: *A Velha Guarda* (1955); *Carnaval da Velha Guarda* (1955); *Festival da Velha Guarda* (1956); *Cinco Companheiros - Pixinguinha e os chorões daquele tempo* (1956); *Assim é que é... Pixinguinha e Sua Banda em polcas, maxixes e choros* (1957); *Pixinguinha e Sua Banda em Carnaval de Nássara* (1957); e *Marchas de João de Barro e Alberto Ribeiro, com Pixinguinha e sua Banda* (1959).



com uma espontaneidade e um frescor só conseguidos graças às circunstâncias felizes que permitiram a sua realização (Cabral 2007, 202).

No LP, *Assim é que é... Pixinguinha e Sua Banda em polcas, maxixes e choros*, de 1957, o primeiro com o grupo Pixinguinha e sua Banda, o clima musical do primeiro disco da série, com a gravação de peças de compositores de gerações passadas do choro é retomado. Em comparação com o primeiro, *A Velha Guarda*, há mudanças na instrumentação, com a introdução de instrumentos de sopros, e os arranjos parecem melhor estruturados.

Esse disco, foi considerado por Vasconcelos (1984, 39) como “um dos LPs mais importantes da história do choro”. Dentre os arranjos de músicas de compositores mais antigos destacam-se as seguintes composições e autores: *Flausina* de Pedro Galdino; *Maxixe de Ferro* de José Nunes; *Bebê* de Paulino Sacramento; *Morcego* de Irineu de Almeida; *Molengo* de Pedro Antônio da Silva; *E me deixou saudade* de José Ramos e *Cigana de Catumbi* da J. Rezende.

Os arranjos do LP, *Assim é que é Pixinguinha* (1957), como também do LP *Carnaval da Velha Guarda* (1955), que tiveram, como alguns outros, seus manuscritos preservados, foram editados e lançados, em 2014, em mais uma caixa de partituras com arranjos de Pixinguinha (Paes Leme et al. 2014b). Por meio desses registros podemos ter acesso a parte desse legado escrito e sonoro deixado por Pixinguinha.

### Considerações finais

A partir de novas e antigas gravações e de algumas publicações (partituras e livros) dedicadas às práticas musicais do final do século XIX e início do século XX e editadas desde a década de 1980 no Brasil, novos caminhos se abrem para que os músicos e pesquisadores pratiquem e valorizem tais vivências musicais, bem como conheçam as obras dos inúmeros compositores representativos da música desse período.

Nesse ambiente cultural foi construída a base musical de Pixinguinha, a qual foi explorada por ele em boa parte das suas criações, e em com maior destaque na fase madura da sua carreira. Em períodos anteriores, quando Pixinguinha esteve ligado às produções da considerada época de ouro da música popular brasileira, nas décadas de 1930 e 1940, sua produção criativa como compositor e arranjador esteve ligado às perspectivas de cunho mais comercial, com nítidas influências da música estrangeira.

Com esses arranjos, na fase madura da sua carreira, Pixinguinha pôde retomar práticas musicais características da época do princípio do choro, que sedimentaram a sua base musical. Tais arranjos foram feitos em outro contexto e revelam um resultado sonoro mais espontâneo e menos comprometido com a estética da música gravada no Brasil.

Nesse sentido os aspectos ligados a interpretação e performance refletidos no tipo de sonoridade almejada por Pixinguinha possibilitam uma nova gama de abordagens e reflexões que ampliam a perspectiva de estudo, as quais serão exploradas nas fases subsequentes da presente pesquisa.

## Bibliografia

- Aragão, Paulo. 2001. "Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)". Texto de dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro.
- Aragão, Pedro. 2013. *O Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e O choro*. Rio de Janeiro: Edição Folha Seca.
- Barata, Denise. 2012. "Permanências e deslocamentos das tradições musicais africanas na cidade do Rio de Janeiro". Comunicação oral apresentada no XXII Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ANPPOM. João Pessoa (PB), 27 a 31 de agosto.
- Braga, Luiz Otávio, R. C. 2002. "A invenção da Música Popular Brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo". Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em História Social do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Cazes, Henrique. 1998. *Choro: do quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34 Ltda.
- De Oliveira, Anna Paula. 2008. "Sobre os modos de administrar heranças: o samba no novo Programa Nacional de Patrimônio Imaterial". Em *Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura*, organizado por Giumbelli, Emerson, Júlio Cesar Valladão Diniz e Santuza Cambraia Naves, 21-37. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Lima, Giuliana Souza de. 2012. "Almirante, 'a mais alta patente do Radio', e a construção da história da música popular brasileira". Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo.
- Mc Cann, Bryan. 2004. *Hello, Hello Brazil: Popular Music in the Making of Modern Brasil*. Durham (NC): Duke University Press.
- Machado, Cacá. 2007. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- Miranda, Dilmar. 2009. *Nós a música popular brasileira*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora.
- Moura, Roberto. 1983. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Mukuna, Kazadi Wa. 2008. "Sobre a busca da verdade na etnomusicologia. Um ponto de vista". *Revista USP* 77: 12-23.
- Paes Leme, Beatriz, org. 2010. *Pixinguinha na pauta: 36 arranjos para o programa O Pessoal da Velha Guarda*. São Paulo: Instituto Moreira Salles / Imprensa Oficial.
- Paes Leme, Beatriz, Marcílio Lopes, Paulo Aragão e Pedro Aragão, orgs. 2014a. *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 / Edições SESC - São Paulo.

- \_\_\_\_\_. 2014b. *O Carnaval de Pixinguinha*. São Paulo: Instituto Moreira Salles / Imprensa Oficial e Edições Sesc.
- Pinto, Alexandre G. 2009. *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Santos, Alcino, Grácio Barbalho, Jairo Severiano e M. A. de Azevedo (Nirez). 1982. *Discografia Brasileira 78 rpm – 1902-1964*. 5 volumes. Rio de Janeiro: Funarte.
- Sandroni, Carlos. 2012. *Feitiço Descente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores.
- Severiano, Jairo. 2013. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Severiano, Jairo e Zuza Homem de Mello. 1997. *A Canção no Tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. Vol. 1: 1901-1957. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Silva, Marília T. da. e Arhur L. de Oliveira Filho. 1998. *Pixinguinha filho de ogum bexinguento*. Rio de Janeiro: Gryphus.
- Tinhorão, José, R. 2010. *História Social da Música Popular Brasileira*. 2ª edição. São Paulo: Editora 34.
- Travassos, Elisabeth. 2000. *Modernismo e Música Brasileira*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Vasconcelos, Ary. 1964. *Panorama da Música Popular Brasileira*. Vols. 1 e 2. Rio de Janeiro: Edição do autor.
- \_\_\_\_\_. 1977. *Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Livraria Sant'Anna.
- \_\_\_\_\_. 1984. *Carinhoso Etc: história e inventário do choro*. Rio de Janeiro: Edição do autor.
- Vianna, Hermano. 2007. *O mistério do samba*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora / Ed. UFRJ.
- Vinci de Moraes, José Geraldo. 2010. "Entre a memória e a história da música popular". Em *História e Música no Brasil*, organizado por Vinci de Moraes, José Geraldo e Elias Thomé Saliba, 217-265. São Paulo: Alameda Casa Editorial.

### **Outras Fontes**

- Albin, Ricardo, C. *Dicionário da Música Popular Brasileira*. [www.dicionariompb.com.br](http://www.dicionariompb.com.br). Acesso: 23 de outubro de 2014.
- Carrilho, Maurício e Anna Paes, orgs. 2003. *Princípios do Choro*. Rio de Janeiro: EdUERJ e Acari Records. 5 Volumes e 15 Discos Compactos.

Cazes, Henrique e Mario de Aratanha, prod. 1989. *Orquestra Brasília: o maior legado escrito de Pixinguinha*. Rio de Janeiro: Kuarup Discos. Disco Compacto.

Cazes, Henrique, prod. 1996. *Orquestra Pixinguinha*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino. Disco Compacto.

Giron, Luís Antônio. 1989. "Álbum mostra arranjos inéditos de Pixinguinha". *Folha de São Paulo*, 13 de dezembro.

Hime, Joana, prod. 2002. *Memórias Musicais*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino. 15 Discos Compactos.

Viana Filho, Alfredo da R. (Pixinguinha). 1955. *A Velha Guarda*. Rio de Janeiro: Sinter - Companhia Brasileira de Discos. *Long Play*.

\_\_\_\_\_. 1957. *Assim é que é ... Pixinguinha e Sua Banda em polcas, maxixes e choros*. Rio de Janeiro: Sinter - Companhia Brasileira de Discos. *Long Play*.

Xavier, José Silas, prod. 1981. *Chorando Callado*. Brasília: Federação Nacional de Associações Atléticas do Banco do Brasil – FENAB. 3 *Long Plays*.

**R**