

Influência Musical e Considerações Analíticas em Peças Didáticas de Vieira Brandão

Mauren Liebich Frey Rodrigues¹, Cristina Capparelli Gerling²

¹Universidade Federal de Pelotas – Pelotas-RS – CEP: 96010-760

² Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre-RS – CEP: 90020-090

mauren.frey@gmail.com, ccgerling@gmail.com

Abstract. *This paper proposes an analytical approach to two groups of works- Suite Mirim and Três Mosaicos written for the beginning pianist by Vieira Brandão. The analyses are understood as means to make these works accessible as interpretations. From this point of view, the text aims at directing the performer's construction of a performance based on analytical reflections. Brandão's piano music follows the precepts of the modernist nationalist movement as in his own manifest stated in his Tese de Livre Docência (Brandão, (1949), a document that served him as a beacon throughout his musical trajectory. The analyses are grounded on Agawu's (2009) parameters as well as Bloom's (1991) theories of influence. To summarize, the highlighted influences acknowledged by Brandão for the composition of these works attest to his well grounded acquaintance with the canonic repertoire. We also sought to enlarge the analytical resources in order to make them compatible with the interpreter's level of musical development.*

Keywords: *Vieira Brandão, Piano Didactical works, analyses.*

Resumo. *O presente artigo propõe uma abordagem analítica de dois grupos de peças didáticas de Vieira Brandão: Suite Mirim e os Três Mosaicos. As análises nesta abordagem são realizadas a partir da premissa de que são uma das possibilidades didáticas para a interpretação. Portanto, o texto tem como objetivo principal indicar direcionamentos para a construção da performance, com base na reflexão analítica. A música de piano de Brandão segue os moldes do nacionalismo modernista, posicionamento manifestado pelo próprio compositor em sua Tese de Livre Docência (Brandão, 1949) e que norteou sua atuação. As análises baseiam-se nos parâmetros apresentados por Agawu (2009), bem como na teoria da influência de Bloom (1991). Como considerações finais salientamos que as influências diversas nas peças didáticas de Brandão atestam seu conhecimento do repertório canônico. Procuramos também ampliar os recursos analíticos para integrar o trabalho do intérprete a um nível de desenvolvimento compatível com aprendizado musical.*

Palavras-chave: *Vieira Brandão, Piano, Peças Didáticas, Análise*

1. Introdução

José Vieira Brandão (1911-2002) tornou-se conhecido principalmente por sua proximidade com Villa-Lobos e por ser um dos principais pianistas responsáveis pela estreia de obras do ícone da música brasileira para concerto na primeira metade do século XX. Apesar de sua atenção às mais variadas manifestações artísticas no Brasil e de seu importante legado para a música brasileira, Brandão ainda não recebeu o devido reconhecimento por sua contribuição. Neste legado inclui-se sua preocupação com a formação de jovens pianistas que se materializa, por exemplo, na requintada escrita das peças didáticas. Dentre estas, selecionamos *Suite Mirim* e *Mosaicos*¹, representantes significativas quanto ao desejo do compositor de pertencer ao “panteão dos imortais”, ou seja, de compartilhar o espaço musical de consagrados compositores europeus de séculos precedentes bem como o de Villa-Lobos e seus próprios contemporâneos.

A discussão baseia-se no fato de que recursos técnico-pianísticos presentes em obras do século XX evoluem do repertório tradicional e nem sempre representam uma ruptura total com o passado (Barankoski, 2004). A escolha do procedimento analítico justifica-se pela pertinência da estética das obras a processos composicionais de outros compositores. Ou seja, a linguagem musical da qual Brandão lança mão na *Suite Mirim* é uma deliberada homenagem a compositores brasileiros nacionalistas enquanto os *Mosaicos* são escritos a partir de um processo sutil de captura do estilo musical de predecessores europeus, tais como Bach, Mozart e Schumann.

2. Parâmetros de Análise

As análises dos textos musicais como discurso baseiam-se nas proposições de Agawu (2009) que entende que cada obra demonstra uma forma particular e mais, seria artificial tentar enquadrar obras em esquemas rígidos preestabelecidas. Para este tipo de abordagem, a composição é compreendida como uma sucessão de eventos, unificados ou segmentados e que, via de regra, são repetidos tanto de forma exata quanto inexata. Para este autor, as associações entre eventos, bem como a natureza da sua sucessão determinam o significado da construção.

Ainda segundo Agawu (2009), para interpretar uma obra é necessário estar familiarizado com a linguagem particular de um compositor. Para entender a linguagem musical utilizada por Brandão e quais tipos de eventos (gestos) musicais se sucedem na sua música, a abordagem de Bloom (1990) se faz pertinente, pois este autor pontifica que a influência é uma relação inescapável entre uma obra e outras que a precedem. No ato de procurar uma identidade própria, o artista apropria-se de textos precursores ao tentar, na sua própria escrita, corrigir de forma criativa aquilo que julga não ter realizado plenamente pelo predecessor. Ao longo de sua trajetória um artista pode também trabalhar novamente com elementos de suas próprias obras. A apropriação deste modelo preenche algumas lacunas: integra musicologia, teoria e crítica; traz um método de avaliação crítica que é histórica e analítica; acomoda os paradoxos da influência mostrando originalidade e tradição, continuidade e mudança. Assim como em estudos recentes, esta análise propõe

¹ As partituras das peças encontram-se na biblioteca do Museu Villa-Lobos, sendo que a *Suite Mirim* foi publicada em 1957 pela editora Irmãos Vitale, e os *Mosaicos* não foram publicados. A revisão e editoração dos manuscritos das obras para piano de Brandão encontram-se no anexos da Tese de Doutorado de Rodrigues (2017).

também um modelo que analisa a obra como uma série de elementos relacionais (Korsyn, 1991)².

Agawu (2009), ao analisar os eventos musicais destaca os seguintes parâmetros no discurso musical: início-meio-fim; ponto culminante; periodicidade, modos de fala, canção e dança; narratividade e tópicas. Agawu explica ainda que nas análises os parâmetros podem coexistir, bem como podem aparecer individualmente. Ou seja, os parâmetros de análise são adequados às obras individualmente e não necessariamente todos precisam ser encontrados em todas as peças.

Considerando-se que na obra para piano de Brandão coexistem diversos processos composicionais específicos, estes elementos se constituem em parâmetros especialmente fecundos para a atribuição de significados culturalmente construídos. Nos conjuntos de peças analisados neste artigo, os parâmetros de Agawu (2009) utilizados estão listados na tabela a seguir.

PARÂMETRO	CONCEITO	OBRA DE BRANDÃO
Início-Meio-Fim	Organização e lógica interna	Andante; Moderadamente
Ponto Culminante	Clímax, momento superlativo	Andante
Periodicidade	Inflexão, pontuação do discurso	Valsinha
Modo de Fala, Canto e Dança	Proximidade da música instrumental com a expressão vocal	Valsinha; Dança; Allegretto; Moderadamente
Narratividade	Associação de metalinguagens	Allegro
Tópicas	Associações explícitas com estilos, gêneros e significados expressivos.	Allegro; Dança

Tabela 1: Parâmetros de Agawu (2009) aplicados às obras de Brandão

Por fim, a abordagem analítica busca fundamentar a performance de natureza hermenêutica levando em conta a dimensão sócio-cultural-histórica da música.

3. Análises das obras didáticas

A obra para piano de Brandão contém peças para vários níveis de habilidade pianística (Rodrigues, 2017), e de maneira geral são escritas em linguagem associada ao nacionalismo modernista de meados do século precedente. São encontradas ao todo 9 peças para piano solo com fins didáticos sendo que além dos dois conjuntos de peças trabalhados neste artigo, constam ainda *Valsa dos Sapatinhos Vermelhos*; *Saltitando* e *Chorinho*. As peças com fins didáticos constam dentro uma obra de 18 composições disponíveis³.

Os processos composicionais encontrados na música de Brandão constituem-se em fonte significativa de desenvolvimento do estudante de piano, visto que os padrões por ele adotados se replicam e se desenvolvem, sem que haja perda de identidade própria, em outras obras do repertório.

² Estudos recentes sobre a influência na música de compositores brasileiros podem ser encontrados nos trabalhos de Gerling (2016), Gerling e Barrenechea (2000) e Freitas (2009).

³ Entre as peças de concerto estão 4 Serestas, 4 Estudos e um Prelúdio. (Rodrigues, 2017)

Suíte Mirim (1957)

Esta coletânea foi escrita em 1957 com o objetivo expresso de homenagear o piano brasileiro e tornando este estilo mais acessível para pianistas iniciantes. Faz-se necessário salientar que haviam poucas obras voltadas para o repertório contemporâneo daquela época. Na sua Tese de Livre Docência (1949), Brandão já havia demonstrado um enorme apreço pelo estilo musical modernista nacionalista, e na *Suíte Mirim* ele demonstra seu profundo conhecimento da linguagem de cada mestre homenageado.

Em sua Tese, Brandão ressalta a obra de “grandes mestres brasileiros, compositores ilustres cuja tradição merece nosso respeito, [que] como pioneiros em benefício de nossa cultura musical, envidaram esforços no sentido de elevar o padrão artístico de suas gerações.” (Brandão, 1949). Resguardando seu mestre Villa-Lobos para homenagens ainda mais grandiosas, na *Suíte Mirim*, Brandão homenageia Lorenzo Fernández, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri. O compositor ressalta os “trabalhos para piano [...] que entre alguns deles já tinham preocupação nacionalista e realizaram tentativas para ‘criar’ uma música brasileira.” (Brandão, 1949, p.2).

Allegro (à Lorenzo Fernandez)

Em sua Tese, Brandão destaca os *Estudos em Forma de Sonatina* de Lorenzo Fernandez como uma das peças representativas do seu desejo de criar uma música brasileira e salienta que “são uma obra de exemplar tratamento pianístico” (Brandão, 1949, p.13). Inicia a *Suíte Mirim* fazendo referência ao gesto de abertura do primeiro estudo de Lorenzo Fernández, mas escreve a melodia principal na voz superior a ser tocada pela mão direita e apesar de utilizar a mesma fórmula de compasso, a figuração acrescida de valores menores do caso de Brandão torna o andamento da música mais ligeiro. Ou seja, onde Fernández escreve semínimas e colcheias, Brandão utiliza colcheias e semicolcheias.



Figura 1: Gesto inicial (c.1-4) *Allegro* dos Três Estudos em Forma de Sonatina de L. Fernández e a melodia principal (c.5-7) do *Allegro* de Brandão

Além da referência por escrito sobre os *Três Estudos*, a sonoridade do *Allegro* faz referência a outras peças de Lorenzo Fernández, qual seja a *Boneca Yayá* da Suíte Infantil, por exemplo, estabelecendo a narratividade dentro do universo de brincadeiras das crianças.

O discurso nesta peça é apresentado mais uma vez em quatro unidades A-B-A'-C que contrastam principalmente no que diz respeito ao material temático e alternância de registro em que a melodia principal aparece. Nas unidades A, a melodia está na região mais aguda, a ser executada pela mão direita e nas unidades B e C, é a mão esquerda que toca a melodia principal.

UNIDADES	Intro (c.1-4)	A (c.5-12)	B (c.13-19)	A' (c.20-27)	C (c.28-35)
PARÂMETROS DE ANÁLISE	Brincadeira	MD melodia principal	ME melodia principal	Nordestinas	
INTERTEXTO	Três estudos em forma de Sonatina (Fernández) Boneca Yaya				

Figura 2:Esquema formal do Allegro da Suíte Mirim (Rodrigues, 2017)

A inclusão da 7ª abaixada no tenor da seção A' remete às tópicas nordestinas que fazem uso do modo mixolídio para compor a textura sonora brasileira. Isto confere com a observação de Brandão de que esta é “uma das constâncias melódicas da música folclórica do nordeste brasileiro.” (Brandão, 1949, p.13).

Valsinha (À Francisco Mignone)

Francisco Mignone é homenageado por meio da *Valsinha*, em uma referência direta à estética das suas *Valsas de Esquina*. Brandão afirma que as valsas são o tratamento refinado de um gosto popular genuinamente urbano, os chorões, em que o piano imita a alternância dos solos de cada um dos instrumentos dos conjuntos. A *Valsinha* é, portanto, escrita guardando a “riqueza melódica e a simplicidade harmônica dessa saborosa criação popular.” (Brandão, 1949, p.10).

Para homenagear o “Rei da Valsa”, como diria Manoel Bandeira, Brandão constrói seu discurso sobre o modo de dança. Reis (2010) ao comentar as Valsas de Mignone⁴, explica que este compositor seguia certa tendência romântica ao escrever em sua maioria peças de curta duração tendo a Valsa como estilo preferido: quase um terço de suas peças para piano solo são valsas.

Em uma atitude antitética⁵, sob o tropo *tessera* de Bloom, e guardando características da música popular urbana, Brandão escreve o que poderia ser a “13 Valsa-Choro”. O discurso da *Valsinha* poderia ser entendido simplesmente como A-B-A em que B é uma parte contrastante. Mas é interessante observar que ao abordar a obra como uma narrativa (Agawu, 2009), a periodicidade na seção B desta peça, compreendida entre os compassos

⁴ As 12 Valsas de Esquina foram compostas entre 1938 e 1943, e as 12 Valsas-Choro, de 1946 a 1955.

⁵ Korsyn (1991) explica este tipo de relação entre Chopin e Brahms, por exemplo.

29 e 36, funciona como um parêntesis no discurso. Nesta seção o gesto inicial da Valsa fica em suspenso e um novo caráter aparece, um novo acontecimento interrompe a narrativa. Ou seja, o gesto legato e flexível do *Um poco rubato* dá lugar ao timbre característico resultante da utilização da *Una Corda*, somado a um toque preciso relacionado ao staccato (c.29) do *Piu mosso*. O retorno à seção A confere ao ouvinte a sensação de uma volta para casa, assim que o intérprete retoma o toque legato e o caráter tranquilo.

Dança (À Camargo Guarnieri)

Em sua Tese Brandão refere-se a Guarnieri como “verdadeiro líder nessa estética nova que está orientando a música erudita brasileira.” (Brandão, 1949, p.39), e enfatiza que este compositor exprime “com linguagem pessoal suas ideias sobre uma música de caráter nacional.” (Brandão, 1949, p.40). No ano em que a Tese foi escrita, Camargo Guarnieri já havia composto as 3 primeiras das suas 8 Sonatinas. Brandão fala sobre uma Sonatina sem especificar a qual sonatina se referia. Já ao analisar a homenagem musical de Brandão a Guarnieri, ou seja, a *Dança da Suíte Mirim*, é possível constatar que esta faz referência através dos modos de dança aos elementos da Terceira Sonatina de Guarnieri.

A terceira peça da *Suíte Mirim* tem o modo de dança explícito já no título, é escrita em binário, e o discurso inicia já com um ostinato que se estende ao longo de toda peça. A presença de um ostinato confirma a brasilidade através da rítmica da cultura dos descendentes africanos incorporada pelo nacionalismo de Guarnieri (Squeff, 1986), e que em música podemos chamar de tópicas *afro-brasileiras* (Piedade, 2015).



Figura 3: Gesto inicial (c.1-4) da dança

A forma do discurso relaciona-se com a maneira como Guarnieri organiza o primeiro movimento da referida sonatina: duas partes contrastantes conectadas por uma seção de transição.

UNIDADES	A	Transição	B	A	CODA
PARTES	a1 + a2 (c.1-14) (c.15-26)	(c.27-39)	(c.40-49)	D.C al \oplus	(c.63-72)
PARÂMETROS DE ANÁLISE	Afro-brasileiras Modo de Dança Nordestinas	Modo de Dança	Nordestinas Modo de Dança	Repetição Literal de A	Nordestina Modo de Dança
INTERTEXTO	Sonatina 3 (Guarnieri)		Cantiga de Cego		

Figura 4: Esquema Formal da Dança da Suite Mirim (Rodrigues, 2017)

Guarnieri faz uso da *cantiga de cego*, em modo hipolídio e rítmica sincopada como segundo tema (Bencke, 2010), ou seja, utiliza uma tópica *nordestina* para construção do segundo gesto temático. Ao construir a homenagem, Brandão amplia o uso deste modo para construir as seções da *Dança*. Confirma a homenagem a Guarnieri visto que tanto o ostinato que permeia toda a dança quanto os gestos melódicos das seções A e B concernem ao motivo inicial do primeiro tema e ao *canto de cego* apresentado no segundo tema na terceira sonatina.

Observa-se que Brandão se apropria da linguagem de Guarnieri, e, momentaneamente, esta passa a ser um traço de sua própria linguagem como compositor. Isto se confirma ao observar que a sonoridade de alguns trechos da *Dança* remete o ouvinte à *Toccata* do próprio Brandão que viria a ser escrita em 1959 em homenagem a Villa-Lobos.

Três Mosaicos (série fácil) (1976)

Trata-se das peças tecnicamente mais simples escritas para piano por Brandão, e apresentam uma linguagem musical que permite com que os jovens instrumentistas tenham contato com o pianismo de obras canônicas. São peças curtas com fins didáticos e sem dedicatória nos títulos. Assim, a periodicidade das três peças pode ser entendida como contínua, como a declamação de pequenos poemas, ou seja, o discurso musical se desenrola de maneira consecutiva com pouco ou nenhum retorno ao material previamente apresentado. Isto é, uma peça completa pensada linearmente, sem repetição interna das partes e sem divisão em seções.

Andante

A primeira peça é escrita em compasso binário simples e na tonalidade de Mim. O gesto inicial compreende uma quinta descendente, numa posição “para os cinco dedos” e é trabalhado em cânone entre as duas mãos. Tem caráter de cantilena e soa como uma invenção a duas vozes. Pelo caráter e comportamento melódico, o ouvinte poderia relacionar o primeiro *Mosaico* à invenção de número 6.

O cuidado de Brandão com o idiomatismo do instrumento em uma peça didática pode ser observado no uso de fragmentos de escala para construir a condução harmônica, com seu início, meio e fim em torno de I-V-I. A escrita permite que a mão do pianista, e neste caso pressupõe-se que seja a pequena mão de uma criança, esteja confortavelmente

acomodada no instrumento. O comportamento do contraponto imitativo também é cuidadosamente construído a fim de evitar passagens com complicações desnecessárias que comprometam a periodicidade do discurso, que tem seu ponto culminante no compasso 17, meticulosamente coincidindo com a resolução da dominante SiM na Tônica Mim, com a marcação de dinâmica de crescendo e com a articulação da forma, que retorna para um recomeço na anacruse para o compasso 21 .

Sugere-se, contudo que a indicação de metrônomo parece estar equivocada: *marca + ou – 76 para colcheia*, mas tocando neste andamento a música fica lenta demais e não faz muito sentido a indicação Andante. O mais coerente para a compreensão dos gestos que denotam um andar vem a ser o metrônomo 76 aplicado à semínima.

Alegretto

O modo de dança manifesta-se significativamente nesta peça que tem como influência a contradança inglesa do século XVII, da qual compositores do período clássico, como Mozart e o jovem Beethoven, fizeram amplo uso em suas obras (Ratner, 1980). Assim como o Allegretto dos *Mosaicos*, as contradanças são frequentemente em compasso binário simples, em tonalidade maior, e neste caso Fá Maior. São bem articuladas, brilhantes e alegres, e com uma condução melódica simples, por serem tradicionalmente repetidas muitas vezes. É, portanto, indesejado que as contradanças sejam ornamentadas demais.

Há um trabalho de articulação alternando notas em legato e staccato, o que confere leveza e o caráter dançado da peça, em que a melodia é tocada alternadamente pelas mãos direita e esquerda como pergunta e resposta. Este tipo de tratamento instrumental da contradança refere-se principalmente à escrita de Mozart.

Moderadamente (cantábile)

O caráter da homenagem prestada no terceiro *Mosaico* refere-se à Schumann e ao caráter parodiado de *Melodie, Trällerliedchen e Stückchen*, três das peças encontradas nas primeiras páginas do *Álbum da Juventude* op.68. Esta pequena cantilena escrita em compasso ternário simples e na tonalidade de Sol Maior, tem o modo de canto acionado através da textura contrapontística resultante de elaborações escalares na mão esquerda (c.1-7). O gesto melódico principal aparece delineado tanto na mão direita quanto na mão esquerda (c.13-19). Trata-se de contraponto sofisticadamente elaborado em uma canção aparentemente singela e que segue os moldes do precursor.

Como sugestão para o pianista, a questão da elaboração contrapontística com as trocas de vozes aliadas à realização das dinâmicas, *f*, *p*, dos crescendos e decrescendos contribuem para criar a ambientação das narrativas dos contos fantásticos tão recorrentes em Schumann. Além disso, processos harmônicos típicos da geração Romântica⁶ europeia são recursos empregados na *coda* da peça (entre os compassos 27 a 30) para reforçar a homenagem ao compositor romântico. Depois de construir início e meio da obra com a regularidade da frase de quatro compassos, é no final, a partir do compasso 27, que a regularidade da quadratura é quebrada com a extensão da última frase. Ao invés de simplesmente resolver na tônica SolM, Brandão prolonga a dominante, intensifica o ritmo harmônico e insere nos tempos fracos acordes de dominante da dominante que não se resolvem. No compasso 33 a cadência plagal é realizada com o emprego de uma relação de

⁶ Expressão utilizada por Charles Rosen (2000).

mediantes. MibM que é uma subdominante oriunda do campo harmônico da homônima menor.

4. Considerações Finais

Assim como os quatro compositores nacionalistas brasileiros homenageados - Villa-Lobos, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e Lorenzo Fernandez, Brandão, por via indireta no nacionalismo modernista, escreve obras que fazem referência a Bach, Beethoven, Schumann e outros compositores clássico-românticos europeus. Esta postura confirma um dos pontos principais da teoria de Bloom e, que diz respeito à sensação do artista de ter chegado atrasado. Apesar de não ter uma homenagem escrita como subtítulo das peças, os *Mosaicos* podem ser vistos como uma pequena história da técnica pianística em três partes: Bach-Mozart-Schumann.

A partir das análises, pode-se confirmar que a construção do significado de uma obra é parte inseparável do processo interpretativo, ou seja, uma contínua troca de significados culturais na música, resultado de uma relação mútua de colaboradores equivalentes, entre a pianista e sua cultura formando uma relação intertextual. E ainda, baseada na análise e compreensão dos elementos nacionalistas que nortearam Brandão no seu processo de criação, entendemos que a interpretação musical adquire significado nas relações com outras obras integrantes do mundo da linguagem musical, visto que comunica o estado intelectual e emocional do um contexto cultural e histórico.

A maneira como Brandão escreve suas peças didáticas é uma demonstração do apreço e cuidado que tinha com o desenvolvimento musical dos iniciantes. Fazia uso dos seus requintados e bem acabados processos composicionais, mesmo nas peças mais simples e de menores proporções. Exemplos significativos estão no contraponto entre acompanhamento e melodia na terceira peça dos *Três Mosaicos* ou na construção do ostinato da *Dança*, peças que tem como foco o desenvolvimento dos aspectos técnicos aliados a um discurso musical criativo.

Assim como recentes trabalhos analíticos que privilegiam a interpretação de obras por prismas variados, procuramos ampliar os recursos analíticos para integrar o trabalho do intérprete a um nível de desenvolvimento compatível com aprendizado musical. Para tanto empregamos narrativas, metáforas, conhecimento histórico e social para transformar o texto escrito em arte musical.

Referências

- Agawu, V. Kofi. 2009. *Music as a Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. New York: Oxford University Press,
- Barancoski, 2004. A literatura pianística do século XX para o ensino do piano nos níveis básico e intermediário. *Per Musi*, v.9.p.89-113.
- Bencke, Ester. 2010. *Música e Expressão do Nacional nas Sonatinas de Camargo Guarnieri*. Dissertação (Mestrado). Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Florianópolis,
- Bloom, Harold. 1991. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago.
- Brandão, José Vieira. 1949. *Tese de Concurso à Docência-livre de Piano da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil*. Rio de Janeiro: Não Publicada.

- Freitas, Stefanie. 2009. *Marlos Nobre – Sonata para Piano sobre um Tema de Bartók op.45: Uma abordagem analítica do fenômeno intertextual*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- Gerling, Cristina Capparelli. 2016. Intertextuality, Narrativity and Tradition: 8 Brazilian Piano Sonatas. In: *Musica Theorica*, Salvador: TeMA, p. 1-36.
- Gerling, C. M. P. C.; Barrenechea, L. S.. 2000. Villa-Lobos e Chopin: O diálogo musical das nacionalidades. In: Gerling, C. M. P. C. (Org.). *Três Estudos Analíticos: Villa-Lobos, Mignone e Camargo Guarnieri*. Porto Alegre: PGMSUS/UFRGS.
- Korsyn, Kevin. 1991. Towards a new poetics of musical influence. In: *British Journal – Music Analysis*, v. 10, n 1-2.
- Piedade, Acácio T. C. 2012. Música e Retoricidade. In: *Anais do IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto*. Ribeirão Preto, SP: USP.
- _____. “A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música”. In: *El oído pensante* 1. Disponível em: <<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>>. Acesso em: 25 fev. 2016.
- _____. 2015. Uma análise do Prelúdio das Bachianas Brasileiras Nr.2 sob a perspectiva das tópicas, retoricidade e narratividade. Comunicação apresentada na conferência *Topical Encounters and Rhetorics of Identity in Latin American Art Music*, Oxford University. UDESC.
- Ratner, Leonard G. 1980. *Classic Music: Expression, form and style*. New York: Schirmer Books.
- Rodrigues, Mauren L. F. 2017. *Do Texto ao Som: relações de influência na música para piano de Vieira Brandão*. Tese de Doutorado (Práticas Interpretativas). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre.
- Rosen, Charles. 2000. *A Geração Romântica*; tradução Eduardo Siecman. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.