

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA**

**O OFÍCIO DO ARRANJADOR: UMA ANÁLISE DE ARRANJOS DE SAMBA PARA
ORQUESTRAS DA RÁDIO NACIONAL NAS DÉCADAS DE 1940 E 1950**

ÍTALO SIMÃO NEUHAUS

**Rio de Janeiro
2016**

**O OFÍCIO DO ARRANJADOR: UMA ANÁLISE DE ARRANJOS DE SAMBA PARA
ORQUESTRAS DA RÁDIO NACIONAL NAS DÉCADAS DE 1940 E 1950**

por

ÍTALO SIMÃO NEUHAUS

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Professor Dr. Silvio Merhy.

Rio de Janeiro, 2016

Neuhaus, Ítalo Simão.
N485 O ofício do arranjador : uma análise de arranjos de samba para
orquestras da Rádio Nacional nas décadas de 1940 e 1950 / Ítalo
Simão Neuhaus, 2016.
122 f. ; 30 cm

Orientador: Silvio Merhy.
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

1. Rádio Nacional (Brasil). 2. Arranjo (Música). 3. Samba.
4. Orquestras. 5. Música - Análise, apreciação. I. Merhy, Silvio.
II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de
Letras e Artes. Curso de Mestrado em Música. III. Título.

CDD -781.64



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

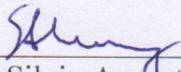
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

O OFÍCIO DO ARRANJADOR: UMA ANÁLISE DE ARRANJOS DE SAMBA PARA
ORQUESTRAS DA RÁDIO NACIONAL NAS DÉCADAS DE 1940 E 1950

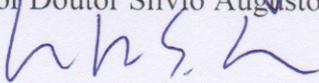
por

ÍTALO SIMÃO NEUHAUS

BANCA EXAMINADORA



Professor Doutor Silvio Augusto Merhy (orientador)



Professora Doutora Luciana Pires de Sá Requião



Professor Doutor Felipe da Costa Trotta

Conceito: aprovado

JULHO DE 2016

AGRADECIMENTOS

À Angela Michelato, pelo incentivo, apoio, compreensão, companheirismo e paciência ilimitados.

Aos meus pais, Suraia e Luiz, pelo esforço, investimento e estímulo na educação dos filhos.

Ao Antonio Guerreiro de Faria Jr., pela generosidade no compartilhamento do conhecimento.

Ao Felipe Trotta, pelos tantos anos de música, ensino e incentivo.

À Luciana Requião, por fazer parte da qualificação, com comentários enriquecedores e pela presença na banca de defesa.

Ao Pedro Aragão e ao Marcus Wolff pelas leituras, críticas e sugestões ao longo da pesquisa.

Ao Arlindo José Maria (*in memoriam*), pelas lições de respeito e amor à música.

Ao meu orientador Silvio Merhy, pela confiança no trabalho.

E à CAPES pelo apoio financeiro.

Neuhaus, Italo S. *O ofício do arranjador: uma análise de arranjos de samba para orquestras da Rádio Nacional nas décadas de 1940 e 1950*. 2016. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

As décadas de 1940 e 1950 representam a época das grandes produções radiofônicas, chamada “Era de Ouro” do rádio no Brasil. Com a indústria fonográfica e o rádio já consolidados no país, a quantidade de orquestras era grande e a música popular urbana encontrou nos arranjos orquestrais, um padrão de acompanhamento que seguiria presente em programas musicais e discos por muitos anos. A partir disso, o presente trabalho teve como principal objetivo a realização de um minucioso levantamento dos procedimentos e práticas de escrita musical adotados por Radamés Gnattali (1906-1988), César Guerra-Peixe (1914-1993) e Lyrio Panicali (1906-1984) em arranjos orquestrais de samba, escritos para a Rádio Nacional do Rio de Janeiro nas décadas de 1940 e 1950. Contratados como funcionários da então principal emissora de rádio da América Latina e líder de audiência no Brasil, os três arranjadores selecionados conseguiram combinar extensa produção com relevante resultado artístico. Para esta pesquisa, foi criado um roteiro de análise musical específico, com questões que abordam não apenas conceitos baseados na música de concerto, como forma, harmonia, contraponto, orquestração, mas também aspectos da música popular, com ênfase no gênero samba, e também do cotidiano profissional do rádio. Dentro desse cotidiano, foram identificadas e discutidas ao longo do texto várias interferências das mais diferentes ordens, como a relação tempo *versus* produção, escassez de ensaios, limitações técnicas de instrumentistas, imposições da diretoria, a constante presença da censura federal no cotidiano das rádios, os modismos e as influências da música estrangeira etc. Somada a essas questões, a análise musical realizada em partituras originais acrescentou elementos para compreender o ambiente e as circunstâncias em que esses arranjos foram produzidos e o ofício do arranjador dentro desse cenário.

Palavras-chave: Arranjo musical. Rádio Nacional. Samba. Orquestra. Análise musical.

Neuhaus, Italo S. *The arranger's work: an analysis of samba arrangements for Rádio Nacional's orchestras in the 1940s and 50s*. 2016. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

The decades of the 1940s and 50s represent an era of great radio productions, called the "Golden Age" of radio in Brazil. With the music industry and radio already established in the country, the number of orchestras was large and popular urban music found, in orchestral arrangements, an accompaniment pattern that would be present in musical programs and records for many years. From this, the present work had as its main objective to carry out a detailed survey of the procedures and musical writing practices adopted by Radames Gnattali (1906-1988), César Guerra-Peixe (1914-1993) and Lyrio Panicali (1906-1984) in orchestral arrangements of samba, written for *Rádio Nacional do Rio de Janeiro* in the 1940s and 50s. Hired as staff of the main Latin America radio station and audience leader in Brazil, the three selected arrangers managed to combine extensive production with relevant artistic results. For this survey, a guide for specific musical analysis was created, with questions that address not only concepts based on concert music, like form, harmony, counterpoint, orchestration, but also aspects of popular music, with an emphasis on the samba genre, and also on everyday professional radio. Within this daily routine various interferences of different orders were identified and discussed in the text, such as the relationship of time vs. production, lack of rehearsals, technical limitations of instrumentalists, impositions by the directors, the constant presence of federal censorship in the daily radio, fads and the influence of foreign music etc. Added to these issues, the musical analysis of original scores added elements for understanding the environment and the circumstances in which these arrangements were made, and the role of the arranger in this scenario.

Keywords: Arrangement. Rádio Nacional. Samba. Orchestra. Musical analysis.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capas de edições de arranjos lançados nas décadas de 1930 e 1940	22
Figura 2 - Carimbo do DIP autorizando a execução na programação da Rádio Nacional.....	32
Figura 3 - Exemplo de partitura de orquestra com referência a instrumento de percussão	54
Figura 4 - Exemplos de letras nas partituras	55
Figura 5 - Arranjo criticado, do músico Zé Caititú	56
Figura 6 - Exemplos de arranjos com instrumentação alternativa previamente definida pelos arranjadores	58
Figura 7 - Exemplos de arranjos prontos que precisaram ser modificados por conta de mudança de tonalidade	59
Figura 8 - Exemplos de partituras em mau estado de conservação.....	64
Figura 9 - Exemplos de fichas catalográficas de arranjos da Rádio Nacional	66
Figura 10 - Etapas da análise musical referentes à forma e fraseologia	69
Figura 11 - Etapa da análise musical referente aos aspectos harmônicos	69
Figura 12 - Etapa da análise musical referente aos tipos de textura	70
Figura 13 - Etapa da análise musical referente aos motivos de acompanhamento	70
Figura 14 - Etapa da análise musical referente à polifonia	71
Figura 15 - Etapa da análise musical referente à descrição dos naipes.....	72
Figura 16 - Etapa da análise musical referente à letra e sua relação com o arranjo.....	73
Figura 17 - Padrão rítmico do samba "amaxixado"	73
Figura 18 - "Paradigma do Estácio"	74
Figura 19 - Etapa da análise musical referente ao gênero musical	74
Figura 20 - Diferentes assinaturas irreverentes de arranjos de Lyrio Panicali.....	79
Figura 21 - Escrita de bateria no arranjo de Lyrio Panicali para “Brasil Pandeiro”	81
Figura 22 - Trecho da pauta de piano no arranjo de R. Gnattali para “Feitiço da Vila”.....	81
Figura 23 - Comparação páginas iniciais de dois arranjos de Guerra-Peixe do ano de 1948..	83
Figura 24 - Forma musical predominante nos arranjos de música brasileira a partir de 1932.	84
Figura 25 - Forma musical encontrada em grande quantidade de arranjos da R. Nacional.....	84
Figura 26 - Forma musical do arranjo de “Brigaram pra valer”	86
Figura 27 - Forma musical do arranjo de “O castigo vem atrás”	86
Figura 28 - Forma musical do arranjo de “Brasil Pandeiro”	86
Figura 29 - Forma musical do arranjo de “Com que roupa?”	86
Figura 30 - Forma musical do arranjo de “Exaltação à Bahia”	87

Figura 31 - Forma musical do arranjo de “Feitiço da Vila”	87
Figura 32 - Manuscrito de Lyrio Panicali sobre a forma do arranjo de “Brasil Pandeiro”	87
Figura 33 - Introdução de “Com que roupa?” na gravação original de Noel Rosa (1930).....	89
Figura 34 - Introdução de “Com que roupa?” na gravação de Noel Rosa com a Orquestra Guanabara (1931)	89
Figura 35 - Introdução de “Com que roupa?” no arranjo de Lyrio Panicali para a Rádio Nacional	90
Figura 36 - Introdução de “Brasil Pandeiro” na gravação do Anjos do Inferno, de 1943.....	91
Figura 37 - Introdução de “Brasil Pandeiro” no arranjo de Lyrio Panicali para a R.Nacional.	91
Figura 38 - Segunda seção cantada de “Brasil Pandeiro”, interpolada por saxofones	92
Figura 39 - Coda de “Brasil Pandeiro”, arranjo de Lyrio Panicali	92
Figura 40 - Comparação morfológica dos dois arranjos de “Feitiço da Vila”.....	93
Figura 41 - Comparação entre as introduções dos dois arranjos de “Feitiço da Vila”	94
Figura 42 - Introdução “Exaltação à Bahia”, gravação de 1943.....	95
Figura 43 - <i>Riff</i> da gravação original presente no fim da introdução de R.Gnattali para “Exaltação à Bahia”.....	96
Figura 44 - Pauta de flauta adicionada ao final da partitura de “Brasil Pandeiro”.....	96
Figura 45 - “Breque” na cadência final da seção A de “Com que roupa?”.....	97
Figura 46 - Exemplos dos naipes de sopro no acompanhamento do arranjo “Brigaram pra valer”	99
Figura 47 - Exemplos de contrapontos baseados nas melodias cantadas de “Com que roupa?” e “Brigaram pra valer”.....	100
Figura 48 - Comparação introdução e melodia cantada de “Brigaram pra valer”.....	101
Figura 49 - Frases de contraponto ou acompanhamento de “Brasil Pandeiro”	102
Figura 50 - Exemplo de arranjo da Orquestra Benny Goodman, de 1934, com saxofones mudando para clarinete.....	103
Figura 51 – Variações do acompanhamento orquestral de “Feitiço da Vila”.....	104
Figura 52 - Contrapontos de cordas na segunda parte de “Feitiço da Vila”.....	104
Figura 53 - Início do solo orquestral de “Feitiço da Vila”	105
Figura 54 - Final do solo orquestral de “Feitiço da Vila”, com recondução à tonalidade do cantor	105
Figura 55 - Página inicial da partitura de bateria de “Exaltação à Bahia”	107
Figura 56 - Exemplos de elementos do Canto no arranjo de “O castigo vem atrás”	108
Figura 57 - Metais em estrutura de quartas em “Exaltação à Bahia”	109

Figura 58 – Exemplos de harmonizações em bloco nos naipes de instrumentos de sopros ..	110
Figura 59 - Exemplos de aproximações melódicas nas harmonizações em bloco nos naipes de instrumentos de sopros	112
Figura 60 - Trecho de arranjo de 1x0, de Pixinguinha.....	112
Figura 61 - Trecho de Chicago, arranjo de Fletcher Henderson para a Orquestra de Benny Goodman	113
Figura 62 - Exemplo musical: 8 compassos iniciais de “Pour le piano” (1901), de Claude Debussy	114

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Trabalhos acadêmicos e publicações sobre Arranjo Musical e Composição, em português	21
Tabela 2 - Repertório selecionado para editoração e análise	75
Tabela 3 - Formações instrumentais nas seis partituras de arranjos analisados.....	77

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	1
2. ARRANJO MUSICAL	14
2.1. Definição de Arranjo	14
2.2. Particularidades do estudo de Arranjo no Brasil	19
3. O BRASIL NAS ONDAS DO RÁDIO	26
3.1. Os primeiros anos do rádio no Brasil	26
3.2. Getúlio Vargas e o rádio (1930-1945)	28
3.3. PRE-8, Rádio Nacional do Rio de Janeiro	35
3.4. Os Arranjos orquestrais para música popular brasileira na Rádio Nacional.....	40
4. O REPERTÓRIO PESQUISADO	49
4.1. Os Critérios para escolha dos Arranjos	49
4.2. O ofício do arranjador na Rádio Nacional	55
4.3. O Acervo da Rádio Nacional	62
5. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E ROTEIRO PARA ANÁLISES	68
6. OS SEIS ARRANJOS	75
7. CONCLUSÃO	116
8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	119
9. ANEXOS	122

1. INTRODUÇÃO

A chegada da gravação eletromagnética no Brasil, no final da década de 1920, favoreceu o processo de consolidação de uma indústria fonográfica que, reforçada pela chegada também das emissoras comerciais de rádio a partir de 1932, fez a música popular ganhar espaço e mercado em âmbito nacional. Nesse quadro de gravadoras e emissoras recém instaladas no Brasil, aproveitando a expansão do mercado e com a necessidade de formar elencos próprios, houve um forte investimento na criação e patrocínio de grupos e orquestras com repertórios diversos, o que interferiu diretamente no processo mais sistemático de profissionalização dos músicos. Tudo isso fez desse momento um marco importante no desenvolvimento da música brasileira e consolidador da figura do arranjador profissional e do arranjo de música popular no Brasil, nos moldes em que são compreendidos até hoje em dia (ARAGÃO, 2001; TINHORÃO, 1998; BESSA, 2005; VIANNA, 1995).

Em 1929, a Victor RCA, uma das gravadoras internacionais recém instaladas no país, contratou Alfredo da Rocha Vianna Filho (1897-1973), o Pixinguinha, para as funções de “instrumentador, chefe e ensaiador da Orquestra Victor Brasileira”¹ (TINHORÃO, 1998:297), que passava, então, a ter seu primeiro emprego fixo como arranjador. Nessa função, Pixinguinha é hoje visto como um divisor de águas, responsável pela transposição e expansão de sonoridades do repertório popular brasileiro, até então muito ligado à formação e ao estilo “regional”, com violões, cavaquinho, percussão e solista tocando de forma improvisativa², sem organização prévia das ideias musicais, arranjos ou, na maioria das vezes, até mesmo partituras (ARAGÃO, 2001).

[...] a nossa música era executada pelo conjunto regional, nas estações de rádio e nos fonógrafos. [...] Um dos violões fazia um baixo-cantado à guisa de contraponto, o outro limitava a sua fantasia para dar melhor oportunidade ao baixo do primeiro, o cavaquinho o centro ritmo-harmônico, o pandeiro o seu gostoso ritmo, e o flautista a melodia ou variações ou ambas [...] (GUERRA-PEIXE *in* Revista Música Viva nº16, ago. 1948).

A música popular brasileira encontrou no rádio, a partir da década de 1930, um aliado fundamental para seu desenvolvimento e a Rádio Nacional teve papel essencial nesse

¹ Tais funções musicais vêm descritas na primeira cláusula do contrato assinado por Pixinguinha com a Companhia Victor, em 21/06/1929. Segundo o pesquisador José Ramos Tinhorão, o original deste contrato faz parte de seu acervo pessoal, adquirido em 2001 pelo Instituto Moreira Sales.

² O termo “Improvisativo” apesar de não existir nos dicionários, faz parte do vocabulário dos músicos no cotidiano. Nesta dissertação será utilizado no sentido de uma execução musical feita a partir apenas de um mínimo de elementos preestabelecidos, como, por exemplo, forma e harmonia. A partir disso, contrapontos, solos etc. são improvisados pelos membros do grupo de acompanhamento, chamado regional, sem que haja um arranjador específico.

processo, nas décadas seguintes. Criada em 1936, a Rádio Nacional do Rio de Janeiro, foi a partir do início da década de 1940, segundo Saroldi e Moreira (2005), a maior e mais influente emissora do país, com alcance de sinal no Brasil inteiro, um grande elenco de artistas contratados e programas de música que, somados, chegavam a ocupar nove horas da programação diária. Além de lançar toda a música produzida pelas gravadoras do período, a Rádio Nacional investiu na contratação dos principais músicos e cantores, tendo em seu elenco inúmeros maestros e arranjadores, o que contribuiu diretamente para o desenvolvimento do arranjo na música popular brasileira. Com até quatro orquestras de música popular atuando simultaneamente na emissora, os arranjadores tinham a possibilidade de escrever e ouvir imediatamente o resultado de seus arranjos, fato que permitia não apenas a experimentação de novas soluções musicais mas também o aperfeiçoamento técnico na prática da orquestração.

Para Paulo Aragão, em *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro* (2001), Pixinguinha é a referência no surgimento e consolidação de um estilo brasileiro de arranjo musical a partir de 1929, criador de um “padrão orquestral tipicamente brasileiro” e personagem importante na consolidação da figura do arranjador profissional, “perfeitamente inserido na estrutura comercial montada pela indústria fonográfica”. Partindo dessa premissa, buscou-se neste trabalho um estudo de arranjos escritos especificamente para orquestras da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, nas décadas de 1940 e 1950, por arranjadores contemporâneos e seguidores do lastro iniciado pelo pioneiro Pixinguinha em 1929. Esses músicos participaram do desenvolvimento do arranjo musical no Brasil através de progressiva adoção de novos padrões e procedimentos musicais, sejam trazidos da música sinfônica, das bandas civis e militares ou das orquestras norte-americanas, num processo espontâneo de cooperação artística, onde a “criação de um arranjador servia como possibilidade de ponto de partida para o outro” (ARAGÃO, 2001:90).

Esta dissertação teve como objetivo a pesquisa de arranjos de samba cantado, escritos para orquestras da Rádio Nacional, durante as décadas de 1940 e 1950, por três arranjadores específicos do elenco da estação radiofônica: Radamés Gnattali (1906-1988), César Guerra-Peixe (1914-1993) e Lyrio Panicali (1906-1984). Dentro deste assunto amplo, o foco principal do estudo foi aprofundado na análise de procedimentos musicais e possíveis padrões utilizados pelos três arranjadores num contexto de larga produção em série, onde cabia ao arranjador a função de escrever diversos arranjos orquestrais por semana, “a toque de caixa”, para o acompanhamento dos mais diversos repertórios, nos inúmeros programas da emissora. Nessas circunstâncias, os arranjos faziam parte de uma cadeia de produção, feitos em grande

quantidade, especificamente para programas e cantores do elenco da emissora e com necessidade de pronta assimilação tanto por parte dos músicos, por conta da escassez de ensaios, quanto do público, que ouviria o arranjo em transmissão única do programa ao vivo, sem perspectivas concretas de novas audições do mesmo arranjo em curto intervalo de tempo. Além desses fatores, tais arranjos eram produzidos com outras restrições de criação determinadas por limitações técnicas de músicos das orquestras, por direcionamentos artísticos de outros personagens da trama, como produtores, diretores, cantores, patrocinadores ou pela exiguidade de tempo disponível dos arranjadores para a confecção de tantos arranjos. Essa identificação de procedimentos técnico-musicais buscou compreender parte da lógica de construção musical desses arranjadores que, trabalhando para a então maior emissora da América Latina, no período conhecido como “Era de Ouro” do rádio brasileiro, conseguiram combinar massiva produção com grande resultado artístico, apesar das limitações e imposições comuns à uma estrutura de fins comerciais e com a pouca disponibilidade de referências didáticas ou sonoras sobre o tema arranjo na época. A trajetória profissional destes três músicos está diretamente ligada ao processo de consolidação da profissão de arranjador como uma opção profissional na área da música e do arranjo como parte indispensável da engrenagem comercial da música popular brasileira. Desta forma, uma análise de seus trabalhos pode ser material de suma importância não só no entendimento das diversas possibilidades do arranjo musical inserido em contextos comerciais de natureza “efêmera”, como a transmissão ao vivo de um programa de rádio na época, quanto como material de consulta didática para arranjadores e estudantes do tema.

Ser arranjador na Rádio Nacional, com toda a importância da emissora no período, significava fazer parte de uma engrenagem voltada primordialmente ao êxito comercial, onde a qualidade artística da programação atraía público e a audiência consolidada garantia os anunciantes, que geravam o lucro. Os arranjadores da emissora eram funcionários contratados e, como tal, passíveis de interferências comuns a qualquer relação de trabalho hierarquizada. O salário mensal era fixo e as condições de trabalho nem sempre eram as ideais: pouco tempo para muitas tarefas, que poderiam significar arranjos, regências, ensaios e apresentações como instrumentista. A rotina incluía muitos arranjos a serem feitos por semana, com a possibilidade de aumento da quantidade conforme a necessidade da programação. Para ter ideia dos números industriais de produção, Radamés Gnattali, funcionário da Rádio Nacional desde a inauguração em 1936 e um dos principais arranjadores do elenco da emissora nas décadas seguintes, fazia a média de nove arranjos para orquestra por semana apenas para o “Um milhão de melodias”, um dos programas da grade de programação do qual participava

(BARBOSA; DEVOS, 1984:54). No cotidiano desses arranjadores, somavam-se aos arranjos, encomendas adicionais de composição de prefixos, sufixos, passagens, temas para rádio novelas, ensaios extras ou escalas inesperadas como instrumentista ou regente, sem que houvesse qualquer pagamento suplementar por isso. É sabido, e demonstrado ao longo da pesquisa, que havia outras limitações, além do tempo disponível para a elaboração de suas tarefas, como a escolha de repertório feita por produtores, sem participação dos arranjadores, vetos ou mudanças radicais de tonalidade em arranjos prontos, por parte de cantores e diretores e direcionamentos artísticos, como encomendas de arranjos ao “estilo americano” ou referências a pedidos de orquestrações à Benny Goodman.

Além disso, ser arranjador de música popular nos anos 30 e 40 não representava ainda uma ambição artística ou um objetivo profissional na área musical. O mercado de música popular estava em ascensão, o Rio de Janeiro possuía pelo menos oito emissoras de rádio com orquestras regulares (LACERDA, 2009:58) e, no caso de músicos que tinham em sua trajetória o estudo formal e ambições no campo da música sinfônica, trabalhar com arranjo significava principalmente uma garantia de menos apuros financeiros ao final do mês. Para esses músicos oriundos da música de concerto que passaram a trabalhar como arranjadores, a distinção entre a música culta, foco da realização profissional e pessoal e a música popular, provedora financeira, gerou uma série de questões. Uma dessas questões é refletida no uso de pseudônimos nos primeiros anos das trajetórias profissionais de alguns arranjadores, temerosos que trabalhos em arranjo e composição popular pudessem manchar e atrapalhar suas carreiras de compositores de música de concerto.

Do ponto de vista da documentação histórica, um objetivo secundário deste trabalho é a preservação de pequena parte do material musical proveniente da Rádio Nacional, que está em acervo no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro desde 1972, longe de um bom estado de conservação. Para isto, seguindo critérios explicados no decorrer desta introdução e da dissertação, foram escolhidos dois arranjos de cada um dos arranjadores pesquisados, formando uma pequena amostragem do trabalho desses músicos dentro da emissora de rádio carioca. Os seis arranjos passaram por um processo de editoração, onde foram transcritos integralmente para *software* especializado de editoração musical, respeitando as opções de grafia originais. Quaisquer dúvidas de escrita foram solucionadas através de minuciosa revisão musical comparativa, feita entre a partitura de orquestra, manuscrita pelos arranjadores e as partituras de instrumentos, elaboradas pelos copistas.

Discutir sobre o tema arranjo, a partir dos arranjos de samba escritos para a Rádio Nacional nas décadas de 1940 e 1950, levantou uma série de fatores interessantes do ponto de

vista musical. O primeiro deles é a própria definição de arranjo musical em música popular, muitas vezes fruto de confusões de significados e usos do termo. Outro ponto é a necessária distinção entre a intenção do arranjador, expressa na partitura, e o resultado sonoro do arranjo, produto não só da simples leitura das partituras mas também da ação de outros agentes participantes como os cantores, o regente, os músicos, o copista, a plateia etc. No caso específico deste trabalho, a pesquisa teve como foco principal as partituras originais, em função da pouca disponibilidade de gravações: apenas dois dos seis arranjos analisados tinham disponíveis os áudios dos programas em que foram interpretados. O contexto histórico e o ambiente profissional em que esses arranjos foram escritos também serviram como elementos de respostas ou hipóteses de diversas questões musicais na análise proposta. Neste sentido, a proposta metodológica de análise musical de Jan LaRue, no livro *Guidelines for Style Analysis* (1970), trouxe questionamentos importantes na elaboração desta pesquisa. Dividido como um guia de investigação em etapas, tal metodologia sugere como preparação da análise musical, o levantamento prévio de informações históricas, de forma a familiarizar-se com as técnicas e procedimentos musicais da época. Para LaRue (1970:4), é necessária uma referência histórica e o conhecimento de procedimentos musicais comuns ao período, em peças similares, de modo a evitar atribuir importância e originalidade a materiais que seriam convencionais da época ou, por outro lado, não reconhecer técnicas utilizadas de forma avançada ou sofisticada para o período de sua composição.

Em relação ao arranjo musical, a atenção ao tema como objeto de pesquisa também se mostra importante por conta de um cenário de ainda pouco material bibliográfico e acadêmico que aborde diretamente o assunto. Do ponto de vista das pesquisas acadêmicas, mesmo ultrapassando a área de Música e Artes e incluindo a de Ciências Humanas, ainda são relativamente poucos os trabalhos e as publicações que têm em seu foco principal o arranjo musical. No campo das publicações comerciais, é baixa a oferta de livros brasileiros que abordem o assunto e, mesmo na esfera da composição musical, são poucas as traduções ou edições em português sobre temas essenciais para a prática de arranjo, como orquestração, contraponto, harmonia, análise musical etc. Um levantamento deste material publicado sobre ou relacionado ao arranjo musical será apresentado em forma de tabela no item 2.2 desta dissertação.

No que se refere à formação instrumental pesquisada, a utilização de orquestras contendo saxofones, trompetes, trombones, cordas e base rítmico-harmônica para arranjos de música brasileira não foi novidade da Rádio Nacional: “A partir dos últimos anos da década de 20 temos uma intensificação até então inédita da presença de conjuntos e formações

orquestrais nas gravações, que se tornariam emblemáticos de uma nova era para a música popular brasileira” (ARAGÃO, 2001:43). Tais formações orquestrais, onde a variação mais marcante ficava por conta da presença ou não de instrumentos de cordas, já eram comuns em gravações, fossem influenciadas pelas *Dance Orchestra* norte-americanas ou calcadas na tradição das bandas e corporações civis e militares brasileiras. Os três arranjadores desta pesquisa, Radamés Gnattali, Guerra-Peixe e Lyrio Panicali, conforme demonstram seus dados biográficos, também já atuavam em arranjos orquestrais para gravações, orquestras de dança, de cassino ou de outras emissoras de rádio na década de 1930, antes de ingressarem no corpo de funcionários da emissora carioca. O ano de 1943 é marca importante e data inicial desta pesquisa, quando a Rádio Nacional, ampliando seu padrão de acompanhamento de música brasileira, até então executada na emissora apenas por conjuntos regionais, criou sua primeira orquestra disponível para repertório nacional, a “Orquestra Brasileira de Radamés”. O sucesso desta orquestra, criada para o programa “Um milhão de melodias”, com formação inspirada diretamente nas *jazz-sinfônicas* americanas, com duas flautas, dois clarinetes, quatro ou cinco saxofones, três trompetes, dois trombones, naipe completo de cordas e base, expandiu rapidamente esse modelo de acompanhamento orquestral a praticamente todos os programas musicais da Rádio Nacional, com a criação de novas orquestras e o desenvolvimento e maturação de um estilo de arranjo para música brasileira que seria sinônimo musical da emissora em seu período áureo e seguiria por décadas em gravações de discos, teatro, festivais e até mesmo na TV (LACERDA, 2009:19).

A influência da música e cultura norte-americanas, que já se fazia notar no Brasil desde a proliferação das *Jazz Band* dos anos 20³, passou a ser incorporada durante a década de 1930 na música brasileira e nas orquestras de baile, cassino, rádio e gravação, não apenas em questões estéticas e de formação instrumental, mas também em aspectos técnico-musicais de escrita, orquestração e até mesmo de repertório, tendo como referências as grandes orquestras estadunidenses da Era do *Swing*. Essa aproximação ganhou ainda mais força nos anos 40 com a política norte-americana da “boa vizinhança”, sendo a grade de programas da Rádio Nacional um reflexo direto, com diversos de seus programas patrocinados por empresas norte-americanas, como plataformas de lançamento comercial de suas marcas no Brasil. Um exemplo claro disso é o próprio “Um milhão de melodias”, primeiro programa a

³ A explicação mais detalhada sobre esse assunto pode ser encontrada na dissertação de mestrado, *Que jazz é esse? As jazz-bands no Rio de Janeiro da década de 1920*, de Jair Paulo Labres Filho. 2014. Programa de Pós Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

ter música brasileira com acompanhamento de orquestra na Nacional, patrocinado pela Coca-Cola e visto como a principal promoção da chegada do refrigerante ao Brasil (SAROLDI; MOREIRA, 2005:61).

O período analisado por esta pesquisa marca não só a chamada “Era de Ouro” do rádio no Brasil, como também o início, desenvolvimento e ápice de um padrão de arranjo nos programas da Rádio Nacional, que a partir de 1943 passou a contar com acompanhamento orquestral também no repertório de música brasileira. Para Bessa (2005:10), “O surgimento e a expansão das rádios no Brasil, por sua vez, estiveram, intimamente ligados à construção de uma linguagem orquestral na música popular, sobretudo nos anos 40 e 50”, já que quase todas as emissoras tinham orquestras próprias e arranjadores contratados, que desempenharam, segundo a autora, “um papel importantíssimo na construção de uma ‘sonoridade brasileira’”. As décadas de 1940 e 1950 representaram, portanto, a época das grandes produções radiofônicas, onde “o rádio vive a sua fase de ouro – rico e influenciador dos hábitos e costumes de milhões de fascinados ouvintes” (MOREIRA, 1991:25). E neste período, a audiência e influência da Rádio Nacional foram inegáveis. Investindo cada vez mais em sua programação, fosse com programas musicais, de calouros, de auditório ou rádio novelas, a Nacional, com sua enorme audiência e alcance de sinal, difundiu pelo país não só o trabalho de toda uma geração de artistas, como também novos padrões musicais, estéticos e de comportamento.

Foi necessário delimitar o repertório analisado na pesquisa e a opção pelo gênero samba deveu-se ao fato de que o rádio nos anos 30, assim como a gravação eletromagnética, colaborou na consolidação do gênero carioca como uma música de âmbito nacional e um gênero popular de consumo. A instalação de gravadoras no Brasil, no final da década de 1920, então somadas às emissoras de rádio já em funcionamento, criaram um contexto positivo para a definição do samba como estilo musical (VIANNA, 1995:110). Vale lembrar que do Rio de Janeiro dos anos 30, capital federal e cidade sede da grande maioria das gravadoras instaladas no Brasil, eram transmitidos os programas radiofônicos de maior audiência em todo o país. No período abordado pela pesquisa, décadas de 1940 e 1950, o samba já ultrapassara os limites do Rio de Janeiro e tinha o caráter de uma música representante do país, um estilo musical com status de identidade nacional e uma grande força comercial.

A utilização apenas de arranjos identificados pelos arranjadores como “samba” nas partituras originais fez parte de um processo de classificação que permitiu manter o objeto da pesquisa na discussão musical. São inúmeras as descrições de gêneros derivados do samba nos arranjos do acervo da Rádio Nacional, com exemplos como samba-choro, samba-canção,

samba-coco, samba-batucada, samba-maxixe, samba-baião, samba-tango, samba-fox etc. Como algumas dessas descrições não trazem uma referência sonora imediata e tais rotulações são descrições pessoais, foi critério utilizar apenas o que o arranjador, personagem central deste trabalho, entendeu como samba. No capítulo das análises musicais, coube discutir quais dos elementos do arranjo, descrito pelo arranjador como samba, condizem com o gênero em questão, em critérios rítmicos, melódicos e de vocabulário harmônico e quais não.

Para a escolha dos arranjos analisados, o ponto de partida foi uma entrevista do compositor e arranjador César Guerra-Peixe, na qual ele afirmava ser um dos quatro grandes arranjos do Brasil e citava os outros três: Radamés Gnattali, Lyrio Panicali e Leo Peracchi (GUERRA-PEIXE *in* FARIA JR. *et al.*, 2007:123). Em sequência, foi feita uma pesquisa no acervo da Rádio Nacional, que comprovou a atuação expressiva, em termos quantitativos de produção de arranjos, desses quatro músicos em seus períodos de contrato com a emissora carioca. Com base nessas duas informações, foram pesquisados arranjos dos quatro arranjos, no intervalo entre 1943 e 1959, escritos especificamente para orquestras de programas da Rádio Nacional.

Partindo desses quatro nomes citados por Guerra-Peixe, uma modificação precisou ser feita em relação aos arranjos escolhidos, pelo fato de não terem sido encontrados, nas mais de 5000 músicas pesquisadas, arranjos orquestrais de sambas assinados por Leo Peracchi. A ausência de sambas arranjos por Peracchi nessa fatia da coleção de partituras pode ser explicada pelo fato de que, na Rádio Nacional, cada programa tinha repertório direcionado para um determinado tipo de música e seu arranjador responsável e Leo Peracchi não participava de maneira constante de nenhum programa voltado ao samba ou à música brasileira. Por conta disso, a pesquisa passou a ter como objeto de estudo apenas os outros três arranjos citados na entrevista: Guerra-Peixe, Radamés Gnattali e Lyrio Panicali.

Seguindo os critérios descritos acima, foram selecionados inicialmente 82 arranjos, de um montante de 5543 partituras de orquestra originais, em formato digital de imagem, do acervo da Rádio Nacional depositado no Museu da Imagem e do Som/RJ. Destes, foram escolhidos seis arranjos com condições de leitura dos documentos originais e que passaram pelo processo de editoração já explicado anteriormente.

Uma das necessidades primordiais desse trabalho foi a escolha de um método analítico que possibilitasse um estudo mais amplo do tema arranjo musical. Por não existir metodologia própria para análise de arranjos, foi montado um roteiro específico para essa dissertação, buscando uma análise que abordasse não só questões baseadas em conceitos da música de concerto, mas também de aspectos da música popular e do cotidiano profissional das

orquestras da Rádio Nacional. Este assunto será exposto de forma detalhada no capítulo 5, chamado “Fundamentação teórica e roteiro para análises”.

Algumas particularidades do estudo destes arranjos também foram levantadas em discussões à margem das análises, tema central da pesquisa. Uma delas é a limitação de fontes de pesquisa e a grande dificuldade de acesso a partituras de arranjos de música brasileira. Outra é a importância de dedicar atenção sobre o tema arranjo musical, ainda raro como foco de pesquisa acadêmica e pouco presente em termos didáticos e bibliográficos. Uma última questão levantada trata do acervo de partituras da Rádio Nacional, doado em 1972 ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e desde 1976 em longo processo de catalogação. Neste aspecto foi positiva a experiência de ter participado diretamente de parte desta catalogação em etapa de projeto ocorrida nos anos de 2012 e 2013, na unidade Lapa, do Museu da Imagem e do Som/RJ⁴.

Citada inicialmente, a pesquisa de Paulo Aragão sobre Pixinguinha (2001), foi fonte importante neste estudo, situando a condição profissional de arranjador no período entre 1929 e 1935 e discutindo as diversas definições existentes para o termo arranjo musical. Aragão também fez um importante levantamento das orquestras populares de gravação do período e uma análise de procedimentos musicais utilizados por Pixinguinha de forma pioneira em seus arranjos, logo incorporados por outros arranjadores da época.

Outra dissertação importante, na busca de uma definição para arranjo, visto como um processo que envolve a composição de elementos formadores do discurso musical, foi *Guerra-Peixe e as 14 canções do Guia Prático de Villa-Lobos: reflexões acerca da prática da transcrição* (2000), de Beatriz Paes-Leme. Para a autora, a feitura de um arranjo conteria diversos procedimentos do processo de composição musical, exigindo do músico arranjador conhecimento técnico de contraponto, harmonia, composição, orquestração, além de intimidade com vocabulário de música popular.

A partir da dissertação *Arranjos de Guerra-Peixe para a orquestra da Rádio Nacional do Rio de Janeiro* (2009), de Bruno Renato Lacerda, pode-se conhecer uma abordagem analítica montada pelo autor, cuja ideia de questionário serviu de inspiração para o roteiro de análises desta pesquisa. O trabalho de Lacerda levou em conta aspectos importantes de acompanhamento orquestral, aplicados em arranjos escritos por Guerra-Peixe para Rádio Nacional, de diferentes gêneros musicais, traçando uma comparação dos arranjos com a peça

⁴ Nos anos de 2012 e 2013, trabalhei na catalogação de cerca de outras 5000 partituras da Rádio Nacional, em projeto do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, sede Lapa, tendo acesso a parte significativa do acervo da emissora e ao banco de dados com informações recolhidas em projetos anteriores.

Drummondiana. Também trouxe relevante levantamento histórico da trajetória de Guerra-Peixe como arranjador de orquestras de rádio.

Outra pesquisa que abordou diretamente a Rádio Nacional foi feita por Leandro Ribeiro Pereira, com título *Rádio Nacional do Rio de Janeiro* (2006). Foi importante referência, junto aos livros *Rádio Nacional, o Brasil em sintonia* (2005) de Luiz Carlos Saroldi e Sonia Virginia Moreira e *Almanaque da Rádio Nacional* (2007), de Ronaldo Aguiar, com informações e dados sobre a emissora e seu corpo de funcionários e o panorama de outras etapas do processo de catalogação do acervo da Rádio no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

Tiveram importância, na formulação de um método para análise, alguns tratados voltados ao repertório de música sinfônica. Além do já citado *Guidelines for Style Analysis* (1970), de Jan LaRue, foram adotados também os livros *Fundamentos da composição musical*, de Arnold Schoenberg (2008), *Curso de formas musicais*, de Joaquin Zamacois (2007), *Structure and Style – The study and analysis of music forms*, de Leon Stein (1962) e os manuais de orquestração *Orchestration*, de Walter Piston (1987) e *The Study of Orchestration* (2002), de Samuel Adler. Desse estudo, além de conceitos de fraseologia, forma e orquestração, foram pinçados outros conceitos indispensáveis em um arranjo musical, como unidade, coerência, repetição e contraste, movimento, variações.

Em paralelo a estes, foram consultados também manuais destinados ao estudo específico de arranjo, com foco principal no *jazz* ou música para cinema, como *Arranged by Nelson Riddle* (1985), escrito pelo arranjador Nelson Riddle. Também foi fonte importante de consulta o livro *Arranging for the Modern Dance Orchestra*. Esse livro, um dos primeiros métodos publicados sobre arranjo musical, escrito em 1927 pelo líder de banda, compositor e arranjador estadunidense Arthur Lange, tem como foco as orquestras de dança norte-americanas dos anos 20. Além desses, foram utilizados os livros *Sounds and Scores* (1986), de Henry Mancini, *The Contemporary Arranger* (1984), de Don Sebesky e *Arranjo* (2000), de Carlos Almada. Por meio desses livros, foi possível formular melhor as questões de escrita de sopros em música popular: as técnicas de escrita seccional comuns no *jazz*, o tratamento das notas melódicas nessas harmonizações verticais, as funções e combinações de naipes de sopros, as variações de timbre, efeitos e articulações idiomáticos nos instrumentos de sopro no contexto jazzístico etc.

Ainda sobre aspectos do *jazz* na música brasileira, a dissertação escrita por Cleisson de Castro Melo, *Influência do Jazz - Swing Era na Música Orquestral de Concerto Brasileira no período de 1935 a 1985* (2010), trouxe dados de sua pesquisa sobre elementos musicais

comuns na música das *Big Band* norte-americanas da chamada Era do *Swing*, presentes no Brasil por intermédio do rádio e do cinema, comuns em obras brasileiras de música de concerto no período analisado, entre 1935 e 1985.

Arranjo linear: uma alternativa às técnicas tradicionais de arranjo em bloco (2004), trabalho de Joel Barbosa de Oliveira, discute a técnica de arranjo linear e, para tal, faz um levantamento de técnicas de harmonização seccional e contextualiza a ocorrência desta no *jazz*, apontando seu surgimento no gênero por meio das *Jazz Band* e sua consolidação nas *Big Band*.

No tocante a música popular brasileira, arranjadores e orquestras, também foram importantes outras duas leituras: a dissertação *Subindo a Serra: Banda Mantiqueira* (2001), de Cláudio Henrique Altieri de Campos, um estudo sobre a Banda Mantiqueira, de São Paulo, sua relação com as antigas orquestras de *jazz*, de rádio, com o choro e a análise de dois arranjos e o livro *Orquestra Tabajara de Severino Araújo*, de Carlos Coraúcci, uma biografia do arranjador, compositor e regente Severino Araújo que, tendo trabalhado com sua orquestra também na Rádio Nacional, favoreceu o entendimento do cotidiano do rádio na época e parte do papel do arranjador nesse contexto.

No campo da História, foi fundamental a tese de Silvano Fernandes Baia (2010), chamada *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*, que traz um extenso levantamento e análise crítica da produção acadêmica, na área da História, sobre música popular brasileira entre os anos de 1971 – ano do primeiro trabalho a ter música popular como tema - e 1999, tendo como referência os estados de São Paulo e Rio de Janeiro. Para tal, o autor analisou, também de forma crítica, o que chamou de “primeiros historiadores da música popular no Brasil”, uma corrente de memorialistas, jornalistas, radialistas, músicos e aficionados que, apesar de posições divergentes, tinham como ponto de contato o nacionalismo e a defesa da ideia de “autenticidade” e “tradição”. Desta forma, o autor busca demonstrar como foram sendo construídas as principais linhas de pensamento sobre a música urbana no Brasil e a incorporação gradual do tema pela História.

De Virgínia de Almeida Bessa, dois trabalhos, também na área de História, foram bastante relevantes neste estudo: sua dissertação de mestrado, chamada *Um bocadinho de cada coisa: trajetória e obra de Pixinguinha – História e música Popular no Brasil dos anos 20 e 30* (2005), trouxe uma visão da História Social para a música popular urbana, no contexto que incluía o início da gravação eletromagnética e a chegada das rádios no país, buscando, através da trajetória de Pixinguinha, reconstruir o “imaginário sonoro” da época. Em *Apontamentos para o Estudo do Arranjo na Música Popular Brasileira: Histórias, fontes*

e perspectivas de análise, artigo também de 2005, a autora abordou o estudo do arranjo musical como “um bom caminho para investigar as relações entre a linguagem musical e a realidade histórico-social” (2005:4). Analisou a complexidade do objeto de pesquisa - o arranjo - suas problemáticas e a necessidade de cada pesquisador elaborar seu próprio método analítico, ao menos para o estudo da linguagem musical.

Na discussão da relação entre rádio e política no período estudado, foi indispensável o livro *Rádio e Política – tempos de Vargas e Perón* (2001), de Doris Fagundes Haussen. Traçando um paralelo entre os dois governos populistas, a autora discute a importância das rádios oficiais, a Nacional, do Rio de Janeiro e a Belgrano, de Buenos Aires, no período político dos governos de Getúlio Vargas no Brasil e de Juan Domingo Perón, na Argentina. No caso brasileiro, a contextualização histórica da Rádio Nacional no conturbado cenário político do governo Vargas, trouxe novas discussões à pesquisa.

O livro *História Social da Música Popular Brasileira* (1998), de José Ramos Tinhorão, trouxe, como grande parte da obra do autor, uma tentativa de relacionar diretamente a música urbana com a realidade social. Os capítulos que tratam sobre a música popular como um produto comercial, o Estado Novo e o Pós-Guerra foram úteis nesta pesquisa, por serem parte do assunto ou do corte temporal deste estudo sobre arranjos. Sobre Tinhorão, Baia (2010:38) afirma que mesmo discordando de algumas de suas afirmativas ou de seus pressupostos estético-ideológicos, “sua obra continua sendo referência nos estudos sobre a música popular e tem de ser considerada no debate”.

Sobre o samba, foram base desta pesquisa os livros de Hermano Vianna e Carlos Sandroni, respectivamente, *O Mistério do Samba* (1995) e *Feitiço Decente* (2001). O primeiro tratando do processo que levou o Samba de gênero marginalizado à identidade nacional e o segundo, na discussão das mudanças musicais sofridas pelo gênero a partir dos sambistas do Estácio. Dessa forma foi possível contextualizar e enxergar nos arranjos da Rádio Nacional, questões não só musicais, mas também sociais, incorporadas ao samba a partir da década de 1930.

Escrita por Antonio Guerreiro de Faria Jr, a dissertação *Guerra-Peixe: sua evolução estilística à luz das teses Andreanas* (1997), forneceu dados e citações baseadas em fontes primárias, coletadas pelo autor em pesquisa no Museu da Imagem e do Som de São Paulo, no acervo pessoal da sobrinha neta de Guerra-Peixe, Jane Guerra-Peixe, e em seu estreito contato como aluno do compositor.

Foram também de suma importância dois livros sobre os arranjadores pesquisados: *Guerra-Peixe, um músico brasileiro* (2007), organizado por Antonio Guerreiro de Faria Jr.,

Luitgarde Oliveira Cavalcanti Barros e Ruth Serrão e a biografia *Radamés Gnattali, o eterno experimentador* (1985), de Valdinha Barbosa e Anne Marie Devos.

De Mário de Andrade, *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1972), teve múltiplo valor, não só como fonte de consulta direta, de uma visão nacionalista mais voltada à música de concerto, mas que em 1928 já levantava questões relevantes a esta pesquisa, como a influência do *jazz* no maxixe brasileiro, mas também por ser um livro constantemente citado por Guerra-Peixe em suas entrevistas e depoimentos.

2. ARRANJO MUSICAL

2.1 Definição

O termo arranjo é utilizado, do ponto de vista da música popular urbana, de forma muito abrangente e generalizada, o que acarreta uma confusão de significados que pode ser notada não apenas na literatura de música popular, mas também na prática profissional dos músicos. Não é raro ver arranjo sendo utilizado como sinônimo de transcrição, adaptação, harmonização, orquestração e outras práticas musicais. Segundo Aragão (2001:23), nas primeiras décadas do século XX, essa variedade de definições era ainda pior, aparecendo a palavra “arranjo” com diferentes significados musicais, que variavam desde a prática de arregimentação de músicos até a tradução de letras ou a interpretação de orquestrações estrangeiras, transcendendo fronteiras de outros termos musicais.

Por conta disso, apesar de não ter este trabalho a pretensão de uma proposição extensa e definitiva sobre o termo arranjo musical, convém conceituá-lo, com base em revisão bibliográfica e acadêmica, de forma a tornar mais clara e coerente a utilização dessa expressão no restante deste estudo e visando facilitar a compreensão da pesquisa.

Para o *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001), dicionário com base na música de concerto, o termo arranjo pode ser aplicado a qualquer obra musical baseada ou construída à partir de material musical pré-existente. Em uma definição geral para arranjo encontrada no mesmo dicionário, o termo seria aplicado a uma reformulação da composição musical ou de parte dela, normalmente para um meio diferente do original⁵. A partir desta definição de arranjo do *New Grove* comparada à definição do mesmo termo pelo *New Grove Dictionary of Jazz*, voltado ao gênero em questão de música popular, Paulo Aragão afirma que na música popular, além da reelaboração, está incluído o processo de “recomposição”, com mais liberdade em relação ao original. Na música de concerto, o arranjador teria clareza das intenções reais do compositor, através da partitura, chamada por ele de “instância de representação do original”. Desta forma, elementos constituintes da obra, “como alturas, ritmos, dinâmicas ou indicações de expressividade” (ARAGÃO, 2001:16) estão registrados e disponíveis para futuras reelaborações. Na música popular, essa “instância de representação do original”, ponto de partida do arranjador, é mais difusa, não havendo muitas vezes

⁵ No texto original: “The reworking of a musical composition, usually for a different medium from that of the original”.

partitura ou gravação e sendo até pouco claro que elementos musicais constituem o original da peça. Como na música popular comercial essa definição de elementos indispensáveis para a formação do “original” não é tão importante quanto na música sinfônica, há uma grande variedade de possibilidades de ponto de partida para o trabalho do arranjador, sendo, no caso de registro escrito (partitura), o formato contendo apenas a melodia e algum tipo de cifragem harmônica o modelo mais comum.

De forma comparativa, Samuel Adler (2002:667) define arranjo em relação à transcrição⁶, afirmando que enquanto uma transcrição é a transferência de uma peça musical previamente composta, de um meio original para outro diferente, com necessária manutenção de detalhes formais e relação com o estilo do compositor, o arranjo envolve processo composicional e traz mais liberdade. No arranjo, o material pré-existente pode ser apenas uma melodia ou parte dela, e o arranjador, nesse caso, precisa harmonizá-la, elaborar contrapontos e muitas vezes definir questões rítmicas antes de pensar em orquestração.

Para Beatriz Paes Leme (2000), o termo arranjo é usado para designar um processo que, partindo de uma melodia estabelecida, tendo ou não uma harmonia, envolve definição de outros elementos musicais, como forma, elaboração de introdução, interlúdio, coda, harmonização, contraponto, variações de melodia e harmonia. Ou seja, o arranjo tem incluído em seu processo um trabalho de composição, o que exige do arranjador conhecimento técnico-musical nas áreas de harmonia, composição, contraponto, instrumentação e orquestração, requisito comum a um compositor de música de concerto.

Nelson Riddle, em seu livro *Arranged by Nelson Riddle* (1985) afirma que o arranjo é uma criação subordinada, construída sobre elementos já compostos previamente, pelo mesmo ou por outra pessoa, e que o arranjador ocupa um espaço entre o orquestrador e o compositor, precisando de conhecimento técnico de um pouco de ambos, com mais liberdade do que um orquestrador e menos que um compositor. Dessa forma, o processo do compositor poderia ser representado pela imagem da folha em branco, a partir da qual, surgindo uma “ideia original”, esta seria aproveitada e trabalhada dentro de um método particular de composição, com suas elaborações e desenvolvimentos, regido pelas intenções musicais e gostos do compositor. O arranjador, diferentemente, desenvolve seu trabalho a partir da obra de um compositor, utilizando ferramentas comuns ao ofício de composição, mas partindo de elementos pré-

⁶ Para uma definição mais aprofundada de “transcrição”, é indicada a dissertação de mestrado *Guerra-Peixe e as 14 Canções do Guia Prático de Villa-Lobos: Reflexões sobre a prática da transcrição*, de Beatriz Campello Paes Leme. 2000. Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

definidos, como a melodia por exemplo, tendo, desta forma, um ponto de partida, com liberdade de criação menor e mais limitada que no processo composicional.

No caso da música popular, esse domínio de técnicas de composição precisa necessariamente ser somado ao conhecimento prático do arranjador em aspectos da música popular, como a questão rítmica e o vocabulário harmônico de cada gênero musical, questões ligadas à letra e ao canto, como prosódia, dicção, interpretação vocal, questões do discurso musical em relação ao gênero, como métrica, fraseado, dinâmica, articulação, acentos e até mesmo domínio sobre limitações de escrita e leitura. No caso de instrumentos com função de acompanhamento rítmico-harmônico, a chamada “base”, por exemplo, é comum que não exista partitura para os instrumentos rítmicos ou que a escrita não siga o padrão da música de concerto, com detalhamento de intenções, sendo apenas uma referência de forma e harmonia, que leva em conta a intimidade do instrumentista com aquele gênero e com o idioma musical popular.

O depoimento do músico e pesquisador Antonio Guerreiro de Faria, presente na dissertação de Bruno Lacerda sobre os arranjos de Guerra-Peixe, de quem foi aluno, ilustra bem a dedicação e interesse do compositor e arranjador também na área da música popular, tendo feito, ao longo de sua vida, diversas pesquisas musicais, que cobrem desde elementos do folclore nordestino até um estudo inconcluso sobre a gafeira carioca:

Ao lado de uma formação profissional clássica, [Guerra-Peixe] sempre trabalhou como arranjador de música popular em rádio, televisão e em gravações desde 1938. Se conhecia o folclore como pesquisador, também foi autor de inúmeros choros, sambas, boleros, marcha, sendo um profundo conhecedor de música popular urbana; seu domínio do *métier* era completo (FARIA JR apud LACERDA, 2009:15).

No livro *Arranjo, Método prático* (1996), de Ian Guest, uma das primeiras referências bibliográficas nacionais dedicadas ao assunto, a definição é mais poética que técnica, colocando o arranjador como o “verdadeiro engenheiro da música” que concebe as tarefas “de modo claro, transparente e organizado” para que “a equipe” possa realizá-las “com os seus técnicos: os instrumentistas”. Nesta função, o arranjador funciona como um representante do compositor, um mediador no diálogo gráfico (partitura) entre o compositor e o intérprete (GUEST, 1996:42).

Em mais um livro brasileiro, *Arranjo*, lançado em 2000, por Carlos Almada: “O estudo de arranjo muito tem a ver com o da composição: ambos dependem de matérias teóricas fundamentais: a harmonia, o contraponto, a morfologia e a instrumentação” (ALMADA, 2000:17). A diferença entre os dois estudos - de arranjo e composição – apontada pelo autor, porém, não é tão clara. Almada afirma que na área de arranjo existe a

sistematização de alguns assuntos, como a escrita em bloco para sopros e a “combinação dos instrumentos de base rítmica de acordo com os diferentes estilos musicais” (Idem), influenciada pelas particularidades da música popular, enquanto outros assuntos, como a escrita para cordas, segue, segundo o autor, “completamente dependentes de estudos correlatos”, como instrumentação e orquestração (Idem).

Em outra definição de arranjo e do trabalho do arranjador, Fanuel Maciel de Lima Júnior, em dissertação sobre elaboração de arranjos para violão solo afirma que:

Ao arranjador cabem as tarefas de escolha da obra ou fragmento de obra para a realização do arranjo, avaliação do instrumento ou grupo de instrumentos a serem utilizados como meio de expressão, planejamento formal para a concepção do arranjo, escolha da tonalidade adequada aos meios escolhidos, adequação do material harmônico enquanto linguagem a ser explorada, definição das funções desempenhadas por cada um dos instrumentos de acordo com suas características idiomáticas, além de todas as técnicas empregadas para a ‘composição’ do arranjo, técnicas essas oriundas da atividade composicional (LIMA JÚNIOR, 2003:20).

Sobre essa definição cabe a ressalva que, em se tratando de música comercial, nem sempre é do arranjador toda essa gama de escolhas. Na vida prática musical, arranjadores são uma das peças de uma longa cadeia produtiva, contratados com funções específicas e subordinados a posições e gostos de outros personagens envolvidos nessa grande engrenagem, como diretores, produtores, intérpretes etc. Escolhas em etapas anteriores à confecção do arranjo, como a da música a ser arranjada, a formação instrumental, tonalidade e planejamento da forma muitas vezes são indicadas ou acordadas com produtores e intérpretes, cabendo ao arranjador obter o melhor resultado artístico, por meio de sua sensibilidade e conhecimento dos procedimentos e técnicas musicais. Da mesma forma, podem também ser realizadas ou orientadas por agentes que não o arranjador, alguns procedimentos posteriores ao arranjo concluído, como a arregimentação dos músicos, alterações de forma, inserção de novos instrumentos ou vozes e mixagem, para caso de arranjos gravados.

Citando conceitos do musicólogo francês Peter Szendy, Flávia Pereira (2011) afirma que o arranjo pode ser visto como uma espécie de interpretação crítica do arranjador sobre uma obra, que desta forma tornaria pública sua percepção particular, em “uma escuta que não se contenta em ser passiva” (2011:5). Para escrever e executar essa escuta própria, o arranjador, integrado ao seu tempo, precisaria estar munido de ferramentas técnicas, de maneira a transformar melodias tradicionais em novas sonoridades, mas também preparar composições originais, ainda desconhecidas, com roupagem que as tornassem aptas para o consumo.

Virgínia de Almeida Bessa (2005), em artigo chamado *Apontamentos para o Estudo do Arranjo na Música Popular Brasileira: Histórias, fontes e perspectivas de análise*, salienta a variação quantitativa de procedimentos na prática do arranjo, que “incluem desde a harmonização de uma melodia dada (que pode variar de um arranjador para outro) até a escolha da instrumentação, do andamento e, em alguns casos, da figuração rítmica da peça” (BESSA, 2005:4). A autora também destaca que o arranjo traz em sua formação a mistura de elementos de diferentes origens, como, no caso da música popular brasileira, a mescla de “recursos oriundos da chamada música de concerto a uma tradição interpretativa e composicional que remete, de um lado às práticas musicais coletivas e, de outro, às exigências impostas pelo mercado fonográfico” (Idem).

No âmbito da música popular comercial, Aragão (2001) acrescenta que a dinâmica de produção pode ser dividida em três etapas distintas: a da composição, a do arranjo e, por último, a da execução, mesmo que algumas dessas etapas sejam desempenhadas pela mesma pessoa. Nessas fases, podem ocorrer alterações na distribuição de elementos musicais entre as funções do compositor e do arranjador. Ou seja, tanto o arranjador pode ter como ponto de partida de seu trabalho apenas uma melodia ou já receber do compositor outros elementos determinados, como harmonia e acompanhamento rítmico a ser executado, não sendo necessária a enumeração de elementos de cada fase, já que o arranjo continuaria existindo (ARAGÃO, 2001:19).

Partindo do plano de uma dinâmica de produção em três fases na música popular comercial, a ideia de arranjo utilizada nesta pesquisa é definida pelo processo criativo de reelaboração em etapa subsequente à composição musical. Neste processo de reelaboração, de caráter criativo variável, são utilizados alguns procedimentos comuns à etapa da composição, com técnicas e elementos musicais de diferentes matrizes, a fim de adicionar, modificar ou, até mesmo, simplificar uma “ideia original”, seja esta transmitida ao arranjador por via de oralidade ou em registro gráfico, na forma de partitura, ou sonoro, em gravação.

Convém observar que, nesta pesquisa, o acesso às ideias dos arranjadores teve como fonte principal as partituras, ou seja, o ofício do arranjador e sua intenção musical registrados graficamente. Importante distinguir que essa intenção musical do arranjador, expressa na partitura, não necessariamente gera uma “tradução” sonora *ipsis litteris*, já que o resultado sonoro de qualquer arranjo é produto da ação de diferentes personagens (cantores, músicos, regentes, copista, plateia) e não apenas da simples leitura das notas e indicações expressas nas pautas. Por conta de uma limitação do acervo pesquisado, que não dispõem da totalidade de referências sonoras dos arranjos analisados - fato apresentado de forma mais detalhada no

item 4.3 - este trabalho teve como objeto de investigação o ofício do arranjador, registrado em papel, na forma de partituras de orquestra.

2.2 Particularidades do Estudo de Arranjo no Brasil

Estudar os arranjos de samba escritos para a Rádio Nacional nas décadas de 1940 e 1950, parte importante da história da música popular urbana no Brasil, levanta uma série de obstáculos e desafios do ponto de vista da pesquisa musical. No que se refere ao estudo específico do arranjo musical, as dificuldades começam pela complexidade do tema. Mesmo com o crescimento significativo da produção acadêmica sobre música popular nos últimos anos, seguem raros no país os trabalhos que tem em seu foco principal o arranjo musical e a falta de uma metodologia específica para sua análise torna-se um grande fator complicador. Soma-se a isso, a escassa disponibilidade de livros e manuais didáticos em língua portuguesa, que abordem assuntos relacionados musicalmente com arranjo, como tratados de orquestração, composição, análise musical, harmonia, contraponto. Essa escassez de material sobre o tema proposto pode ser melhor exemplificada pela tabela abaixo (Tabela 1), com o levantamento, feito no início da pesquisa, de trabalhos acadêmicos cujos temas abordam diretamente “arranjo musical”. Pensando na prática musical e no ensino e estudo de arranjo, também foram acrescentados livros didáticos e métodos de ensino, em português, sobre arranjo e assuntos relacionados ao ensino de composição musical, como harmonia, contraponto e orquestração. Esse material didático é importante fonte de estudo, na construção de uma base técnica e teórica, necessária para a prática do arranjo musical.

Trabalhos acadêmicos com Arranjo Musical como tema principal		
Título	Autor	Ano
O Processo de Ressignificação na Construção do Arranjo Musical. <i>Dissertação.</i>	Antonio Carlos Alpino Bigonha	2015
Arranjos de Guerra-Peixe para a orquestra da Rádio Nacional do Rio de Janeiro. <i>Dissertação.</i>	Bruno Renato Lacerda	2009
<i>O Carinhoso</i> de Cyro Pereira: Arranjo ou Composição? <i>Dissertação.</i>	Fábio Prado Medeiros	2009
A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo. <i>Dissertação.</i>	Fanuel Maciel Lima Júnior	2010
As práticas de reelaboração musical. <i>Tese.</i>	Flávia Vieira Pereira	2011
Marcos Leite e seus arranjos vocais para o grupo vocal Garganta Profunda: aspectos históricos e estilísticos do arranjador e análise do seu arranjo vocal para a canção <i>O Pato</i> . <i>Dissertação.</i>	Flavio Mateus da Silva	2007

“Tua imagem permanece imaculada”: notas sobre uma transcrição do arranjo de Radamés Gnattali para Lábios que beije, 1937. <i>Artigo</i> .	Geremias Tiófilo Pereira Júnior	2010
Arranjo Linear: uma alternativa às técnicas tradicionais de arranjo em bloco. <i>Dissertação</i> .	Joel Barbosa de Oliveira	2004
O <i>artífice eletroacústico</i> Rogério Duprat, arranjador tropicalista. <i>Artigo em Ciências Sociais</i> .	Jonas Soares Lana	2013
Rádio Nacional do Rio de Janeiro. A música popular brasileira e seus arranjadores. <i>Dissertação</i> .	Leandro Ribeiro Pereira	2006
Arranjos de Claus Ogerman na obra de Tom Jobim: Revelação e transfiguração da identidade da obra musical. <i>Dissertação</i> .	Luiz de Carvalho Duarte	2010
Os arranjadores da Rádio Record de São Paulo, 1928-1965. <i>Artigo</i> .	Maria Elisa Pasqualini	2012
Os arranjos brasileiros de Radamés Gnattali. <i>Artigo em Ciências Sociais</i> .	Mateus de Oliveira Perdigão e Mônica Dias Martins	2006
Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935). <i>Dissertação</i> .	Paulo Aragão	2001
Letra, melodia, arranjo: componentes em tensão em O morro não tem vez de Antonio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes. <i>Artigo</i> .	Silvio Augusto Merhy	2010
Apontamentos para o estudo do arranjo na música popular brasileira: história fontes e perspectivas de análise. <i>Artigo em História Social</i> .	Virginia de Almeida Bessa	2005
Livros sobre Arranjo Musical		
Título	Autor	Ano
Arranjo: Um enfoque atual	Antonio Adolfo	1997
Arranjo	Carlos Almada	2000
Arranjo	Ian Guest	1996
Livros sobre Harmonia		
Título	Autor	Ano
Harmonia e Improvisação	Almir Chediak	1986
Expansão Harmônica	Arno Roberto Von Buettner	2005
Harmonia	Arnold Schoenberg	2005
Funções estruturais da Harmonia	Arnold Schoenberg	2004
Harmonia funcional	Carlos Almada	2012
Harmonia funcional	Hans Joachim Koellreutter	2008
Harmonia	Ian Guest	2010
Manual de Harmonia	José Paulo da Silva	1962
Harmonia: das concepções básicas à expressão contemporânea	Maria Luiza Priolli	1977
Harmonia – uma abordagem prática	Marisa Ramires	2010
Curso condensado de Harmonia Tradicional	Paul Hindemith	1998
Harmonia - Fundamentos de arranjo e improvisação	Paulo José de Siqueira Tiné	2011
Harmonia no século XX	Vincent Persichetti	2012
Livros sobre Contraponto		
Título	Autor	Ano
Exercícios preliminares em Contraponto	Arnold Schoenberg	2004
Contraponto em música popular	Carlos Almada	2013
Contraponto modal do século XVI	Hans Joachim Koellreutter	1989
Curso de Contraponto	José Paulo da Silva	1938
Manual de Fuga	José Paulo da Silva	1949
Contraponto: uma arte de compor	Livio Tragtenberg	2002

Livros sobre Análise Musical e Composição		
Título	Autor	Ano
Análise musical como princípio composicional	Antenor Ferreira Corrêa	2014
Composição - Uma discussão sobre o processo criativo brasileiro	Antonio Adolfo	1997
Fundamentos da composição musical	Arnold Schoenberg	2008
Introdução a análise musical	Breno Braga	1975
Melos e harmonia acústica – Princípios de composição musical	Guerra-Peixe	1988
Análise musical na teoria e na prática	Jonathan Dunsby	2011
Linguagem da Música	José Paulo da Silva	1954
Análise e Construção Musical	Newton de Menezes Paula	1960
Progressão linear	Orlando Fraga	2011
Teoria e prática do compor	Paulo Costa Lima	2012
Sei compôr!	Pedro Sinzig	1919
Lições de Análise e Apreciação Musical	Yolanda Rigonelli e Yvette Vale	1958
Livros sobre Orquestração		
Título	Autor	Ano
-	-	-

Tabela 1 - Trabalhos acadêmicos e publicações sobre Arranjo Musical e Composição, em português.

São necessárias algumas considerações sobre a tabela acima: não foram acrescentados trabalhos acadêmicos da área de educação musical. O principal motivo para isso é a distinção da abordagem ao tema nos trabalhos em educação, onde os poucos textos encontrados discutiam o “arranjo musical” do ponto de vista de ferramenta pedagógica, facilitadora de diferentes processos de ensino e aprendizagem, que não o do próprio arranjo e seu fazer. Também não foram incluídos artigos sobre arranjo derivados de dissertações ou teses que já constam da lista. Mais duas questões importantes a serem destacadas são a ausência de bibliografia em português sobre orquestração e o fato de muitos desses livros listados, mesmo com poucos anos de lançamento, já estarem fora de catálogo das editoras, limitando muito a disponibilidade de consulta dessas obras.

Outro elemento complicador no estudo do arranjo musical é a praticamente nula oferta de publicações de partituras de arranjos de música popular brasileira, que possam ser utilizadas como fontes de pesquisa e análise. Virginia Bessa, ao comentar sobre as limitações de fontes no estudo do arranjo na música popular brasileira, diz:

[...] por se tratar de um produto “efêmero”, em geral produzido ou para gravação em disco, ou para uma única apresentação (em rádio ou ao vivo), tais partituras têm vida curta, restritas aos arquivos das rádios e gravadoras ou ao acervo pessoal dos músicos, uma vez que pouquíssimos arranjos de música popular foram (ou tem sido) publicados pelas casas editoras de música (BESSA, 2005:12).

Em levantamento para esta pesquisa, foram encontradas publicações de arranjos nas décadas de 1920, 1930 e 1940, destinadas para formação instrumental baseada nas *Dance*

Orchestra norte-americanas. Segundo Arthur Lange, em seu manual de arranjo de 1927, chamado *Arranging for the Modern Dance Orchestra*, essas orquestras tinham em sua formação dois trompetes, um trombone, dois saxofones altos, um saxofone tenor, um violino, tuba ou contrabaixo e piano. Nessas publicações brasileiras, a mesma formação instrumental podia variar de nome, sendo “Orquestra de salão”, “Orquestra de dança” ou mesmo “*Jazz Band*” e nem todas as partituras eram comercializadas. Alguns arranjos já gravados e lançados em discos eram publicados como brindes de associações, corporações ou como material de divulgação das gravadoras. Entre as publicações, comerciais ou não, podem ser citadas a coleção “Radamés Orquestra”, editada pela Casa Vieira Machado, a coleção “Brasília Orquestra”, da editora Irmãos Vitale na década de 1940, que incluía desde arranjos de Pixinguinha, baseados em gravações feitas para a gravadora Victor RCA, até arranjos de sucessos da época, escritos por Lyrio Panicali e Guerra-Peixe, além de partituras lançadas por outras editoras, como Bandeirante Editora Musical, de São Paulo e Cruzeiro Musical, do Rio de Janeiro (Figura 1).



Figura 1 - Capas de edições de arranjos lançados nas décadas de 1930 e 1940.

Por conta de todas essas limitações em relação às fontes de pesquisa, mostra-se válida a atenção sobre o objeto arranjo musical como foco de trabalho na área musical, que, se do ponto de vista acadêmico ainda é pouco explorado e pouco privilegiado em material

bibliográfico, do ponto de vista prático e musical, tem seu estudo até agora organizado de forma confusa e parcial, separado em correntes de visão que não tratam da totalidade do tema.

Guerra-Peixe, que manteve intensa atividade pedagógica ao longo da vida, costumava responder irritado aos novos alunos que procuravam por aulas de arranjo: “Não ensino arranjo, eu ensino música. [...] Agora, eu não posso dar aula de arranjo, se eu ensino ao cara música, ele vai encontrar o jeito de fazer” (FARIA JR. *et al*, 2007:215). Ainda em relação ao estudo e à formação dos arranjadores, Guerra-Peixe comentou em entrevista ao Jornal O Globo, no ano de 1979:

O problema dessa gente é que não quer estudar. Uma das únicas exceções que conheço é a do Geraldinho Vespar, que levou a sério o estudo. É um orquestrador consciente, sem dúvida. Muitos outros aprendem um bocadinho e vão adivinhando. Compram métodos estrangeiros e se limitam a aprender estilos alheios. Aliás, arranjadore e maestro são apelidos. Virou falta de respeito profissional (Jornal *O Globo*, 1979, p. 1-2 apud LACERDA, 2009:41).

É bastante comum ainda hoje livros ou cursos de arranjo resumirem o assunto aos “estilos alheios” citados por Guerra-Peixe, ou a uma técnica específica, como é o caso da “escrita em bloco”, também chamada de “harmonia seccional”. Dentro dessa visão, livros e cursos inteiros são dedicados à técnicas de harmonização vertical, em textura homofônica, com direcionamento e exemplos extraídos do *jazz*. Aprende-se definições e técnicas rudimentares de instrumentação e orquestração, dentro de uma gama bastante reduzida de instrumentos, a partir das quais, são discutidos, à exaustão, conceitos e técnicas de harmonização seccional, de preferência com terminologias em língua inglesa (*voicing, drop, spread* etc.)⁷. O processo normalmente ignora qualquer método composicional, sem que o aluno tenha um mínimo contato com práticas de desenvolvimento temático e os mais elementares conceitos musicais de forma, harmonia, condução de vozes, contraponto etc. O efeito desse ensino de arranjo tende a ser limitado, preso a uma técnica específica, tendo como resultado musical, na maioria das vezes, arranjos que soam como entidades independentes, já que são pouco ou nada integrados e coerentes às músicas e gêneros para os quais foram escritos.

Em outro prisma oposto, o arranjo musical pode ser visto como uma atividade totalmente empírica, fruto exclusivamente de vivência musical prática, não sendo qualquer forma de estudo do tema um estágio imprescindível. Nesta visão imediatista e avessa ao estudo organizado, quaisquer músicos podem e devem se arriscar a *arranjar*, dentro de uma

⁷ Reforça esta afirmação, além da pesquisa bibliográfica feita para esta pesquisa, a experiência pessoal de ter cursado e concluído, entre os anos de 2000 e 2005, o curso de Bacharelado em Música Popular Brasileira, com habilitação em Arranjo Musical, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

ideia de registro de uma percepção sonora pessoal, em processo onde apenas o “fazer” pode ensinar o “como fazer”. Um campo onde não poderia existir “certo” ou “errado”, porque conceitos musicais e estéticos estão diluídos em questões individualistas e subjetivas de gosto, visão, sentimento. No cotidiano profissional do músico instrumentista, é comum ficar diante de arranjos em que faltaram ferramentas técnicas ao arranjador para que essa sua escuta pessoal pudesse ser traduzida de forma clara. O resultado, em geral, traz erros primários de notas fora da tessitura dos instrumentos, passagens inviáveis tecnicamente ou desprezo total de elementos de forma e organização, que fazem com que os arranjos soem como um emaranhado de novas ideias, sem interconexão ou desenvolvimento de nenhuma, gerando um resultado confuso e sem unidade.

Importante ressaltar, porém, que a experimentação seria parte fundamental e constante do processo de formação de um arranjador e não há nesta dissertação uma apologia ao estudo formal de composição como único caminho na preparação de um músico que irá se dedicar à prática do arranjo musical. O próprio Radamés Gnattali, em depoimento à Aluísio Didier, declarou não ter tido uma preparação acadêmica e formal no estudo específico da composição: “Nunca fui de estudar muito, ou melhor, estudei de outra maneira, tocando e ouvindo os clássicos. Nada de harmonia e composição [...] Aprendi mesmo ouvindo muito” (GNATTALI *in* DIDIER, 1996:61). Fato é que, independentemente do método utilizado, seja o estudo técnico formal dos conservatórios e universidades ou o estudo prático, a partir do exercício do intérprete, de audições e análises de partitura, como diz ter feito Radamés, o importante é que o arranjador adquira ferramentas técnicas que o permitam traduzir suas ideias e visões musicais de forma profissional, com clareza e objetividade.

Uma terceira visão de estudo de arranjo, que parece ser mais completa em termos técnicos, encara o tema como uma consequência prática dos estudos de composição, harmonia, contraponto e orquestração, baseados principalmente em conceitos da tradição europeia de música de concerto. Esse aparelhamento teórico, somado necessariamente à vivência e estudo do músico no campo da música popular, possibilita que a técnica seja usada depois em função de uma linguagem musical, seja ela de qual gênero musical for e da visão pessoal e sentimental do arranjador. No caso do objeto desta pesquisa, arranjos para formações orquestrais feitos em larga escala, com prazos curtos para entrega e necessidade de soluções musicais de pronta assimilação, esse conhecimento técnico é indispensável, um atalho para os resultados sonoros estabelecidos, sejam eles quais forem. O processo de produção da Rádio Nacional, por exemplo, embora permitisse experimentações artísticas, no que diz respeito a questões melódicas, harmônicas, fraseológicas etc., não permitia perdas de

tempo e desperdício de trabalho (arranjos, cópias, ensaios), portanto era necessário que os músicos com função de arranjador tivessem domínio técnico de seu ofício.

Ainda nos aspectos complicadores de uma pesquisa sobre arranjos e arranjadores brasileiros, outro fator encontrado foi a escassez de elementos biográficos disponíveis a respeito da maioria dos profissionais que trabalharam no período estudado. No caso da Rádio Nacional, isso não é diferente. É possível encontrar no acervo da emissora algumas fichas com dados profissionais e contratos de parte dos arranjadores do período, mas esses documentos respondem apenas às questões profissionais muito limitadas, como data de contratação, demissão, função e salário. Com exceção de alguns poucos músicos, caso de Radamés Gnattali, Guerra-Peixe, Moacir Santos e Severino Araújo, que ainda possuem pouco material biográfico publicado e deixaram parceiros profissionais ou discípulos que podem ser entrevistados e consultados, do restante do elenco de arranjadores da Rádio Nacional pouco se sabe a respeito de suas formações musicais, de como chegaram à prática do arranjo musical e ao trabalho em rádio, de como organizavam seus métodos de trabalho, qual o volume da obra composta etc.

Um último desafio apresentado no decorrer dessa dissertação foi o fato de que esses arranjos antigos, escritos para a Rádio Nacional e doados ao Museu da Imagem e do Som/RJ em 1972, tornaram-se peças de acervo, sem vínculo com a prática sonora e sem disponibilização irrestrita e democrática. Essas partituras, que são um legado musical de alta qualidade artística, escritas por músicos importantes, num período historicamente rico da música popular urbana brasileira, poderiam ser utilizadas, pelo menos, como bases didáticas de ensino de música no país. Ao contrário disso, perderam sua função de codificação gráfica do som, e tornaram-se, as partituras, a própria obra de arte, confinadas em estantes de museu. Ainda não há interesse na utilização musical destes arranjos, seja em forma de material de análise e estudo, concertos profissionais ou didáticos, gravações ou publicações impressas ou na internet, que possam democratizar o conhecimento e a obra desses arranjadores da “Era de Ouro” do rádio, que até o momento estão restritas a poucos e persistentes pesquisadores.

Soma-se a isso tudo, outras dificuldades que a conservação desse material, em acervo no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, propicia e que serão tema de abordagem mais detalhada em capítulos posteriores desta pesquisa.

3. O BRASIL NAS ONDAS DO RÁDIO

Apesar de o objetivo principal do presente trabalho ser na área da análise musical, não sendo propósito um estudo minucioso do ponto de vista histórico do período abordado, tentar entender as condições sociais do ambiente em que surgiu a produção desses arranjos contribuiu na busca de explicações mais claras do ponto de vista do ofício do arranjador na Rádio Nacional, dentro do recorte temporal proposto. Para isso, foi necessário retroceder algumas décadas e entender a chegada e a consolidação do rádio como veículo de comunicação de massa no Brasil, a relação de múltiplos interesses que envolveram música, rádio e o Estado Novo e o surgimento da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, em 1936, que em poucos anos alcançaria o posto de maior emissora da América Latina. Desta maneira, acrescentou-se mais uma ferramenta de investigação, na tentativa de situar em que circunstâncias foram elaborados esses arranjos, buscando acrescentar dados que pudessem, de alguma forma, colaborar na análise de determinados procedimentos musicais utilizados pelos três arranjadores escolhidos.

3.1 Os primeiros anos do rádio no Brasil

As primeiras transmissões regulares de rádio no mundo datam de novembro de 1920, nos Estados Unidos. No Brasil, foi no dia 7 de setembro de 1922 que o rádio teve sua primeira apresentação oficial, como parte da Exposição Nacional comemorativa do Centenário da Independência. Para Azevedo (2002), “a Exposição era o lugar ideal para apresentar à sociedade brasileira a novidade tecnológica que encantava o mundo: o rádio” (AZEVEDO, 2002:48) e, para isso, foram instalados uma estação transmissora no alto do Corcovado, no Rio de Janeiro, e equipamentos de recepção nas cidades de São Paulo, Petrópolis e Niterói (SAROLDI; MOREIRA, 2005).

O rádio, quando inaugurado no Brasil em 1922, “fazia parte de uma cultura praticamente inexistente” (AZEVEDO, 2002:21), já que na área de comunicação, o país nos anos 20 era representado essencialmente por jornais, como o “A Noite” e o recém criado “O Globo” no Rio e “O Estado de São Paulo” e “Folha da Manhã”, em São Paulo e revistas, como “O Cruzeiro”, “Fon Fon”, “Careta”, entre outras. Além disso, era um investimento muito caro, que dependia da importação de equipamentos e materiais, tanto na montagem de uma emissora, quanto na simples compra de um aparelho doméstico de recepção. A partir da

compra de um rádio, o ouvinte deveria registrar seu aparelho junto ao Departamento de Correios e Telégrafos e pagar uma taxa de contribuição pelo uso das ondas. Por conta disso e também da má qualidade das transmissões, com limitações técnicas de sinal e horários irregulares de programação, pode-se explicar o lento desenvolvimento do setor radiofônico no país, na década de 1920. Foram poucas as emissoras fundadas no Brasil entre 1922 e 1930, sendo o número exato fruto de divergência entre diferentes autores. Para Azevedo (2002:49), “foram fundadas duas emissoras em 1923, cinco em 1924, três em 1925, duas em 1926. Em 1930, o país contava com 16 emissoras”, já para Haussen (2001:23), “no Brasil, na década de 20, foram fundadas apenas 19 emissoras”. Fato é que, fossem 16 ou 19 emissoras, ainda representavam um número muito modesto tanto em relação ao tamanho territorial do Brasil, quanto na comparação, por exemplo, com a Argentina, país de dimensões menores e que ao final da década de 1920, já possuía 36 emissoras de rádio (HAUSSEN, 2001).

Em abril de 1923, antes mesmo da regulamentação da atividade radiofônica, que só viria no ano seguinte, foi inaugurada a primeira emissora brasileira, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, propriedade de Roquette Pinto e Henrique Morize. Pioneiro na radiodifusão no país, o antropólogo e sociólogo Roquette Pinto via no veículo um potente aliado no serviço pela cultura e educação, a ponto de ter como *slogan* de sua emissora a frase “trabalhar pela cultura dos que vivem em nossa terra e pelo progresso do Brasil” (HAUSSEN, 2001:18). Essa proposta de transmitir educação e cultura seria adotada pelas estações instaladas em todo o país “no ciclo pioneiro do rádio brasileiro, compreendido entre 1922 e 1932” (SAROLDI; MOREIRA, 2005:19).

A regulamentação dos serviços de radiotelegrafia e radiotelefonia veio em novembro de 1924, no Decreto 16.657, do então presidente Arthur Bernardes. Através deste Decreto, o governo estabelecia “para si o direito de permitir a difusão rádio-telefônica de anúncios e reclames comerciais” (Lei 16:657, 05/11/1924), sendo o sistema de radiodifusão controlado diretamente pelo Estado, antes mesmo de ser expandido, consumido e absorvido socialmente. Por causa das limitações legislativas e da descrença dos anunciantes em relação ao alcance do rádio como veículo de comunicação, o rádio no Brasil foi estruturado, até primeira metade da década de 1930, em termos não comerciais, sendo as emissoras constituídas em “sociedades e clubes, com programações eruditas e litero-musicais, mantidas basicamente através da contribuição de seus associados, que pagavam uma taxa mensal, além de doações de entidades privadas” (HAUSSEN, 2001:23).

Nesses primeiros anos de funcionamento, as rádios montavam suas programações baseadas em “músicas clássicas, óperas, entrevistas de estúdio, leitura e comentários das

notícias publicadas nos jornais da época e da apresentação de artistas” (AZEVEDO, 2002:55). Segundo Renato Murce (1976), antigo radialista do período inicial do rádio no Brasil, a programação da época não tinha “...nada de publicidade, nada de música popular (em samba, então, nem é bom falar), nada daquilo que, de algum modo, desvirtuasse ou atingisse as boas intenções”, que eram voltadas à cultura, educação e progresso do país (MURCE, 1976:19). O trabalho no rádio também não era profissionalizado, sendo as apresentações, entrevistas e leituras feitas de forma gratuita, sem pagamento.

Para a historiadora Lia Azevedo, apesar das limitações e dificuldades, ainda na segunda metade da década de 1920, as emissoras buscaram atrair um público cativo e aos poucos o rádio passou a interferir no cotidiano das famílias. Empresas de venda de aparelhos receptores, percebendo essa assimilação, passaram a divulgar a imagem do rádio como um elemento unificador não só de familiares de diferentes faixas etárias numa mesma casa, mas do país, “permitindo ao morador do interior estar tão atualizado como o da capital e sem sair de casa”, símbolo de um “verdadeiro progresso” (AZEVEDO, 2002:56). Data dessa época, 1927, a inauguração da Rádio Mayrink Veiga, no Rio de Janeiro, que, mesmo ainda mantida financeiramente pela contribuição dos ouvintes, era uma emissora pertencente à empresa de importação e instalação de aparelhos de recepção, com mesmo nome, e funcionava como forma de publicidade disfarçada de seus serviços de importação e venda, com finalidade comercial. Também é deste período “o aparecimento dos primeiros artistas que disputavam a preferência dos ouvintes” no rádio, entre eles, Francisco Alves, Mário Reis e Carmem Miranda (MURCE, 1976).

3.2 Getúlio Vargas e o rádio (1930-1945)

Se durante a década de 1920, o rádio como veículo de comunicação teve um crescimento lento, chegando ao final da década com menos de 20 estações no país, na década seguinte esse cenário foi bastante diferente. Após a Revolução de 1930, Getúlio Vargas assumiu a Chefia do Governo Provisório em novembro do mesmo ano, dissolvendo o “Congresso Nacional, as Câmaras Estaduais e Municipais e quaisquer órgãos legislativos ou deliberativos existentes no país”, reunindo nas mãos do Chefe de Governo, não só o Poder Executivo mas também, o Legislativo (CAMARGO *et al.*, 1996:19).

Foi durante o primeiro governo de Getúlio Vargas, período de 1930 a 1945, somando o Governo Provisório, Governo Constitucionalista e Estado Novo, que o rádio no Brasil teve sua grande expansão e consolidação como veículo de comunicação de massa. O

desenvolvimento do rádio não só era acompanhado com interesse pelo governo de Vargas, como estimulado. Logo nos dois primeiros anos de governo, dois Decretos, de 1931 e 32, contribuíram de forma direta na profissionalização e na consolidação do rádio no Brasil (AZEVEDO, 2002). Os dois Decretos regulamentavam e detalhavam o funcionamento das emissoras de rádio no país, mantendo-as à disposição do Estado, mas tendo como grande novidade, a partir do Decreto 21.111, de 1932, a possibilidade de emissoras destinarem 10% de suas programações à propaganda comercial:

As mensagens comerciais que já vinham sendo veiculadas pelas emissoras de rádio, ainda que de forma tímida ou disfarçada em textos de agradecimento ao patrocinador, transformaram-se na principal fonte de recursos financeiros para o rádio brasileiro (AZEVEDO, 2002:63).

A crise mundial de 1929 colocara em xeque a dependência do Brasil em seus produtos agrícolas de exportação, principalmente o café e o cacau e fez da industrialização opção única para o país, caso quisesse “se transformar em uma nação moderna e numa potência mundial” (HAUSSEN, 2001:32). Esse processo de industrialização, estimulado por Getúlio Vargas a partir de 1930, influenciou diretamente a radiodifusão brasileira, em parte pela política protecionista que, com incentivos à criação de pequenas indústrias nacionais, possibilitou a produção nacional de equipamentos, mesmo que montados com componentes eletrônicos estrangeiros, em outro aspecto, pelo aumento do consumo de produção cultural massiva, na segunda metade da década de 1930.

Desde a chegada ao poder, Getúlio Vargas conferiu ao rádio papel de importância. Logo em 1931, foi criado o DOP – Departamento Oficial de Propaganda, ligado à Imprensa Nacional e ao Ministério da Educação e Saúde, e responsável não só pela elaboração de um programa oficial de rádio, que fosse transmitido para todo o país, com o fornecimento de informações oficiais do Governo, mas também a um projeto cultural e educativo, que “tinha uma visão nacionalista e buscava a mobilização e participação cívica” (HAUSSEN, 2001:41). O mesmo Decreto 21.111, que em 1932 regulamentou a atividade de radiodifusão e liberou a publicidade, já previa que o Ministério da Educação “devia ter um papel de orientação educacional nos serviços de radiodifusão” (SCHWARTZMAN *et al.*, 1984:86).

Em 1934, o DOP foi rebatizado, passando a Departamento Nacional de Propaganda e Difusão Cultural – DNPDC -, saindo não só a propaganda, como o rádio e o cinema, do território do Ministério da Educação e passando aos cuidados do Ministério da Justiça:

Esta decisão faz parte, sem dúvida, de um esforço de colocar os meios de comunicação de massas a serviço direto do poder executivo [...] O texto sobre a “racionalização do governo” elaborado como parte da retrospectiva do Estado Novo nos anos 40, assinalava que, já em 1934, o novo departamento tinha como objetivo “a propaganda em si mesma, destinada a discutir de público os imperativos do

Estado moderno, mostrando o sentido de suas realizações, a fim de conseguir o máximo de colaboração dos cidadãos” (SCHWARTZMAN *et al.*, 1984:87-88).

Dentro dessa filosofia, em 1935, com Getúlio já eleito presidente pela Assembleia Constituinte de 1934, foi criado o programa “Hora do Brasil”, com “objetivo de divulgar as realizações do governo” (HAUSSEN, 2001:40). Dois anos depois, em 1937, o programa passou a ter transmissão obrigatória em rede nacional, em todos os dias úteis da semana, entre 18h45min e 19h30min, no horário nobre do rádio. Além de prestar contas dos feitos do governo, a “Hora do Brasil” também se propunha a divulgar “a cultura, o gosto da boa música e da boa literatura” (PEROSA *in* HAUSSEN, 2001:41). Para Tinhorão (1998:229), o governo de Getúlio Vargas percebeu de imediato o papel que a música popular urbana poderia ter como “símbolo da vitalidade e do otimismo da sociedade em expansão sob o novo projeto econômico implantado com a Revolução de 1930”. Por conta disso, a “Hora do Brasil” intercalava na propaganda oficial do governo “números musicais com os mais conhecidos cantores, instrumentistas e orquestras populares da época” (TINHORÃO, 1998:229).

Em 1936, Roquette Pinto transferiu sua pioneira Rádio Sociedade do Rio de Janeiro para o Ministério da Educação, de Gustavo Capanema. A emissora passou a ser Rádio Ministério da Educação, mantendo a linha de programação e o compromisso de desenvolvimento cultural e educativo da antiga Rádio Sociedade e seguindo com o mesmo *slogan* - “trabalhar pela cultura dos que vivem em nossa terra e pelo progresso do Brasil” - , sem “jamais permitir a publicidade comercial ou a propaganda política” (HAUSSEN, 2001: 18).

No ano seguinte, 1937, em meio à instauração do Estado Novo e da nova Constituinte, baseadas em um golpe justificado por documentos forjados que tentavam provar uma ação comunista de tentativa de tomada do poder, o chamado “Plano Cohen”, Getúlio encontrou novamente no rádio um aliado:

Getúlio valeu-se do rádio e mandou divulgar o “Plano Cohen”, em partes e com grande alarde, através da ‘Hora do Brasil’. A maioria do povo brasileiro já estava preparada para absorver e aceitar o golpe concebido por Getúlio, com todas as minúcias políticas e todos os respaldos militares (MELO E SOUZA *apud* HAUSSEN, 2001:40).

O antigo desejo do ministro da Educação, Gustavo Capanema, de dividir o Departamento de Propaganda em dois setores foi realizado também em 1937, ficando o de Publicidade e Propaganda com o Ministério da Justiça e o de Difusão Cultural, com o Ministério da Educação. Com a reforma do Ministério da Educação neste ano, foram oficializados e vinculados ao órgão os serviços de Radiodifusão Educativa e o Instituto Nacional do Cinema. Porém, sem clareza das atribuições de cada serviço e, tendo o Ministério

da Justiça ainda interesse na utilização da radiodifusão, em 1938, Capanema buscou, em comunicação com Vargas, separar a radiodifusão escolar da comercial, alegando que “a radiodifusão escolar [...] é matéria diferente e separada da radiodifusão, meio de publicidade e propaganda”. Ao expor sua visão sobre o papel que imaginava para o rádio na educação, Capanema dizia ser preciso “introduzir o rádio em todas as escolas [...] e estabelecer através deste poderoso instrumento de difusão uma certa comunhão espiritual entre os estabelecimentos de ensino”. O ministro defendeu a criação de uma emissora educativa, dirigida por um professor, já que, para ele, o rádio seria o meio capaz de estabelecer esta “comunhão de espírito”, unificando escolas isoladas, “cada qual com uma mentalidade e todas distantes do sentido que nós cá do centro desejamos imprimir-lhes” (SCHWARTZMAN *et al.*, 1984:88-89). Ainda em defesa à radiodifusão educativa por conta de seu ministério, Capanema acabou opinando em relação ao setor de propaganda, ligado ao Ministério da Justiça:

Deve ser fixado em lei o tempo que as estações deverão dar à difusão do departamento de Propaganda, tempo este a ser utilizado parceladamente nos intervalos das irradiações musicais, de tal modo que todos sejam forçados a ouvir os textos mandados pelo governo, do mesmo modo que ouvem os anúncios comerciais (SCHWARTZMAN *et al.*, 1984:89).

A criação do Departamento de Imprensa e Propaganda, o DIP, em 1939, a partir do antigo DNPDC, transferiu o controle da radiodifusão diretamente para a presidência da República. Para Haussen (2001:43), é claro que “Getúlio Vargas e seu governo, desde o início elaboraram um esquema relativo ao uso político do rádio e uma das principais armas foi a censura”. A censura, após 1939, era exercida pela Divisão de Radiodifusão, criada no mesmo Decreto-lei que regulamentou o DIP, com a presença de um censor responsável por cada estação, que acompanhava o funcionamento da emissora. As emissoras precisavam enviar previamente os programas e músicas à censura que, após exame, aprovaria ou não a irradiação (Figura 2).

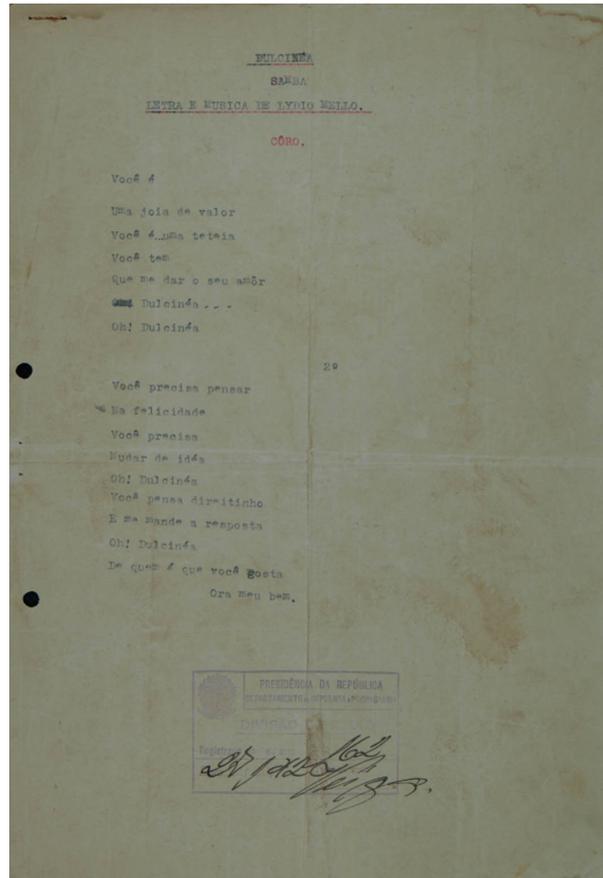


Figura 2 - Carimbo do DIP autorizando a execução do samba "Dulcinéia" na programação da Rádio Nacional

Ao mesmo passo que institucionalizou a censura como prática de controle e direcionamento de conteúdo, Vargas buscou manter o apoio da imprensa, ciente da importância dos meios de comunicação na divulgação de seu governo. Esse apoio era buscado das mais diferentes formas, fosse em discursos elogiosos ao papel do jornalismo, fosse com mecanismos legais na busca da regulamentação e valorização da profissão de jornalista ou até mesmo de forma menos ortodoxa, como presentear “todos os jornalistas credenciados junto ao Catete com uma caneta de ouro” (LAGO, 1979:189). Também tem início com o DIP, a centralização e distribuição de verbas de publicidade de órgãos, bancos e institutos do Governo a jornais, emissoras e jornalistas selecionados pelo departamento, que “as distribuiria e a controlaria, de modo a dar os anúncios, avisos e outras matérias apenas aos jornais de sua escolha e predileção” (HAUSSEN, 2001:46).

A relação de Vargas com a música, que já vinha da década de 1920, quando deputado estadual pelo Rio Grande do Sul foi autor de um Decreto que estabelecia pagamento de direitos autorais por parte de empresas que utilizassem música, ganhou peso na presidência. O projeto cultural do governo Vargas incentivava a utilização de temas e problemas nacionais

na música popular comercial: “a música popular foi utilizada, indiretamente, através da indução de artistas a comporem músicas cujas letras fossem adequadas aos interesses do governo” (GARCIA apud HAUSSEN, 2001:47). Isso incluía modificações e direcionamentos de temáticas e letras, através da censura exercida pelo DIP. Entre 1930 e 45, a “necessidade do trabalho e da ordem para a evolução do país” eram temas enfatizados por Getúlio e estimulados a divulgação por meio de músicas (HAUSSEN, 2001:48).

Desde a instauração do Estado Novo, o próprio presidente fazia contato direto com personagens importantes da música popular, buscando manter uma imagem do “boa-praça, tudo podia ficar por conta dele, que no fim dava certo” (LAGO, 1979:189). Passaram a ser comuns apresentações públicas de artistas populares e “cantores renomados integraram a comitiva presidencial em viagem a países latino-americanos, carregando, é claro, o samba na bagagem” (PARANHOS, 2012:3). Um desses eventos badalados foi a “Noite da Música Popular”, organizada em 1940 pelo recém criado DIP, com “novos e vultosos prêmios”⁸. O Festival era anunciado nos jornais da época como “importante desfile de músicas carnavalescas que o Departamento de Imprensa e Propaganda está organizando sob o patrocínio da Sra. Darcy Vargas [...], em benefício da Casa das Meninas e do abrigo do Pequeno Jornaleiro”⁹. Com prêmio alto em dinheiro para os compositores e tendo jurados como Heitor Villa-Lobos e Pixinguinha, o Festival era divulgado diariamente “através da Hora do Brasil, uma série de programas, exclusivamente de música popular”¹⁰ e tinha apoio entre as emissoras de rádio e gravadoras, que cediam seus elencos; dos cassinos, que cediam suas orquestras, e patrocínio de grandes empresas, como a Panair. Um dos requisitos para a participação na disputa pelo prêmio, presente no regulamento, “dispõe que só poderão concorrer sambas e marchas originais, manuscritas ou editadas no ano de 1939 [...] para o perfeito caráter de brasileiro do certamen”, resumida depois no termo “músicas nitidamente brasileiras”¹¹. Para o pesquisador Rodrigo Alzuguir, o festival “Noite da Música Popular” representou para muitos compositores uma oportunidade de “fazer o filme com Getúlio, de repente ganhar o concurso de carnaval. Então, todo mundo se alinhou a essa

⁸ NOVOS E VULTOSOS PRÊMIOS PARA O CONCURSO DAS MÚSICAS CARNAVALESCAS. *O Imparcial*. Rio de Janeiro, 03 jan. 1940. p.15.

⁹ IDEM.

¹⁰ AS MAIS LINDAS MELODIAS DA CIDADE NA NOITE DA MÚSICA POPULAR. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 13 jan. 1940. p.7.

¹¹ AUMENTAM OS PRÊMIOS DO CONCURSO DE MÚSICA POPULAR. *A Noite*. Rio de Janeiro, 03 jan. 1940. p.2.

política, da exaltação do trabalho”¹².

A música popular, e mais especificamente o samba, estavam presentes na política cultural do Estado Novo. A subvenção, o incentivo e a valorização do gênero carioca repercutiam positivamente entre compositores e músicos, mas para tanto era cobrada uma compensação. Não caberiam críticas ao Governo e era indispensável a adequação das temáticas, dentro de uma campanha pela valorização do trabalho e de construção de uma sociedade disciplinar: “Não por acaso, esse seria o período de florescimento de uma grande safra de sambas cívicos, os sambas-exaltação” (PARANHOS, 2012:5). Era importante aparar determinadas arestas da música popular e, num período de emergente industrialização, aumento da urbanização, implantação de uma legislação trabalhista, não interessava ao Governo “a louvação ao não-trabalho, às declarações de amor à orgia e à celebração da malandragem” (Idem, 2012:24). Esperavam-se exemplos edificantes, cantados em discos e nas rádios, e se o direcionamento artístico à base de incentivos e trocas não fazia efeito, era necessária repressão e, para tanto, existia o DIP:

O exercício da censura era considerado um meio válido para coibir a proliferação de vulgaridades como a linguagem chã e chula, num momento em que a expansão, sem freios, do rádio e do disco minava as expectativas que eles alimentaram, no âmbito estético, ao se abrigarem sob o generoso guarda-chuva do Estado (CONTIER apud PARANHOS, 2012:18).

A década de 1940 marcou o início do apogeu do rádio no Brasil, a chamada “Era de Ouro”, quando a profissionalização e os anos de experiência uniram-se ao aumento de aparelhos receptores no país e à entrada de capital estrangeiro, principalmente norte-americano, que permitiram a consolidação do veículo de comunicação de massa. Outro fator importante foi a chegada de grandes agências de publicidades americanas, como McCann-Erickson e J. W. Thompson, que ajudaram a impulsionar o rádio em termos comerciais. Para Haussen (2001), a vinda dessas empresas foi favorecida pelo “Birô Interamericano”, organismo criado pelo presidente dos Estados Unidos, Franklin Roosevelt, instalado no Brasil em 1941, com objetivo de atrair o mercado dos países latino-americanos, já que as relações comerciais com a Europa estagnaram por conta da 2ª Guerra Mundial. Em termos práticos, esse organismo, também conhecido como “política da boa-vizinhança”, buscava “estreitar os vínculos econômicos e culturais entre os dois países, vendendo o ‘estilo de vida americano’ e introduzindo o consumo de diversos produtos como a Coca-Cola e revistas e filmes como os do Pato Donald” (HAUSSEN, 2001:57). Cada produto *made in USA* era acompanhado de sua

¹² É TEMPO DE CELEBRAR WILSON BAPTISTA. Disponível em <http://www.notaderodape.com.br/2013/07/e-tempo-de-celebrar-wilson-baptista_24.html> Acesso em: 10 nov. 2015.

respectiva propaganda e o rádio e seus programas mostravam-se excelentes meios de divulgação. A pesquisadora Sonia Virgínia Moreira (1991) analisa o reflexo dessa “política da boa-vizinhança” no cotidiano das rádios:

Os anunciantes estrangeiros mudaram o curso da programação comercial brasileira: os programas eram criados a partir da relação cada vez mais sólida entre emissora e anunciante. Os artistas começaram a ser contratados, o cachê pago a cada apresentação torna-se um recurso ultrapassado e o rádio vive a sua fase de ouro – rico e influenciador dos hábitos e costumes de milhões de fascinados ouvintes (MOREIRA, 1991:25).

Até o final do primeiro governo Getúlio Vargas, em 1945, a música e o rádio mantiveram o mesmo modelo de direcionamento político vigente desde 1930, porém, cada vez mais influenciadas por gêneros, programações e hábitos norte-americanos, presentes de forma crescente no cotidiano brasileiro. Para Haussen (2001), no entanto, não houve por parte de Vargas uma utilização instrumentalizada do rádio “no sentido doutrinário – havia o controle através da censura, mas a programação, mesmo a “Hora do Brasil”, era diversificada e não só de divulgação de atos políticos” (HAUSSEN: 2001:46).

3.3 PRE-8, Rádio Nacional do Rio de Janeiro

No dia 12 de setembro de 1936 foi inaugurada a Rádio Nacional do Rio de Janeiro, prefixo PRE-8, parte do grupo proprietário do jornal A Noite, o “mais influente órgão da mídia impressa da capital da República (SAROLDI; MOREIRA: 2005:30) e situada no 22º andar do edifício sede do jornal, na Praça Mauá.

Outras empresas de imprensa escrita já tinham aderido ao rádio na década de 1930, com o surgimento da Rádio Jornal do Brasil em 1935, emissora ligada ao jornal de mesmo nome e da Rádio Tupi, no mesmo ano, propriedade da cadeia Diários Associados. A Rádio Nacional fazia parte de um projeto de expansão do grupo A Noite, que desde a segunda metade da década de 1920 vinha investindo em novas publicações e na construção de sua sede, inaugurada em 1929, um dos edifícios mais altos da América Latina, “o primeiro arranha-céu construído em cimento armado no Rio [...], um marco visual da cidade” (SAROLDI; MOREIRA: 2005:30). Para tantos investimentos, foram necessárias complicadas operações de crédito com empresas estrangeiras estabelecidas no Brasil, com prestações “a serem pagas em dólares e gravadas com hipotecas dos bens de A Noite” (HAUSSEN, 2001:54). Para agravar ainda mais a situação, o jornal A Noite fizera campanha, na eleição presidencial de 1930, em favor de Júlio Prestes contra a candidatura de Getúlio Vargas, que acabaria chegando ao poder após o movimento armado que destituiu Washington Luiz. Com

dívidas e sem apoio do novo governo, em 1931 a empresa acabou absorvida pela Companhia Estrada de Ferro de São Paulo - Rio Grande, principal credor e pertencente ao empresário norte-americano Percival Farquhar, homem de múltiplos negócios no Brasil. Já dirigida pela empresa americana, o grupo A Noite resolveu em 1933 seguir a trilha do rádio no Brasil, criando a Sociedade Brasileira Rádio Nacional, que entraria no ar apenas em setembro de 1936, com o nome Rádio Nacional do Rio de Janeiro (SAROLDI; MOREIRA: 2005).

Quando inaugurada em 1936, a Rádio Nacional tinha uma estrutura bastante simples, ocupando um andar do edifício A Noite, com uma seção artística e outra administrativa e apenas dois estúdios no total. Os primeiros anos da emissora foram em meio a um contexto político tenso que, do ponto de vista internacional, era marcado pela iminente eclosão da 2ª Guerra Mundial. No Brasil, já com o Estado Novo implantado, o cenário trazia a Polícia Especial, as prisões de opositores ao governo, a tentativa de golpe integralista de 1938: “O Rio [...] é cenário de Felinto Muller e dos rapazes da Polícia Especial, da prisão de Prestes e Olga Benário, dos desfiles dos ‘camisas verdes’, de Plínio Salgado e do atentado integralista ao Palácio Guanabara” (SAROLDI apud HAUSSEN, 2001:55). No quadro de funcionários deste período inaugural da Rádio Nacional já estava Radamés Gnattali, presente como pianista contratado desde a transmissão de estreia, que logo ganhou a companhia de outros nomes que, assim como ele, se tornariam personagens importantes na história do rádio no Brasil, como Almirante¹³, Haroldo Barbosa, Paulo Tapajós, Oduvaldo Cozzi, Lyrio Panicali, Paulo Gracindo, entre tantos outros.

Em março de 1940, o Governo Federal, através do Decreto-lei 2.073, criou as Empresas Incorporadas ao Patrimônio da União e, considerando a dívida de 3 milhões de libras que a Companhia Estrada de Ferro São Paulo - Rio Grande, dona da Rádio Nacional, tinha com o Patrimônio Nacional, incorporou todos os bens da empresa de origem norte-americana, incluindo a própria emissora de rádio carioca, a rede ferroviária, terras e o jornal A Noite. O mesmo Decreto indicava para diretoria da Rádio Nacional o promotor do Tribunal de Segurança e organizador da censura teatral Gilberto de Andrade. Para Aguiar (2007), a incorporação do acervo de bens da Companhia Estrada de Ferro, especificamente da Rádio Nacional, não era apenas uma forma de evitar um dano maior, frente uma dívida alta, mas tinha também objetivos políticos:

¹³ Almirante, Henrique Fóreis (1908-1980) foi, além de cantor e compositor, um dos mais importantes radialistas. Conhecido como “A mais alta patente do rádio”, na Rádio Nacional foi locutor, produtor e responsável pela criação de diversos programas.

Estrategicamente, a encampação da Rádio Nacional atendia ainda a certos objetivos políticos governamentais: o de levar a vários e longínquos pontos do país um conjunto de mensagens, influenciando, assim, a formação de uma identidade nacional. É isso, mais ou menos, o que explica o fato de que a emissora estatal procurou, desde logo, tornar-se um veículo de divulgação de autores nacionais e da música popular brasileira para dentro e para fora do país. Dito de outra maneira: para dentro, a Nacional atuaria no sentido da integração nacional; para fora, buscaria fixar uma imagem positiva do Brasil no exterior (AGUIAR, 2007:22).

Embora convertida em parte do patrimônio da União, a Rádio Nacional não foi burocratizada e seguiu atuando como empresa privada, disputando audiência e anunciantes no mercado publicitário. Novas contratações eram indicadas por um grupo de colaboradores, formado por funcionários mais antigos como Radamés, Almirante e Haroldo Barbosa, fugindo de “pistolões, paternalismos e nepotismos nas contratações da emissora” (AGUIAR, 2007:23). Data deste período as indicações e contratações de Lyrio Panicali e Leo Peracchi para o corpo de maestros e arranjadores. Por outro lado, também são do início da década de 1940, logo após a incorporação da emissora pela União, as homenagens em programação da Rádio Nacional a ministros de Estado, interventores e embaixadores.

Entre os anos de 1940 e 42, a Rádio Nacional ampliou rapidamente sua estrutura, alcance e audiência, solidificando e diversificando cada vez mais sua programação: “aos poucos, ampliou sua potência e seu elenco, introduziu novas formas de fazer rádio e acabou cobrindo todo o território brasileiro através de ondas curtas e médias” (HAUSSEN, 2001:56). Saroldi (2005:72) descreve o apoio do Governo Federal às iniciativas da nova diretoria da Nacional, lembrando que não houve “falta de recursos ou entraves burocráticos”, tanto na expansão da infraestrutura da rádio, que ampliou a ocupação de novos espaços no edifício A Noite, quanto na importação ágil de máquinas e equipamentos essenciais para o aumento do alcance do sinal da emissora.

Em 1942, foram inaugurados os novos estúdios da Rádio Nacional, “com os equipamentos mais modernos da época e com auditório de 486 lugares” (HAUSSEN, 2001:56). Se a incorporação pela União trouxe facilidades, infraestrutura e alcance de sinal no país todo, a “política da boa-vizinhança” trouxe ao cotidiano da emissora não apenas grandes agências de publicidade, mas também gêneros musicais e novos produtos de origem americana. A maioria dos programas da Rádio passou a levar o nome e o patrocínio de produtos norte-americanos recém lançados no Brasil e a grade de programação baseava-se em exemplos consagrados da radiofonia dos Estados Unidos.

Já tendo ultrapassado em 1941 a Rádio Mayrink Veiga, até então líder de audiência, a Rádio Nacional, com seus novos estúdios, passou a investir na diversificação de sua programação e na expansão cada vez maior de seu elenco. Os diretores de seção tinham

liberdade para contratações e investimentos em suas áreas e Gilberto de Andrade, diretor geral, não via problemas em programas com alto custo de produção, encarados dentro de uma política de consolidação do prestígio da emissora, que influenciava positivamente o mercado publicitário. Segundo Radamés Gnattali, nesse período, o clima entre os funcionários era artisticamente estimulante e era comum ouvir da direção geral “Vocês fazem agora o que quiserem: gastem o dinheiro que tiver aí, não precisa guardar” (SAROLDI; MOREIRA, 2005:59). A política de investimento da Rádio Nacional levou à contratação dos principais locutores, apresentadores de programas de auditório, cantores, músicos, arranjadores, atores, autores e humoristas das décadas de 1940 e 1950. Foi a principal emissora da América Latina e uma das cinco emissoras mais potentes do mundo, em termos de sinal (SAROLDI, 2005; AGUIAR, 2007).

Pode-se ter ideia da potência comercial que foi a Rádio Nacional nos anos 40 e 50, por meio de indicadores da época. Em 1947, já no governo do presidente Eurico Gaspar Dutra, existiam 13 emissoras no Rio de Janeiro e a Rádio Nacional era a primeira colocada em faturamento, com 50 milhões de cruzeiros anuais. Esse faturamento era mais que o dobro da segunda colocada, a Rádio Tupi, com 24 milhões anuais. Mesmo somando as três emissoras seguintes à Nacional no faturamento, Tupi, Mayrink Veiga e Continental, chegava-se a pouco mais de 38 milhões por ano (AGUIAR, 2007). Haroldo Barbosa, produtor e criador de diversos programas de sucesso da Rádio Nacional, explicita o poder da emissora em relação à música brasileira e seus personagens, na década de 1940:

Nós tínhamos na Rádio Nacional o monopólio total da música brasileira. Tínhamos as melhores orquestras, os melhores conjuntos e os melhores cantores. O contrato da Rádio Nacional tinha uma extensão sobre o fonomecânico: os artistas da Rádio Nacional só poderiam gravar com autorização dela, como rezava o contrato (BARBOSA *in* SAROLDI; MOREIRA, 2005:144).

No início da década de 1950, o rádio vivia seu apogeu e a Rádio Nacional seguia na liderança de audiência e em constante investimento, tendo em seu elenco 670 funcionários contratados, “entre os quais 10 maestros e arranjadores, 124 músicos, 96 cantores e cantoras” (SAROLDI; MOREIRA, 2005:130), fora os colaboradores, pagos por atividade. Em 1956, o número de contratados já passava de 700 funcionários, e eram tantos músicos “que não mais era possível agrupar todos em um único estúdio por falta de espaço” (LACERDA, 2009:58). Eram 17 maestros, 7 flautistas, 4 oboístas, 3 clarinetistas, 1 corne-inglêsista, 2 claronistas, 17 saxofonistas, 11 trompetistas, 9 trombonistas, 4 trompistas, 1 bombardinista, 1 tubista, 1 harpista, 11 percursionistas, 5 bateristas, 5 guitarristas, 1 acordeonista, 4 pianistas, 35 violinistas, 9 violistas, 6 violoncelistas e 9 contrabaixistas. Somados à estes, dois conjuntos

regionais com 11 instrumentistas e solistas como Jacob do Bandolim, Chiquinho do Acordeom, Abel Ferreira, Luiz Americano, Dilermano Reis e Luperce Miranda, além de “todos os grandes cantores da época (todos sem exceção) foram contratados da Rádio Nacional” (BARBOSA; DEVOS, 1984:59-60).

Em 1951, início do segundo mandato de Getúlio Vargas, assumiu a direção geral da Rádio Nacional, Victor Costa, homem de confiança do presidente. Sob sua direção, a “Rádio Nacional chegou ao apogeu [...] e se solidificara dentro de um projeto nacionalista e integrador”, conseguindo atrair “ainda mais as massas e as verbas publicitárias garantindo um elenco e uma programação de alta qualidade” (HAUSSEN, 2001:116). Foi a emissora que, na manhã do dia 24 de agosto de 1954, divulgou em primeira mão a carta-testamento de Getúlio Vargas, com a leitura na íntegra do documento escrito pelo presidente antes de seu suicídio. Atores do elenco da emissora narravam de forma teatral o conteúdo da carta, várias vezes por dia, com música de fundo contribuindo “para reforçar o clima de tristeza e [...] cenário fúnebre”, desta forma, “a informação é transmitida de forma a influir mais sobre a sensibilidade do que sobre o intelecto” (BAUM, 2004:24). Em meio ao clima de instabilidade política dos últimos meses do segundo governo Vargas, a Rádio Nacional mostrou-se uma importante aliada, numa “dedicação exacerbada à pátria e ao Presidente”, a ponto de o diretor geral da emissora na época, Victor Costa, passar os “últimos vinte dias do governo Vargas no Palácio do Catete, acompanhando de perto a crise político-militar e privando da intimidade da família” (Idem, 2004:26).

Só a partir da segunda metade da década de 1950 que a Rádio Nacional começou a sentir o declínio. O rádio já vinha perdendo boa parte de seus anunciantes para o novo veículo de comunicação: a TV. E a chegada da TV abalou as verbas publicitárias destinadas ao rádio, que no começo da década representavam 24% do total de verbas e, após a inauguração dos primeiros canais de TV, caíram para 12%, “investimento reduzido cada vez mais nos anos seguintes” (SAROLDI; MOREIRA, 2005:177). Além da TV, outras questões favoreceram a perda de solidez da Rádio Nacional ao longo da década de 1950, como relatou Paulo Tapajós, diretor artístico da emissora por mais de trinta anos: “O que passou a nos preocupar foi a descontinuidade administrativa. Começou a dar pra nós não só o descrédito, mas o desânimo, numa época em que começaram a surgir dois fatores importantes, o LP e a televisão” (PAULO TAPAJÓS *in* SAROLDI; MOREIRA, 2005:151). A “descontinuidade administrativa” citada por Paulo Tapajós faz referência a “rotatividade de diretores que assumiram após a saída de Victor Costa [em 1954]” (HAUSSEN, 2001:119). A Rádio Nacional que, já havia tentado sem sucesso ter sua própria gravadora, ambicionou durante o

governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961) sua própria emissora de TV, fato que acabou não dando certo, já que o “canal 4 do Rio de Janeiro jamais chegou a quem estava prometido. Foi para um novo dono: Roberto Marinho” (SAROLDI; MOREIRA, 2005:146). Somou-se a isso a manutenção dos mesmos tipos de programas, com pouca renovação e a migração de parte significativa de seu elenco para a TV e a Rádio Nacional chegou à década de 1960 sem o brilho, a influência e a hegemonia nacional dos anos anteriores.

3.4 Os Arranjos orquestrais para música popular brasileira na Rádio Nacional

Desde o início da década de 1930, o arranjo musical no Brasil já se firmara - em grande parte pela expansão da indústria fonográfica - como campo de atividade profissional e como função independente da composição na cadeia de produção da música popular comercial, sendo frequentemente exercida por outra pessoa que não o compositor (BESSA, 2005; ARAGÃO, 2001). O conceito de orquestra na música popular, que durante a década de 1920 ainda era um tanto confuso, atribuído a uma grande variedade de formações instrumentais, também já se definia mais claramente, baseado em conjuntos formados predominantemente por instrumentos de sopros: um meio do caminho entre as formações orquestrais das orquestras de dança americanas e a tradição das bandas civis e militares brasileiras. Normalmente essas orquestras tinham em sua formação dois saxofones altos e um saxofone tenor, que podiam trocar por clarinetes no meio da música, dois trompetes e um trombone. Somava-se aos sopros uma base rítmico-harmônica com piano (e/ou violão, cavaquinho ou banjo), contrabaixo ou tuba e bateria e, em algumas gravações, um ou dois violinos (LANGE, 1927; ARAGÃO, 2001). Instrumentos de percussão típicos do samba também já haviam chegado às orquestras de gravação através dos arranjos de Pixinguinha, que assimilou rapidamente em suas orquestrações o padrão rítmico do “novo samba do Estácio”, ao mesmo passo que incorporou “diversos elementos que podem ser associados à música Americana” (ARAGÃO, 2011:72).

Arranjos de música popular brasileira com formações orquestrais maiores, que já ganhavam força desde o advento da gravação elétrica, no final da década de 1920, tornaram-se cada vez mais comuns na década seguinte em gravações, orquestras de cassinos e bailes, com constante assimilação de novos instrumentos às orquestras. Porém, apesar da renovação e do sucesso comercial dos arranjos orquestrais, isso não significou uma substituição de padrão em relação à sonoridade dos regionais, formação típica da música popular brasileira. O mercado fonográfico e as rádios mantinham as duas estéticas e a prova desse convívio é que

todos os grandes cantores do período, de Carmem Miranda à Orlando Silva, gravavam e se apresentavam tanto acompanhados por regional quanto por orquestras.

Entre sua inauguração, em setembro de 1936, e o ano de 1943, a Rádio Nacional manteve muitos programas musicais, mas poucas orquestras: apenas uma de jazz, uma de tango argentino e a “Grande Orquestra de Concertos”, destinada ao repertório de música sinfônica. Nesses repertórios estrangeiros, “o acompanhamento orquestral era feito na base de partituras importadas, os sucessos internacionais” (SAROLDI; MOREIRA, 2005:42). Até o ano de 1943, apesar de 42,3% da programação diária da emissora ser ocupada por música (HAUSSEN, 2001:68), a música popular brasileira na Nacional seguia sendo tocada exclusivamente com acompanhamento do conjunto regional, liderado pelo flautista gaúcho Dante Santoro¹⁴:

Tinha uma orquestra de *jazz*, dirigida pelo Gaó¹⁵, e uma de tango, cujo o regente era o Patané¹⁶. Até essa época, nas rádios não existiam orquestras tocando música brasileira. Eram só regionais e as orquestras de salão, formadas por cordas e alguns sopros, para tocar trechos de óperas e operetas. Os arranjos para as orquestras vinham todos já impressos do estrangeiro (GNATTALI *in* BARBOSA; DEVOS, 1985:39).

Estatizada desde 1940, com novos e amplos estúdios recém inaugurados em 42 e já liderando o mercado publicitário radiofônico, em meio à chegada de produtos e agências de publicidade norte-americanos, a Rádio Nacional criou sua primeira orquestra para acompanhamento de cantores em arranjos de música popular brasileira apenas no início de 1943: a “Orquestra Brasileira de Radamés”. Foi a partir do sucesso dessa Orquestra, parte do programa “Um milhão de melodias”, que a emissora carioca ampliou ao restante de sua grade de programação a utilização de acompanhamento orquestral em música brasileira. Para entender essa mudança de padrão na Rádio Nacional e a importância de suas orquestras e arranjos, é importante retroceder às influências, observar formações instrumentais comuns ao período estudado e alguns procedimentos musicais presentes no trabalho cotidiano da Rádio, a fim de compreender o processo que resultou na criação da Orquestra Brasileira no início dos anos 1940 e sua importância na expansão e consolidação desse estilo de arranjo orquestral pelas décadas seguintes.

¹⁴ Dante Santoro (1904-1969) foi flautista e compositor, que trabalhou nas Orquestras da Rádio Nacional e liderou o Regional da emissora por três décadas.

¹⁵ Gaó, Odmir Amaral Gurgel (1909-1992) foi maestro, arranjador e pianista da Rádio Nacional desde a inauguração da emissora.

¹⁶ Patané, Eduardo Carmelo Patané (1906-1969) violinista, paulista de nascimento, começou a trabalhar na Rádio Nacional em 1939 nas funções de arranjador da orquestra de tango e regente.

Criada em janeiro de 1943, a “Orquestra Brasileira” não foi pioneira como conjunto orquestral dedicado a tocar música nacional no rádio brasileiro, tampouco a primeira orquestra no país destinada a repertório popular com naipe de madeiras, metais, cordas e base rítmico-harmônica em sua formação instrumental. A Rádio Transmissora¹⁷, por exemplo, em janeiro de 1936, sete anos antes da “Orquestra Brasileira” da Nacional, já tinha montado sua orquestra com formação parecida. Mas, sendo a Rádio Nacional a maior emissora de rádio da América Latina nos anos 40, com alcance de sintonia no Brasil inteiro e um elenco de músicos, cantores e arranjadores de mais de 250 contratados, entre eles todos os cantores e cantoras de sucesso comercial do período, a “Orquestra Brasileira” foi fator importante na padronização e difusão de um estilo de arranjo, baseado em acompanhamento orquestral, para interpretação de gêneros musicais brasileiros, presente nos mais diversos programas da emissora após 1943 e que, segundo Bruno Lacerda (2009:19), vigorou em gravações, rádio, tv, teatro, festivais da canção, até, pelo menos, 1968, com o surgimento da Tropicália.

Formada por madeiras, metais, naipe completo de cordas e base rítmico-harmônica, com violões, piano, baixo, bateria e percussão, “um tipo de formação com características tipicamente brasileiras” (BARBOSA; DEVOS, 1984:54), a “Orquestra Brasileira” misturou a orquestra de tradição clássica europeia, ligada à música sinfônica, com a *big band* do jazz e o conjunto regional, da tradição brasileira. Na verdade, essa formação encontrou inspiração direta nas orquestras Jazz-sinfônicas norte-americanas com a base rítmico-harmônica modificada por meio da substituição do quarteto piano, baixo, bateria e banjo/guitarra por instrumentos comuns ao acompanhamento de samba e choro, provenientes dos regionais, como violão, cavaquinho, acordeom e percussões. Radamés Gnattali, relatando a formação da orquestra da Rádio Transmissora, em 1936, deixou clara a influência das formações instrumentais e do estilo de arranjo jazzístico norte-americano no mercado musical brasileiro da época:

No tempo da RCA, na Rua do Mercado, começou a Rádio Transmissora. E lá o americano *mister* Evans, que era *doublé* de gerente e diretor artístico, queria dar tons mais profissionais às gravações, a fim de competir com mais apuro com o disco estrangeiro que chegava ao Brasil com belos arranjos orquestrais. [...] *Mister* Evans me pediu para organizar uma orquestra grande. Eu organizei: cordas completas, duas flautas, clarineta, quatro saxes, três pistons, dois trombones, trompas. Uma orquestra grande. Então ele contratou um arranjador paulista, o Galvão¹⁸, que tinha estudado

¹⁷ Rádio Transmissora Brasileira foi criada em janeiro de 1936 pelo empresário Norte-americano *mister* Evans, que também era diretor artístico da gravadora RCA Victor do Brasil. A finalidade principal da emissora era divulgar as gravações e o elenco artístico da gravadora RCA.

¹⁸ Raul de Toledo Galvão foi um arranjador brasileiro, com formação musical nos Estados Unidos que, no Brasil, trabalhou na Rádio Record de São Paulo, além da RCA Victor e da Rádio Transmissora, no Rio de Janeiro (PASQUALINI, 2012).

arranjo nos Estados Unidos. Aqui não tinha ninguém que escrevesse a coisa mais sinfônica – *jazz* sinfônico. [...] O Galvão fez os arranjos e eu gostei. Comecei a estudar aquelas partes e comecei a aprender. E depois eu fiz o arranjo de *Carinhoso* no mesmo estilo. Dali então, comecei a escrever (GNATTALI in BARBOSA; DEVOS, 1985:35).

Para Campos (2008:16), essa influência musical norte-americana pode ser facilmente identificada desde os anos 20, quando o aumento do repertório de música americana no Brasil, por intermédio de gravações, rádio e cinema, trouxe junto a necessidade de utilização de novos recursos e formatos instrumentais, como a *Jazz band*¹⁹ e a *Dance Orchestra*²⁰. Através das *Jazz Band*, por exemplo, foi incorporada à música brasileira a bateria, instrumento novo e símbolo do *jazz* em seus anos iniciais, que logo estaria consolidada, sendo parte da formação de quase todas as orquestras populares até hoje. No mesmo período, outro instrumento assimilado pela música brasileira por influência dos gêneros e formações norte-americanas foi o saxofone. Essa influência do *jazz* na música brasileira já era citada, inclusive, por Mário de Andrade, em 1928, no livro “Ensaio sobre a música brasileira”:

Além dessas influências já digeridas temos que contar as atuais. Principalmente as americanas do *jazz* e do tango argentino. Os processos do *jazz* estão se infiltrando no maxixe. [...] E tanto mais curioso que os processos polifônicos e rítmicos de *jazz* que estão nele não prejudicam em nada o caráter da peça. É um maxixe legítimo. De certo os antepassados coincidem... (DE ANDRADE, 1972:21).

Tanto a *Jazz Band* quanto a *Dance Orchestra*, presentes como formações instrumentais no Brasil dos anos 20, são apontadas como origem da *Big Band* norte-americana. Para Oliveira (2008), foi a partir do aprimoramento técnico e formal das *Jazz Band* que se originaram as *Big Band*, ao incorporar gradativamente novos instrumentos, organizados em naipes, aumentando muito a oferta de timbres, as possibilidades de orquestração e a massa sonora dos grupos. Essa concepção orquestral para o *jazz*, com naipes definidos e equilíbrio entre a leitura e o improviso, teria como importante figura o arranjador norte-americano Fletcher Henderson²¹. Para outros autores, como James L. Collier (1995), as *Big Band* derivaram não das *Jazz Band*, mas das *Dance Orchestra*, assimilando à base orquestral mais um trompete, dois trombones, dois saxofones e elementos estilísticos do *jazz*, como a improvisação.

Como o foco desta pesquisa não é a *Big Band*, mas sim as orquestras da Rádio Nacional, não convém aprofundar nessa divergência sobre a origem dessa formação

¹⁹ Formação instrumental de origem norte-americana, com bastante sucesso no Brasil dos anos 20. Era composta por uma seção de solistas, normalmente de três instrumentos e seção rítmico-harmônica, com bateria.

²⁰ Formação orquestral com três trompetes, dois trombones, dois saxofones altos, um saxofone tenor, um violino, tuba ou contrabaixo e base rítmica.

²¹ Fletcher Henderson (1897-1952) foi um pianista, regente, arranjador e compositor norte-americano.

instrumental nos Estados Unidos dos anos 1920 e 30. O importante para este estudo é o fato de que as orquestras da Nacional, assim como as orquestras brasileiras de gravação, baile, cassinos etc., tiveram forte influência das orquestras americanas de *jazz* e dos grandes arranjadores da “Era do *Swing*”, período correspondente aos anos 1930 e 40, com orquestras famosas como a de Benny Goodman²², Duke Ellington, Glenn Miller, Tommy Dorsey, entre outras.

Ao contrário das *Big Band* americanas, nas orquestras da Rádio Nacional voltadas ao repertório brasileiro, tema deste estudo, o improvisado não era um procedimento comum. Este fato pode ser comprovado pela análise do acervo de partituras da emissora, onde não foi encontrada qualquer indicação de improvisado nos arranjos orquestrais. Mesmo assim, a influência do *jazz* estava presente nas orquestras brasileiras a partir da década de 30, não apenas na formação instrumental, como também nas técnicas de escrita para sopros, das orquestras americanas. Radamés citou os arranjos do colega Galvão, que estudara nos Estados Unidos e sabia escrever “a coisa mais sinfônica - *Jazz* sinfônico” como suas fontes de estudo no início do trabalho como arranjador. Sobre a influência do gênero em sua música, foi ainda mais contundente em outra oportunidade: “*Jazz* é a música mais evoluída do mundo e é claro que me influenciou [...]. Aprendi a escrever música popular também ouvindo *jazz*, uma música americana” (DIDIER, 1984:70). Guerra-Peixe, em entrevista ao músico Orlando de Barros (FARIA JR. *et al.*, 2007:239-240), deu mais detalhes sobre a influência do *jazz* em suas orquestrações para música popular: “A vantagem foi que eu li um livro americano, que me deu um grande passo, uma grande ajuda, o do Frank Skinner, compositor de cinema e arranjador”. Em outra passagem da mesma entrevista, o maestro citou técnicas de escrita em bloco para saxofones, utilizadas nas orquestras americanas e aprendidas por ele neste livro e, discorrendo sobre a força da presença da música americana no Brasil dos anos 40, falou sobre os músicos instrumentistas: “Agora se você escreve para essa gente um outro negócio [que não música Americana], o pessoal nem sabe tocar”.

Outro fato que o relato de Radamés transcrito anteriormente, sobre a criação da orquestra da Rádio Transmissora, deixou claro, é que a presença de um naipe de instrumentos de arco (cordas) em orquestra, no acompanhamento de música brasileira também não foi novidade da Rádio Nacional em 1943, como alguns boletins da emissora na época tentaram

²² Benny Goodman (1909-1986) foi um clarinetista de *jazz* norte-americano que no período chamado “Era do *Swing*”, nas décadas de 1930 e 40, dirigiu uma das principais orquestras nos EUA. Importantes arranjadores de *jazz* do período escreveram para a Orquestra de Benny Goodman, sendo o principal deles, Fletcher Henderson (1921-1950).

proclamar. Segundo Aloísio Didier (1996:19), a presença em gravação de uma orquestra com naipe completo de cordas tocando música brasileira data de, pelo menos, final de 1929, com a gravação de “A canção dos namorados” e “Devaneios”, em disco de Jayme Vogeler e arranjador não identificado. Porém, foi a partir da segunda metade da década de 1930 que Radamés Gnattali, músico de formação erudita que, paralelamente à Rádio Nacional, trabalhava como arranjador contratado da gravadora RCA Victor, começou a utilizar de forma mais constante as cordas em suas orquestrações para gravações de samba-canção e samba: “Foi o Orlando [Silva] que uma vez me pediu, perguntou se... será que não podia fazer um arranjo, botar umas cordas num samba-canção assim numa música lenta. Eu digo: Orlando, [posso] fazer o que você quiser” (GNATTALI *in* JÚNIOR, 2010:576). A existência de naipe de cordas em orquestras tocando música brasileira antes da Rádio Nacional, em 1943, é reforçada pela declaração do próprio Radamés sobre os arranjos para a Rádio Transmissora do paulista Galvão, em formação *jazz* sinfônica, seu estudo dessas partes e o posterior arranjo de “Carinhoso”, com cordas na orquestração, cuja gravação de Orlando Silva data de 1937.

Ao buscar compreender a mudança de tratamento dado à música brasileira na Rádio Nacional a partir de 1943, que passou a dispor de arranjos com acompanhamentos orquestrais, é indispensável analisar o programa “Um milhão de melodias”. Este programa, para o qual a primeira orquestra foi criada, tinha como patrocinadora a Coca-Cola e era visto como a principal promoção da chegada do refrigerante ao Brasil, dentro de um cenário marcado pela “política da boa-vizinhança”. Do ponto de vista musical, “O objetivo [da criação da orquestra] era nacionalista: dar à música brasileira um tratamento orquestral semelhante ao dispensado às composições estrangeiras” (SAROLDI; MOREIRA, 2005:61). Uma ideia de nacionalismo que via como caminho para valorização da música popular brasileira, principalmente o samba, a utilização de uma “roupagem” orquestral, carregada de elementos musicais e influências de diferentes matrizes, como a música de concerto e a música norte-americana. Como um produto que precisava ser transformado de forma a abandonar seu estado bruto, sendo tratado e revestido para que se tornasse mais agradável ao gosto de um público de elite, formador de opinião e mercado:

Radamés Gnattali deu uma organização ao samba: A Orquestra Brasileira. Nunca o samba chegara a sonhar com uma orquestra assim: grande, completa, perfeita. Radamés Gnattali começou a tratar o samba de forma como nunca fora tratado. Fez grandes arranjos para ele, emoldurou-o, descobriu-lhe riquezas que nunca imaginara ter. E tratado pela cultura e bom gosto de Radamés, o samba, com a Orquestra Brasileira, começou a viajar pelo mundo afora, através das ondas curtas da Rádio Nacional. O samba com Radamés Gnattali e a Orquestra Brasileira, [...] conquistou o seu título legítimo de ‘música verde-e-amarela, digno e elegante representante do espírito musical de nossa gente [...]’ (Boletim informativo dos serviços de transmissão da Rádio Nacional, 1943 *in* BARBOSA; DEVOS, 1985:54).

Dessa forma, o samba, oriundo do morro carioca, após uma roupagem nobre passaria a ser “digno e elegante representante”, podendo não só ser consumido pela elite, como divulgado “mundo afora, através das ondas curtas” e valorizado e legitimado por sua própria comunidade original. Essa visão de valorização encontrou eco em muitos músicos e produtores da época, como é possível atestar na declaração de Almirante, um dos personagens mais importantes da música brasileira no período e criador do programa “Um milhão de melodias”:

Hoje, queremos mostrar toda a arte que pode haver num arranjo de samba. O samba, esse ritmo que tem sido injustamente combatido por alguns críticos esnobes que só vêem valor na música estrangeira, é, como gênero musical, tão bom ou melhor do que o fox americano, o tango argentino, a canção napolitana ou a valsa vienense. A questão é que essas músicas dão a impressão de serem melhores, porque são tratadas musicalmente de maneira mais elevada do que a nossa canção popular. Tudo se resume, no entanto, numa questão de roupagem, de apresentação (ALMIRANTE apud ARAGÃO, 2001:45).

Como bem observou Paulo Aragão (2001:45), é curiosa a contradição de Almirante ao reclamar dos críticos que só valorizam a música estrangeira, ao passo que esta música também é seu padrão de referência de algo bom, tratado “de maneira mais elevada”.

Outro fato relevante é que nem o repertório do “Um milhão de melodias” era inteiramente nacional. Em média, nove arranjos eram escritos semanalmente, sendo quatro músicas brasileiras, três estrangeiras, normalmente norte-americanas, e algumas passagens musicais, que interligavam os blocos. Ou seja, das sete músicas do repertório, quase metade era internacional. O “objetivo nacionalista” dessa mudança de tratamento musical, com arranjos orquestrais que logo seriam difundidos aos mais diversos programas da emissora, pode ser questionado, mais uma vez, por duas afirmações de Haroldo Barbosa, radialista, compositor e importante produtor e apresentador da emissora na década de 1940. A primeira, ao dizer que “Os grandes programas da Rádio Nacional foram baseados mais ou menos dentro das grandes audições americanas” (SAROLDI; MOREIRA, 2005:64). E a segunda, ao justificar a criação da orquestra, buscando como referência elementos e personagens da cultura norte-americana: “fizemos a transformação do Radamés para personalizar o programa, dar um estilo americano, a exemplo de Benny Goodman e sua Orquestra” (SAROLDI; MOREIRA, 2005:61).

Apesar do reconhecimento artístico entre os músicos e do sucesso de audiência, essa nova “roupagem” orquestral do samba não foi aceita sem que houvesse críticas. Entre essas críticas, Radamés contou ter recebido cartas de ouvintes, “metendo o pau, que *tava* deturpando a música brasileira, botando violino no samba” (DIDIER, 1996:92). Alguns anos depois, em 1948, César Guerra-Peixe, arranjador da própria Rádio Nacional, discutiu em

artigo sobre samba para a Revista Música Viva nº16, o que ele chamou de “crime da deturpação da nossa música popular”, não restrito apenas à atividade radiofônica. Para o músico, a mudança teve seu início com a “invasão da música norte-americana após 1914, em todos os países, bem orquestrada e com certo ritmo mais ou menos acessível, facilitando a sua execução”. No artigo, Guerra-Peixe lamentou que, naquele momento, década de 1940, só restava função aos grupos regionais em programas sobre “roça e seresta” ou “onde as despesas não comportam gastos com orquestras”, pois “com o desenvolvimento da radiofonia nacional, cujo esteio da programação é popular, as orquestras de *JAZZ* tomaram lugar nos estúdios e nas gravações em disco”. Para o autor, essa influência das orquestras americanas começava a aparecer também na composição dos sambas-exaltação, “criados em função das orquestras de rádio e cassinos [...], com larga participação rítmica dos instrumentos de sopro, cuja composição marco é *AQUARELA BRASILEIRA*, de Ari Barroso” (GUERRA-PEIXE, 1948:2. Grifos originais).

Em relação à formação instrumental das orquestras de repertório popular brasileiro da Rádio Nacional, mais do que uma posição nacionalista de Radamés ou da direção da emissora, a característica “tipicamente brasileira” pode ser explicada como uma continuação do que já vinha sendo desenvolvido pelo arranjador em suas gravações da Victor RCA, onde formações orquestrais baseadas nas *jazz*-sinfônicas já eram usadas desde 1936/37. Em relação à base rítmica montada para a Orquestra Brasileira, os arranjos de samba escritos por Radamés para as gravações de samba da Victor, para cantores como Orlando Silva e Aracy de Almeida, já tinham uma quantidade grande de percussionistas: “O fato de Radamés ter trazido o padrão orquestral que existia nas gravações da Victor para Nacional, proporcionou uma significativa e bem vinda melhoria no padrão da música do rádio, que agora se profissionalizava” (DIDIER, 1996:23). Segundo Barbosa (1985), as orquestras brasileiras seguiam baseadas nas formações americanas e o quarteto instrumental comum do gênero, formado por piano, contrabaixo, guitarra e bateria “passava a ser questionado pelo maestro Gnattali em termos de sua utilização na música popular brasileira” (BARBOSA; DEVOS, 1985:54). Pode-se aventar a hipótese de que, partindo de um paralelo com as orquestras de *jazz*, que tinham em sua base esse quarteto instrumental, Radamés aproveitou a qualidade de músicos da emissora, com experiência em conjuntos regionais, para montar uma base brasileira, com “ritmo”, porque, segundo ele, “pra fazer uma boa orquestra de música brasileira, precisamos ter uma boa base” (SAROLDI; MOREIRA, 2005:61). Montou a Orquestra Brasileira, germe das outras orquestras de música brasileira da emissora, partindo dessa base rítmico-harmônica à brasileira:

Pensei logo em fazer uma base com ritmo, três violões, que eram o Garoto, o Meneses e o Bola Sete. Chamei o Pedro Vidal no contrabaixo. Luciano Perrone na bateria [...] e mais quatro ou cinco ritmistas que eram Bide, Marçal, Heitor dos Prazeres, João da Baiana, além de cordas, flautas, saxofones, tudo. Mais tarde, um acordeom, que era o Chiquinho, recém chegado do Sul (Radamés *in* DIDIER, 1996:92).

Foi a partir da criação da primeira orquestra em 1943, que o samba e os gêneros musicais brasileiros passaram a ter, sistematicamente, tratamentos orquestrais na emissora, buscando alcançar padrões comuns à música de outras nacionalidades, principalmente o *jazz* norte-americano. O sucesso dos arranjos orquestrais no programa “Um milhão de melodias” possibilitou a expansão a outros programas da grade de programação da emissora, que passaram a contar com orquestras em seus números musicais. Entre esses programas, pode-se destacar o “Dicionário Toddy”, para o qual Guerra-Peixe, por contrato em 1948, “se obriga a participar dos programas e ensaios, a fazer orquestrações e arranjos para orquestras e coros de música, a atuar como regente de orquestra...” (PEREIRA, 2006:71). Outro exemplo é o programa “Canção Antiga”, para o qual foi criada a “Orquestra Melódica Lyrio Panicali”, dentro dos mesmos moldes e com vários dos músicos da Orquestra Brasileira.

A disponibilidade de orquestras grandes, com elencos formados pelos melhores músicos do Rio de Janeiro, para tocar repertório nacional no dia a dia da principal emissora de rádio brasileira, além de aumentar o mercado para novos arranjadores, abriu uma frente de experimentação musical e trouxe um aprimoramento técnico de orquestração para os arranjadores/compositores, que tinham a possibilidade de escrever seus arranjos e imediatamente ouvir o resultado tocado por uma orquestra. Em entrevista à Rádio MEC, Guerra-Peixe falou da importância das orquestras de rádio no início de sua trajetória como orquestrador: “Eu tive a sorte de pegar o bom tempo do rádio do Rio de Janeiro. [...] À medida que eu me desenvolvia nos estudos, tinha uma orquestra favorável à experiência, neste sentido” (FARIA JR. *et al.*, 2007:18).

4. O REPERTÓRIO PESQUISADO

4.1 Os Critérios para escolha dos Arranjos

O período abordado na pesquisa, décadas de 1940 e 1950, representa a época das grandes produções radiofônicas em todas as áreas, a chamada “Era de Ouro” do rádio no Brasil, onde “lançamentos de programas variados, novos nomes que surgiam e principalmente a ampla penetração no território nacional tornaram o rádio soberano na vida das pessoas” (CORÁUCCI, 2009:73). Com a indústria fonográfica e o rádio já consolidados no país, a quantidade de orquestras com atividade regular no Rio de Janeiro era crescente e a música popular urbana encontrou nos arranjos orquestrais um importante modelo de acompanhamento.

O período mais auspicioso das orquestras brasileiras, que durou quase um quarto de século, teve início por volta de 1936. No Rio de Janeiro, pelo menos oito emissoras mantinham orquestras regulares em seu *cast*, a saber: Rádio Nacional PRE-8, Rádio Tupi PRE-3, Rádio Mayrink Veiga PRA-9, Rádio Transmissora PRE- 3, Rádio Cruzeiro do Sul PRD-2, Rádio Clube do Brasil PR-3 e Rádio Ipanema PRH-8, depois Rádio Mauá (DE MELLO, 2007:103).

Nessas duas décadas, a audiência e a influência da Rádio Nacional foram inegáveis, com suas já citadas diversidade de programação e investimentos constantes em infraestrutura e em elenco nas áreas de música, rádio novelas, programas de auditório, humorísticos e noticiários. A Nacional foi, neste período, a “maior e melhor equipada emissora do país” e “a principal emissora da América Latina e uma das cinco melhores do mundo, ‘lar’ de grandes nomes da época de ouro do rádio no Brasil” (SAROLDI; MOREIRA, 2005). Difundiu pelo país o trabalho de toda uma geração de artistas e novos padrões musicais, estéticos e de comportamento (HAUSSEN, 2001; PEREIRA, 2006).

O recorte temporal do presente trabalho, iniciado em 1943 com a criação da primeira orquestra brasileira, marca o início, desenvolvimento e ápice de um padrão de arranjo nos programas da emissora. A partir desta primeira orquestra, a “Orquestra Brasileira de Radamés”, a Rádio Nacional expandiu o acompanhamento orquestral no repertório de música brasileira a diversos outros programas de sua grade, transformando esse tratamento musical numa espécie de assinatura sonora da emissora. Ao longo dos anos seguintes, teve em seu elenco arranjadores de grande importância na música nacional, como Pixinguinha, Leo Peracchi, Lindolfo Gaya, Moacyr Santos, Alceo Bocchino, Gustavo de Carvalho (Garaná), Severino Araújo, Pachequinho, Alexandre Gnattali, Ivan Paulo (Carioca), Astor Silva, Cid

dos Santos, Guio de Moraes, Maestro Cipó, Tom Jobim, além dos aqui pesquisados, Radamés Gnattali, Guerra-Peixe e Lyrio Panicali (PEREIRA, 2006; Banco de dados MIS, 2012/2013).

Dentro do grande acervo de arranjos da emissora carioca, foram tema desta pesquisa apenas os arranjos escritos para orquestras de programas da Rádio Nacional, de músicas cantadas, do gênero samba. As orquestras da emissora tinham sua formação instrumental completa baseada nas *jazz-sinfônicas* americanas, sendo formadas por naipes de saxofones, metais, cordas e base rítmico-harmônica. Tendo essa formação orquestral como ponto de partida, foram identificadas e incluídas na pesquisa inúmeras variações, como a eliminação do naipe de cordas, a utilização de clarinetes em substituição aos saxofones, a inclusão de outros instrumentos do grupo das madeiras, como flautas, clarinetes e, em alguns casos, oboé e corne inglês, a inclusão de harpa e diversas modificações na base rítmico-harmônica, que poderia ser formada apenas por piano, baixo e bateria ou, mais densa, com acréscimo de violão, cavaquinho, banjo, acordeom etc. Por conta dessas variações, foi considerado como arranjo orquestral nesta pesquisa os arranjos que possuem, além de voz, pelo menos dois naipes diferentes e base. Desta forma, foram excluídos das análises arranjos feitos para voz, quarteto de cordas e base; voz, quarteto de saxofones e base ou voz, base e qualquer instrumento solista etc.

Como visto anteriormente, a opção pelo gênero samba deveu-se ao fato de que sua consolidação como uma música nacional e um gênero popular de consumo foi diretamente favorecida pelo rádio, assim como pela gravação eletromagnética, nos anos 30. Hermano Vianna (1995), no livro “O Mistério do Samba”, destacou o fato de que a instalação de gravadoras no Brasil, em fins de 20, então somadas às emissoras de rádio já em funcionamento ainda em estágio inicial, criaram um contexto “propício para o samba carioca, mais tarde tido como brasileiro, finalmente se definir como estilo musical” (VIANNA, 1995:110). O Rio de Janeiro na década de 1930 era não apenas sede das principais gravadoras multinacionais instaladas no país, mas ponto de partida dos mais importantes programas radiofônicos do Brasil e capital federal, dentro de um cenário político em que pesava a ideia de unidade nacional e que tinha, por parte do Estado, nos veículos de comunicação de massa e na música popular, fortes aliados. Ainda segundo Vianna, “Em sua própria cidade, já havia as rádios, as gravadoras e o interesse político que facilitariam [...] sua adoção como nova moda em qualquer cidade brasileira” (Idem:110). Durante a década de 1940, o samba já era comercialmente forte e alçado ao posto de uma música representante do país, um estilo musical com status de identidade nacional.

Cabe esclarecer que esta pesquisa não teve como objetivo desenvolver uma discussão historiográfica sobre o samba, baseada em aspectos sociais e políticos. Não foi pretensão do estudo discutir o samba como símbolo de identidade nacional, tema já explorado em vários outros trabalhos na área de História, Antropologia e Musicologia. Interessante para esta dissertação foram aspectos musicais do samba, gênero brasileiro amplamente divulgado pelo rádio e pela indústria fonográfica a partir dos anos 1930, para o qual algumas soluções musicais foram utilizadas na área do arranjo musical, como a incorporação de instrumentos de percussão “do morro carioca” e dos conjuntos regionais às orquestras e a adaptação de técnicas de escrita e orquestração de diferentes matrizes.

Conforme já mencionado na introdução, foram selecionados nesta pesquisa apenas arranjos designados como “samba” nas partituras originais, como parte de uma questão de categorização que facilitou a manutenção do foco na discussão musical. Isso porque é bastante comum nos arranjos deste acervo, descrições de gêneros derivados do samba, como samba-choro, samba-canção, samba-coco, samba-batucada, samba-maxixe, alguns com menos referência musical imediata, como samba-baião, samba-tango, samba-fox etc. Como são descrições pessoais e não foi o objetivo desse estudo caracterizar musicalmente cada uma delas, foi critério utilizar apenas aquilo que o arranjador, figura principal da pesquisa, entendeu como samba. A partir disso, coube à análise musical pesquisar quais elementos de cada arranjo condizem com o gênero samba e quais não.

O critério para a escolha dos arranjadores das seis músicas, como também já antecipado na introdução deste trabalho, partiu de uma entrevista de Guerra-Peixe transcrita no livro *Guerra-Peixe um músico brasileiro*, na qual o compositor e arranjador afirmou: “[...] mas sempre fiz muito arranjo de música popular. Eu sou, modéstia a parte, um dos quatro arranjadores de música brasileira, não é? Eu, Radamés, Lyrio Panicali e Leo Peracchi” (FARIA JR. *et al.*, 2007:123). Em seguida, uma pesquisa no acervo da Rádio Nacional comprovou a extensa produção de arranjos desses quatro músicos, enquanto funcionários contratados da emissora carioca. Partindo dessas referências, foram pesquisados arranjos desses quatro arranjadores, feitos especificamente para orquestras de programas da Rádio Nacional, entre os anos de 1943 e 1959. Dos quatro músicos citados na entrevista de Guerra-Peixe, Leo Peracchi foi o complicador na busca por arranjos que coubessem na proposta da pesquisa, ou seja, que fossem de samba, cantados, com acompanhamento orquestral. Isso pode ser explicado pelo fato de cada arranjador ter sido responsável, na Nacional, por um ou alguns programas, cada qual com repertório direcionado para um tipo de música. Leo Peracchi, ao longo de sua carreira na emissora, trabalhou basicamente em três programas:

“Festivais GE”, destinado à música de concerto, com repertório tocado por orquestra sinfônica, “Dona Música”, onde eram tocadas músicas de outras partes do mundo e presenças esporádicas no “Quando os Maestros se encontram”, programa semanal que reunia os principais maestros da Rádio, onde, em músicas compostas ou escolhidas pelos próprios, “tinham a rara oportunidade de demonstrar todo o seu virtuosismo como arranjadores” (AGUIAR, 2007: 29). Por conta dessa dificuldade de encontrar arranjos de samba feitos por Leo Peracchi para programas da Rádio Nacional, o foco da pesquisa ficou nos outros três arranjadores citados por Guerra-Peixe: o próprio, Radamés Gnattali e Lyrio Panicali.

Em grande parte por conta do estado de conservação das partituras e da falta de disponibilidade de uma catalogação que já envolva a totalidade do acervo de arranjos, tema que será abordado de forma mais detalhada no item 4.3, este trabalho de pesquisa foi dividido em algumas etapas. Foi feita inicialmente uma seleção das músicas, num montante de 5543 arranjos, disponibilizados em formato digital de fotografia. Estes arranjos foram conseguidos no banco de dados do Museu da Imagem e do Som/RJ, no período em que lá trabalhei em projeto de catalogação de parte do acervo da Rádio Nacional, através de cópias de alguns arquivos de imagem, com consentimento da direção da instituição. Nesse banco de dados, cada arranjo corresponde a uma pasta de arquivos digitais, contendo a partitura de orquestra e todas as partituras de instrumentos. Desse total de partituras, foram selecionados 82 arranjos seguindo os critérios expostos anteriormente: músicas cantadas, gênero samba, arranjos de Radamés, Guerra-Peixe ou Lyrio e formação orquestral. Dessa seleção, foram escolhidos seis arranjos que cumpriam todos os requisitos preestabelecidos e possuíam, apesar das dificuldades, condições para a leitura integral dos manuscritos originais. Escolhidos os seis arranjos, houve necessidade de uma primeira análise comparativa entre a partitura de orquestra e as partes de instrumentos de cada música, a fim de elucidar quaisquer dúvidas de caligrafia ou trechos deteriorados da partitura original do arranjador. Terminada essa comparação, foi feita a editoração dos arranjos selecionados para a dissertação, já que além das dificuldades inerentes a qualquer documento manuscrito, muitas dessas partituras tem páginas parcial ou totalmente deterioradas. Nesta editoração, foi feita a transcrição completa das partituras para o software de edição musical *Finale 2014*, montando novas partituras orquestrais em formato digital, disponíveis no anexo desta dissertação. O critério para essa transcrição foi seguir sempre o original, mantendo quantidade de pautas, ordem dos instrumentos na partitura de orquestra, idioma das indicações musicais, fraseados, dinâmicas etc. como escolhidos pelo arranjador. A única alteração realizada na edição foi a adição de uma pauta com a melodia cantada e a cifragem alfabética, quando o original não dispunha, a

fim de facilitar o trabalho de análise. Quando feito isso, a pauta acrescentada aparece ao final da partitura, identificada como “Voz (edição)”.

Aliás, no acervo pesquisado não são raras partituras de orquestra sem a melodia cantada escrita. Essa ausência é percebida principalmente em casos de músicas já gravadas anteriormente e conhecidas do público e do arranjador, como, por exemplo, alguns sambas de Noel Rosa analisados neste trabalho. Nesses casos, quando muito, existe apenas uma indicação de entrada da voz, com um pequeno trecho de um ou dois compassos da melodia transcrita, normalmente na pauta do piano. Esta indicação, conhecida no dia a dia musical como “deixa” para o cantor, é repetida, não só na primeira entrada da voz, como também em todas as voltas após passagens instrumentais no arranjo.

A despeito de várias e entusiasmadas menções sobre a presença das percussões típicas do samba nas orquestras da Rádio Nacional, em boletins informativos da emissora na época, com relatos sobre o pandeiro de João da Baiana, a caixeta ou o prato e faca de Heitor dos Prazeres, o ganzá de Bide e o tamborim de Marçal, é extremamente raro encontrar nas partituras originais analisadas quaisquer referências a instrumentos de percussão. Nas mais de 5000 músicas pesquisadas, a única indicação de instrumento de percussão popular na partitura de orquestra foi um “pandeiro” na pauta de bateria do arranjo de “No jardim de um templo chinês”, escrito por Radamés Gnattali para o programa “Um milhão de melodias” (Figura 3). Por conta dessa ausência de referências ao naipe de percussão nas partituras de orquestra, não se pode afirmar em que grau os arranjadores participavam diretamente da sonoridade desse naipe, fosse por exemplo, como responsáveis pela escolha de todos os instrumentos de percussão a serem usados no arranjo. O que se pode supor é que sendo todos esses ritmistas citados instrumentistas experientes, respeitados e ligados a tradição do samba e a um caráter mais popular e improvisativo da música brasileira, onde a leitura musical não era parte indispensável, não necessitariam de muitas orientações além das básicas. E essas orientações básicas, como a forma do arranjo, convenções e possíveis “breques”, poderiam ser indicadas oralmente durante o ensaio. Dessa maneira, o arranjador daria liberdade para que o naipe fizesse internamente sua organização, dividindo funções, instrumentos e padrões rítmicos dentro do estilo a ser executado.

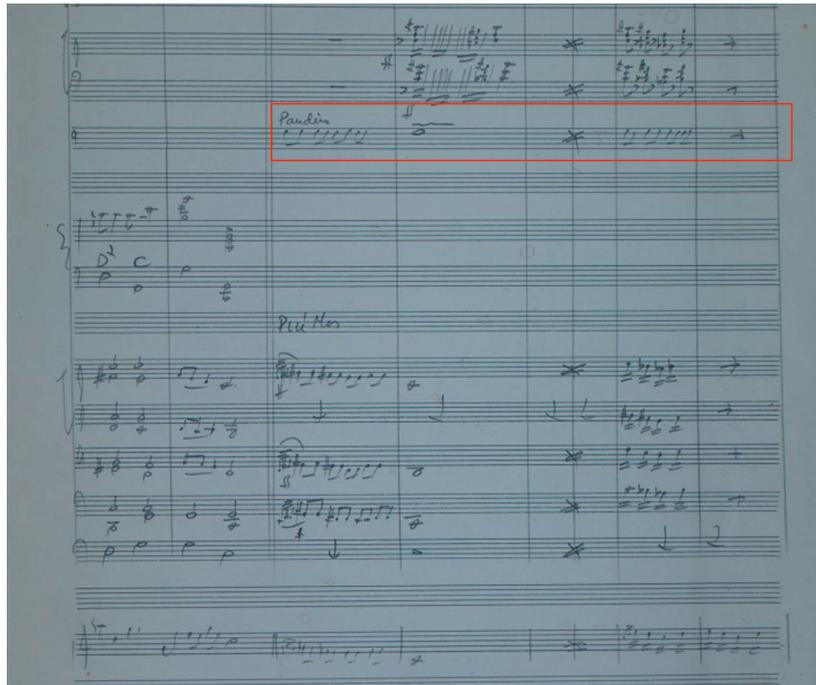


Figura 3 - Exemplo de partitura de orquestra com referência a instrumento de percussão.

Referência à letra da canção nas partituras de orquestra ou nas partes de instrumentos também não são comuns. Quando aparecem, raramente são manuscritas. Estão datilografadas, seja direto no verso de uma partitura, coladas na última página da partitura de orquestra (Figura 4) ou em folha anexa. Nos três casos é pouco plausível a hipótese de essas letras terem sido copiadas pelo próprio arranjador, durante ou ao fim do processo de produção do arranjo. Com a grande quantidade de trabalho dos arranjadores e, conseqüentemente, dos copistas da Rádio Nacional, dificilmente teriam tempo sobrando para transcrever a letra, datilografar em papel sem pauta musical e anexar ao documento. Mais verossímil que esses dados tenham sido acrescentados em outro estágio do processo por algum funcionário da emissora que não o arranjador ou o copista. Partindo dessa hipótese, a letra estaria disponível ou como objeto de análise para o censor do DIP, em caso de músicas não gravadas anteriormente, ou para posterior catalogação da obra com o máximo de informações possíveis, não tendo, em ambos os casos, feito parte da composição do arranjo. Alguns arranjos analisados possuem alguns poucos versos iniciais da letra manuscritos sob a melodia de referência para o cantor, no pequeno trecho transcrito na partitura de piano, conforme explicado anteriormente.

The image shows two pages of handwritten musical notation and lyrics. The left page is for the song "Quanto dói uma saudade" and the right page is for "Mais um carnaval".

Left Page: "Quanto dói uma saudade"
 - Title: QUANTO DÓI UMA SAUDADE
 - Composer: Samba de Heitor dos Prazeres
 - Performer: Cantada Bárbara
 - Lyrics:
 SÓ SE SEI
 QUANTO DÓI UMA SAUDADE
 QUANTO DÓI UMA INIBIÇÃO
 SEM QUESER
 ESTIQUEIRAR SE FOI SÓ
 QUANTO SOBRE UM CORAÇÃO
 (SOLO)
 UM CORAÇÃO NO ABANDONO
 E UM PASSARO SEM POUO
 NUMA NITIDE SOLIDÃO
 ES O MOTIVO QUE SE REGOZO COM RAZÃO
 QUANTO SOBRE UM CORAÇÃO

Right Page: "Mais um carnaval"
 - Title: Mais um carnaval
 - Composer: Letra e Música de Iray de Oliveira
 - Performer: Orquestra para Jazz de Herculano Cortes
 - Genre: Samba de Travençolo
 - Lyrics:
 I
 Mais um carnaval passou
 Deixando recordação
 Mais uma ilusão ficou
 Dentro do meu coração
 Assim como eu sinto
 Sei que muita gente está
 Com o pensamento em algum
 E querendo assim cantar...
 II
 Foi mais um carnaval
 Que eu passei com você
 Foi mais um carnaval
 Meu grande amor
 Ao som das melodias
 De ritmo ardente
 Nós dois juntos a cantar
 Entre as fantasias
 E vezes delirantes
 Então, no ar
 Foi mais um carnaval
 Oh quanta felicidade
 Que gostinho de mal
 Tem esta saudade
 Quante febre de cinema
 Logo desceu o pano
 Só nos resta esperar
 Pelo próximo ano.

Figura 4 - Exemplos de letras nas partituras: músicas "Quanto dói uma saudade" (12D4629) e "Mais um carnaval" (C442).

4.2 O ofício do arranjador na Rádio Nacional

Dentro dos padrões superlativos da Rádio Nacional nas décadas de 1940 e 1950, os arranjadores da emissora eram funcionários contratados, que recebiam salário mensal e estavam submetidos à lógica comercial imposta ao processo de trabalho. Tinham como função básica a realização musical de conceitos e processos previamente criados por produtores e diretores, sofrendo, desta forma, interferências comuns a qualquer estrutura hierárquica de trabalho. O arranjador, assim como a música num caráter mais amplo, fazia parte de uma grande estrutura voltada primordialmente ao triunfo comercial: o sucesso artístico da emissora gerava a audiência, que atraía os anunciantes, que traziam o dinheiro.

Hoje, é muito difícil determinar se havia também alguma interferência artística e musical direta da Rádio na construção dos arranjos e, caso sim, em qual grau. Sabe-se que a escolha de repertório não ficava a cargo dos arranjadores, como relatado por Radamés: "Um milhão de melodias ficou 13 anos no ar. [...] Quem escolhia o repertório era Paulo Tapajós e

Haroldo Barbosa²³ [...] Eu fazia nove arranjos por semana” (BARBOSA; DEVOS, 1984:54). O certo é que, além de direcionamentos artísticos, como a tentativa de “transformação” de Radamés no Benny Goodman brasileiro (SAROLDI; MOREIRA, 2005:61) e da possibilidade de críticas e vetos à novas execuções de determinados arranjos por parte dos cantores(as), produtores ou outros membros da emissora, como demonstram algumas partituras (Figura 5) e fichas originais de arranjos do acervo RN/MIS²⁴, outras questões práticas construíam o cotidiano da produção de arranjos na Rádio Nacional. A primeira questão observada foi a relação produção *versus* tempo, que chamou atenção pela extensa quantidade de arranjos feitos em prazos curtos, em função da programação da emissora. Tomando como exemplo os números de Radamés Gnattali, como visto anteriormente, apenas para o programa “Um milhão de melodias” eram escritos semanalmente nove arranjos orquestrais. Segundo Pereira (2005:38), a estimativa é que Radamés tenha feito mais de 5000 arranjos só para o “Um milhão de melodias”, ao longo dos 13 anos em que o programa ficou no ar, uma produção em escala industrial que se mostra ainda mais elástica ao lembrarmos que Radamés trabalhou na emissora durante 30 anos, escrevendo arranjos para inúmeros programas da emissora, compondo temas de programas e atuando também como pianista.

Figura 5 - Arranjo criticado, do músico Zé Caititú, para o samba "Estamos Separados" (D6140). A partitura original possui anotação assinada, de autor não identificado: "[?] arranjo tão ruim só pode ser mesmo de um caititú ..."

²³ Paulo Tapajós e Haroldo Barbosa foram, respectivamente, diretor e produtor da Rádio Nacional.

²⁴ É comum encontrar, no acervo de arranjos da Rádio Nacional, fichas catalográficas com observações como “Não programar mais este arranjo”, tendo como justificativas vetos atribuídos a determinados cantores (as), produtores e diretores, com os mais variados motivos.

²⁵ Caititú é o nome dado ao porco-do-mato, também chamado de porco selvagem.

Outra questão importante levantada diz respeito ao funcionamento dessas orquestras da Rádio Nacional e, por consequência, dos arranjos. Como o padrão para músicos de rádio era ter apenas um ensaio na tarde do programa ou mesmo ler o arranjo direto na apresentação do programa, prática “adquirida da época do cinema mudo” (Guerra-Peixe in FARIA JR *et al.*, 1997:131), uma melhor execução do arranjo dependia não só de músicos altamente preparados para o ofício da leitura e interpretação musical, mas também de arranjadores que dominassem seu ofício musical a ponto até de simplificar a escrita sem prejuízo do resultado artístico. Era necessário levar em conta, na hora de escrever um arranjo, não só questões técnicas, mas também humanas, práticas do funcionamento da emissora e do cotidiano de trabalho, como a citada escassez de ensaios e limitações de determinados instrumentistas. Radamés Gnattali, em depoimento ao músico e pesquisador Aluísio Didier, relatou um episódio com Lyrio Panicali que ilustra bem a situação:

Um dia [Lyrio Panicali] chegou pra mim meio chateado e perguntou "por que o João de Deus toca mal quando escrevo pra ele?" João de Deus não era bom flautista, mas tinha uma flauta de ébano com um som bonito e eu disse: “Lírio, ninguém está de má vontade com você. Você escreve muito difícil pro João. Ele sabe que não sabe tocar direito; só escrevo coisa fácil e aí ele toca bem” (DIDIER, 1996:72).

Alguns dados recorrentes nas partituras da Rádio Nacional também permitiram entender com mais clareza o contexto em que estes arranjos estavam inseridos. Diferentemente de um concerto, onde seriam arregimentados músicos em função da disponibilidade da data ou de uma gravação, que em medida extrema poderia até ser reagendada, o rádio tinha sua grade de programação fixa e não permitia adiamentos ou soluções musicais demoradas. Por conta disso, são comuns partituras com alternativas de orquestração já previamente definidas pelo arranjador, para o caso de falta de determinados instrumentos da orquestra no dia do programa (Figura 6). No acervo pesquisado, o mais comum são alternativas para Corne Inglês, Clarone e Trompas, o que levanta a hipótese de serem instrumentos que a emissora não dispunha de músicos contratados em seu elenco fixo, já que, segundo Lacerda (2009:59), era comum na emissora a participação de músicos convidados, que “tocavam instrumentos de pouca tradição na música popular”, vindos de Orquestras Sinfônicas, como a do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Importante considerar que instrumentos diferentes possuem timbres, tessituras e dinâmicas de execução diferentes, sendo assim, pode-se dizer que o arranjador trabalhava muitas vezes com a restrição musical de compor linhas melódicas menos idiomáticas, mas que pudessem ser executadas de forma satisfatória por instrumentos distintos. Também são facilmente encontrados no acervo da Rádio Nacional arranjos que depois de prontos precisaram ser modificados por conta de

mudança de tonalidade solicitada pelo(a) cantor(a) (Figura 7). Nesses casos, as soluções encontradas foram as mais diversas possíveis, desde uma simples orientação aos músicos que tocassem a partitura escrita transpondo para o novo tom, até mudanças radicais de orquestração, em arranjos que já trabalhavam com instrumentos próximos de seus limites de tessitura.

Figura 6 - Exemplos de arranjos com instrumentação alternativa previamente definida pelos arranjadores. Em "Feitiçaria": "Clarinete na falta de corne inglês (sic)". Em "Revelação": "Atenção Nota: Na falta de Corno Inglês (sic) e Trompa e Clarone as 'deixas' estão com 2º Tenor, 4º Tenor e Trombone e Oboé na falta de corno inglês".

Figura 7 - Exemplos de arranjos prontos que precisaram ser modificados por conta de mudança de tonalidade.

Em relação às questões contratuais, segundo Pereira (2005:57), o pagamento dos arranjadores era feito na forma de salário fixo mensal, independente da quantidade de arranjos e composições de prefixos, sufixos, passagens musicais e vinhetas de programas feitos, que poderia ser aumentada ou não a cada semana. Fora a necessidade de ensaios extras ou mudanças de programação nas regências. Não à toa, para Radamés, trabalhar na Rádio Nacional era “uma exploração desgraçada”, já que “saía uma lei beneficiando o funcionário público, aí nós éramos empregados comuns. Saía outra beneficiando os empregados e aí nós éramos funcionários públicos. A porcaria de sempre” (DIDIER, 1996:86).

Convém observar que, para essa geração de músicos dos anos 1930 e 40, trabalhar como arranjador de música popular não era uma ambição artística ou um objetivo musical, mas inicialmente uma opção financeira, um trabalho para o qual eles tinham preparo técnico e que possibilitava pagar as contas no final do mês. O mercado estava em ascensão, com pelo menos oito orquestras de emissoras de rádio atuando regularmente no Rio de Janeiro, na década de 1940. A grande quantidade de orquestras radiofônicas fez com que, durante alguns anos, houvesse mais vagas de emprego do que profissionais preparados para ocupá-las. Para Lacerda (2009), “apesar da crescente tradição da execução de música popular por orquestras,

ainda não existia nesse período músico popular profissional para toda essa quantidade de instrumentos” (LACERDA, 2009:59) e, como solução, a emissora recorria a músicos da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal, que com o tempo acabariam contratados. Bons músicos nesse momento tinham um mercado mais amplo de trabalho, podendo conciliar trabalhos em orquestras de rádio, com gravações e concertos.

Outro fato que chamou atenção em relação aos arranjadores desse período foi uma divisão muito clara em relação à formação musical destes músicos: os músicos provenientes da tradição das antigas bandas e corporações musicais e os da escola erudita, com estudo técnico e teórico em conservatórios e pretensões artísticas voltadas à música de concerto. Essa diversidade de formação musical foi citada por Radamés: “Pixinguinha fazia uns arranjos diferentes dos meus, porque vinha de banda de música e eu vinha de quarteto de cordas, de orquestra sinfônica, assim como Camargo Guarnieri e Guerra-Peixe” (DIDIER, 1996:52). As bandas militares foram uma das primeiras e principais referências no arranjo de música popular no Brasil, difundindo os novos gêneros musicais urbanos surgidos no final do século XIX e início do XX: “Além de divulgar diversos gêneros de danças populares em voga [...], as bandas de música também eram um dos poucos espaços de formação musical para os indivíduos das classes mais baixas” (BESSA, 2005:8). Na Rádio Nacional, essa divisão musical era bastante clara, com a ala “erudita” representada por Radamés Gnattali, Guerra-Peixe, Alceo Bocchino, Lyrio Panicali, Leo Peracchi e a tradição das bandas presentes nos arranjos de Moacir Santos, Severino Araújo, Carioca (Ivan Paulo da Silva), Astor Silva, Cipó e o próprio Pixinguinha, autor de alguns arranjos para a emissora do Rio de Janeiro.

Os três arranjadores analisados nesta pesquisa tiveram em comum uma formação baseada na música de concerto. Radamés Gnattali (1906-1988), nascido em Porto Alegre, filho de operário imigrante italiano, estudou piano no Conservatório de Música, pertencente ao Instituto de Belas-Artes de Porto Alegre, onde também estudou violino, teoria e solfejo. César Guerra-Peixe (1914-1993), natural de Petrópolis (RJ), filho de imigrantes portugueses, o pai ferrador de cavalos, ingressou aos 11 anos no curso de violino da Escola de Música Santa Cecília, em sua cidade natal e aos 18, entrou no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro. Em 1938, passou a ter aulas particulares de contraponto, fuga, composição, instrumentação, orquestração e harmonia com Newton Pádua, ingressando em 1941 no Conservatório Brasileiro de Música, onde concluiu o curso de “Instrumentação e Composição”. Lyrio Panicali (1906-1984), paulista de Queluz, filho de imigrantes italianos, estudou piano no Conservatório Dramático e Musical da capital paulista e, em 1922, já no Rio de Janeiro, ingressou no Instituto Nacional de Música.

Muitos dos arranjadores desse período eram compositores de música de concerto que, mesmo com a experiência profissional em música popular em suas juventudes, tocando em ranchos carnavalescos, bandas populares, bailes, teatro de revista e cinemas, viam esse tipo de música apenas como um trabalho menor. No foco principal de seus estudos e ambições musicais estava o repertório de música de concerto, fosse como instrumentista, compositor ou as duas funções. Com a necessidade de trabalhos que garantissem alguma regularidade financeira, frente ao diminuto mercado para música erudita, muitos desses compositores passaram a trabalhar como arranjadores e compositores de trilha sonora para radionovelas, espetáculos de teatro, filmes ou discos, utilizando o conhecimento formal e a cultura sinfônica nos arranjos de música popular, como uma forma de sustento financeiro imediato: “Eu queria viver e estudar, por isso a opção pelos arranjos como “ganha pão”; as outras ocupavam muito tempo e trabalho” (Guerra-Peixe dep. MIS-RJ, 1992).

Pode-se enxergar no início da trajetória profissional de muitos desses arranjadores oriundos da música de concerto, uma analogia com o personagem Pestana, do conto “Um homem célebre”, de 1896, escrito por Machado de Assis (ASSIS, 1946). Pestana era o pianista que carregava a frustração de mirar a música de concerto como um ideal, mas acabar sempre levado a contragosto ao popular, compondo polcas de grande aceitação por parte do público. Imersos em um “complexo de Pestana” (WISNIK, 2008), músicos com formação erudita das décadas de 1930 e 1940 que buscaram abrigo no campo profissional do arranjo musical, viviam na “disparidade entre o lugar precário ocupado pela música de concerto no Brasil e a onipresença da música popular que repuxa e invade tudo” (Idem:7). Mesmo mantendo produção paralela no campo da música de concerto, o fato de dependerem financeiramente da música popular era motivo de frustração e aumentava a fantasia de ser o outro: outro músico, tocando outro tipo de música, para outras pessoas, em outros lugares. Ou seja, carregavam a ambição da obra prima clássica, no constante conflito entre o objeto idealizado, aquilo que pretendiam ser - a música de concerto - e o resultado, o que lhes trazia reconhecimento profissional e recompensa financeira naquele momento, mas também frustração - a música popular.

Radamés Gnattali, que viera de Porto Alegre para o Rio de Janeiro em meados da década de 1920 com a intenção de seguir carreira como concertista e professor de piano, teve que dividir os recitais com a necessidade de se sustentar, tocando em orquestras de dancing, cassinos, cinema e, mais tarde, rádio. Ainda assim, manteve sempre, tal como Guerra-Peixe e tantos outros compositores e arranjadores da época, a distinção entre os mundos popular, da música comercial, e o erudito. De um lado, os arranjos de canções, provedores financeiros e

do outro, a carreira de compositor de música de concerto: “A música popular é uma coisa e a erudita é outra. Eu faço diferença” (GNATTALI *in* DIDIER, 1996:74). Fato é que alguns arranjadores, como os supracitados, temerosos que esses trabalhos em música popular pudessem atrapalhar suas carreiras de compositores de música culta, adotaram pseudônimos por alguns anos, já que “naquele tempo não ficava bem um músico erudito fazer música popular” (GNATTALI *in* BARBOSA; DEVOS, 1985:33). Radamés declarou a Didier (1996:51) que escreveu muitos arranjos sob o pseudônimo de Vero, uma espécie de homenagem à sua primeira esposa, Vera. Sobre os pseudônimos de Guerra-Peixe:

Assim como já acontecera com outros compositores, Guerra-Peixe não assinava as composições populares com o seu nome pessoal, mas usava o pseudônimo de Célio Rocha (em alusão ao nome de solteira da sua esposa Célia Rocha), Bob Morel ou Jean Kelson. Entende-se que havia um bloqueio dos compositores com relação à música popular, assim como uma discriminação velada, porém perceptível nos meios cultos a associação direta a ela (LACERDA, 2009:71).

Para Lacerda (2009:69), na época, a ideia de arranjo musical para orquestra estabelecia uma relação direta com a música internacional, em especial com o *jazz* e isso era outro ponto de conflito para Guerra-Peixe, que teve forte influência da visão nacionalista de Mário de Andrade, vendo a música popular comercial como uma “[...] submúsica, carne para alimento de rádios e discos, elementos de namoro e interesse comercial, com que fábricas, empresas e cantores se sustentam [...]” (DE ANDRADE, 1976:281). O compositor e arranjador, que “alegou ter passado a vida toda escrevendo ‘arranjinhos’” de música popular para sobreviver (LACERDA, 2009:71), até o fim da vida lamentava: “Quem me dera poder escrever sinfonias e sonatas em lugar de arranjos para a televisão brasileira e discos comerciais” (NEPOMUCENO, 2001:15), deixando de relacionar composições e arranjos de caráter popular em seus currículos, muitas das quais gravadas e editadas, por achar que não interessavam em virtude do gênero (FARIA JR., 1997).

4.3 O Acervo da Rádio Nacional

Um dos grandes problemas no estudo da música popular no Brasil, referente ainda à questão das fontes de pesquisa e suas limitações, já discutida no item sobre “Particularidades do estudo de Arranjo no Brasil”, diz respeito aos acervos de partituras no país. O músico Randolf Miguel, escrevendo sobre a trajetória profissional de Guerra-Peixe como arranjador, afirmou que “a pesquisa desse material de época tem sido dificultada pela carência de material (partituras) organizado em arquivos, desaparecimento de arranjos (poucos são

editados ou gravados), além das más condições de conservação dos acervos fonográficos do país” (Randolf Miguel *in* FARIA JR, 2007:17).

Nos acervos das gravadoras, poucas partituras de arranjos foram preservadas e o que restou tem acesso bastante limitado aos pesquisadores. Nos acervos pessoais, o acesso também é restrito, com o material, normalmente, sem organização e conservação adequadas, sujeito aos mais diversos interesses dos herdeiros e familiares dos arranjadores. No caso das rádios, mesmo quando em acervos públicos, as questões de acesso e conservação são complicadores da pesquisa.

O acervo da Rádio Nacional encontra-se neste último caso. A respeito deste acervo, Virgínia Bessa (2005) relatou as dificuldades encontradas em seu trabalho sobre pesquisa de arranjos:

Restam os acervos das rádios, os quais mesmo quando tornados públicos, enfrentam enorme dificuldade de acesso e preservação. É o caso da Coleção Rádio Nacional do Museu da Imagem e do Som, do Rio de Janeiro. Um número significativo dos arranjos produzidos para os diversos programas da emissora encontra-se disponível para consulta, malgrado as condições de conservação e organização, muito distantes das ideais (BESSA, 2005:11-12).

As partituras dos programas da Rádio Nacional do Rio de Janeiro foram doadas pela emissora em 1972 ao Museu da Imagem e do Som da mesma cidade, com aval do Governo Federal, ao qual a Rádio era, e permanece, subordinada. Essa doação, porém, nem mesmo na época em que foi feita teve apoio unânime por parte dos diretores, funcionários e ex-funcionários da Rádio Nacional, gerando protestos e reações. Em carta de 1974, Almirante considerou criminosa a entrega das orquestrações por parte da Rádio Nacional, que, em seu ponto de vista, atirou o acervo “rapidamente no chão”. Para ele, a Rádio Nacional “livrou-se de um incômodo, como ‘elefante’ nascendo num apartamento” (SAROLDI; MOREIRA, 2005:189). Sem que o MIS-RJ tivesse a infraestrutura mais básica de salas disponíveis, estantes e fichários, as partituras foram divididas e alocadas nos espaços mais variados e inesperados do museu, como relatam Luiz Carlos Saroldi e Sonia Virgínia Moreira em seu livro “Rádio Nacional, o Brasil em sintonia”, ao explicar a situação do acervo durante a década de 1970:

O edifício [sede do MIS - Praça XV] pertencia à Polícia Federal, vizinha ao Museu, e em uma de suas salas outrora funcionara um necrotério. Ali foram parar os arranjos escritos pelos maestros da Nacional nos anos dourados da emissora – agora expostos à chuva, ao mofo, à ação dos roedores, com várias páginas irrecuperáveis (SAROLDI; MOREIRA, 2005:188).

Esse acervo, em poder do MIS-RJ há 44 anos, segue desde 1976 num interminável processo de classificação e catalogação, tendo enfrentado ao longo das últimas décadas, entre

muitas questões sérias, problemas com vazamentos hidráulicos e um incêndio em 1981, que afetaram grande parte dos manuscritos originais. Segundo Saroldi (2005), o número de partituras da Rádio Nacional em acervo no Museu da Imagem e do Som-RJ, é de cerca de 360.000, sendo destas, quase 330.000 manuscritas, num total de quase 21.000 arranjos escritos para a emissora. Muitas dessas partituras já se encontram em estado de extrema deterioração pela ação do tempo e das inúmeras falhas de conservação ao longo das últimas décadas (Figura 8).

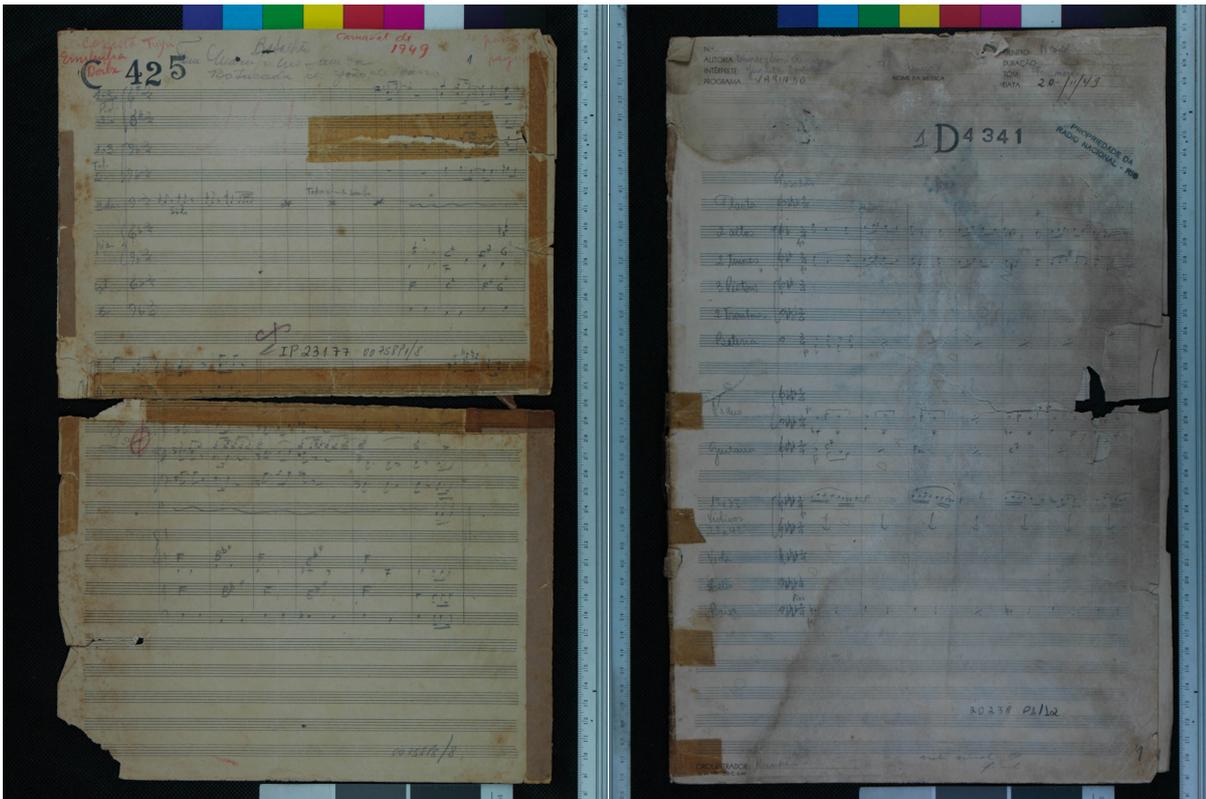


Figura 8 - Exemplos de partituras em mau estado de conservação.

Desde 1998, este acervo encontra-se em outro imóvel pertencente ao MIS-RJ, prédio conhecido como “Anexo do MIS”, no bairro da Lapa (RJ). No biênio 2012/2013, trabalhei no Museu da Imagem e do Som RJ em um dos projetos de digitalização/catalogação do acervo Rádio Nacional, que neste caso envolvia uma parcela da coleção com cerca de 5000 arranjos originais, já digitalizados por meio de fotografia, que aguardavam catalogação. No período em questão, pude observar que, sem que haja um planejamento global que considere a totalidade e a importância do acervo, a quantidade de músicas de cada etapa de digitalização ou catalogação é definida pelo orçamento levantado em projetos de incentivo fiscal ou de apoio financeiro e planejada separadamente. Dessa maneira, cada ação – digitalização e

catalogação - é fracionada em inúmeras etapas e cada uma dessas etapas é executada por uma empresa terceirizada diferente, escolhida por meio de “pregão”, em processo de licitação. Tudo isso explica, em grande parte, a falta de padronização das digitalizações e catalogações e a pouca atenção com questões musicais básicas e de suma importância. Não raro, partituras de arranjos são fotografadas invertidas, desfocadas, com trechos cortados, páginas faltando ou fora de ordem e nos mais diversos enquadramentos e resoluções. Esse acervo ainda segue em processo de catalogação nos mesmos moldes, sem qualquer previsão de término do trabalho completo.

Sem padronização e sem cuidados mínimos, alguns resultados tornam-se ilegíveis pela qualidade da imagem gerada ou por apresentarem trechos das páginas cortados, sem claves ou armadura de clave aparentes. Outros materiais do acervo também são ignorados nesses projetos de digitalização e catalogação, como é o caso das fichas de arranjos, guardadas em arquivos de metal da Rádio Nacional, que funcionavam como espécie de índice do acervo de arranjos da emissora. Nessas fichas constam dados de cada arranjo, como o código de controle da emissora, título, compositor, arranjador, cantor(a), gênero musical, formação instrumental, programa para o qual foi escrito e observações gerais, que chegam a incluir justificativas para não reutilização do arranjo em novos programas. Diversos trabalhos de pesquisa musicológica poderiam ser feitos a partir do estudo dessas fichas.

Em uma breve análise dessas fichas, feita de maneira informal durante o período de trabalho no museu, foi possível perceber, por exemplo, uma curiosidade a respeito da presença da música norte-americana no cotidiano dos arranjadores da Rádio Nacional. Assim como a bateria foi diretamente relacionada ao *jazz* na década de 1920, nas décadas seguintes, muitos arranjadores da Rádio Nacional utilizaram largamente o termo “*jazz*” como sinônimo de uma formação instrumental contendo saxofones, trompetes e trombones. Ao confrontar as fichas de registro com as partituras de orquestra, pode-se afirmar que, no caso desses arranjos da Nacional, o uso do termo, bastante recorrente, independia do material musical apresentado e do gênero da canção, tratando-se de uma abreviação na descrição da formação instrumental cedida pelos arranjadores. A utilização do termo pode ser ilustrada nos exemplos abaixo (Figura 9), de três gêneros musicais e arranjadores diferentes.

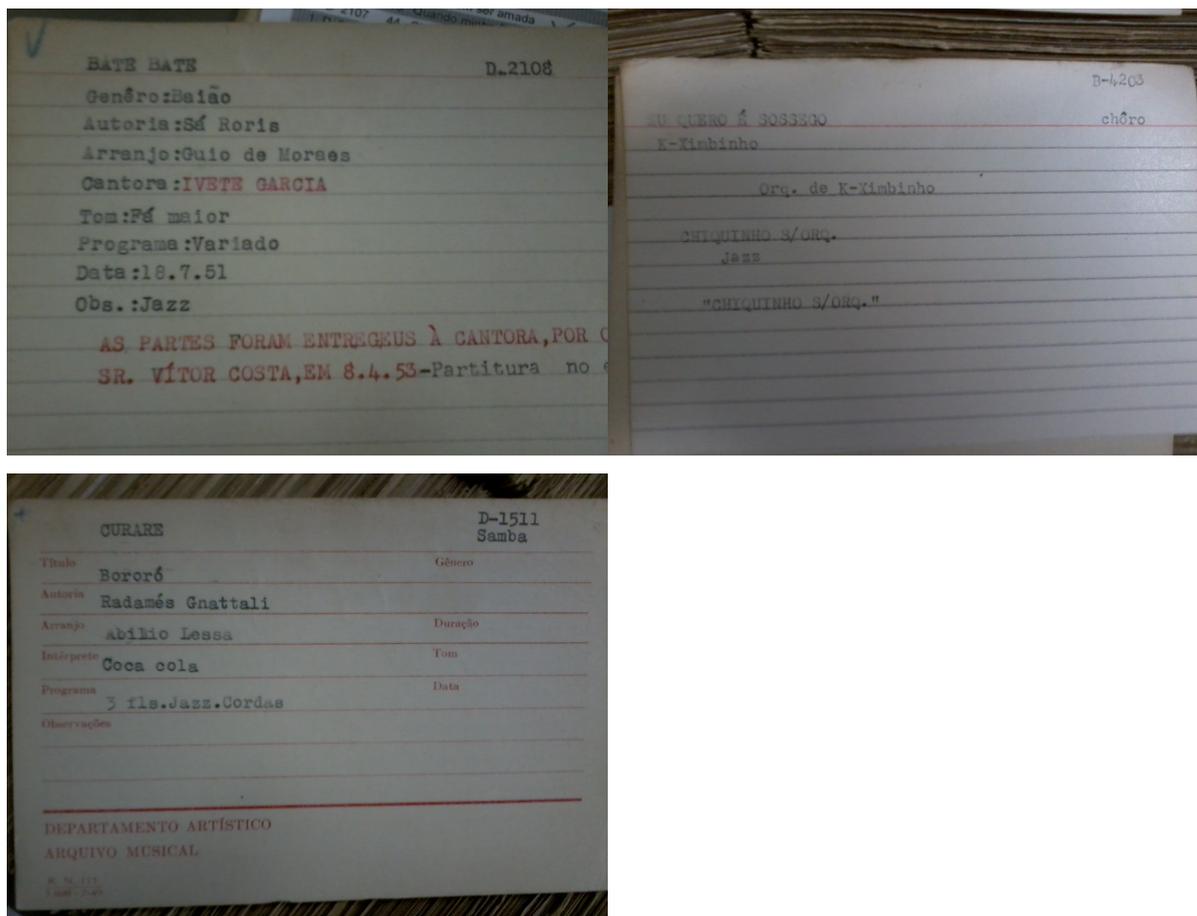


Figura 9 - Exemplos de fichas catalográficas de arranjos da Rádio Nacional.

É também bastante controversa a questão relacionada à remanescência de gravações em áudio de programas da emissora, onde eram tocados os mais diversos arranjos e que seriam fontes sonoras importantes em qualquer pesquisa sobre música brasileira do período analisado. Sabe-se que esses arranjos, escritos por arranjadores contratados da Rádio Nacional, eram propriedade da emissora e, por contrato, de uso exclusivo, não tendo sido gravados em discos comerciais. Também foi levantado em pesquisa que o padrão da emissora era gravar todos os programas, como comprova o depoimento do produtor Paulo Tapajós no livro *Jacob do Bandolim*, de Ermelinda A. Paz (1997): “A Rádio Nacional gravava os ensaios, os programas, na hora de ir ao ar, porque aquilo era laboratório para seus profissionais que depois podiam ouvir. Algumas dessas gravações ficaram tão boas que eram até irradiadas, principalmente em ondas curtas” (PAULO TAPAJÓS in PAZ, 1997:40). Causou estranhamento, porém, que no decorrer desta pesquisa, a informação passada pelo museu detentor do acervo tenha sido enfática ao afirmar que não existiam registros sonoros da coleção de arranjos manuscritos. A ênfase e o imediatismo dessa resposta do MIS contrariam os fatos de existirem discos nessa coleção doada pela Rádio Nacional, sem que fique claro se

os conteúdos desses discos já foram ou não identificados e de não haver até o momento qualquer projeto que busque interligação entre os setores sonoro e de partituras desse acervo, restando aos dois, salas, andares, funcionários e métodos de catalogação independentes.

Partindo dessa informação sobre a ausência de gravações disponíveis de programas da emissora, foram consultados na pesquisa, antigos funcionários das duas instituições, MIS e Rádio Nacional, com respostas bastante desconstruídas sobre o fato. Muitas respostas apontaram questões de má conservação, relatadas também por Renato Murce, antigo funcionário da emissora carioca, em seu livro de 1976: “Mais de 5.000 discos (acetatos de 16 polegadas) foram assim produzidos. No entanto, as direções que passaram pela Rádio Nacional pouca importância deram ao fato. Não souberam guardar e resguardar as refinadas gravações” (MURCE, 1976:96). Outras respostas levantaram outros diversos fatos, como a destruição dos discos por militares, durante uma invasão à sede da Rádio, no golpe de 1964. Lacerda (2007) também confirma essa versão da invasão militar e aponta uma outra versão:

Esse material [...] foi destruído pelos soldados da ditadura militar por ocasião de uma invasão feita com base em denúncias de rebeldia contra o governo por parte de funcionários da emissora. Além desses dois fatores, as fitas-rolos dos programas das décadas de 1950 e 1960 tiveram suas gravações originais substituídas por narrações de jogos de futebol – gravaram em cima das músicas apresentadas nos programas (LACERDA, 2009:90).

Apesar dessas diferentes versões afirmando a inexistência de gravações com áudios dos programas radiofônicos da época, parte desse mesmo acervo sonoro da Rádio Nacional é hoje comercializada pela internet. É possível encontrar muitos programas da emissora no *site* <www.collectors.com.br>. Neste, é divulgada a informação que, em 1991, foi assinado com a “Fundação Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, possuidora de um acervo com mais de 5.000 discos, doados pela Rádio Nacional, um convênio com a finalidade de extrair-lhes o conteúdo”²⁶. O processo de restauração desse material, feito pela empresa responsável pelo site, desmembrou os discos em pacotes com as apresentações dos programas, com cerca de 30 minutos cada, que são vendidos em formatos de mp3 ou CD, fazendo “um retrato vivo da época de ouro do rádio quando não havia televisão”²⁷.

Dos seis arranjos selecionados para essa pesquisa, nenhum foi localizado no acervo do Museu da Imagem e do Som e apenas dois deles foram localizados e comprados no site citado anteriormente.

²⁶ Disponível em: <http://www.collectors.com.br/CS03/index.shtml>

²⁷ Idem.

5. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E ROTEIRO PARA ANÁLISES

Do ponto de vista musical, uma das principais dificuldades encontradas neste trabalho foi a escolha de um método analítico que possibilitasse um estudo mais amplo do tema arranjo. Não existe uma metodologia específica para análise de arranjos, ao passo que era necessária uma análise que abordasse não só questões de forma, orquestração e composição, baseadas em conceitos da música de concerto, mas que considerasse também aspectos da música popular, como, por exemplo, as técnicas de harmonização oriundas do *jazz*, as formas de escrita para os instrumentos da base rítmico-harmônica e a relação entre música e texto.

Por conta disso, na tentativa de um resultado mais coerente e esclarecedor, foi montado para esta pesquisa um roteiro específico de análise, inspirado no trabalho de Lacerda (2009), baseado em questões comuns à composição musical, como forma, harmonia, contraponto, orquestração, aliadas a diferentes elementos comuns à música popular. O uso deste roteiro buscou a ampliação das possibilidades de estudo do tema arranjo, explorando com mais clareza e organização os diversos elementos musicais presentes em um arranjo de música popular. Também facilitou o entendimento destes arranjos como parte do discurso musical, não apenas como uma “vestimenta” da canção, por meio do constante questionamento sobre unidade, coerência e como o arranjador conseguiu, se de fato conseguiu, tais resultados com o material musical disponível.

Após aplicado este questionário nos seis arranjos selecionados, onde cada música passou por todos os itens do roteiro de análise, foi redigido o texto dissertativo, eliminando qualquer referência aos números dos itens do roteiro, na tentativa de uma redação mais clara e fluida e fugindo de um formato de questionário. Os resultados encontrados nas análises foram comparados, sempre que possível, com outros exemplos de arranjos do mesmo arranjador, presentes no acervo estudado e também com outros exemplos do período em questão.

A primeira etapa do roteiro é dedicada à forma e fraseologia, utilizando conceitos presentes em quatro livros: *Guidelines for style analysis*, de Jan LaRue, *Curso de formas musicales*, de Joaquin Zamacois, *Fundamentos da composição musical*, de Arnold Schoenberg e *Structure and Style – The study and analysis of music forms*, de Leon Stein. Nesta etapa, foram analisadas questões estruturais da música e do arranjo, como a forma, a existência ou não de contraste nas repetições, os motivos melódicos da melodia principal e a fraseologia. Para esse estudo, foram empregados conceitos básicos de motivo, frase, membro

de frase, período, cadência, repetição literal e variada, contraste e unidade (ZAMACOIS, 2007:3-47; SCHOENBERG, 2008:27-64; STEIN, 1962:3-56; LARUE, 1970).

As conclusões desta etapa foram indispensáveis para a análise e a comparação com a morfologia de outros arranjos produzidos no mesmo período, mas não necessariamente constam de forma integral do texto final.

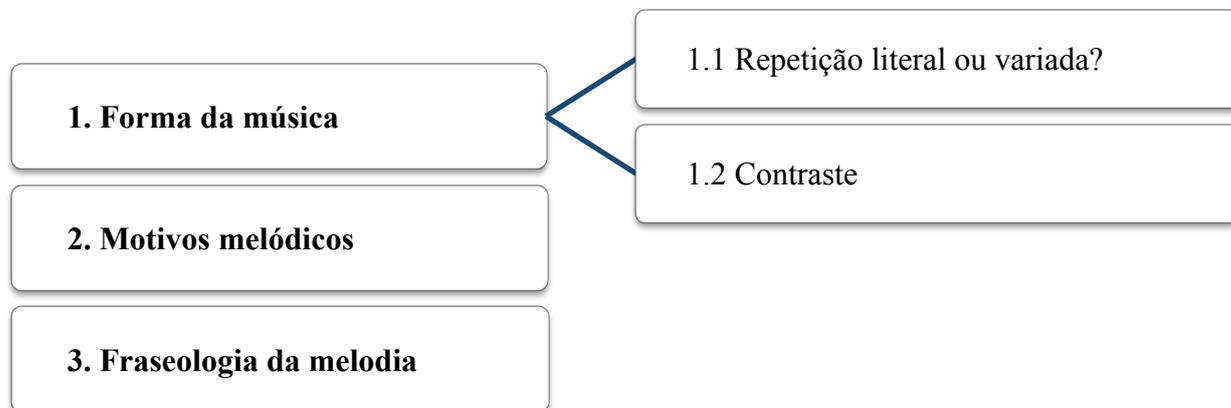


Figura 10 - Etapas da análise musical referentes à forma e fraseologia.

Na etapa seguinte, foram analisados os aspectos harmônicos do arranjo. Foi observada a presença ou não de algum tipo de cifragem de acordes, a harmonia escolhida pelo arranjador, levando em consideração o gênero (samba) e, em caso de músicas anteriormente gravadas, foi feita uma comparação buscando alguma rearmonização significativa em relação à gravação original. Também foram discutidas a presença de modulações no arranjo e como estas estão construídas harmonicamente, além da utilização de variações de harmonia como forma de dar contraste em repetições.

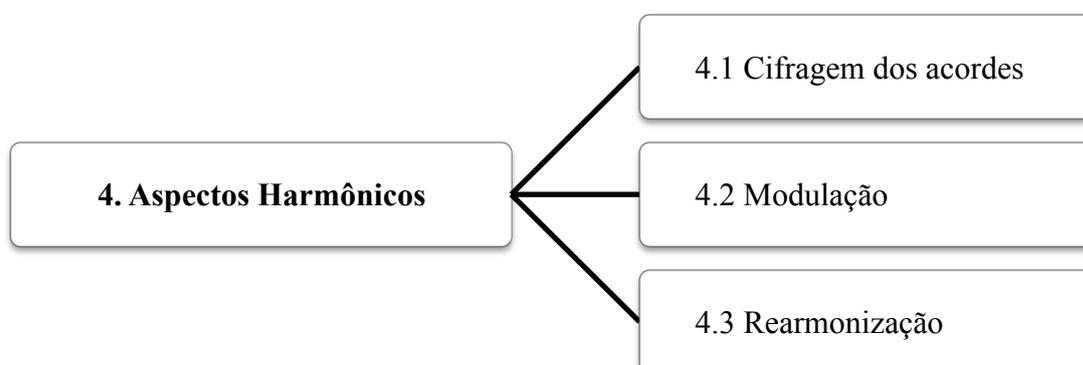


Figura 11 - Etapa da análise musical referente aos aspectos harmônicos.

Baseado em dois livros de orquestração, o *Orchestration*, de Walter Piston e *The Study of Orchestration*, de Samuel Adler, foi levantada a formação instrumental do arranjo, com suas possíveis variações e os efeitos idiomáticos e técnicas de escrita. A análise da

textura é baseada nas classificações presentes nos dois livros que, combinadas e organizadas, podem ser resumidas em três tipos principais: as *Texturas Homofônicas*, com Uníssono/Oitava, Melodia Acompanhada e Acompanhamento Coral; as *Texturas polifônicas*, com Melodia Secundária e Contrapontística; e as *Texturas Heterogêneas*, onde há variação entre diferentes texturas.

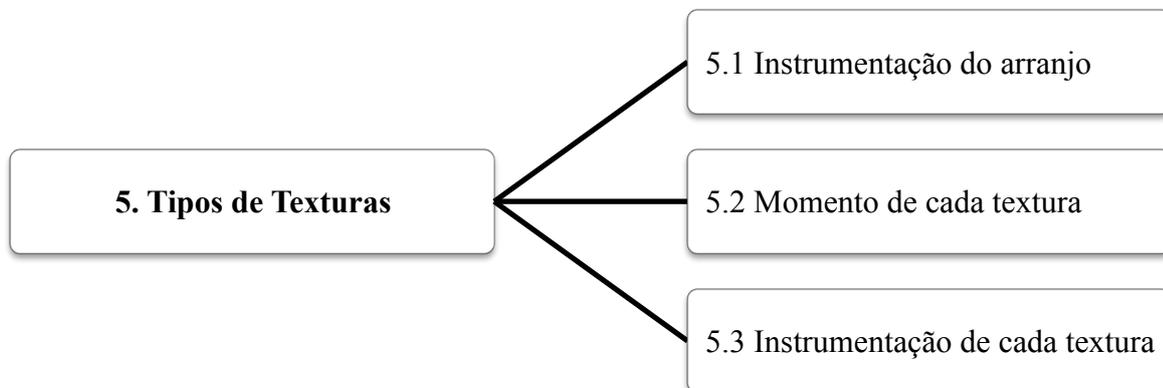


Figura 12 - Etapa da análise musical referente aos tipos de textura.

As três etapas seguintes investigam mais profundamente a relação do acompanhamento orquestral com os temas melódicos. Partindo do conceito de “Motivo de acompanhamento” de Schoenberg (2008:108), onde o acompanhamento funciona como um “dispositivo unificador” que, trabalhado a partir de um motivo, favorece a unidade e a coerência da composição, foram feitas algumas questões:

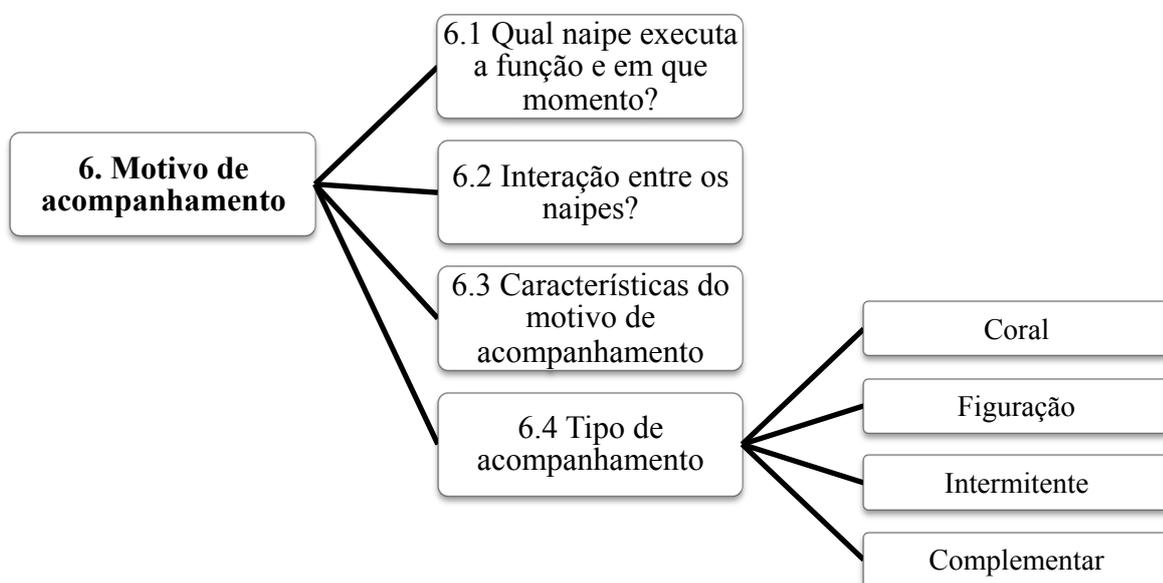


Figura 13 - Etapa da análise musical referente aos motivos de acompanhamento.

A classificação de tipos de acompanhamento foi baseada em Schoenberg (2008:108-110), sendo o acompanhamento *Coral*, aquele com caráter homofônico, onde todas as vozes tocam o mesmo ritmo. Na *Figuração*, o acompanhamento arpejado utilizará uma ou mais figuras rítmicas de maneira sistemática. No acompanhamento *Intermitente*, a harmonia pode aparecer de diferentes maneiras ao longo da música, seja apenas uma vez em acorde curto ou em vários compassos, seja em acordes na pausa da melodia ou mesmo em figuras rítmicas sustentadas por trechos melódicos da voz principal. No acompanhamento *Complementar*, o ritmo é resultante da relação entre as vozes, com “uma preenchendo os vazios da outra, e mantendo, assim, o movimento (isto é, a subdivisão regular do compasso)” (SCHOENBERG, 2008:110).

O mesmo padrão de questionamento foi feito em relação aos tratamentos polifônicos, buscando a relação das melodias secundárias não só com a melodia principal, mas com os outros naipes de diferentes funções.

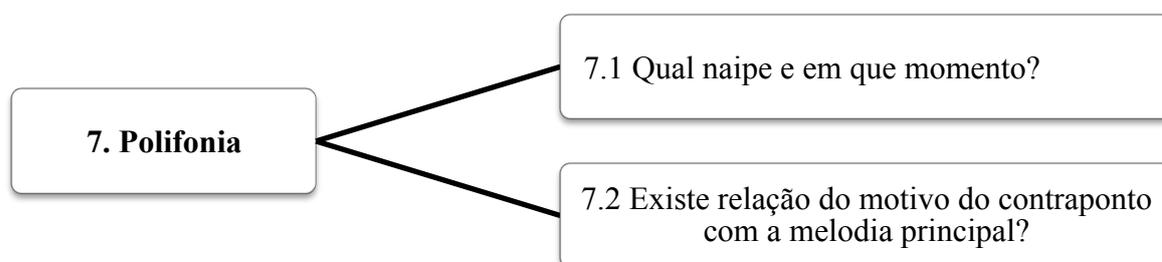


Figura 14 - Etapa da análise musical referente à polifonia.

A partir de todos esses conceitos de forma, textura, harmonia, contraponto e acompanhamento, foram investigados nos arranjos os contrastes melódicos, rítmicos, de textura, timbre, harmônicos, suas construções e finalidades naquele contexto musical. Também foi foco de pesquisa a utilização de elementos musicais como busca de unidade e coerência no arranjo, seja com o reaproveitamento e desenvolvimento melódico, na forma de contrapontos com variações de motivos e imitação rítmica, seja com repetição ou reelaboração de padrões de acompanhamento, nas opções de texturas e timbres ou mesmo nos procedimentos harmônicos utilizados.

Para uma melhor descrição dos naipes, no sentido de entender suas construções e texturas e as relações entre eles, somam-se a Piston (1968) e a Schoenberg (2008), alguns

manuais de arranjo musical. O primeiro deles é o já citado anteriormente *Arranging for the Modern Dance Orchestra*, de Arthur Lange, lançado em 1927 com lições de orquestração voltadas à música popular, tendo como foco principal as orquestras de dança norte-americanas dos anos 20. Além desse, foram utilizados os livros *Arranged by Nelson Riddle*, de Nelson Riddle, *Sounds and Scores*, de Henry Mancini, *The Contemporary Arranger*, de Don Sebesky e *Arranjo*, de Carlos Almada. Esses livros têm em comum a abordagem voltada ao ensino do arranjo musical em música popular, quase todos direcionados a aspectos da prática do *jazz*. Tais manuais foram importantes pela atenção dada aos instrumentos de sopro, com descrição de técnicas, efeitos sonoros comuns na música popular e combinações de timbres comuns na música para cinema e no *jazz*. Possuem lições básicas de orquestração e massivo ensino de técnicas de harmonia seccional, porém sem praticamente nenhum conceito ou técnica de composição musical. A exceção nesse caso fica por conta de *Arranjo* (Almada), que mesmo que de forma às vezes superficial, aborda temas comuns ao estudo de composição, como contraponto, forma, unidade e coerência. Nos demais, conceitos de forma, por exemplo, aparecem fragmentados e codificados, em meio a conselhos genéricos de “balanço, economia, foco e variedade”²⁸ (SEBESKY, 1994:2-11) como garantias de um bom arranjo.

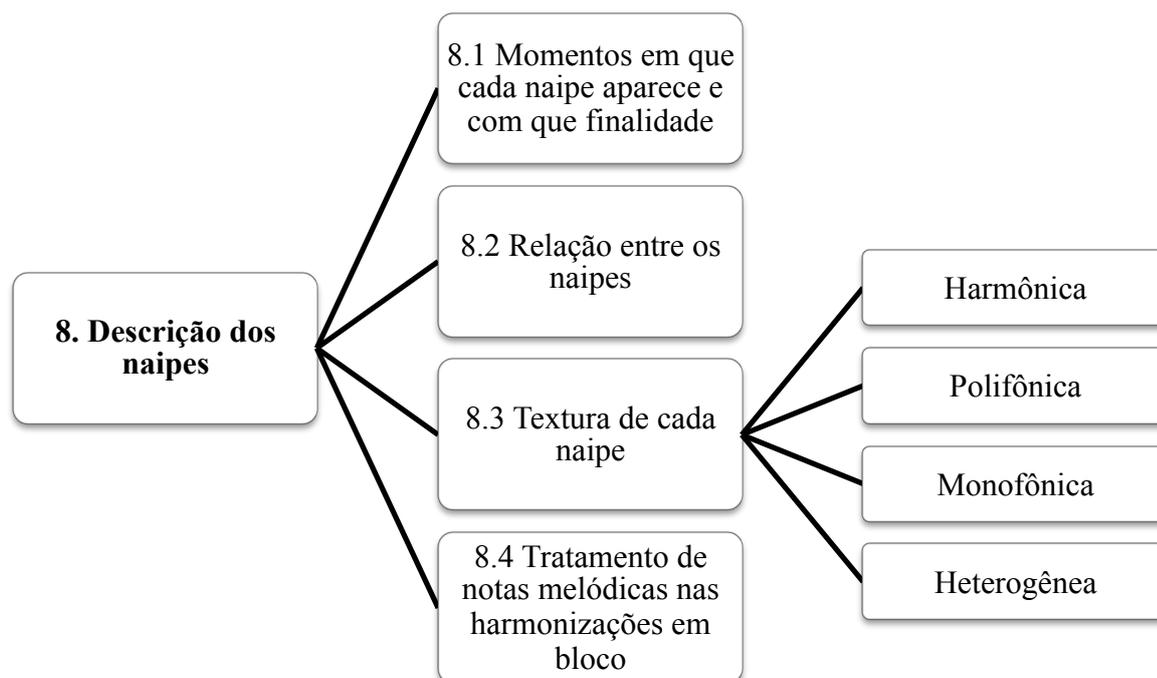


Figura 15 - Etapa da análise musical referente à descrição dos naipes.

²⁸ No original: “Chapter One: Basics - Balance, economy, focus, variety”.

Tratando-se de canção popular, não era possível desprezar um outro importante elemento, além da melodia: a letra. Por conta disso, surgiram questões como: Existia comprovação de conhecimento da letra do samba arranjado por parte do arranjador? É possível notar alguma relação do tratamento instrumental em relação ao texto cantado, seja em concordância ou discordância a determinado trecho da letra?

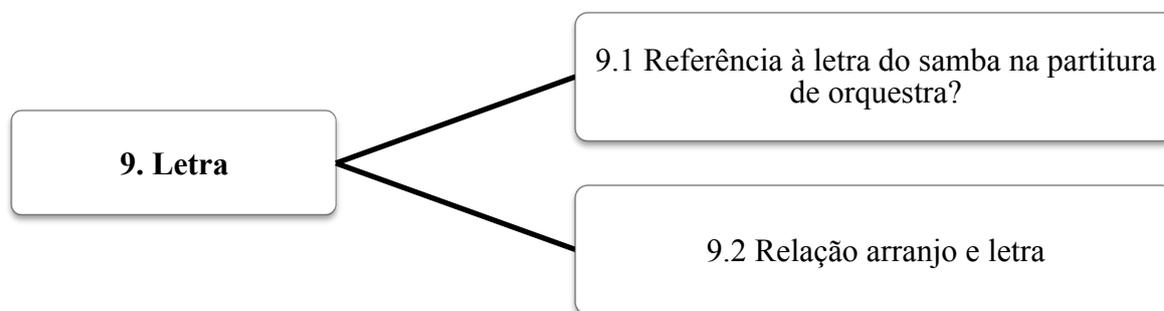


Figura 16 - Etapa da análise musical referente à letra e sua relação com o arranjo.

Por fim, levando em consideração características musicais do gênero samba, coube um último questionamento. Almada (2000), ao explicar a importância de manter coerência e unidade na composição ou no arranjo, lembra que, apesar de óbvio, o estilo e o caráter da música devem ficar claros em seu acompanhamento. O acompanhamento “não pode falar ‘numa língua diferente’ do tema” (2000:285). De acordo com Carlos Sandroni, em seu livro *Feitiço decente: as transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933* (1997), o samba, ao longo da década de 1920, foi aos poucos abandonando o padrão rítmico, também chamado “batida”, baseado no maxixe (Figura 17), substituído aos poucos por outra nova “batida”, oriunda “das batucadas que eram executadas nos diversos morros da cidade [do Rio de Janeiro], em especial do bairro do Estácio de Sá” (BESSA, 2005:177). Esse padrão rítmico, chamado por Sandroni de “paradigma do Estácio”, por ser característico do então novo samba feitos pelos compositores do Estácio a partir da década de 1920, é organizado em “ciclo de 16 pulsações”, em agrupamentos assimétricos (Figura 18), com “sincofes que atravessariam livremente o âmbito do compasso” (ARAGÃO, 2001:59).



Figura 17 - Padrão rítmico do samba "amaxixado".

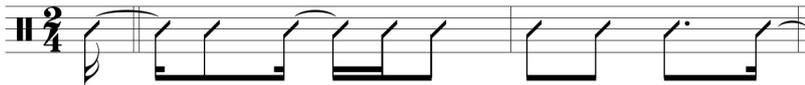


Figura 18 - "Paradigma do Estácio".

O paradigma do Estácio, com suas variações, pode ser considerado o “ritmo pertencendo ao samba carioca posterior a 1930” (SANDRONI, 1997:36), executado logo nos conjuntos regionais, não só pelos instrumentos de percussão, “mas também pela seção rítmico-harmônica, composta por violão, cavaquinho e, às vezes piano” (BESSA, 2005:178). Nas orquestras, porém, o processo de assimilação foi mais lento. Apesar de a nova divisão rítmica já estar consolidada nos morros e presente em gravações desde a segunda metade dos anos 20, “o processo de ‘aprendizagem’ da mesma pelos músicos das orquestras levaria alguns anos” (ARAGÃO, 2001:60).

Em 1939, alguns anos depois do período que mais nos ocupou [1917-33], o compositor Ary Barroso exprimiu em seu emblema sonoro, de maneira especialmente feliz, esta identidade repensada, através da introdução de seu celebre samba “Aquarela do Brasil”: o paradigma do Estácio em pessoa, tocado por uma orquestra ocidental completa.... e sem hesitações rítmicas (SANDRONI, 1997:222).

10. O arranjo evidencia o gênero da canção?

Figura 19 - Etapa da análise musical referente ao gênero musical.

6. OS SEIS ARRANJOS

Foram selecionados e editorados, seguindo todos os critérios já amplamente expostos anteriormente, seis arranjos de samba escritos para programas da Rádio Nacional, sendo dois de cada arranjador pesquisado (Tabela 2). As seis partituras de orquestra editoradas estão disponíveis no Anexo desta dissertação. Além dessas seis músicas, muitos outros arranjos do mesmo acervo foram pesquisados e utilizados como fonte de análise, confronto e comparação de procedimentos e soluções musicais. Portanto, é comum ao longo desse capítulo a citação de diversos outros títulos de arranjos que não apenas os seis editorados.

Título	Arranjador	Compositor
Brigaram pra valer	César Guerra-Peixe	Geraldo Pereira e José Batista
O castigo vem atrás	César Guerra-Peixe	Príncipe Pretinho
Brasil Pandeiro	Lyrio Panicali	Assis Valente
Com que roupa?	Lyrio Panicali	Noel Rosa
Exaltação à Bahia	Radamés Gnattali	Vicente Paiva e Chianca Garcia
Feitiço da Vila	Radamés Gnattali	Noel Rosa e Vadico

Tabela 2 - Repertório selecionado para editoração e análise.

Dos seis arranjos selecionados, foram localizadas amostras disponíveis em áudio apenas de “Brigaram pra valer”, de 1948 e “Exaltação à Bahia”, de 1953, não só com a execução integral dos arranjos mas de todo o programa em que foram interpretados. A comparação entre os registros gráficos (partituras) e os sonoros (áudios) dos dois arranjos não apresentou diferenças significativas que invalidassem a utilização das outras quatro partituras como fonte única de análise. No caso de “Exaltação à Bahia”, a única diferença entre a partitura e o áudio é que a primeira não traz por escrito as harmonizações vocais em trechos onde o conjunto Os Cariocas canta, intercalando com a cantora Heleninha Costa. Provavelmente por esse arranjo vocal ter sido elaborado posterior ao arranjo instrumental, pelo próprio grupo Os Cariocas e seu arranjador na época, Ismael Neto. Em “Brigaram pra valer”, a única diferença diz respeito à ausência de pauta de bateria na partitura original, que, ao lado do já citado sempre omitido naipe de percussão, está presente no áudio desse arranjo do primeiro ao último compasso. A ausência de pauta de bateria em algumas partituras será retomada no decorrer desse capítulo.

Numa análise inicial das partituras, o fato que primeiro chama atenção nos seis arranjos pesquisados é a grande variedade de formações instrumentais montadas pelos arranjadores a partir da formação “completa” disponível, baseada na pioneira “Orquestra Brasileira de Radamés”, fruto, por sua vez, da influência das orquestras *jazz-sinfônicas* (Tabela 3). Essa formação completa é utilizada em apenas um dos seis arranjos, o de Guerra-Peixe para “O castigo vem atrás”, de 1948. Tal diversidade de formações pode ser reflexo da instrumentação padrão de um determinado programa, quando destinado a um tipo específico de repertório. É o caso do arranjo de “Brigaram pra valer”, feito para um programa esporádico chamado “Campeonato de Compositores nº1”, exibido em 15 de dezembro de 1948, com uma disputa entre compositores e prêmios em dinheiro, tendo em seu repertório apenas músicas de caráter carnavalesco feitas para o carnaval de 1949. A formação instrumental usada no arranjo de Guerra-Peixe, uma orquestra com saxofones altos e tenores, trompetes, trombones e base rítmico-harmônica, sem cordas, pode ser ouvida sem variações em sete das oito músicas da noite, arranjadas por diferentes músicos. Naquela apresentação, a única exceção foi um samba chamado “Marieta”, de Pedro Caetano e Claudionor Cruz, defendido pelo grupo 4 Ases e 1 Coringa, conjunto vocal que cantava e se acompanhava com violões e percussões, tendo adicionado à sua formação nessa noite, apenas um trombone solista. Ou seja, nesse caso o programa tinha um tema específico e uma orquestra com uma instrumentação definida e cabia a todos os arranjadores escreverem os arranjos para essa formação. Por outro lado, o segundo áudio disponível na pesquisa, do programa “A música e a inspiração nº1”, onde o arranjo de Radamés Gnattali para “Exaltação à Bahia” foi executado na noite de 30 de maio de 1953, demonstra que em outras ocasiões as formações instrumentais poderiam ser frutos de opção musical do arranjador. Das oito músicas apresentadas nessa noite, as formações variaram entre a de “Exaltação à Bahia”, com saxofones, trompetes, trombones, cordas e seção rítmico-harmônica, passando por arranjos com flautas e clarinetes adicionados à essa orquestra, arranjo com sopros mas sem cordas, arranjo com clarinetes em substituição aos saxofones e arranjo com grupo vocal acompanhado apenas por naipe de cordas e base. Isto é, dentro do limite de músicos e instrumentos disponíveis na orquestra, o arranjador poderia escolher diferentes possibilidades de instrumentação, substituindo alguns instrumentos, omitindo outros ou até mesmo abrindo mão de naipes inteiros em algumas músicas.

	Flauta	Clarinete	Sx. Alto	Sx. Tenor	Sx. Barítono	Trompete	Trombone	Bateria	Violão	Piano	Cordas ²⁹	Contrabaixo	Voz
Brigaram pra valer	Não	Não	2	2	Não	3	2	1	1	1	Não	1	Sim
O castigo vem atrás	2	2	2	2	1	3	2	1	1	1	Sim	1	Sim
Brasil Pandeiro	1	Não	2	2	Não	3	2	1	1	1	Sim	1	Sim
Com que roupa?	Não	Não	2	2	Não	3	2	1	Não	1	Sim	1	Sim
Exaltação à Bahia	Não	Não	2	2	1	3	2	1	1	1	Sim	1	Sim
Feição da Vila	Não	4	Não	Não	Não	3	2	Não	Não	1	Sim	1	Sim

Tabela 3 - Formações instrumentais nas seis partituras de arranjos analisados.

Ainda em relação à instrumentação dos arranjos, é fato comum em todas os arranjos de música popular pesquisados do acervo da Rádio Nacional a omissão do número de cada um dos instrumentos do naipe de cordas. Segundo Lacerda (2009), “a formação padrão da orquestra da Rádio Nacional do Rio de Janeiro era constituída [...] do naipe de cordas com um contrabaixo acústico, dois violoncelos, três violas e dez a doze violinos [...] (LACERDA, 2009:61). Essa informação pode ser confirmada por algumas partituras de adaptações de música de concerto feitas por Leo Peracchi para o programa G.E. da Rádio Nacional, onde a especificação do número de instrumentistas para cada instrumento do grupo de cordas estava presente ao lado da pauta.

Permanecendo numa visão mais geral dos arranjos, pode-se perceber também algumas questões sobre os métodos de trabalho dos arranjadores estudados. Cada arranjador possuía sua maneira de organização da partitura de orquestra e da quantidade de informações dispensadas aos músicos. As partituras manuscritas dos arranjos de Guerra-Peixe, por exemplo, estão organizadas baseadas na ordem orquestral sinfônica, tendo madeiras, metais, piano, guitarra, bateria, voz e cordas. Dados como gênero, programa, dia da apresentação e

²⁹ Cordas, nesse caso, seria uma abreviação para o conjunto formado por Violinos, Violas e Violoncelos.

cantor estão especificados pelo arranjador e, na última página de cada arranjo, não são raras assinatura e data do arranjo. O arranjador costumava ser bastante detalhista e claro em relação às marcações de articulação, fraseado, dinâmica, expressão, tipos de surdinas, além de sempre utilizar cifragem alfabética para instrumentos da base com função harmônica. Nos arranjos de Radamés Gnattali, o padrão também segue a ordem orquestral sinfônica, com marcações de articulação e surdinas e utilização de cifragem, tendo como principal diferença, em relação aos arranjos de Guerra-Peixe, a pouca ou quase sempre nula indicação de dinâmica e menor indicação de fraseado, no caso de instrumentos de sopro e cordas. As partituras de Lyrio Panicali, diferente dos outros dois músicos pesquisados, possuem uma organização bastante peculiar, avessa à padronizações. A começar pela infinidade de nomes jocosos inventados pelo arranjador no preenchimento dos dados das partituras (Figura 20). E aqui é importante não confundir essa irreverência com o já explicado uso de pseudônimos por arranjadores e compositores em trabalhos de música popular. No caso desses arranjos de Lyrio, há identificação “formal” em seu nome, acrescida das “assinaturas” fictícias inventadas pelo músico. Também não é regra nos arranjos de Panicali a presença de cifragem alfabética. O levantamento feito por esta pesquisa concluiu que, no caso de Lyrio Panicali, havia cifragem somente em arranjos com violão na base rítmico-harmônica e apenas para esse instrumento, possivelmente como meio facilitador da execução do arranjo, frente a possíveis limitações de leitura de violonistas com vivência calcada na oralidade, comum na música popular. Em relação à ordem dos instrumentos, era ampla a variedade de distribuições utilizadas pelo arranjador. Existem arranjos com partituras na ordem madeiras, metais e cordas, como os exemplos de “Amar a uma só mulher” e “Divina Dama”, tantos outros com metais, madeiras e cordas, como “Macumba” e “Com que Roupa?” e ainda casos extremos como o de “Baião de 2”, em ordem com cordas, piano, bateria, metais, madeiras e violão. Também existem arranjos com piano anterior às cordas, como “Stornelatta” e “La signora de 30 anni” e outros com piano no fim da partitura, abaixo das cordas, caso de “Grande amor” e “Amelia”. Foram levantadas durante a pesquisa as hipóteses de que a ordem dos instrumentos seria adotada por Panicali em função de tessitura ou posição dos naipes em trechos de harmonização em bloco ou mesmo em função da ordem de entrada do naipe na música, mas todas acabaram descartadas após análise musical, não parecendo que esses critérios sejam justificados por qualquer questão musical. Fato comum entre todas as suas partituras é a utilização de indicações em língua portuguesa, como “meio alegre” (indicação de andamento), “copo”, “chapéu” e “abre” (indicações de surdina para os metais) e pouca marcação de dinâmica, articulação e fraseado.

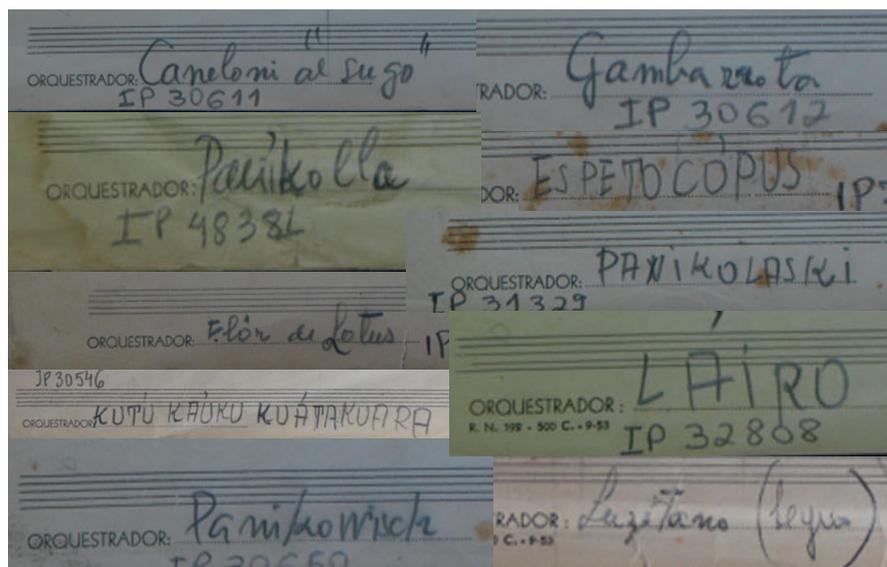


Figura 20 - Diferentes assinaturas irreverentes de arranjos de Lyrio Panicali.

A maior parte dos arranjos do acervo da Rádio Nacional apresenta registro integral da melodia cantada nas partituras de orquestra, seja na pauta de piano, como referência ao pianista, ou em pauta exclusiva para a voz. Das seis músicas editoradas e analisadas neste trabalho, quatro tem essa transcrição da melodia cantada, sendo três na partitura de orquestra - “O castigo vem atrás”, “Brasil Pandeiro” e “Exaltação a Bahia” – e uma, “Brigaram pra valer”, arranjo de Guerra-Peixe, em folha anexa, assinada pelo próprio arranjador, e identificada como “Canto”. Casos em que as partituras de orquestra trazem apenas indicações da entrada da voz na pauta de piano acontecem com alguma frequência, como nos exemplos não editorados “Amar a uma só mulher” (arranjo de Lyrio Panicali), “Uma apresentação” (arranjo de Guerra-Peixe) ou “Caco velho” (arranjo de Radamés Gnattali). Quando assim, porém, a melodia cantada normalmente encontra-se entre as partituras de instrumentos, adicionada por copistas, seja em formato de “guia”³⁰ ou na partitura de piano. O arranjo analisado de “Feitiço da Vila” não possui registro da melodia da voz, mas tem um solo orquestral escrito em que toda essa melodia é reexposta de forma instrumental, meio tom abaixo. Sabendo que o conhecimento da melodia da canção é fator indispensável na criação de qualquer arranjo musical, nos casos dos arranjos sem o “Canto” escrito, esse conhecimento da melodia por parte dos arranjadores pode ser comprovado pela presença de frases ou motivos deste Canto em introduções, solos, contrapontos ou codas, de forma literal ou

³⁰ As “guias” da Rádio Nacional eram partituras escritas pelos copistas, em duas pautas, com uma espécie de resumo do arranjo, constando a forma do arranjo, introdução, melodia cantada, os contrapontos principais, possíveis solos e coda.

variada. Dessa forma, pode-se entender que a omissão das melodias na partitura original acontecia apenas por simples abreviação de trabalho e economia de tempo, em casos em que o arranjador, já tendo intimidade com a melodia que seria arranjada, não precisaria consultá-la no ato de criar o arranjo, podendo deixar o trabalho de registro por conta do copista, em etapa posterior. O último arranjo analisado e editorado, “Com que roupa?”, de Lyrio Panicali, não apresenta a melodia cantada na partitura de orquestra ou de instrumentos. Por conta disso, a fim de facilitar o processo de análise, foi feita a transcrição para o presente trabalho, a partir da gravação original de Noel Rosa (Parlophon, 1930/13.245-a) e incluída na partitura editorada em pauta denominada “Voz (Edição)”.

Em relação à seção rítmica, os seis arranjos tem poucas indicações registradas, fato comum nas músicas deste acervo da Rádio Nacional. A bateria sequer aparece nas partituras de orquestra de “Brigaram pra valer” (arranjo de Guerra-Peixe) e “Feitiço da Vila (arranjo de Radamés). Conforme citado no início deste capítulo, a gravação do programa em que foi apresentado o arranjo de “Brigaram pra valer” comprova a participação de bateria e naipe de percussão. Considerando que era um programa de repertório carnavalesco, onde a seção rítmica dificilmente poderia ser prescindida num arranjo com função comercial, e que na escuta desse arranjo a bateria, assim como a percussão, toca durante toda a música o acompanhamento padrão de samba, a ausência de pauta na partitura de orquestra pode ser justificada por, novamente, simples economia de tempo. Não havendo variações de acompanhamento, dinâmica e convenções rítmicas, não haveria razão para leitura, logo não teria porque gastar tempo escrevendo. Nos demais arranjos, a pauta de bateria tem apenas uma indicação por extenso do gênero musical (Samba), um “*ad lib.*” que indica a entrada do acompanhamento padrão (levada) de samba e algumas marcações de convenções rítmicas que eram obedecidas também pelo restante da base. A única exceção fica por conta de “Brasil Pandeiro”, que além das indicações descritas acima, traz também alguns compassos de acompanhamentos escritos a serem executados em dobramentos com os naipes de sopros (Figura 21). Pelos relatos sobre as orquestras da emissora e pelos poucos áudios disponíveis, é presumível que todos os arranjos tivessem no momento da apresentação um naipe de instrumentos de percussão de samba, mas não há qualquer menção nas partituras originais deste naipe, instrumentos ou instrumentistas. Nos dois áudios disponíveis podem ser percebidos pandeiro e tamborim.

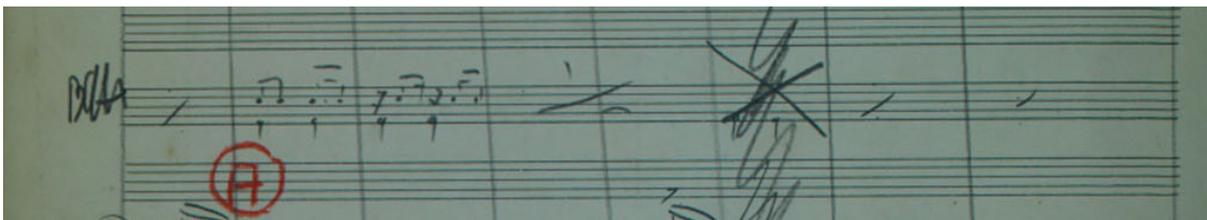


Figura 21 - Escrita de bateria no arranjo de Lyrio Panicali para “Brasil Pandeiro”.

O contrabaixo, apesar de nos seis arranjos ter sido escrito junto ao naipe de cordas, pouco interage com esse naipe. Em todos os arranjos pesquisados, o instrumento cumpre essencialmente função harmônica, tocado em *pizzicato*, em dobramento com distância de oitava da mão esquerda do piano. É utilizado como parte do naipe de cordas em apenas 3 momentos curtos dos arranjos, com técnica de *arco*: Em seis compassos da introdução de “Exaltação à Bahia”, em dois compassos da introdução de “Com que roupa?” e nos nove da coda de “O castigo vem atrás”. O piano está presente nos seis arranjos, embora com formas de escrita diferentes. Nos arranjos de Lyrio Panicali, o piano não possui cifragem alfabética, mas uma escrita que os manuais de arranjos chamam de “guia”, com os baixos escritos na mão esquerda, tendo na mão direita algumas pequenas frases, acordes em notas longas ou apenas a voz superior do acorde a ser montado. A partir disso, o pianista monta os acordes e preenche o ritmo de forma improvisativa, acrescentando sua experiência musical, com prévia ciência do gênero musical interpretado e sua linguagem. Esse mesmo esquema é seguido por Radamés em “Feitiço da Vila” (Figura 22) e por Guerra-Peixe, em “O castigo vem atrás”. Em “Exaltação à Bahia” e “Brigaram pra valer”, dos mesmos arranjadores, porém, a escrita para piano é resumida a uma pauta cifrada e algumas indicações de ritmo de acompanhamento e convenções. Em três arranjos: “O castigo vem atrás”, “Brigaram pra valer” e “Exaltação à Bahia”, a base harmônica é acrescida de guitarra (violão), sempre com cifras alfabéticas e, no máximo, indicações de algumas convenções rítmicas.

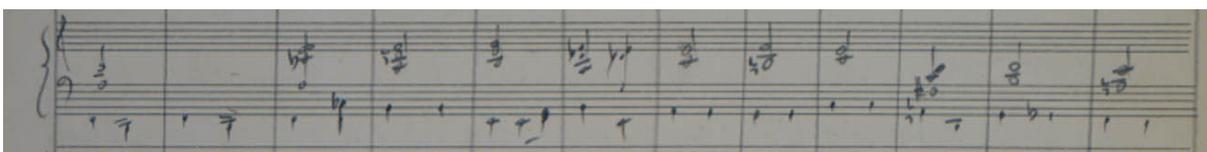


Figura 22 - Trecho da pauta de piano no arranjo de Radamés Gnattali para “Feitiço da Vila”.

Partindo de todos os dados explicitados até então, pode-se dizer que cada arranjador tinha uma forma mais recorrente de organização de suas partituras, que inclui não apenas a distribuição das pautas, mas também escolhas feitas na escrita musical, como, por exemplo,

escrever os metais em duas, três ou quatro pautas, cifragem ou guia para o pianista. Também inclui a caligrafia e até mesmo o registro de assuntos que ultrapassam a notação musical, como brincadeiras de Lyrio Panicali sob a forma de assinaturas. Exemplos em que esse modelo foi alterado bruscamente confirmam a ideia de uma produção ligeira, “a toque de caixa”, em que questões estéticas e musicais mantinham sua importância e necessidade, mas o resultado também estaria fortemente subordinado a aspectos ligados à limitação de tempo e situações imprevistas, como mudanças na escalação, substituições não programadas de arranjadores, alteração de repertório em cima da hora. Um bom exemplo disso é a comparação abaixo (Figura 23) entre duas páginas iniciais de arranjos feitos por Guerra-Peixe: “O castigo vem atrás” e “Uma apresentação”. O primeiro foi escrito em maio de 1948 e tem partitura bastante organizada, seguindo um modelo encontrado em grande parte dos arranjos de Guerra-Peixe desse acervo, entre eles outro samba feito para a mesma noite de apresentação, chamado “Eu gosto de samba”. A partitura de “O castigo” possui capa com título, compositor, gênero, nome do programa e data, marcações de fraseados, dinâmica, articulações, metais divididos em quatro pautas, melodia da voz escrita na íntegra em pauta separada, piano no modelo “guia” com disposição dos acordes, pauta de bateria etc. No mesmo ano, alguns meses depois, Guerra-Peixe escreveu o arranjo do samba de Romeu Gentil e Paquito, “Uma apresentação”. Uma simples observação da partitura de “Uma apresentação”, na comparação com outros arranjos do mesmo autor, aponta indícios de algo feito às pressas: foi escrita com uma caligrafia menos cuidadosa, com indicações únicas de fórmula de compasso para cada naipe, napes condensados em duas pautas cada, piano cifrado, melodia do Canto inexistente e com deslizes como a indicação na pauta vazia de contrabaixos “igual contrabaixo”, ao invés de orientação para que fosse copiado da parte de piano, como era o usual em seus arranjos. Outro exemplo de alteração de um procedimento padrão em função do tempo exíguo de produção pode ser encontrado em arranjos de Radamés Gnattali em que instrumentos transpositores foram escritos na partitura de orquestra em tom de concerto. Somente como referência, além do editorado “Palpite infeliz”, isso acontece em vários outros casos do acervo, entre eles “Eu vi cinema”, “Curare”, “Já que é deixa ficar” e “Rosa Morena”. A hipótese de que tal procedimento fosse feito pra facilitar algum regente com dificuldade de leitura em transposição foi descartada ao analisar que para um mesmo programa, regido consequentemente pela mesma pessoa, Radamés enviava arranjos nos dois formatos, com e sem transposição. Dessa forma, mais provável que os arranjos sem transposição fossem os feitos mais próximo do limite final de entrega, transportando

diretamente as ideias à partitura e ficando por conta do copista a posterior transposição para as partituras de instrumentos, destinadas aos músicos executantes.

The image shows two pages of handwritten musical notation. The left page is titled "O CASTIGO VEM ATRÁS" and "SAMBÁ". It features multiple staves for various instruments: Flautas, Clarinetas, Saxofones (I-III and II-IV), Trompetas (I-III and II), Piano, Bateria, Milford, and Contrabaixo. The notation includes complex rhythmic patterns, clefs, and dynamic markings. The right page is titled "APRESENTAÇÃO" and shows the introduction for Saxofones (I-III and II-IV), Trompetas, Piano, Bateria, and Contrabaixo. It includes a circled letter 'A' and the instruction "Igual contrabaixo". The bottom of the right page has the number "IP 23111" and a signature "COEPA 1948".

Figura 23 - Comparação páginas iniciais de dois arranjos de Guerra-Peixe do ano de 1948.

Segundo Aragão (2001) e Bessa (2005), os arranjos de música popular brasileira a partir do início da década de 1930, mais especificamente depois do arranjo de Pixinguinha, em 1932, para a música “Menina que tem uma pose”, de Harold Daltro e Ary Barroso, passaram a ter como modelo mais comum de forma musical a presença de um solo instrumental, modulante ou não, no meio da música, após a exposição do tema cantado: “Esse modelo, com o solo orquestral colocado no meio de intervenções vocais, passaria a ser predominante nos arranjos com modulação e até mesmo nos arranjos sem modulação” (ARAGÃO, 2001:89).

A partir dos anos 1930, no processo de desenvolvimento de uma “linguagem fonogênica”, esse padrão de estruturação [com exposição orquestral do tema tocada integralmente após a introdução, antes da entrada do cantor] sofreria algumas mudanças. Para começar, a execução instrumental das seções A e B seria transferida para o *meio da canção*, depois de já terem sido apresentadas pelo cantor, conferindo maior “organicidade” ao arranjo (BESSA, 2005:162 - Grifos originais da autora).

Essa estrutura tinha no solo instrumental a reexposição trabalhada pela orquestra da melodia da canção, na maioria das vezes com a utilização de modulações, voltando depois ao tom original para uma última apresentação do tema pelo cantor (Figura 24). Tal padrão foi “uma das principais características dos arranjos dos Diabos do Céu” (ARAGÃO, 2001:101), grupo da gravadora Victor na década de 1930, dirigido por Pixinguinha, e seguiu predominando nos arranjos orquestrais das décadas seguintes, não apenas em gravações, mas também em rádio e apresentações ao vivo.

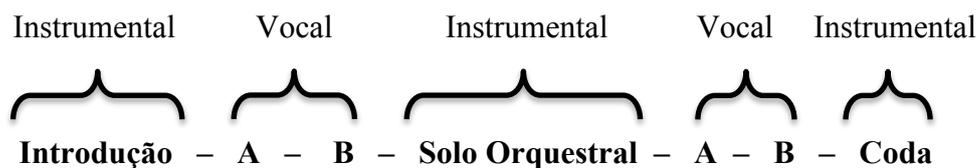


Figura 24 - Padrão 1: Forma musical predominante nos arranjos de música brasileira a partir de 1932.

Apesar da citada predominância deste padrão de estruturação, dos seis arranjos analisados da Rádio Nacional para esta dissertação, apenas dois apresentam esta forma. Nos outros quatro arranjos, o padrão pode ser resumido pela figura abaixo (Figura 25), com inúmeras variações em relação ao número de repetições das seções A e B, possibilidade de retornos à introdução, presença de novas seções cantadas, inserção de pequenas frases instrumentais ou de trechos rítmicos etc.

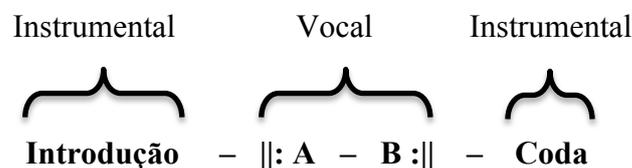


Figura 25 - Padrão 2: Forma musical encontrada em grande quantidade de arranjos da Rádio Nacional.

Partindo desse levantamento, foi ampliada a investigação a outros arranjos do acervo, dos mais diversos arranjadores, onde foi encontrada em quantidade significativa de músicas, a estrutura formal sem o solo orquestral. Além de quatro dos seis arranjos analisados neste capítulo, a ausência de reexposição instrumental no meio da música pode ser encontrada, por exemplo, nos arranjos de “Gosto, gosto de você” (Arranjo de Cid dos Santos), “O grande amor” (Arranjo de Lyrio Panicali), “Quanto dói uma saudade” (Arranjo de Guerra-Peixe), “Covardia” (Arranjo de Gaya), “Caco Velho” (Arranjo de Radamés Gnattali), “Tudo é

marmelada” (Arranjo de Guio de Moraes), “Ai, seu Zé” (Arranjo de Moacir Santos), entre muitos outros.

O fato de uma grande parcela dos arranjos da Rádio Nacional não apresentar esse solo orquestral, tendo uma forma mais enxuta em relação à comum no período, pode ser visto como um elemento resultante do processo de simplificação da produção destes arranjos, em vista da relação entre a quantidade de arranjos a serem produzidos e o tempo disponível para tal. A ideia de adequação do ofício em função do contexto de produção é reforçada por dois aspectos: o primeiro é que não foi encontrado um padrão de forma musical de cada arranjador ou de cada programa. Isto é, um mesmo programa podia ter arranjos com os dois padrões de forma, assim como um mesmo arranjador escrevia, na Rádio Nacional, tanto com a estrutura formal comum ao período, com solo orquestral, quanto com o modelo “simplificado”, sem solo. Por conta disso, é bastante improvável que essa definição de forma fosse determinada apenas por questões musicais, artísticas ou de programação, mas sim por conjunturas profissionais, como a quantidade de arranjos a serem feitos naquela semana e o tempo disponível para a produção de cada um desses arranjos. Vale lembrar que escrever um arranjo sem a reexposição instrumental significava uma grande economia de trabalho e tempo, sem a necessidade de desenvolver esse solo orquestral. Ou seja, não seria necessário definir se haveria ou não modulação e, caso sim, como seria essa melodia de transição ao novo tom. Tampouco seria necessário rearmarmonizar essa nova exposição do tema, dividi-la, distribuindo os trechos melódicos pelos naipes da orquestra, compor variações melódicas, criar novos elementos musicais, como contrapontos e trechos modulatórios, planejar a retomada ao tom original e à volta do Canto etc. O segundo aspecto que corrobora a ideia de uma produção ágil, “contra relógio”, é o fato de que quase todos os arranjos pesquisados possuem, houvesse ou não solo orquestral, repetição literal das seções cantadas, sem indicação nas partituras de qualquer tipo de variação de acompanhamento na volta ao tema inicial. A audição dos programas disponíveis demonstrou que de fato o padrão era não haver qualquer variação do arranjo instrumental nas repetições de seção. Nos sambas ouvidos nesses programas, a única variação em repetições e reexposições, quando existia, ficava por conta do acréscimo de coro de poucas vozes cantando em uníssono. No caso das seis partituras de arranjo analisadas, a única que não possui *ritornello* ou indicações de retorno e repetição literal é “Exaltação à Bahia”, de Radamés Gnattali, que em sua última seção, tem a repetição do Canto feita 1 tom abaixo da anterior.

As estruturas formais de cada um dos seis arranjos analisados estão detalhadas ilustrativamente nas Figuras 26–31.

Brigaram pra valer, arranjo de César Guerra-Peixe.

The musical score for "Brigaram pra valer" is written in 2/4 time. It begins with an instrumental introduction of 8 measures. This is followed by a vocal section consisting of two phrases: the first phrase has 16 measures (labeled A and B) and the second phrase has 16 measures (labeled A and B). The piece concludes with an instrumental coda of 8 measures, which is noted as being equal to the introduction.

Figura 26 - Forma musical do arranjo de “Brigaram pra valer”.

O Castigo vem atrás, arranjo de César Guerra-Peixe.

The musical score for "O castigo vem atrás" is written in 2/4 time. It starts with an instrumental introduction of 8 measures. The vocal section follows, with a first phrase of 20 measures (labeled A and B) and a second phrase of 20 measures (labeled A' and B'). This is followed by a modulating section of 8 measures. The vocal section continues with a third phrase of 20 measures (labeled A and B) and a fourth phrase of 20 measures. The piece ends with an instrumental coda of 9 measures.

Figura 27 - Forma musical do arranjo de “O castigo vem atrás”.

Brasil Pandeiro, arranjo de Lyrio Panicali.

The musical score for "Brasil Pandeiro" is written in 2/4 time. It begins with an instrumental introduction of 12 measures. The vocal section consists of two phrases: the first has 16 measures (labeled A and B) and the second has 8 measures. This is followed by an instrumental section of 4 measures. The vocal section continues with a phrase of 24 measures (labeled "segue o B"). This is followed by an instrumental introduction of 12 measures. The vocal section concludes with a phrase of 16 measures (labeled A) and an instrumental coda of 10 measures.

Figura 28 - Forma musical do arranjo de “Brasil Pandeiro”.

Com que roupa?, arranjo de Lyrio Panicali.

The musical score for "Com que roupa?" is written in 2/4 time. It starts with an instrumental introduction of 4 measures. The vocal section follows with two phrases: the first has 14 measures (labeled A and B) and the second has 22 measures. The piece concludes with an instrumental coda of 6 measures.

Figura 29 - Forma musical do arranjo de “Com que roupa?”.

Exaltação à Bahia, arranjo de Radamés Gnattali.

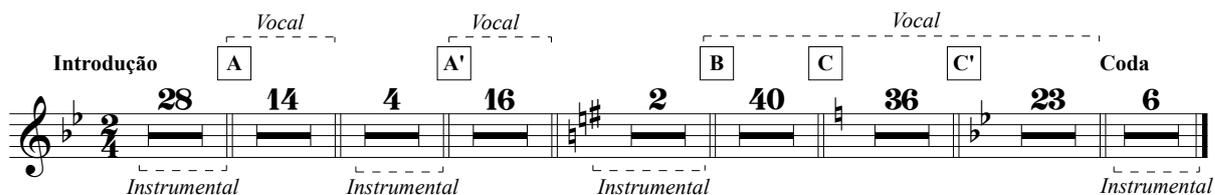


Figura 30 - Forma musical do arranjo de “Exaltação à Bahia”.

Feitiço da Vila, arranjo de Radamés Gnattali.

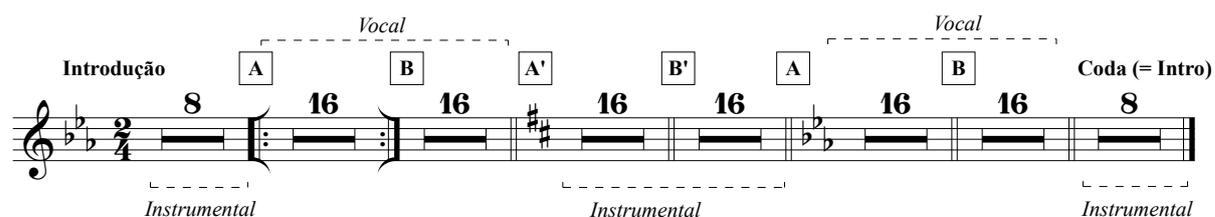


Figura 31 - Forma musical do arranjo de “Feitiço da Vila”.

Uma observação manuscrita de Lyrio Panicali no arranjo de “Brasil Pandeiro”: “atenção (sic): Foi tirado do disco portanto o cantor tem que seguir o roteiro do mesmo! Anjos do Inferno!” (Figura 32), indicou a possibilidade de uma relação direta entre alguns arranjos feitos na Rádio Nacional e os arranjos das mesmas músicas gravados anteriormente em discos. Por conta disso, foi feita uma análise comparativa entre os arranjos selecionados, feitos para a emissora carioca e os das mesmas músicas gravados antes, a fim de identificar possível material musical reaproveitado de gravações anteriores nos arranjos da Rádio Nacional.

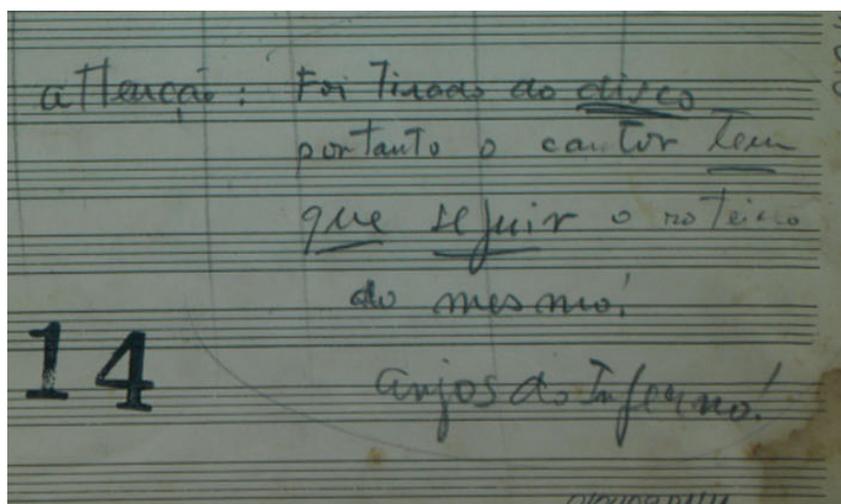


Figura 32 - Manuscrito de Lyrio Panicali sobre a forma do arranjo de “Brasil Pandeiro”.

Os dois arranjos de César Guerra-Peixe não possuíam gravações quando foram apresentados em programas da Rádio Nacional. “Brigaram pra valer”, como já explicado, foi parte de um programa com formato de concurso entre compositores, em 1948, apenas com músicas carnavalescas. Defendido na ocasião pelo cantor Roberto Paiva, com arranjo de Guerra-Peixe, o samba foi gravado no ano seguinte, 1949, pelo mesmo cantor, em disco da gravadora Continental (1949/15.983-a). O arranjo gravado, cujo arranjador não foi identificado, nada manteve do apresentado no programa da Rádio Nacional, nem mesmo tonalidade e forma. O samba “O castigo vem atrás” foi arranjado por Guerra-Peixe para o programa “Refrescando a memória”, em maio de 1948, destinado ao cantor Gilberto Milfont, com crédito de composição para Zé Pretinho³¹. Durante parte desta presente pesquisa na Biblioteca Nacional, descobriu-se que esse samba estreou em disco apenas dois anos depois, em 1950, gravado pelo cantor Alcides Gerardi, já com novo e definitivo título: “Cinzas do Passado” (Odeon, 1950/12.993-b). Nessa gravação, a autoria foi creditada não só à Príncipe Pretinho mas também à Manoel Ferreira. Segundo o livro *A canção no tempo vol.1*, de Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (1997: 277) o disco 78 RPM com “Cinzas do passado” fez bastante sucesso no ano de 1950, por ter em seu lado B a primeira gravação do samba “Antonico”, de Ismael Silva, que seria um dos destaques do ano em termos de execução e vendagem.

Quando escrito o arranjo por Lyrio Panicali em 1944, o samba de Noel Rosa “Com que roupa?” já havia sido gravado pelo próprio compositor em duas ocasiões: a primeira em 1930 (Parlophon, 13.245-a) e a segunda, junto ao cantor e compositor Inácio Guimarães Loyola e Orquestra Guanabara³², em 1931 (Parlophon, 13.269-a). A gravação de 1930 de Noel Rosa, no tom de Sol maior, tinha acompanhamento feito apenas por violão e cavaquinho, com três repetições da melodia cantada, sempre intercaladas pela reexposição da introdução (Figura 33), tocada pelo cavaquinho. Na gravação com arranjo orquestral, de 1931, no tom de Fá maior, foram mantidas forma e introdução da gravação original, com pequenas variações melódicas e harmônicas e sempre tocada duas vezes, num total de 16 compassos (Figura 34). Parte da função exercida pelo violão na primeira gravação, que além do acompanhamento rítmico e harmônico, conduzia a ligação entre os baixos dos acordes com

³¹ *Zé Pretinho*, Manuel do Espírito Santo (1909-?) foi um compositor nascido em Sergipe, autor de diversos sambas gravados nas décadas de 1930, 40 e 50. Foi parceiro, entre outros, de Noel Rosa, Ataulfo Alves, Nelson Trigueiro e Manoel Ferreira.

³² *Orquestra Guanabara* foi formada no início dos anos 1930 como grupo de acompanhamento em gravações da gravadora Parlophon.

pequenas frases contrapontísticas, passou a ser feita pela tuba na versão de 1931 com a Orquestra Guanabara.

1 C C#° G/D E7 A7/C# D7/F# G Canto

Figura 33 - Introdução de “Com que roupa?” na gravação original de Noel Rosa (1930).

1 Bb/D Bbm/Db F/C D7/D/C G7

6 1. C7 F F7 2. C7 F Canto

Figura 34 - Introdução de “Com que roupa?” na gravação de Noel Rosa com a Orquestra Guanabara (1931).

Tomando como comparação o arranjo orquestral de 1931 e o arranjo de Lyrio Panicali de 1944, não há elementos comuns, fora a tonalidade e a presença de saxofone, trompete e trombone na instrumentação. Na gravação de 1931, saxofones, trompetes e trombones estão presentes apenas na introdução e suas três reexposições, restando, durante o acompanhamento do cantor apenas piano, um clarinete com frases improvisadas intermitentes e a tuba com os baixos e frases de ligação na região grave. No arranjo de Lyrio, a orquestra participa do acompanhamento ao longo de toda a música, com constantes mudanças de textura e a melodia cantada é repetida apenas duas vezes, ao contrário das três, nas gravações do compositor. A introdução, sem caráter melódico e sem reexposição entre as seções, característica das gravações anteriores, apenas fixa o tom para a entrada do cantor(a) com um acorde da dominante da tonalidade (C7), escrito a quatro vozes, em posição fechada com dobramentos de sopros e cordas e reforço de contrabaixo (Figura 35). É possível identificar nessa introdução elementos do repertório de música de concerto, como a indicação de um rulo em tambor grave da bateria imitando tímpano de orquestra sinfônica e um glissando no piano, com indicação escrita “harpa”. Essa introdução, com um acorde suspensivo, sem movimento rítmico e sem qualquer indício melódico da canção que está por vir e, ainda, com elementos musicais imitando instrumentos e recursos sinfônicos gera uma hesitação no ouvinte, pela

oposição à expectativa em relação a um samba e seu característico padrão rítmico. A entrada da melodia cantada e do acompanhamento rítmico e harmônico de samba no quinto compasso logo dissolve essa hesitação e cria o primeiro forte contraste, gerador de movimento que impulsiona o arranjo.

1

alto I e vln. I
alto III e vln. II

Canto

f

tenor II e vla.
tenor IV e cello
contrabaixo

Início do acompanhamento de samba

Figura 35 - Introdução de “Com que roupa?” no arranjo de Lyrio Panicali para a Rádio Nacional.

O arranjo de Lyrio Panicali para “Brasil Pandeiro”, de Assis Valente, foi escrito em 1955 para o programa “Recepção Martini”, destinado ao cantor Jorge Goulart. Com a observação manuscrita citada anteriormente, o arranjador fazia referência direta à gravação da mesma música pelo conjunto Anjos do Inferno de 1943 (Continental, 15.019-a). A comparação entre a gravação dos Anjos do Inferno e a partitura da Rádio Nacional esclarece que a palavra “roteiro” foi usada pelo arranjador como sinônimo de forma musical. O arranjo para a Rádio Nacional utilizou a mesma forma musical da gravação de 1943, com uma importante exceção: no arranjo de Lyrio Panicali, o solo instrumental com reexposição da melodia da primeira parte cantada, feita no arranjo dos Anjos do Inferno por guitarra e trompete, foi substituído por mais uma reexposição literal do cantor. Aprofundando a comparação entre os dois arranjos, a introdução original traz quatro compassos iniciais apenas com instrumentos de percussão, seguido de melodia com nota repetida e ritmo baseado no chamado “paradigma do Estácio” (SANDRONI, 1997), harmonizada em bloco pelo grupo vocal, com reforço de trompete na voz mais aguda, repetida três vezes (Figura 36). No arranjo de Panicali, a introdução, baseada diretamente na gravação de 1943, utiliza a mesma célula rítmica, transferida ao naipe de metais, também harmonizada em bloco, porém em contorno melódico diatônico ascendente. Sem os compassos iniciais de percussão, Lyrio mantém a mesma concepção rítmica e harmônica nas três repetições da célula rítmica característica do samba, acrescentando uma segunda frase melódica, harmonizada de maneira vertical não apenas pelos metais, mas também pelos saxofones, mantendo o total de 12 compassos (Figura

37). Enquanto no arranjo original, o grupo vocal é reforçado na introdução apenas por trompete, tendo como restante do acompanhamento base rítmico-harmônica, no arranjo da Rádio Nacional, a melodia de metais é acompanhada, além da base, pelos saxofones, com contraponto de cordas.

Figura 36 - Introdução de “Brasil Pandeiro” na gravação do Anjos do Inferno, de 1943.

Figura 37 - Introdução de “Brasil Pandeiro” no arranjo de Lyrio Panicali para a Rádio Nacional.

Fora a já comentada manutenção da forma do arranjo dos Anjos do Inferno, algumas outras marcas características da gravação, além da introdução, também foram preservadas por Lyrio Panicali. Uma delas é a interpolação de duas repetições da célula rítmica da introdução na segunda seção cantada da música (Figura 38). A diferença fica por conta da orquestração, que no arranjo original é feita por vozes harmonizadas e trompete, mantendo a instrumentação da introdução, e no segundo arranjo, apenas por saxofones em bloco. Outro aspecto mantido é o “breque” da base na segunda parte, preparando o clímax da seção, com a melodia e os versos finais “Brasil, esquentai vossos pandeiros, iluminai os terreiros que nós queremos sambar”. A terceira recorrência importante é a coda (Figura 39) que, como na gravação de 1943, retoma a ideia rítmica da introdução, acrescentando um coro com melodia independente, com repetição das palavras “Yoyô, Yayá” que, no caso do arranjo de Lyrio Panicali, tem o reforço do naipe de cordas, com dobramento em uníssono/oitava de violinos, viola e cello.

Figure 38 shows a musical score for the second sung section of "Brasil Pandeiro". The score is in 2/4 time and B-flat major. It consists of two systems. The first system has a vocal line with the lyrics "Brasil, esquentai vossos pandeiros..." and a saxophone line. The second system has a saxophone line with the lyrics "Há quem sambe diferente..." and a vocal line.

Figura 38 - Segunda seção cantada de “Brasil Pandeiro”, interpolada por saxofones. A transcrição do Canto é original de Lyrio Panicali.

Figure 39 shows a musical score for the coda of "Brasil Pandeiro". The score is in 2/4 time and B-flat major. It consists of two systems. The first system has a vocal line with the lyrics "Yo yô Ya - yá" and a saxophone line. The second system has a saxophone line with the lyrics "Yo yô Ya - yá" and a trombone line.

Figura 39 - Coda de “Brasil Pandeiro”, arranjo de Lyrio Panicali.

Para Bruno Renato Lacerda, em sua dissertação sobre os arranjos de Guerra-Peixe para a Rádio Nacional (2009), o procedimento de aproveitar elementos musicais de arranjos já gravados, como acontece em “Brasil Pandeiro” de Lyrio Panicali, era comum entre os arranjadores da emissora e “torna explícito o princípio de que os arranjos escritos para orquestras de rádio deveriam se apoiar naquilo que já era aceito pelo público” (LACERDA, 2009:95). Fora essa aceitação mais imediata por parte do público, podem ser acrescentados dois aspectos no ato de reaproveitamento de elementos de outros arranjos. O primeiro, a recorrente - nesta pesquisa - ideia de economia de tempo de trabalho na elaboração do arranjo e o segundo, como facilitador para práticas de ensaio e entendimento do arranjo por parte dos músicos e cantores. Ao utilizar elementos já reconhecidos de algum arranjo anterior, o

arranjador passaria a ter uma referência mais imediata aos músicos, como é o caso do “roteiro” da gravação dos Anjos do Inferno de “Brasil Pandeiro”, indicando ao cantor que bastaria seguir a forma por ele já conhecida, reduzindo, assim, o tempo necessário para assimilação e melhor execução do arranjo.

Outro arranjo que se apropriou de elementos de gravação anterior da música foi “Feitiço da Vila”, de Radamés Gnattali, escrito para o programa “Epopéia do Samba”, em 1946. Esse samba, parceria de Noel Rosa e Vadico, foi gravado inicialmente pelo cantor João Petra de Barros, em 1934 (Odeon, 11.175-a), em arranjo de arranjador não identificado, com instrumentação de orquestra de sopros e base rítmico-harmônica. Em termos morfológicos, Radamés manteve o número de repetições de cada seção da gravação original, alterando apenas a posição do solo instrumental, que em 1934 foi executado, sem modulação, ao final de toda exposição do Canto, conduzindo diretamente à coda, uma reexposição da introdução. No arranjo de Radamés, esse solo instrumental, com modulação, está inserido entre a primeira e a segunda exposição do Canto (Figura 40).

Figura 40 - Comparação morfológica dos dois arranjos de “Feitiço da Vila”.

A introdução do arranjo original de “Feitiço da vila” foi mantida no arranjo de 1946, com pequenas alterações rítmicas e melódicas. A ideia do contraponto original do segundo compasso, baseado em arpejo de acorde diminuto (Figura 41) também foi aproveitada, passando por processo de reelaboração melódica. A harmonia do trecho foi baseada na original, com exceção do terceiro compasso, onde o III^m foi substituído por uma tônica na segunda inversão e os últimos dois compassos, quando a sequência I-bVI⁷-V⁷ foi substituída por I-I⁶-II^m7-V⁷. Também foi mantido no arranjo de Radamés o uso da introdução como coda, numa reexposição final.

The image shows a musical score for the samba "Feitiço da Vila" in 2/4 time, B-flat major. It compares two arrangements: the original 1934 version (top staff) and a later 1946 version (bottom staff). The 1934 introduction consists of four measures with chords A^b, F[#], G^m, and C⁷. The 1946 introduction also has four measures with chords A^b, A^o, E^b/B^b, C⁷/G, and C⁷. The main body of the piece (measures 5-8) shows the 1934 arrangement with chords F⁷, B^b⁷, E^b, B⁷, and B^b⁷, while the 1946 arrangement uses F⁷(9), B^b⁷, E^b, E^b/G, F^m⁷, and B^b⁷.

Figura 41 - Comparação entre as introduções dos dois arranjos de “Feitiço da Vila”.

A harmonia original do samba de Noel Rosa e Vadico também foi mantida como referência ao longo de todo arranjo de 1946, sem nenhuma substituição relevante, apenas inversões e poucas mudanças de acordes de mesma função. Por outro lado, durante as seções cantadas e o solo orquestral nenhuma frase melódica ou contraponto da gravação de 1934 foi aproveitada no arranjo de Radamés.

O sexto arranjo editorado, “Exaltação à Bahia”, escrito por Radamés Gnattali, foi apresentado no programa “A música e a inspiração”, em maio de 1953, interpretado pela cantora Heleninha Costa e o grupo vocal Os Cariocas. A mesma Heleninha Costa, dez anos antes, em 1943, havia sido responsável, com grande sucesso, pelo lançamento desse samba, em gravação acompanhada pela Orquestra da gravadora Columbia. Liderada pelo Maestro Gaó (Columbia, 55.463-b), a orquestra da gravação original tinha formação nos moldes das *big bands* norte-americanas, com naipes de madeiras, metais e base rítmico-harmônica.

Em relação aos outros sambas analisados, “Exaltação à Bahia” foi o diferencial por alguns aspectos. Em primeiro, por possuir três seções cantadas, chamadas, para fins de análise, de A – B – C, ao invés de apenas duas. O segundo aspecto, ainda diz respeito à morfologia, já que mesmo tendo sido gravado em 1943, o arranjo remete ao padrão de forma das gravações anteriores a 1932, com introdução seguida de apresentação orquestral completa das seções A e B, no tom da dominante menor, reexposição parcial da introdução já na tonalidade da cantora e, só após todo esse longo instrumental, o início do Canto. Nesse

arranjo original, a introdução de oito compassos foi baseada em *riff*³³ de sopros (Figura 42). Esse mesmo *riff* depois é reaproveitado ao longo das repetições da seção A, como elemento de acompanhamento orquestral, reexposto sempre de forma literal pelos naipes de instrumentos de sopro.

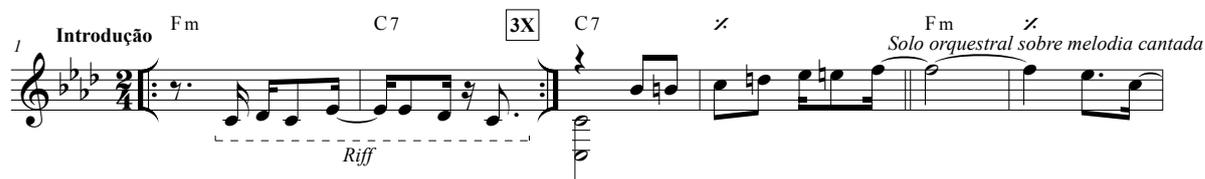


Figura 42 - Introdução “Exaltação à Bahia”, gravação de 1943.

O arranjo escrito para a Rádio Nacional tem como único elemento comum em relação à gravação original, o reaproveitamento do *riff* da introdução. Em termos morfológicos, Radamés não seguiu a gravação de 1943, substituindo o solo orquestral inicial por outra longa introdução, com seguidas alternâncias de textura e instrumentação. O início da introdução tem na bateria o instrumento protagonista, com solo de seis compassos, baseado em ritmo de samba, acompanhada apenas por cordas em notas longas. Nos dez compassos seguintes, o primeiro trompete antecipa a frase inicial da melodia da seção A do samba, enquanto o restante dos naipes de saxofones e metais faz acompanhamento harmonizado em bloco, alternando em acordes com posição fechada e com intervalos de 4ª nas vozes superiores. Apenas no compasso 17 tem início a participação do grupo Os Cariocas, em vocalize acompanhado apenas por cordas em uníssono. Ao fim desse trecho de oito compassos, é, então, utilizado o *riff* da gravação original, levemente modificado ritmicamente (Figura 43), cantado pelo conjunto vocal em bloco, com reforço de piano e acompanhamento rítmico de saxofones e trombones em posição fechada. Assim como na gravação original, após o início do Canto, estão expostas seguidamente a parte A duas vezes e B e C uma vez cada. O arranjo de Radamés tem novo diferencial ao repetir a seção C, sendo essa segunda vez modulante, no tom do relativo maior da tonalidade inicial, encaminhando a uma coda no tom original.

³³ *Riff*, pela definição de Barry Kernfeld, no *The New Grove Dictionary of Jazz* (2001:415), seria uma pequena frase de até quatro compassos, com caráter mais rítmico que melódico, repetida várias vezes no decorrer da música, com alterações apenas quando necessários ajustes por conta de mudança da harmonia.



Figura 43 - Riff da gravação original presente no fim da introdução de R.Gnattali para “Exaltação à Bahia”.

A reutilização do *riff* da gravação de 1943 funcionou, no arranjo de Radamés Gnattali, como uma “deixa” para a cantora. Com uma introdução nova, com vários contrastes de textura, material melódico e instrumentação, o arranjador fez uso de um elemento musical facilmente reconhecido pela cantora, mantendo inclusive a mesma quantidade de repetições. Dessa forma, o *riff* serve como condução à entrada da Voz, indicando por meio de referência direta que ao final de duas exposições desse *riff*, entraria o Canto, assim como na gravação realizada pela mesma cantora dez anos antes.

Em relação às já citadas ocorrências de modificações posteriores ao término dos arranjos, nenhum dos seis arranjos possui indicação para alteração de tonalidade ou comentários ou vetos por parte de cantores ou músicos. Apenas “Brasil Pandeiro” apresenta uma alteração bastante clara: o acréscimo de uma pauta de flauta ao final de toda partitura de orquestra, com indicação de dobramento da melodia do primeiro violino ao longo do arranjo (Figura 44). Tal procedimento pode funcionar como solução de emergência em casos onde a melodia, neste exemplo a dos violinos I, não teve o destaque esperado pelo arranjador, seja por uma questão técnica de planejamento da orquestração ou mesmo pela ausência de instrumentistas suficientes no naipe dos primeiros violinos, em determinada apresentação.

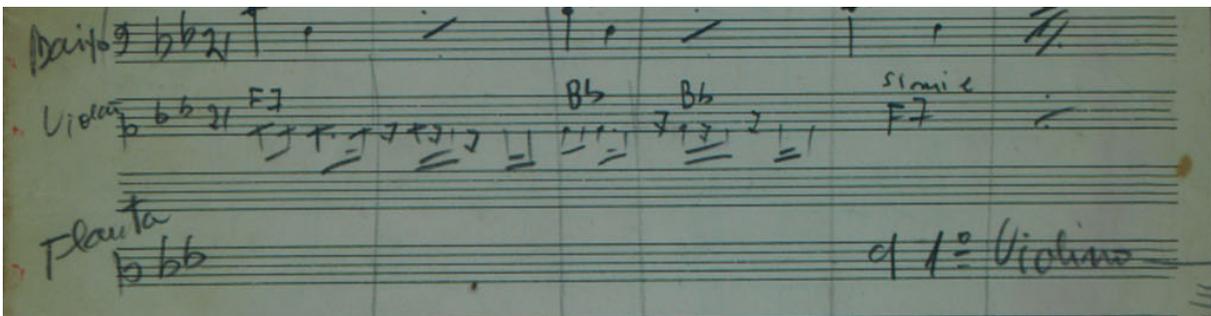


Figura 44 - Pauta de flauta adicionada ao final da partitura de orquestra de “Brasil Pandeiro”.

Nos seis arranjos editorados não há qualquer referência direta às letras das canções, nem nas partituras de orquestra, manuscritas pelos arranjadores, nem nas partituras de instrumentos, produzidas por copistas. Em termos musicais, o único arranjo que possui trecho do acompanhamento com clara ligação com a letra é “Com que roupa?”. Nesse arranjo de

Lyrio Panicali, foi mantido o “breque” na cadência final da seção A, presente também na gravação original de Noel Rosa, de 1930 (não confundir com a gravação de 1931, com acompanhamento orquestral, citada anteriormente). Esse “breque” acontece ao final da primeira parte do samba, valorizando a entrada da seção seguinte, o estribilho onde o personagem da canção passa a questionar a falta de roupa para o samba que fora convidado. As possíveis interpretações para esse texto da canção não serão discutidas aqui por não constituir tema relevante para a pesquisa. Fato é que o “breque” instrumental coincide sempre com o final do quinto verso, sendo o verso seguinte, de melodia descendente, cantado sem acompanhamento instrumental. Para os autores João Máximo e Carlos Didier, no livro *Noel Rosa: Uma Biografia* (1990:143), este sexto verso “[...] é uma espécie de chave. Sempre terminando em palavra que rima com ‘roupa’, o verso funciona como um breque e ‘chama’ musicalmente o estribilho”. No arranjo de Lyrio Panicali para a Rádio Nacional, a relação desse trecho com a letra não só foi mantida, como valorizada com frase ascendente de violinos I e II em uníssono, harmonizada por violas e cellos, em dinâmica crescente, com reforço de metais em bloco nos dois últimos compassos da seção, sublinhando o “breque” alcançado no compasso 17 por toda a orquestra (Figura 45).

The musical score is divided into two systems. The first system starts at measure 11 and ends at measure 14. The second system starts at measure 15 and ends at measure 18. The score includes vocal lines with lyrics, saxophone accompaniment, and instrumental parts for violins and metals.

System 1 (Measures 11-14):

- Measures 11-12: Chords Gm and Canto. Lyrics: "Vou tra - tar vo - cê com_a for - ça bru - ta" / "Mes - mo_eu sen - do_um ca - ra tra - pa - cei - ro".
- Measure 13: Chord Bbm/F. Lyrics: "ra tra - pa -".
- Measure 14: Chord C7/E. Lyrics: "bru - ta", "cei - ro".
- Instrumentation: Saxofones (polifonia imitativa).

System 2 (Measures 15-18):

- Measure 15: Chord C7/G. Lyrics: "Pra po - der me re - a - bi - li - tar Pois es - ta vi - da não tá so - pa" / "Não con - si - go ter nem pra gas - tar Eu já cor - ri de ven - to_em po - pa".
- Measure 16: Chord F. Lyrics: "a - bi - li - tar", "Eu já cor - ri".
- Measure 17: Chord F. Lyrics: "Pois es - ta", "vi - da não tá so - pa".
- Measure 18: Chord F. Lyrics: "de ven - to_em po - pa".
- Instrumentation: Metais (Measures 16-18), Violinos I e II (Measures 15-18).

Figura 45 - “Breque” na cadência final da seção A de “Com que roupa?”.

Os arranjos de “Com que roupa?” (Lyrio Panicali) e “Brigaram pra valer” (Guerra-Peixe) possuem escrita e orquestração mais simples entre os seis pesquisados, com menos contrastes de textura e harmonia. Todos os instrumentos estão distribuídos em regiões confortáveis das tessituras, evitando os extremos graves e agudos, assim como passagens de difícil execução técnica. Isso pode ser justificado pela já comentada dinâmica de trabalho nas rádios, onde, por conta da limitação de ensaios, fazia-se necessária a mais imediata compreensão e execução do arranjo por parte de seus músicos intérpretes.

“Com que roupa?” possui tecido orquestral de pouca densidade e, de forma geral, pouco tratamento polifônico. Tem poucas indicações de fraseado, sem qualquer indicação de articulação. Os três naipes (madeiras, metais e cordas) alternam-se ao longo de todo arranjo em pequenas frases que acentuam cadências e pontos importantes da fraseologia e raras vezes tocam simultaneamente, limitando as possibilidades de variações timbrísticas na orquestração. A ideia de contraste como um elemento gerador de movimento no discurso musical, em oposição à simples repetição que pode levar facilmente a monotonia, é explorada principalmente por essas alternâncias constantes dos naipes. Dessa forma, mudanças de timbre e textura são geradas constantemente, já que cada naipe de sopro mantém, com poucos momentos de exceção, uma mesma textura por toda música, com saxofones em uníssono ou oitava e metais harmonizados em bloco, em posição fechada. A base rítmico-harmônica toca durante todo o arranjo, que tem harmonia de caráter tonal, como costume do vocabulário harmônico do samba, e é basicamente formada por tríades, sendo tétrades apenas os acordes com função de dominante e os diminutos. Bastante uniforme harmonicamente, não possui modulações e tampouco utiliza o recurso de rearmonização como elemento de variação musical em qualquer reexposição de frase ou seção.

O arranjo de “Brigaram pra valer” tem indicações de fraseado e articulação e apenas uma de dinâmica, no primeiro compasso. Assim como em “Com que roupa?”, os dois naipes presentes na orquestração, madeiras (saxofones) e metais, revezam-se de forma constante, tendo como único momento relevante de contraste pela quebra desse padrão de alternância, o início da segunda parte, marcado por oito compassos solo do naipe de saxofones, harmonizados em bloco, em frase repetida com variação intervalar. Quando saxofones e metais tocam simultaneamente, fato que ocorre em apenas três ocasiões durante as seções cantadas, a orquestração apresenta textura polifônica: um naipe homofônico, com frases de caráter rítmico em uníssono, e o outro, harmônico, com acompanhamento em notas longas (Figura 46). Ainda comparativamente com o arranjo de Lyrio Panicali, “Brigaram pra valer” tem como um diferencial a utilização de diferentes texturas em um mesmo grupo de

instrumentos ao longo das seções, variando entre trechos homofônicos, em uníssono ou oitava, trechos harmonizados em bloco, posição fechada e trechos contrapontísticos. A base participa de toda música, sendo a harmonia também de caráter tonal, porém, neste arranjo, baseada em acordes de quatro ou cinco sons.

The image shows a musical score for two staves: Saxophone (Saxes) and Metals. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 15 and includes chords Bb7(b9) and G7. The second system starts at measure 23 and includes chords Eb6 and G7. The Saxophone part has melodic lines with slurs and accents. The Metals part has a bass line with chords and a note marked 'com tenores 8ª abaixo'.

Figura 46 - Exemplos dos naipes de sopro no acompanhamento do arranjo “Brigaram pra valer”.

São comuns nos dois arranjos frases de contraponto imitativo ou elaboradas com variação ou desenvolvimento de motivos da própria melodia cantada (Figura 47). Com a utilização de motivos da melodia cantada na construção das frases dos instrumentos de sopro, seja em caráter imitativo ou não, o arranjador garantiu unidade ao arranjo. E estando essa melodia matriz inserida rítmica e melodicamente no gênero samba, possibilitou às melodias secundárias e ao acompanhamento orquestral pronta identificação com o gênero da canção. Para Schoenberg, o motivo, trabalhado de maneira consciente e repetido com variação para evitar a monotonia, “deve produzir unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência do discurso” (2008:35). Na primeira parte do arranjo de “Com que roupa?”, por exemplo, pode-se perceber como um padrão a utilização apenas de frases imitativas ou derivadas da melodia cantada nos contrapontos. Na seção seguinte, porém, esse padrão é modificado, com adoção de frases construídas por novos elementos, gerando novo contraste e movimento ao arranjo. Outro fato comum nos dois arranjos diz respeito às mudanças de dinâmica, muito mais consequências diretas da orquestração, com suas opções de instrumentação, tessitura e textura e do efeito acústico dos instrumentos, do que de orientações escritas para interpretação dos músicos.

Com que roupa?

2 *Canto*
Saxofones

8 *Canto* 4 *Canto* 9 e 25
Saxofones Metais

Brigaram pra valer

13 *Canto*
Metais

26 *Canto*
Saxofones

The image displays musical notation for two songs. The first section, 'Com que roupa?', consists of two staves. The top staff is labeled 'Canto' and starts at measure 2. The bottom staff is labeled 'Saxofones' and starts at measure 8. The second section, 'Brigaram pra valer', consists of two staves. The top staff is labeled 'Canto' and starts at measure 13. The bottom staff is labeled 'Saxofones' and starts at measure 26. There are also labels for 'Metais' in the second staff of the first section and the first staff of the second section.

Figura 47 - Exemplos de contrapontos baseados nas melodias cantadas de “Com que roupa?” e “Brigaram pra valer”.

Outra reelaboração de material melódico do Canto pode ser vista na introdução de “Brigaram pra valer”, uma variação instrumental da última frase da primeira parte do samba (Figura 48). Partindo da frase de oito compassos da melodia cantada, Guerra-Peixe manteve os cinco primeiros, com a mesma harmonia, apenas com pequenas variações rítmicas e acréscimos melódicos que não descaracterizam a referência original. Apenas no sexto compasso o arranjador abandonou a ideia do compositor, substituindo a cadência V7-I por III-I e modificando a melodia, de forma a terminá-la na tônica, seguida de pequena célula rítmica na dominante do tom, clarificando ainda mais a tonalidade para a entrada do cantor. Nos oito compassos dessa introdução, o naipe de metais alterna duas texturas. Inicia com a melodia no primeiro trompete, com dobramento de trombone I oitava abaixo, harmonizados pelo restante do naipe de metais em textura homorrítmica, a quatro sons. Em seguida, trompetes em uníssono reforçados por trombones, também em uníssono, oitava abaixo, criam o primeiro contraste de textura do arranjo, retornando três compassos depois à harmonia em bloco, dessa vez com trompete I dobrado ora por trombone II, ora por trombone I. Durante toda a introdução, saxofones executam um contraponto, também harmonizado em bloco a quatro sons, com posição fechada. Ao final do arranjo, essa mesma introdução é reexposta de forma literal com função de coda, modificando apenas o último compasso em dominante, mantendo

a função de tônica. O procedimento de utilizar uma frase da canção como matriz de elaboração de uma nova introdução é recorrente em música popular, principalmente no gênero samba. Dentro do acervo pesquisado, pode-se apontar outros exemplos onde o mesmo procedimento é adotado, como em “O castigo vem atrás” (Guerra-Peixe), “Palpite Infeliz” (Lyrio Panicali), “Praça Onze” (Radamés Gnattali), entre tantos outros.

The image displays two systems of musical notation for the song "Brigaram pra valer". The first system includes parts for Saxophones (Saxes.), Metals (Metais), and Canto (Vocal). The second system includes parts for Saxophone (Sax.), Metal (Met.), and Canto (Vocal). The notation includes treble clefs, a 2/4 time signature, and various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings. Chord changes are indicated by letters like G7, Cm6, Cm, Fm6, Gm, Eb6, Bb7, and G7. Specific performance instructions like "Bloco 4 sons" and "Uníssonos" are also present.

Figura 48 - Comparação introdução e melodia cantada de “Brigaram pra valer”.

Os arranjos de “Brasil Pandeiro” (Lyrio Panicali) e “Feitiço da Vila” (Radamés Gnattali) trazem diferenças significativas de construção em relação aos outros dois discutidos anteriormente. Em “Brasil Pandeiro”, partitura com poucas indicações de fraseado e articulação e apenas uma de dinâmica no início, os três naipes – saxofones, metais e cordas – interagem entre si de forma mais dinâmica, com utilização de naipes mistos (instrumentos de metais e saxofones juntos, harmonizados em bloco). Dessa forma, trabalhando com dobramentos de diferentes grupos de instrumentos, as possibilidades timbrísticas são ampliadas. O naipe de metais deixa de agir como uma unidade fechada e, em alguns momentos, passa a ser desmembrado, com trombones independentes dos trompetes, os primeiros em função de contraponto e os segundos, em acompanhamento intermitente, de

caráter rítmico. Ao contrário do outro arranjo analisado de Lyrio Panicali, “Com que roupa?”, onde saxofones privilegiavam textura em uníssono, em “Brasil Pandeiro” há diversos contrastes no naipe de saxofones, com alternância de trechos harmonizados em bloco, sempre em posição fechada ou semi-aberta (*drop 2*³⁴), acompanhamento harmônico ou mesmo em dobramento do naipe de metais. Por outro lado “Brasil Pandeiro” segue, em termos de contraponto e acompanhamento orquestral, o mesmo padrão encontrado em “Com que roupa?”, com motivos baseados na melodia cantada, reexpostos seguidamente com variações rítmicas e melódicas (Figura 49), garantindo fluência ao discurso sem o risco de monotonia. O naipe de cordas também tem construção semelhante ao outro arranjo do autor, com participação na introdução, trecho curto em acompanhamento coral no início da primeira seção cantada e retorno apenas na segunda, com alternância de frases de contraponto e acompanhamentos intermitentes. Com exceção da flauta, acrescentada após o término do arranjo, em dobramento constante de violino I, os instrumentos de cordas mantêm total independência dos naires de instrumentos de sopros.

The image displays a musical score for the piece "Brasil Pandeiro". It is organized into four staves, each representing a different instrument group:

- Staff 1 (Canto):** Shows the vocal line starting at measure 12. The key signature has two flats (Bb) and the time signature is 2/4. The lyrics are "Che-gou a ho - ra des - sa gen - te bron - zeada...". The staff includes various musical notations such as rests, eighth notes, and quarter notes. Above the staff, there are labels for "Canto", "Saxofones", and "4ª". Specific musical phrases are marked with "a", "a'", "a''", "3ª", "2ª", "6ª", and "(inversão da 3ª)".
- Staff 2 (Saxes+Metals):** Shows the saxophone and metal accompaniment starting at measure 24. It features block chords and rhythmic patterns. A label "a''" is placed above the staff.
- Staff 3 (Cordas):** Shows the string accompaniment starting at measure 32. It includes a melodic line with a slur over several notes. A label "b" is placed above the staff.
- Staff 4:** Continues the string accompaniment starting at measure 51.

Figura 49 - Frases de contraponto ou acompanhamento de “Brasil Pandeiro”.

O arranjo de “Feitiço da Vila”, de Radamés Gnattali, não possui dinâmica e articulação indicadas, apenas alguns raros fraseados na partitura. Com quatro clarinetes em

³⁴ O espaçamento *Drop 2*, também chamado *Ajuste de oitava – 2*, “consiste em se ‘jogar’ oitava abaixo o que seria a segunda voz de um soli em espaçamento fechado” (ALMADA, 2000:160).

substituição aos saxofones, não apresenta a mesma interação timbrística entre os naipes de sopros que “Brasil Pandeiro”, mantendo um padrão de alternância madeira-metais, ambos com função primordial de acompanhamento rítmico e harmônico, sendo raros os momentos com caráter contrapontísticos. A utilização de clarinetes no lugar dos saxofones é uma variação bastante comum em *big bands* e orquestras de jazz, onde o saxofonista toca sempre, além dos saxofones, também clarinete, possibilitando uma maior variedade de timbres nas orquestrações. Essa mudança de instrumento pode ocorrer na música inteira ou apenas em parte dela, nesse caso com indicação das mudanças necessárias (Figura 50) e é uma variação orquestral bastante encontrada nos arranjos da Rádio Nacional.

At The Darktown Strutters Ball (Orquestra Benny Goodman 1934)
Arranjo: Spud Murphy

The image shows a musical score for the piece "At The Darktown Strutters Ball" by Benny Goodman's orchestra from 1934, arranged by Spud Murphy. The score is for a woodwind section, specifically saxophones and clarinets. It features five staves: B♭ Clarinet (CL.), Alto Sax I, Alto Sax II, Tenor Sax I, and Tenor Sax II. The saxophone parts are marked "TO CLARINET", indicating that the saxophonists are to play clarinets for this section. A circled "E" above the staff indicates a key signature change to E-flat major. The music is in 4/4 time and features a mix of eighth and quarter notes, with some rests.

Figura 50 - Exemplo de arranjo da Orquestra Benny Goodman, de 1934, com saxofones mudando para clarinete.

Os clarinetes em “Feitiço da Vila” apresentam pouca variação de textura, intercalando homorritmia em posição fechada com poucos trechos curtos de uníssono. Metais, porém, mantém-se o tempo todo com a mesma textura, harmonizados em bloco, a quatro sons, posição fechada. O acompanhamento orquestral é marcado pela reexposição constante de um mesmo motivo melódico, baseado na célula rítmica do samba (Figura 51), com inúmeras variações, alternado sempre pelos naipes de madeiras e metais, tanto nas seções cantadas quanto no solo orquestral transposto. Ao mesmo passo que simplifica a produção do arranjo, essa constante reexposição reforça a unidade no discurso musical: “a preservação dos elementos rítmicos produz, efetivamente, coerência (ainda assim, a monotonia não pode ser evitada sem ligeiras mudanças)” (SCHOENBERG, 2008:36). O uso de motivo da melodia cantada em contraponto orquestral aparece apenas no início da segunda parte do samba, em frases do naipe de cordas. Porém, logo em seguida essa ideia imitativa é abandonada e as cordas passam a explorar um novo motivo, repetido três vezes com variações intervalares

(Figura 52). Ao contrário dos outros três arranjos, em “Feitiço da Vila” o naipe de cordas participa de forma contínua em toda a música, seja com função de acompanhamento harmônico, contrapontos em uníssono ou harmonizados em bloco, em texturas contrapontísticas com três vozes independentes ou mesmo assumindo a melodia principal, no solo orquestral. A introdução, baseada em gravação do próprio compositor, conforme já detalhada anteriormente, é reexposta de maneira literal ao final do arranjo, com função de coda.

The musical score for Figure 51 is written in 2/4 time and B-flat major. It consists of two staves. The first staff begins with a rhythmic cell labeled 'Célula rítmica do Samba ("Paradigma do Estácio")'. This is followed by clarinet parts labeled 'Clarinetes (c.9-10)' and 'Clarinetes (c.13-14)'. The second staff features brass parts labeled 'Metais (c.15-16)', 'Clarinetes (c.21-22)', and 'Metais (c.27-28)'. The notation includes various rhythmic patterns, rests, and dynamic markings.

Figura 51 – Variações do acompanhamento orquestral de “Feitiço da Vila”.

The musical score for Figure 52 shows string counterpoints. The first staff, labeled 'Canto', starts at measure 26 and includes three triplet figures labeled 'a', 'a invertido', and 'a\''. The second staff, labeled 'b', starts at measure 36 and shows a melodic line with various rhythmic values and rests.

Figura 52 - Contrapontos de cordas na segunda parte de “Feitiço da Vila”.

Outro diferencial de “Feitiço da Vila” em relação aos outros três arranjos é a inserção de um solo orquestral modulante após a primeira exposição completa da melodia cantada. Esse solo é construído meio tom abaixo da tonalidade inicial, ou seja em Ré Maior, e alcançado de forma direta, sem qualquer trecho modulatório como condutor, em termos harmônicos e melódicos, para essa nova exposição do tema pela orquestra. Esses pequenos trechos modulatórios, chamados por Paulo Aragão de “pontes” (2001:88), são bastante comuns em arranjos com solo orquestral modulante, conduzindo à tonalidade do solo e, ao final deste, reconduzindo ao tom do cantor. Nesse arranjo de Radamés, a única preparação para a nova exposição limita-se a uma curta frase de cordas, com aproximação cromática à melodia (Figura 53). Nessa exposição instrumental, toda a primeira parte do tema é

interpretada pelo naipe de cordas, com a primeira grande frase em intervalo de 3ª e 8ª e a segunda, subdividida em dois membros de quatro compassos: o primeiro em bloco a quatro sons e o segundo com textura contrapontística. O acompanhamento dessa primeira parte segue o mesmo motivo do trecho equivalente da seção cantada e descrito anteriormente, sendo dividido pela fraseologia, com clarinetes acompanhando na primeira frase e metais na segunda. O B instrumental, também dividido em duas grandes frases, tem como contraste a utilização de instrumentos solistas. Na primeira frase, a melodia é tocada apenas pelo clarinete I, em região grave, acompanhado por metais em bloco, no motivo constante de acompanhamento. Na segunda, apenas o trompete II, em região média e contraponto do naipe de cordas. Na recondução à tonalidade do cantor também não houve inserção de novo trecho modulante, a “ponte”. Apenas os dois últimos compassos do solo orquestral sofreram alterações melódicas e harmônicas, com a substituição da cadência suspensiva da tonalidade corrente (A7–A7), por II-V7 do tom original (Fm–Bb7), conduzindo a melodia do 2º trompete à sensível do tom inicial (Figura 54).

Figura 53 - Início do solo orquestral de “Feitiço da Vila”.

Figura 54 - Final do solo orquestral de “Feitiço da Vila”, com recondução à tonalidade do cantor.

Tanto em “Feitiço da Vila” quanto em “Brasil Pandeiro”, a harmonia segue caráter tonal, baseada em acordes triádicos, com esporádicos acréscimos de uma quarta nota, fora os

acordes dominantes e diminutos. Os instrumentos da base rítmico-harmônica participam integralmente dos dois arranjos, sem que haja qualquer momento em que violão ou piano assumam comportamento solista.

Os dois arranjos restantes, “O Castigo vem atrás”, de Guerra-Peixe, e “Exaltação à Bahia”, de Radamés, em comparação com os quatro arranjos anteriores tem tecido orquestral mais denso e escrita mais complexa, com constantes variações de orquestração, dinâmica e tonalidade, através de modulações. Instrumentos de sopros e cordas exploram diversas regiões de suas tessituras, não se limitando às regiões centrais ou passagens de maior facilidade técnica. Em comum, os dois arranjos tem, além da adição de um sax barítono no grupo de saxofones, detalhadas indicações de fraseado, articulação, dinâmica e efeitos, entre os quais alguns muito comuns no vocabulário dos instrumentos de sopro no *jazz*, como *short* e *long drop*.

Enquanto “O castigo vem atrás” mantém a seção de base com o padrão dos outros arranjos, em função exclusiva de acompanhamento rítmico e harmônico, “Exaltação à Bahia” incorpora alguns dos instrumentos dessa seção como solistas, mesmo que na maioria das vezes de forma breve. Um exemplo disso é o trecho de bateria solo na introdução, dialogando com outros naipes da orquestra. Como consequência da bateria inserida como um instrumento em plano mais destacado da orquestração, sua escrita nesse arranjo é mais detalhada que nos anteriores. A partitura de bateria possui indicações não apenas de convenções, mas também de padrões alternativos de acompanhamento, dobramentos de frases dos sopros, indicações de peças do instrumento a serem tocadas (prato, caixa no aro) ou mesmo instrumentos alternativos, executados pelo próprio baterista, como um trecho de melodia tocado em sinos (Figura 55). Em termos harmônicos, os arranjos tem situação invertida, com “Exaltação” mantendo o padrão triádico, enquanto “O castigo vem atrás” é todo baseado em tétrades, com acréscimo de intervalos de 6^a, 7^a e 9^a nos acordes, elemento comum também ao vocabulário estilístico do gênero *jazz*. Segundo Cleisson Melo (2010:55), uma das características harmônicas do *jazz* é esse uso de notas de tensão nos acordes, que dão o colorido harmônico do gênero.

Figura 55 - Página inicial da partitura de bateria de “Exaltação à Bahia”.

Em relação aos contrapontos e ao acompanhamento orquestral, os dois arranjos apresentam procedimentos muito diferentes. Elementos da melodia do Canto de “O castigo vem atrás” são utilizados com frequência no arranjo de Guerra-Peixe, podendo ser facilmente identificados motivos ou mesmo frases inteiras na introdução, no trecho modulatório anterior ao solo orquestral e na coda (Figura 56). Em “Exaltação à Bahia”, no entanto, a reelaboração de motivos da melodia da voz não é procedimento utilizado pelo arranjador, não tendo esse arranjo qualquer trecho com contraponto imitativo ou mesmo acompanhamentos ou linhas melódicas que utilizem elementos rítmicos ou melódicos da melodia principal.

CANTO

9 *a* *b* 31 *c*

INTRODUÇÃO

1 Bb7(9) A 7(9) F° Db7

a + b

5 F 6 Bb7(9) A 7(9) Dm6

c' *b'*

TRECHO MODULANTE

49 Dm7 E7(9) Am7 G7(9)

a' + b' *b''*

53 C7M C 6 G7(9) C7(9) Gb7(9)

b'

CODA

107 *a* *a'* *a''*

Figura 56 - Exemplos de elementos do Canto utilizados no arranjo de “O castigo vem atrás”. As cifras presentes nos exemplos foram retiradas das pautas de piano e guitarra do arranjo.

“Exaltação à Bahia” é um arranjo de caráter sinfônico, que explora muitas texturas polifônicas e variações de timbres ao longo de toda música. Os dois grupos de instrumentos de sopros – madeiras com cinco saxofone e metais com três trompetes e dois trombones - não mantêm um padrão único, sendo utilizados em texturas homofônicas, polifônicas, naipes mistos, naipes desmembrados ou até mesmo incompletos, possibilitando uma expansão bastante considerável das variações de timbre. Os instrumentos de ritmo e harmonia formam uma base constante e do ponto de vista do acompanhamento orquestral, o naipe de cordas funciona como um fio condutor do arranjo. O grupo de instrumentos de cordas, presente desde o solo de bateria no início da introdução, alterna entre funções de acompanhamento harmônico, com textura homofônica, e de contraponto. São comuns também diversos contrastes de texturas nas cordas, obtidos com a simples supressão de dois ou mais instrumentos, seja tocando apenas os dois violinos ou viola com violoncelo ou apenas

violoncelo. Durante o Canto, madeiras e metais são responsáveis por pequenos trechos melódicos inseridos entre as partes e por sublinhar pontos da fraseologia, como finais de frase, de seção ou passagens com modulação. Nesses casos, é comum o uso de textura harmônica, com naipe misto, tendo os metais predominância de “estrutura em quartas” (GUEST, 1996:13), privilegiando intervalos de quarta superpostas (Figura 57), procedimento utilizado nesse naipe desde a introdução, gerando uma harmonia de colorido bastante característico, um “som rico, quase exótico” (Idem). Os sopros também são utilizados como reforço de convenções rítmicas, dobradas por todos instrumentos da base, mas nesse caso com metais sempre em posição fechada, reforçados pelos cinco saxofones, também em textura homofônica.

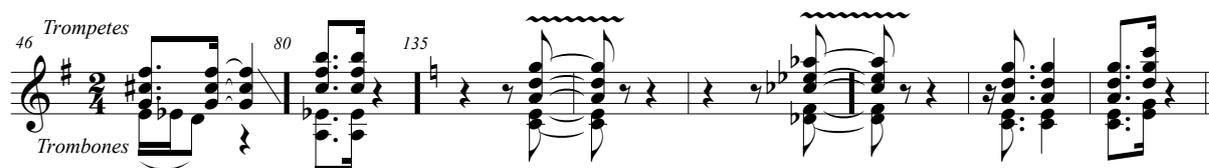


Figura 57 - Metais em estrutura de quartas em “Exaltação à Bahia”.

Os sopros em “O castigo vem atrás” mantém relação polifônica entre os naipes, não utilizando naipes mistos em passagens homorrítmicas, como acontece em “Exaltação à Bahia” e “Brasil Pandeiro”. Exceto apenas no solo orquestral, quando saxofones e metais tocam juntos, harmonizados em bloco, a melodia do Canto. Ainda em comparação com “O castigo vem atrás”, pode-se perceber que os dois arranjos tem em comum o fato de que cada naipe de instrumentos de sopros, mesmo quando em função de acompanhamento, consegue isoladamente exprimir de forma clara a harmonia do trecho musical (Figura 58). O mesmo critério de construção, aliás, foi observado em todos os seis arranjos analisados nesta pesquisa. Para Don Sebesky (1994:33,77), cada seção de instrumentos precisa trazer uma sonoridade completa nela mesma, explicitando claramente suas intenções musicais e harmônicas, para que quando agrupadas na orquestra possam acrescentar e enriquecer o som global.

The image displays two musical excerpts. The first, titled "O Castigo vem atrás", is in 4/4 time and features three staves: Fl. + Cl., Saxes, and Metais. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Chords are indicated above the staff: Fm6, C7(b9), Fm, C7(9), and Fm6. The saxophone and metal parts play a rhythmic pattern of eighth notes, while the flute and clarinet play a melodic line. The second excerpt, titled "Exaltação à Bahia" and "Brasil Pandeiro", is in 2/4 time and features two staves: Saxes and Metais. The key signature has one sharp (F-sharp). Chords G and F7 are indicated above the staff. The saxophone and metal parts play a rhythmic pattern of eighth notes.

Figura 58 – Exemplos de harmonizações em bloco nos naipes de instrumentos de sopros. As cifras presentes nos exemplos foram retiradas das pautas de piano dos arranjos.

No arranjo de Radamés, as harmonizações em bloco dos sopros também são baseadas em tríades, com exceção dos acordes de dominante e das “estruturas em quarta”, onde “as notas à disposição para um *voicing* qualquer deixam de ser apenas as pertencentes ao acorde em questão [...] e passam a contar também com suas tensões harmônicas” (ALMADA, 2000: 216). Já no de Guerra-Peixe, os acordes são baseados em quatro sons, incorporando as tensões, reforçando a opção de colorido harmônico presente na base. Esta harmonização vertical dos sopros em tétrades, com a incorporação de notas de tensão dos acordes, gerou, quando em posição fechada, intervalos de 2ª que muitas vezes aparecem nas notas mais agudas dos acordes, valorizando a sonoridade do intervalo e trazendo ainda mais colorido harmônico. Tal escrita assemelha-se a *cluster voicing*, técnica muito comum nos arranjos para orquestras de *jazz*, que consiste na incorporação de intervalos de 2ª, com notas de tensão dos acordes de quatro ou mais vozes, dispostos em posição fechada e em movimento melódico paralelo (SEBESKY, 1994:50). Para Melo (2010), “Os compositores e arranjadores para *big bands* se fizeram valer desta ‘regra’ para conduzir essas tensões nas vozes dos acordes (*voicings*) para dar um timbre singular às obras e às orquestras.” (MELO, 2010:55).

Ampliando a investigação ao tratamento dado às notas melódicas nas harmonizações em bloco dos seis arranjos (Figura 59), é possível notar que em “Com que roupa?” e “Brigaram pra valer”, os trechos com textura em bloco possuem melodias construídas sobre arpejos, dispensando qualquer preocupação com rearmonização de inflexões. Em “Brasil Pandeiro”, de Lyrio Panicali, são comuns a manutenção das vozes internas na mesma altura, independente do contorno melódico da voz principal, ou a movimentação diatônica de uma ou mais vozes, acompanhando o sentido da melodia. Esses dois procedimentos eram bastante utilizados em orquestrações brasileiras da época, incluindo arranjos escritos por Pixinguinha (Figura 60). Nos dois arranjos de Radamés Gnattali, foram identificados três tratamentos distintos: a manutenção das vozes internas, o acompanhamento cromático ou diatônico, conforme o contorno da melodia ou a manutenção parcial, um misto de movimento contrário com oblíquo, onde apenas uma voz interna movimenta em sentido contrário à voz mais aguda. Tanto “Feitiço da Vila”, quanto “Exaltação à Bahia” tem, mesmo em trechos melódicos curtos, o uso dessas diferentes formas de tratamento das notas melódicas misturadas, não sendo possível justificar tais escolhas por questões técnicas, a não ser por uma opção sonora, estética ou pessoal do arranjador. O arranjo de “O castigo vem atrás”, de Guerra-Peixe é a exceção entre os seis pesquisados. Nas texturas em bloco, o arranjador rearmonizou as inflexões com acordes dominantes ou diminutos, mantendo desta forma todas as vozes internas em movimento. Esse é um dos procedimentos comuns, em relação às notas melódicas, de arranjos e métodos de jazz da época, como, por exemplo, os arranjos de Fletcher Henderson escritos para a Orquestra de Benny Goodman, como é o caso de “Chicago”, de 1934 (Figura 61).

O Castigo vem atrás
 Gm6 C7

Brasil Pandeiro
 F#° Gm7 F#° Gm6 D7 Gm7 C7
 Bb G7 Cm
mantém vozes internas

Exaltação à Bahia
 D7(b9) Gm Cm7 D7
descida cromática
mantém vozes internas
todas as vozes cromáticas
bloco a 3 sons

Feitiço da Vila
 A° Eb/Bb C7/G
uma mantém, outra movimento contrário
mantém vozes internas

Figura 59 - Exemplos de aproximações melódicas nas harmonizações em bloco nos naipes de instrumentos de sopros. As cifras presentes nas pautas superiores dos exemplos foram retiradas das pautas de piano dos arranjos.

IX0
 Arranjo: Pixinguinha Fm6 C D7 G7
 61
 Saxes

Figura 60 - Trecho de arranjo de 1x0, de Pixinguinha.

Chicago (Orquestra Benny Goodman 1934)
 Arranjo: Fletcher Henderson

Saxes
Metals

B \flat 9(#11) B \flat 7/F A7(9) D7 Gm7 F \sharp ^o F \sharp ^o Gm7

Figura 61 - Trecho de Chicago, arranjo de Fletcher Henderson para a Orquestra de Benny Goodman. As cifras presentes na pautas superior do exemplo foram retiradas da partitura original do arranjo.

Ainda no tocante ao recorrente uso de padrões de textura em bloco nos naipes de instrumentos de sopros pelos três arranjadores, não apenas os seis arranjos analisados, mas todos os arranjos do montante pesquisado do acervo da Rádio Nacional apresentam saxofones divididos entre Sax alto I e alto III e Sax tenor II e tenor IV. Arthur Lange, em seu método de arranjo para *Dance Orchestra*, de 1927, estabelece que numa formação com três saxofones, como era o caso das orquestras de dança norte-americanas, o primeiro saxofone, um alto, ficaria responsável pela melodia, liderando o restante do naipe em termos rítmicos e interpretativos. O segundo, um tenor, teria por responsabilidade a nota da harmonia com maior importância, em relação ao primeiro saxofone e o terceiro, outro alto, pela nota com menor importância, em relação aos dois instrumentos anteriores³⁵, sendo este prescindível na orquestração. Segundo o autor, o “dueto perfeito” seria conseguido entre o Alto I e Tenor II e o trio, poderia ser formado pela posterior adição de outro intervalo do acorde, atribuído a um terceiro saxofone: o Alto III (LANGE, 1927:98). Guerra-Peixe, ao comentar em entrevista suas orquestrações em música popular e a influência da música norte-americana após a Segunda Guerra Mundial, citou conhecimentos adquiridos com a leitura de outro método de arranjo norte-americano, o *Simplified method for modern arranging*, de Frank Skinner, lançado em 1934:

Então eu aprendi que os americanos faziam assim: 4 saxofones, então 2 altos e 2 tenores, deviam chamar 1º alto e 2º alto, 1º tenor e 2º tenor, mas não era assim, pois eles chamavam alto 1º, tenor 2º, alto 3º, tenor 4º porque quando tem dois saxofones não são dois saxofones iguais, um é alto e o outro é tenor, então esses sons são combinados durante a orquestração. Se não tiver mais saxofones, os dois bastam. Mas se tiver um terceiro, entra por ali completamente, se tiver um quarto melhor ainda (FARIA JR. *et al*, 2007:240).

³⁵ No original (LANGE, 1927:98):

2nd Sax – Harmony of most importance, relative to 1st Saxophone.

3rd Sax – Harmony of least importance, relative to 1st and 2nd Saxophones.

Cabe salientar, porém, que essa textura homofônica, chamada, nos manuais de arranjo voltados à música popular, de “escrita em bloco” (Guest, 1996), “harmonia seccional” (Delamont, 1967), “soli” (Almada, 2000), “three, four or five-voice parallel” (Baker, 1970) etc., não é exclusividade nem criação da música norte-americana e suas *big band* e *dance orchestra*. Carlos Almada (2000:133) explica que essa escrita em bloco tem origem na escrita coral, muito utilizada nas igrejas protestantes do século XVI, com as vozes se movendo em homorritmia. Com o passar dos anos, essa técnica passou a ser empregada também na música instrumental, sendo utilizada desde então por diversos compositores, em várias formações de música de concerto, como em peças de compositores impressionistas, como o exemplo de *Pour le piano* (Figura 62), de Claude Debussy, composta em 1901. Nas primeiras décadas do século XX, as orquestras de dança americanas e, depois, as *big band*, incorporaram essa textura e o jazz sistematizou uma técnica de harmonização, adaptando o procedimento de escrita aos seus padrões rítmicos, suas características harmônicas e suas estruturas melódicas.

Pour Le Piano: Sarabande

Avec une élégance grave et lente Debussy

The musical score is presented in two systems. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The notation is for piano, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The tempo/style instruction is 'Avec une élégance grave et lente'. The score shows a homophonic texture with block chords and triplets in both hands. The first system is marked 'p' (piano) and the second system is marked 'p' and 'mf' (mezzo-forte).

Figura 62 - Exemplo musical: 8 compassos iniciais de “Pour le piano” (1901), de Claude Debussy.

Um elemento constante nos arranjos da Rádio Nacional, que poderia ser associado à música americana, é a utilização de surdina nos instrumentos de metais. O que se sabe é que, de uma forma geral, esse recurso timbrístico da utilização de surdinas não era comum nas bandas militares do início do século no Brasil, enquanto nas *dance orchestra* e nas *big band* americanas era um procedimento largamente adotado. Nos arranjos de música brasileira, o uso de metais com surdinas pode ser encontrado desde o final da década de 1920, nos arranjos

de Pixinguinha, em seu período de contrato como arranjador da gravadora Victor (ARAGÃO, 2001: 73). Dos seis arranjos analisados, apenas “Brasil Pandeiro” e “Exaltação à Bahia” não possuem quaisquer indicações de surdinas. Há exemplo como “Com que roupa?”, de Lyrio Panicali, onde a indicação se limita à palavra “surdina”, sem especificação do modelo, enquanto em “O castigo vem atrás”, de Guerra-Peixe, são utilizados e especificados, ao longo do arranjo, três modelos distintos de surdinas: *straight mute*, *cup mute* e *hat*.

Apesar do uso de alguns efeitos e procedimentos técnicos comuns aos arranjadores norte-americanos do período, não se pode afirmar que qualquer dos seis arranjos remeta diretamente à sonoridade das orquestras americanas. Exemplo como “Com que roupa?”, em que os saxofones estão em boa parte da música dispostos em uníssono e suas frases curtas e imitativas, tocadas nos momentos de pausa da melodia cantada, como comentários esparsos, trazem mais a lembrança do acompanhamento de samba feito pelos conjuntos regionais, com diálogo muitas vezes imitativo, entre o instrumento solista e o cantor, do que das *big bands*. O mesmo é válido para elementos mais ligados à tradição da música de concerto, como uso de técnicas de composição, contraponto e escrita para instrumentos de cordas. Mesmo com a utilização de técnicas de diferentes matrizes, todos os arranjos evidenciam claramente o gênero samba, seja pela manutenção do vocabulário tonal do gênero, pela utilização de elementos melódicos e rítmicos da melodia cantada em células de acompanhamento orquestral, em contraponto ou na criação de novos elementos baseados na célula rítmica padrão do samba e suas inúmeras variações.

7. CONCLUSÃO

Foi intenção desta pesquisa tratar o tema arranjo musical não apenas do ponto de vista artístico ou da produção musical propriamente dita, mas também como parte de um processo mais amplo, que dialoga e pode refletir, mesmo que parcialmente, o cenário social, profissional e humano em que aparece inserido. Ao investigar o ambiente em que esses seis arranjos foram produzidos, pode-se entender com mais facilidade, por exemplo, o que significava trabalhar como arranjador no período e local analisados. O trabalho com arranjo em música popular naquele momento era uma opção muito mais financeira que uma ambição artística, fruto de um mercado musical em ascensão, com diversas orquestras de rádio atuando regularmente no Rio de Janeiro. Para músicos com formação e pretensão de uma carreira no campo da música de concerto, a profissão de arranjador carregava a imagem da balança, com as frustrações em relação às suas expectativas musicais “eruditas” de um lado e, do outro, as recompensas financeiras e a maior estabilidade profissional que o ofício permitia.

Os diversos obstáculos a respeito do tema, identificados ao longo deste trabalho, acabaram convertidos em discussões, roteiros e textos que permitiram acrescentar à pesquisa uma análise mais elástica do objeto arranjo. Isso incluiu de início uma questão primordial, que era a importância de definir, tendo por base as referências bibliográficas levantadas, o que seria entendido por “arranjo” ao longo de todo o restante do texto. A falta de uma metodologia de análise voltada ao estudo de arranjo gerou a necessidade de elaboração de um roteiro de questões específicas para essa pesquisa. Outros inúmeros percalços foram encontrados na pesquisa de campo, com desconhecidas informações sobre a existência ou não de gravações remanescentes com os áudios desses arranjos e a dificuldade de acesso básico ao acervo de partituras em questão que, sendo público e estando sob os cuidados do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, peca não apenas no tocante à conservação, mas também na democratização de seu acesso.

O minucioso levantamento dos procedimentos e práticas de escrita adotados, aplicado em seis arranjos orquestrais de samba, escritos para a Rádio Nacional, demonstrou o avançado conhecimento teórico dos três arranjadores em questões relacionadas com a composição musical e a aplicação de técnicas frequentes ao repertório de música de concerto em arranjos de música popular. São comuns aos arranjos analisados diversos processos de elaboração musical, como, por exemplo, variações e desenvolvimentos de motivos melódicos. Também ficou clara a experiência em contraponto e harmonia e o domínio em orquestração

por parte dos três arranjadores, com plena ciência das características instrumentais e constante utilização de variações de timbres e texturas como alternativa de contraste e movimento. Da mesma forma, foi evidente o amplo conhecimento e intimidade dos músicos com os gêneros de música popular abordados em seus arranjos, seja na compreensão de questões rítmicas, melódicas e harmônicas características desses gêneros ou mesmo na utilização de técnicas específicas de escrita musical. Exemplo disso é o caso de Guerra-Peixe, no arranjo de “O castigo vem atrás”, com constante uso de padrões de harmonização em bloco, nos naipes de instrumentos de sopro, e tratamento dado às notas melódicas comuns aos utilizados pelos arranjadores das grandes orquestras norte-americanas da mesma época.

No caso específico do samba, gênero principal deste trabalho, os seis exemplos de arranjos da Rádio Nacional interpretaram o gênero em questão, bastante popular na época, seguindo suas principais características musicais. Os arranjadores, de forma consciente, valorizaram em seus arranjos características estilístico-musicais do samba, que transparecem principalmente no pleno respeito aos vocabulários rítmico, melódico e harmônico comuns ao gênero, não significando com isso qualquer perda ou limitação em termos criativos, musicais ou mesmo de experimentação. A soma do conhecimento formal em música, o estudo e o repertório da chamada música culta com a experiência em música popular, ao contrário de conflituoso, agregou instrumentações, músicos e técnicas de diferentes escolas e matrizes e enriqueceu diretamente os arranjos.

Dentro da amostragem escolhida, não foi possível identificar um padrão bem definido de cada músico, com características estilístico-musicais que pudessem determinar claramente um “estilo à” Gnattali, à Guerra-Peixe ou à Panicali. Como essa não era uma ambição inicial da pesquisa, já que o foco era o ofício do arranjador dentro de um cenário como o da Rádio Nacional e não o detalhamento estilístico de cada um dos arranjadores em questão, para o qual seria necessária uma amostragem maior que apenas dois arranjos, a identificação de alguns procedimentos adotados com frequência por cada músico já foi suficiente, possibilitando a comparação entre os arranjadores e com arranjos das mesmas músicas em gravações anteriores. Nessa comparação entre arranjos do mesmo autor, ao invés de um padrão de cada um, foi muito mais evidente a brusca variação de um arranjo para outro, tanto em termos de formatação da partitura de orquestra, quanto estilístico-musical. Seja na instrumentação, na morfologia, nas frases de contraponto, nas técnicas de harmonização em bloco ou mesmo na escrita da base, arranjos diferentes de um mesmo arranjador traziam significativas diferenças. Essas diferenças normalmente implicavam na simplificação da construção musical e se estendem a outras partituras dos mesmos autores no acervo, sendo

atribuídas nessa pesquisa à questões que cerceiam os atos musicais de escrever e tocar. Entre as principais dessas questões, tem destaque as derivadas da conturbada relação tempo *versus* produção.

Foi possível estabelecer, ao longo da pesquisa, que nem todas as escolhas musicais dos arranjadores devem ser creditadas somente à questões estéticas ou técnicas. Havia, conforme visto nesta dissertação, interferência de diversos fatores que, além da já citada relação tempo e produção, incluíam escassez de ensaios, limitação técnica de instrumentistas, imposições de diretores ou da censura, alterações posteriores ao término do arranjo, modismos e influências de músicas de outros países etc. que afetavam diretamente no resultado final do arranjo. Três outros fatos chamaram atenção nesses arranjos: em primeiro lugar, não haver qualquer referência ao grupo de instrumentos de percussão nas partituras de orquestra, sendo escrita nos arranjos apenas a bateria e, mesmo assim, de maneira bastante econômica. Outra ausência constante diz respeito às letras das canções, o que permite a dedução de que, naquele contexto, representavam parte dispensável para a produção dos arranjos. E por último, a recorrente simplificação morfológica dos arranjos escritos para a Rádio Nacional, em relação à forma padrão dos arranjos de música popular da época, sem a presença do solo orquestral ao final da primeira exposição completa do tema cantado.

Por fim, o fato de quatro dos seis arranjos possuírem gravações anteriores às suas versões escritas especialmente para a Rádio Nacional do Rio de Janeiro, permitiu que fosse feita uma análise comparativa entre dois diferentes arranjos de uma mesma música. Nessa comparação, chamou bastante atenção que três desses quatro arranjos traziam como procedimento comum o reaproveitamento de um ou mais elementos musicais da gravação. Ou seja, 75% dos arranjos de músicas já consagradas ou, ao menos, reconhecidas pelo público por conta de lançamento anterior em disco, buscaram essa solução musical, seja para uma aceitação mais imediata por parte dos ouvintes ou dos próprios músicos intérpretes, seja como uma prática capaz de economizar o tempo de produção do arranjo.

Diante de tudo isso, é relevante perceber o longo caminho ainda possível de ser desbravado no campo do estudo do arranjo musical no Brasil, tema amplo que permite e merece inúmeros enfoques e abordagens de pesquisa.

8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADLER, Samuel. *The study of orchestration*. New York: W.W.Norton & Co., 2002.
- AGUIAR, Ronaldo C. *Almanaque da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.
- ALMADA, Carlos. *Arranjo*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2000.
- ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*. 2001. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- ASSIS, Machado de. *Várias Histórias*. Rio de Janeiro: W.M. Jackson Inc Editores. 1946.
- AZEVEDO, Lia Calabre de. *No Tempo do Rádio: Radiodifusão e Cotidiano no Brasil. 1923-1960*. 2002. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense, Niterói.
- BAIA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. 2010. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- BAKER, David. *Arranging & Composing*. Chicago: db/MWP, 1970.
- BARBOSA, Valdinha & DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali: O eterno experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- BAUM, Ana. *Vargas, agosto de 54: a história contada pelas ondas do rádio*. No. 2. Editora Garamond, 2004.
- BESSA, Virginia de Almeida. “Um bocadinho de cada coisa”: Trajetória e obra de Pixinguinha. História e Música Popular no Brasil dos anos 20 e 30. 2005. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- _____. *Apontamentos para o estudo do arranjo na música popular brasileira: história, fontes e perspectivas de análise*. 2005. In: *VI Congreso de la Rama Latino americana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL)*. Musica Popular, Exclusión/Inclusión Social y Subjetividad en America Latina, 2005. Disponível em: < <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/almeidabessa.pdf> >
- CABRAL, Sergio. *Nos Tempos de Almirante. Uma história do rádio e da MP*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.
- CAMARGO, Aspasia (org.). *Sociedade e Política (1930-1964)*. In Fausto, Bóris (org.). *História Geral da Civilização Brasileira*. São Paulo: Bertrand Brasil, 1996. Vol. 10 p. 18-146.
- CAMPOS, Cláudio Henrique Altieri de. *Subindo a Serra: Banda Mantiqueira*. 2001. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- COLLIER, James L. *Jazz: a autêntica música americana*. 1ª edição. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor Ltda. 1995.
- CORAÚCCI, Carlos. *Orquestra Tabajara de Severino Araújo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DE ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. Brasília: INL, 1972.
- _____. *Música, doce música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1976.

- DE MELLO, Zuzana Homem de. *Música nas veias*. São Paulo: Ed.34, 2007.
- DELAMONT, Gordon. *Modern Arranging Technique*. New York: Kendor Music, 1967.
- DIDIER, Aluísio. *Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Brasiliana Produções, 1996.
- FARIA JR. A.G.; BARROS L.O.C.; SERRÃO R. (Org.). *Guerra-Peixe um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2007.
- FARIA JR. Antonio Emanuel Guerreiro de. *Guerra-Peixe: Sua Evolução Estilística à Luz das Teses Andreanas*. 1997. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- GUERRA-PEIXE, César. Aspectos da Música Popular: Introdução ao Samba. *Revista Música Viva n°16*. Rio de Janeiro, ago.1948. p.2.
- GUEST, Ian. *Arranjo*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.
- HAUSSEN, Doris Fagundes. *Rádio e Política – Tempos de Vargas e Perón*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.
- JÚNIOR, Geremias T.P. "*Tua imagem permanece imaculada*": Notas sobre uma transcrição do arranjo de Radamés Gnattali para Lábios que beijei, 1937. In: Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, 1., 2010, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www4.unirio.br/simpom/textos/SIMPOM-Anais-2010-GeremiasTiofilo.pdf>>. Acesso em: 28 set. 2015.
- LABRES FILHO, Jair Paulo. *Que jazz é esse? As jazz-bands no Rio de Janeiro da década de 1920*. 2014. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói.
- LACERDA, Bruno Renato. *Arranjos de Guerra-Peixe para a orquestra da Rádio Nacional do Rio de Janeiro*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo.
- LAGO, Mário. *Na rolança do tempo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- LANGE, Arthur. *Arranging for the Modern Dance Orchestra*. New York: Robbins Music Corporation, 1927.
- LARUE, Jean. *Guidelines for style analysis*. New York: W.W. Norton, 1970
- LEME, Beatriz Campello Paes. *Guerra-Peixe e as 14 canções do Guia Prático de Villa-Lobos: reflexões acerca da prática da transcrição*. 2000. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- LIMA JUNIOR, Fanuel Maciel. *A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo*. 2003. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- MANCINI, Henry. *Sounds and scores*. Northridge Music Inc, 1986.
- MÁXIMO, João & DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: Uma Biografia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1990.
- MELO, Cleisson de Castro. *Influência do Jazz - Swing Era na Musica Orquestral de Concerto Brasileira no período de 1935 a 1985*. 2010. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Bahia.

- MOREIRA, Sonia Virginia. *O rádio no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1991.
- MURCE, Renato. *Bastidores do rádio – Fragmentos do rádio de ontem e de hoje*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- NEPOMUCENO, Rosa. *César Guerra-Peixe: A música sem fronteiras*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2001.
- OLIVEIRA, Joel Barbosa de. *Arranjo linear: uma alternativa as técnicas tradicionais de arranjo em bloco*. 2004. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- PARANHOS, Adalberto. *Entre o trabalho e a orgia: os vaivéns do samba nos anos 1930 e 1940*. Música Popular em Revista, v. 1, p. 6-29, 2012.
- PASQUALINI, Maria Elisa. *Os arranjadores da Rádio Record de São Paulo, 1928-1965*. Revista Brasileira de Musica, v. 25, n. 1, 2012.
- PAZ, Ermelinda A. Jacob do Bandolim. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.
- PEREIRA, Flávia Vieira. *As práticas de reelaboração musical*. São Paulo, 2011. Tese (Doutorado em música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- PEREIRA, Leandro Ribeiro. *Rádio Nacional do Rio de Janeiro. A música popular brasileira e seus arranjadores (Década de 1930 a 1960)*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de pós-graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- PISTON, Walter. *Orchestration*. New York: W.W. Norton Company, 1987.
- RIDDLE, Nelson. *Arranged by Nelson Riddle: The definitive study of arranging by America's #1 composer, arranger and conductor*. Secaucus (NJ): Warner Bros. Publications, 1985.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2001.
- SAROLDI, Luiz Carlos & MOREIRA, Sonia Virgínia. *Rádio Nacional; o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.
- SCHWARTZMAN, S.; BOMENY, H.; COSTA, V.R. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Edusp/Paz e Terra: 1984
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 2008.
- SEBESKY, Don. *The contemporary Arranger*. Van Nuys, CA: Alfred Publishing Co., 1994.
- SEVERIANO, J.; MELLO, Z. H. *A canção no tempo vol.1 e 2*. São Paulo: Ed.34, 1997.
- STEIN, L. *Structure and Style: The study and analysis of musical forms*. Summy-Birchard Co., 1962.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- VIANNA, Hermano. *O Mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 1995.
- WISNIK, José Miguel. *Machado maxixe*. São Paulo: Publifolha, 2008.
- ZAMACOIS, Joaquin. *Curso de formas musicales*. Madrid: Mundimúsica, 2007.

9. ANEXOS

Partituras editoradas dos seis arranjos analisados:

1. Brigaram pra valer (Geraldo Pereira e José Batista) – Arranjo de César Guerra-Peixe
2. O castigo vem atrás (Príncipe Pretinho) – Arranjo de César Guerra-Peixe
3. Brasil Pandeiro (Assis Valente) – Arranjo de Lyrio Panicali
4. Com que roupa? (Noel Rosa) – Arranjo de Lyrio Panicali
5. Exaltação à Bahia (Vicente Paiva e Chianca Garcia) – Arranjo de Radamés Gnattali
6. Feitiço da Vila (Noel Rosa e Vadico) – Arranjo de Radamés Gnattali

Brigaram pra valer

(samba)

Geraldo Pereira/José Batista

Arranjo: César Guerra-Peixe

The musical score is arranged in a system with seven staves. The top two staves are for S. Alto and S. Tenor, both in treble clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. The next two staves are for Trompetes and Trombones, both in 2/4 time with a key signature of two flats. The Piano part consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. The Guitarra part is a single staff in treble clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. The Voz (Edição) part is a single staff in treble clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. The score includes dynamic markings such as *f* and *ff*, and articulation marks like accents and slurs. The Piano part includes chord symbols G7 and Cm6, and rests marked with a slash. A note below the Piano part reads "N.B. Contrabaixo: igual piano!!!!". The bottom of the page is numbered 1, 2, 3, and 4, corresponding to the four measures of the music.

S. Alto

S. Tenor

Trompetes

Trombones

Piano

Guitarra

Voz (Edição)

f

ff

G7

Cm6

N.B. Contrabaixo: igual piano!!!!

1 2 3 4

The musical score is arranged in a system with seven staves. The top four staves are for vocal and instrumental parts: S.a. (Soprano Alto), S.t. (Soprano Tenor), Tpt. (Trumpet), and Tbn. (Tuba). The bottom three staves are for piano accompaniment: Pno. (Piano), Gtr. (Guitar), and Voz (Vocal line). The piano part includes chord symbols: Fm6, Gm, Eb6, and Bb7. The guitar and vocal lines are mostly rests. The score is divided into four measures, numbered 5, 6, 7, and 8 at the bottom.

5

S.a.

S.t.

Tpt.

Tbn.

Pno.

Gtr.

Voz

Fm6 Gm Eb6 Bb7

5 6 7 8

9

S.a. *mf*

S.t. *mf*

Tpt. Straight MUTE *f*

Tbn. Straight MUTE *f*

Pno. Cm6 / Bb7(b9) / G7 / Cm

Gtr. Cm6 / Bb7(b9) / G7 / Cm

Voz

9 10 11 12 13

The musical score is arranged in a system with seven staves. The top two staves are for vocal parts: S.a. (Soprano Alto) and S.t. (Soprano Tenor). The next two staves are for brass: Tpt. (Trumpet) and Tbn. (Tuba). The piano part (Pno.) is shown in grand staff notation. The guitar part (Gtr.) is on a single staff. The vocal part (Voz) is on the bottom staff. The score spans measures 14 to 18. The key signature has two flats (Bb and Eb). The vocal parts have a melodic line starting in measure 14. The brass parts have a rhythmic pattern of eighth notes. The piano part provides harmonic support with chords and bass lines. The guitar part is mostly silent, indicated by slashes. The vocal part has lyrics in Portuguese: '14 15 16 17 18'.

14 15 16 17 18

24

S.a.

S.t.

mf

mf

2.

24

Tpt.

Tbn.

24

Pno.

G7

E \flat 6

∕

B \flat 7

∕

24

Gtr.

G7

E \flat 6

∕

B \flat 7

∕

24

Voz

24

25

26

27

The musical score is arranged in a system with six staves. The vocal parts (S.a. and S.t.) feature melodic lines with chords and a *mf* dynamic marking. The brass instruments (Tpt. and Tbn.) are shown with rests. The piano part includes chord symbols (Eb6, C7, Fm6) and a slash indicating a rest. The guitar part also shows chord symbols and rests. The voice part has a melodic line with a fermata at the end of measure 32. Measure numbers 28, 29, 30, 31, and 32 are printed below the staff.

28

S.a.

S.t.

mf

mf

28

Tpt.

Tbn.

28

Pno.

E \flat 6

E \flat 6 C7

C7

/

Fm6

28

Gtr.

E \flat 6

E \flat 6 C7

C7

/

Fm6

28

Voz

28

29

30

31

32

33

S.a.

S.t.

Tpt.

Tbn.

Pno.

Gtr.

Voz

33 34 35 36 37

G7 Cm

33

33

Brigaram pra valer

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom: S.a. (Soprano Alto), S.t. (Soprano Tenor), Tpt. (Trumpet), Tbn. (Tuba), Pno. (Piano), Gtr. (Guitar), and Voz (Voice). The key signature has three flats (B-flat major or D-flat minor). The score covers measures 38 to 41. The vocal parts (S.a. and S.t.) have a melodic line with a slur over measures 38-40 and a fermata over measure 41. The piano part includes chord symbols: A^b6/C, A^bm6/C^b, B^b7, E^b9, and a slash. The guitar part has a slash in measure 38 and rests in measures 39-41. The voice part has a melodic line with a slur over measures 38-40 and a fermata over measure 41. Measure numbers 38, 39, 40, and 41 are printed below the voice staff.

1ª vez: D.S.

2ª vez: D.S. al Coda

Musical score for the piece "Brigaram pra valer", measures 43 to 47. The score is written for a band and piano. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score includes staves for Soprano Alto (S.a.), Soprano Tenor (S.t.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), and Voice (Voz). Measures 43 and 44 feature a piano introduction with a forte (*f*) dynamic. Measures 45, 46, and 47 feature a trumpet and trombone section with a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment consists of chords and a bass line. The guitar and voice parts are currently silent.

Measure	Chord
43	E \flat 9
44	∕
45	G7
46	∕
47	Cm6

The musical score is arranged in a system with six staves. The vocal parts (S.a. and S.t.) are in the top two staves, both in treble clef. The brass parts (Tpt. and Tbn.) are in the middle two staves, with the trumpet in treble clef and the trombone in bass clef. The piano part (Pno.) is in the fifth staff, with a grand staff (treble and bass clefs). The guitar part (Gtr.) is in the sixth staff, in treble clef. The voice part (Voz) is in the seventh staff, in treble clef. The key signature is three flats (B-flat major/D minor). The time signature is 4/4. The score covers measures 48 to 52. The piano part includes chord markings: F m6, G m, and E b6. The guitar part includes slash markings (/:) in measures 48, 49, and 51, and a specific chord in measure 52. The vocal parts have lyrics written below the notes.

48 49 50 51 52

O Castigo Vem Atrás

(samba)

Zé Pretinho

Arranjo: C.Guerra-Peixe

The musical score is arranged for a large ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- Flautas:** Part 1, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Clarinetas:** Part 1, starting with a forte (*f*) dynamic.
- S. Alto I-III:** Part 1, starting with a forte (*f*) dynamic.
- S. Tenor II-IV:** Part 1, starting with a forte (*f*) dynamic.
- S. Baritone V:** Part 1, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Trompetas I-II:** Part 1, starting with a forte (*f*) dynamic and a *Soli* marking.
- Trompete III:** Part 1, starting with a forte (*f*) dynamic and a *Soli* marking.
- Trombone I:** Part 1, starting with a forte (*f*) dynamic and a *Soli* marking.
- Trombone II:** Part 1, starting with a forte (*f*) dynamic and a *Soli* marking.
- Piano:** Part 1, starting with a forte (*f*) dynamic. Chord progressions are indicated below the staff: Bb7(9), A7(9), F°, Db7, F6, Bb7(9), A7(9).
- Guitarra:** Part 1, starting with a *Ritmo ad lib.* marking.
- Bateria:** Part 1, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Milfont (Voz):** Part 1, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Violino I:** Part 1, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Violino II:** Part 1, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Viola:** Part 1, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Cello:** Part 1, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Contrabaixo:** Part 1, starting with a forte (*f*) dynamic.

The score is divided into six measures, numbered 1 through 6 at the bottom.

O Castigo Vem Atrás



Musical score for 'O Castigo Vem Atrás', measures 7-12. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Saxophone Alto (S.a.), Saxophone Tenor (S.t.), Saxophone Bass (S.b.), Trumpet I-II (Tpt.I-II), Trumpet III (Tpt.III), Trombone I (Tbn.I), Trombone II (Tbn.II), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass Drum (Bat.), Voice (Voz.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measures 7-8: Flute and Clarinet play a melodic line. Piano accompaniment features chords Dm6 and Dm7. Bass drum plays a rhythmic pattern. Voice part is silent.

Measure 9: Flute and Clarinet continue. Piano accompaniment features chords Dm6 and A7(b9). Bass drum continues. Voice part begins with a melodic line.

Measures 10-12: Flute and Clarinet play a melodic line. Piano accompaniment features chords Dm7 and Gm6. Bass drum continues. Voice part continues with a melodic line.

Chord progression: Dm6, Dm6, A7(b9), Dm7, Gm6.

Tempo/Performance markings: *mf*, *p*, *Segue Ritmo*.

Measure numbers: 7, 8, 9, 10, 11, 12.

Musical score for 'O Castigo Vem Atrás', page 136. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Saxophone Alto (S.a.), Saxophone Tenor (S.t.), Saxophone Bass (S.b.), Trumpet I-II (Tpt.I-II), Trumpet III (Tpt.III), Trombone I (Tbn.I), Trombone II (Tbn.II), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass Drum (Bat.), Voice (Voz), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

The score is divided into measures 13 through 18. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 4/4. The vocal line (Voz) begins in measure 13 with a melodic phrase. The piano accompaniment (Pno.) features a steady bass line and chords. The guitar (Gtr.) and bass drum (Bat.) provide rhythmic support. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cbx.) enter in measure 15 with a melodic line, marked *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

Chord progression for the piano accompaniment:

- Measure 13: A7(b9)
- Measure 14: Gm6, A7
- Measure 15: Dm
- Measure 16: / (rest)
- Measure 17: D7(b9)
- Measure 18: Ebm6, D7(b9)

Measure numbers 13, 14, 15, 16, 17, and 18 are indicated at the bottom of the page.

19

Fl.

Cl.

S.a.

S.t.

S.b.

Tpt.I-II

Tpt.III

Tbn.I

Tbn.II

Pno.

Gtr.

Bat.

Voz.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

G7(9) x Gm7 Bbm6 Dm6 F6 F6

19 20 21 22 23 24

31

Fl.

Cl.

S.a.

S.t.

S.b.

Tpt.I-II

Tpt.III

Tbn.I

Tbn.II

Pno.

Gtr.

Bat.

Voz.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

31 32 33 34 35 36

Gm6 Gm6 B \flat C7 B \flat 6 C7 C7(9)

37

Fl.

Cl.

S.a.

S.t.

S.b.

Tpt.I-II

Tpt.III

Tbn.I

Tbn.II

Pno.

C7 / B \flat Dm B \flat 7(9) Em7 A7 Dm6 A7(b9)

Gtr.

Bat.

Voz.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

37 38 39 40 41 42



43

Fl.

Cl.

S.a.

S.t.

S.b.

Tpt.I-II

Tpt.III

Tbn.I

Tbn.II

Pno.

Gtr.

Bat.

Voz

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

f

Soli

Soli

Dm7 Gm7 Gm6 Dm Gm6 Dm A7(9) Dm x

43 44 45 46 47 48

This musical score page, numbered 142, is for the piece "O Castigo Vem Atrás". It covers measures 49 to 54. The score is arranged for a large ensemble including woodwinds, brass, piano, guitar, bass, drums, and strings. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music begins at measure 49 with a dynamic marking of *mf*. The Clarinet (Cl.) and Saxophones (S.a., S.t., S.b.) play a melodic line with various articulations. The Piano (Pno.) provides harmonic support with chords and a bass line. The Trombones (Tbn. I and II) play a rhythmic pattern with *fp* dynamics. The Drums (Bat.) play a consistent pattern with a dynamic of *f*. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cbx.) play a melodic line with a dynamic of *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The piano part includes chord symbols: Dm7, E7(9), Am7, G7(9), C7M, C6, and G7(9). The score ends at measure 54.

This musical score page contains measures 61 through 66. The instruments and parts are as follows:

- Fl.**: Flute, measures 61-64.
- Cl.**: Clarinet, measures 61-64.
- S.a.**: Saxophone Alto, measures 61-66.
- S.t.**: Saxophone Tenor, measures 61-66.
- S.b.**: Saxophone Baritone, measures 61-66.
- Tpt.I-II**: Trumpets I and II, measures 61-66.
- Tpt.III**: Trumpet III, measures 61-66.
- Tbn.I**: Trombone I, measures 61-66.
- Tbn.II**: Trombone II, measures 61-66.
- Pno.**: Piano, measures 61-66.
- Gtr.**: Guitar, measures 61-66.
- Bat.**: Bass Drum, measures 61-66.
- Voz.**: Voice, measures 61-66.
- Vln. I**: Violin I, measures 61-66.
- Vln. II**: Violin II, measures 61-66.
- Vla.**: Viola, measures 61-66.
- Vc.**: Violoncello, measures 61-66.
- Cbx.**: Contrabasso, measures 61-66.

Chord progression for guitar (measures 61-66):

61	62	63	64	65	66
C7	C7(9)	Fm6	Fm6	G7(9)	A7(9)
				G7(9)	F7(9)

67

Fl.

Cl.

S.a.

S.t.

S.b.

Tpt.I-II

Tpt.III

Tbn.I

Tbn.II

Pno.

Gtr.

Bat.

Voz.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

E7(9) Eb7(9) G7(9) Gb7(9) F7(9) Eb7(9) Gb7(9) F7(9)

67 68 69 70 71 72

73

Fl.

CL.

S.a.

S.t.

S.b.

Tpt.I-II

Tpt.III

Tbn.I

Tbn.II

Pno.

Gtr.

Bat.

Voz.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

Soli

f

f

Cup Mute

Cup Mute

Cup Mute

Cup Mute

p

Bbm6 Fm C7 Fm / F7

pp

73 74 75 76 77 78

79

Fl. *Soli*

Cl. *Soli*

S.a.

S.t.

S.b.

Tpt.I-II *Soli*

Tpt.III *f*

Tbn.I *f*

Tbn.II *f*

Pno.

Gtr. \times F7(9) Db6 \times Eb7(9)

Bat.

Voz

Vln. I

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc.

Cbx.

79 80 81 82 83 84

85

Fl.

Cl.

S.a.

S.t.

S.b.

Tpt.I-II

Tpt.III

Tbn.I

Tbn.II

Pno.

Gtr.

Bat.

Voz.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

OPEN

OPEN

OPEN

OPEN

E \flat 7(9) D \flat 6 E \flat 7 D \flat 7 Fm Fm C7 Fm C7

Soli *f*

Soli *f*

Soli *f*

Soli *f*

85 86 87 88 89 90

91

Fl. *Soli*
ff

Cl. *Soli*
ff

S.a.

S.t.

S.b.

Tpt.I-II

Tpt.III

Tbn.I *HAT* *Solo*
fp

Tbn.II *OPEN*
fp

Pno.

Gtr. *Fm Bbm6 Fm6 Bbm F7(9)*
f

Bat.

Voz.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

91 92 93 94 95 96

This musical score page, numbered 150, covers measures 97 through 102 of the piece "O Castigo Vem Atrás". The score is arranged for a large ensemble, including woodwinds, brass, piano, guitar, percussion, strings, and voice. The key signature is one flat (B-flat major/D minor), and the time signature is 4/4. The music begins at measure 97 with a dynamic marking of *f* (forte). The woodwind section (Flute, Clarinet, Saxophone) and brass section (Trumpets, Trombones) play complex rhythmic patterns with various articulations. The piano part features a steady bass line with chords in the right hand. The guitar part provides harmonic support with chords: Bb7(9), A7(9), Dm6, Db7, Db7, F6, Bb7(9), and A7(9). The percussion part is marked "Ritmo ad lib." (ad libitum). The string section (Violins I and II, Viola, Cello, and Double Bass) plays a melodic line with a dynamic marking of *f*. The voice part is currently silent, indicated by a whole rest in measure 97. The page concludes with measure 102.

97 98 99 100 101 102



Fl. ¹⁰³

Cl.

S.a.

S.t.

S.b.

D.S. al Coda

Tpt.I-II ¹⁰³

Tpt.III

Tbn.I

Tbn.II

Pno. ¹⁰³

Dm6

Dm6

Gtr. ¹⁰³

Bat. ¹⁰³

Ritmo ad lib.

Voz. ¹⁰³

Vln. I ¹⁰³

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

O Castigo Vem Atrás

The musical score is arranged in systems for various instruments. The top system includes Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Saxophone Alto (S.a.), Saxophone Tenor (S.t.), and Saxophone Bass (S.b.). The second system includes Trumpet I-II (Tpt.I-II), Trumpet III (Tpt.III), Trombone I (Tbn.I), and Trombone II (Tbn.II). The third system is for Piano (Pno.). The fourth system includes Guitar (Gtr.) and Bass (Bat.). The fifth system is for Voice (Voz.). The bottom system includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measure 107 is marked with a *rit.* (ritardando) and a *p* (piano) dynamic. The Flute part begins a *1° Solo* in measure 110, marked with *mf* (mezzo-forte) and a fermata. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cbx.) play a sustained accompaniment, with dynamics changing from *p* to *mf* in measure 110.

Measure numbers 107, 108, 109, 110, and 111 are indicated at the bottom of the page.

Fl. *f* *vibrato* *rit.*

Cl.

S.a.

S.t.

S.b.

Tpt.I-II

Tpt.III

Tbn.I

Tbn.II

Pno.

Gtr.

Bat.

Voz

Vln. I *mf* *p* *rit.* *mf*

Vln. II *mf* *p* *mf*

Vla. *mf* *p* *mf*

Vc. *mf*

Cbx.

This musical score is for the piece "Brasil Pandeiro" on page 155. It is arranged for a large ensemble. The score is divided into several systems of staves:

- Pist. 1-2** and **Pist. 3**: Pistols, playing rhythmic patterns in the upper register.
- Tbn.**: Trumpet, playing a rhythmic accompaniment in the lower register.
- S.a.** and **S.t.**: Saxophones (Alto and Tenor), playing melodic lines.
- Pno.**: Piano, providing harmonic support with chords (F7, Bb, G7) and a bass line. The instruction *simile* is present.
- Bat.**: Bass Drum, playing a rhythmic pattern.
- Vln. I** and **Vln. II**: Violins, playing melodic lines with some sixteenth-note passages.
- Vla.**: Viola, playing a melodic line.
- Vc.**: Cello, playing a melodic line.
- Bxo.**: Bassoon, playing a melodic line.
- Vlo.**: Clarinet, playing a melodic line.
- Fl.**: Flute, playing a melodic line.

The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and articulation marks. The piano part includes chord symbols: F7, Bb, and G7. The instruction *simile* is used in the piano and clarinet parts. The bass drum part includes a **2** indicating a double stroke. The flute part includes fingerings 5, 6, 7, and 8.

9

Pist.1-2

Pist.3

Tbn.

S.a.

S.t.

Pno.

Bat.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Bxo.

Vlo.

Fl.

Canto

Cm F7 F(#5) Bb

Cm F7 F7(#5) Bb

9 10 11 12

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Brasil Pandeiro'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, the title 'Brasil Pandeiro' and page number '156' are centered. The score begins with a rehearsal mark '9'. The instruments listed on the left are Pist.1-2, Pist.3, Tbn., S.a., S.t., Pno., Bat., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Bxo., Vlo., and Fl. The piano part includes chord symbols: Cm, F7, F(#5), Bb, and a fermata. The bass drum part shows a rhythmic pattern with slashes. The woodwind parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Bxo., Vlo., Fl.) have melodic lines with slurs and accents. At the bottom, the measures 9, 10, 11, and 12 are indicated.

Pist.1-2
Pist.3
Tbn.

S.a.
S.t.

Pno.

B B° Cm7 F7 Bb Bb7 Bb°

Bat.

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Bxo.

Vlo.

Fl.

Pist.1-2
Pist.3
Tbn.

Musical score for Pist.1-2, Pist.3, and Tbn. measures 23-27. Pist.1-2 and Pist.3 have rests in measures 23-24 and play chords in measure 25. Tbn. has a melodic line in measure 23, rests in 24, and chords in 25.

S.a.
S.t.

Musical score for S.a. and S.t. measures 23-27. Both parts have rests in measures 23-24 and play chords in measure 25.

Pno.

Musical score for Pno. measures 23-27. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Slashes indicate rests in measures 23, 24, and 26.

Bat.

Musical score for Bat. measures 23-27. The baton part consists of slashes indicating rests in all five measures.

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Bxo.

Musical score for Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Bxo. measures 23-27. Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. have rests in all measures. Bxo. has a melodic line in measures 23-24 and rests in 25-27.

Vlo.

Musical score for Vlo. measures 23-27. The viola part consists of slashes indicating rests in all five measures.

Fl.

Musical score for Fl. measures 23-27. The flute part consists of slashes indicating rests in all five measures.

28 1. 2. \emptyset

Pist.1-2

Pist.3

Tbn.

S.a.

S.t.

Pno.

Bat.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Bxo.

Vlo.

Fl.

28 29 30 31 32

B \flat \sphericalangle B \flat \sphericalangle F7

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Brasil Pandeiro'. The score is arranged in a system with 12 staves. The instruments are: Pist.1-2 (Pistols 1-2), Pist.3 (Pistol 3), Tbn. (Trumpet), S.a. (Saxophone Alto), S.t. (Saxophone Tenor), Pno. (Piano), Bat. (Bass Drum), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Cello), Bxo. (Bassoon), Vlo. (Clarinet), and Fl. (Flute). The score is in 2/4 time and B-flat major. It features a first ending (1.) and a second ending (2.) starting at measure 28. A key signature change to B-flat major is indicated by a circled B-flat symbol at the beginning of the second ending. The piano part includes chords B-flat, a slash, B-flat, a slash, and F7. The bass drum part has a slash in measures 28 and 29, followed by a rhythmic pattern in measures 30-32. The woodwind parts (Bxo., Vlo., Fl.) have notes in measures 30-32. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) have notes in measures 30-32. The page number 160 is in the top right corner.

33

Pist.1-2

Pist.3

Tbn.

S.a.

S.t.

Pno.

Bat.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Bxo.

Vlo.

Fl.

33 34 35 36 37

Chords: Bb, G7, Cm, F7

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Brasil Pandeiro'. The page is numbered 161. The score is written for a large ensemble. At the top, there are three staves for Pistols (Pist.1-2, Pist.3) and one for Trombone (Tbn.), all of which are currently silent. Below these are two staves for Saxophones (S.a. and S.t.), which play sustained chords. The Piano (Pno.) part features a rhythmic melody in the right hand and a bass line in the left hand, with a series of chords (Bb, G7, Cm, F7) indicated below the staff. The Bass Drum (Bat.) part consists of a simple rhythmic pattern. The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Bassoon (Bxo.), all playing melodic lines. The Flute (Fl.) part also plays a melodic line. The page is divided into five measures, numbered 33 to 37 at the bottom. The key signature has two flats, and the time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4.

38 A

Pist.1-2

Pist.3

Tbn.

S.a.

S.t.

Pno.

Bat.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Bxo.

Vlo.

Fl.

B \flat B \flat 6 F7 \sphericalangle B \flat 6

B \flat B \flat 6 F7 \sphericalangle B \flat 6

8va *tr*

38 39 40 41

This musical score is for the piece "Brasil Pandeiro" and spans measures 42 to 46. The score is arranged for a large ensemble of instruments. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. A section labeled "B" begins at measure 42. The instruments and their parts are as follows:

- Pist. 1-2:** Play a melodic line starting at measure 42, marked with an accent (>).
- Pist. 3:** Play a melodic line starting at measure 42, marked with an accent (>).
- Tbn.:** Play a melodic line starting at measure 42, marked with an accent (>).
- S.a. (Saxophone Alto) and S.t. (Saxophone Tenor):** Play a rhythmic accompaniment of eighth notes with a consistent interval.
- Pno. (Piano):** Play a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Chords F7, Bb7, A7, and Ab7 are indicated below the staff.
- Bat. (Bass Drum):** Play a rhythmic pattern of eighth notes.
- Vln. I and Vln. II:** Play a melodic line starting at measure 42, marked with an accent (>).
- Vla. (Viola):** Play a melodic line starting at measure 42, marked with an accent (>).
- Vc. (Cello):** Play a melodic line starting at measure 42, marked with an accent (>).
- Bxo. (Bassoon):** Play a melodic line starting at measure 42, marked with an accent (>).
- Vlo. (Violoncello):** Play a melodic line starting at measure 42, marked with an accent (>).
- Fl. (Flute):** Play a melodic line starting at measure 42, marked with an accent (>).

Measure numbers 42, 43, 44, 45, and 46 are printed at the bottom of the page.

47

Pist.1-2

Pist.3

Tbn.

S.a.

S.t.

Pno.

Bat.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Bxo.

Vlo.

Fl.

Cm F7 Bb / F7 /

47 48 49 50 51 52

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Brasil Pandeiro'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are Pist.1-2, Pist.3, Tbn., S.a., S.t., Pno., Bat., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Bxo., Vlo., and Fl. The music is in a key with two flats (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. The score begins at measure 47. The piano part includes chord markings: Cm, F7, Bb, and F7. The bass drum part shows a rhythmic pattern of quarter notes followed by rests. The woodwind parts (Bxo., Vlo., Fl.) have simple harmonic lines. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) play sustained chords and melodic lines. The percussion parts (Pist.1-2, Tbn., Bat.) provide rhythmic accompaniment. The page number 164 is in the top right corner.

53

Pist.1-2

Pist.3

Tbn.

S.a.

S.t.

Pno.

Bat.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Bxo.

Vlo.

Fl.

B \flat G7 Cm F7 B \flat

B \flat G7 Cm F7 B \flat

8^{va}

53 54 55 56 57

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Brasil Pandeiro'. The score is arranged in a standard orchestral layout with multiple staves. The instruments included are Piston 1-2, Piston 3, Trombone (Tbn.), Saxophone Alto (S.a.), Saxophone Tenor (S.t.), Piano (Pno.), Bass Drum (Bat.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Bassoon (Bxo.), and Flute (Fl.). The music is in a key with two flats (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The score begins at measure 53. The piano part includes a bass line and a treble line with chords B \flat , G7, Cm, F7, and B \flat indicated below the staff. The flute part features a melodic line with a sixteenth-note triplet in measure 56, marked with an 8va (octave up) and a '6' (sixteenth notes). The bass drum part shows a rhythmic pattern with slashes indicating rests. The strings (Violins, Viola, Violoncello) play a melodic line with some rests. The woodwinds (Pistons, Trombone, Bassoon) have mostly rests, with some notes in the later measures. The score is numbered 53 through 57 at the bottom.

D.C.Introd. ao Coda

Musical score for 'Brasil Pandeiro' starting at measure 63. The score includes parts for Pist.1-2, Pist.3, Tbn., S.a., S.t., Pno., Bat., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Bxo., Vlo., and Fl. The piano part includes chords Cm, F, F(#5), and Bb. The bassoon part has a melodic line. The score ends at measure 66.

68

Pist.1-2

Pist.3

Tbn.

S.a.

S.t.

Pno.

Bat.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Bxo.

Vlo.

Fl.

68 69 70 71 72

This musical score is for the piece "Brasil Pandeiro" and covers measures 73 through 77. The instrumentation includes:

- Pist. 1-2** (Pistols 1-2): Treble clef, 7/8 time signature. Measures 73-74 feature eighth-note patterns, while measures 75-76 are sustained chords.
- Pist. 3** (Pistol 3): Treble clef, 7/8 time signature. Similar to Pist. 1-2, with eighth-note patterns in measures 73-74 and sustained chords in 75-76.
- Tbn.** (Trombone): Bass clef, 7/8 time signature. Features a rhythmic eighth-note pattern in measures 73-74 and sustained chords in 75-76.
- S.a.** (Saxophone Alto): Treble clef, 7/8 time signature. Features eighth-note patterns in measures 73-74 and sustained chords in 75-76.
- S.t.** (Saxophone Tenor): Treble clef, 7/8 time signature. Features eighth-note patterns in measures 73-74 and sustained chords in 75-76.
- Pno.** (Piano): Grand staff, 7/8 time signature. Measures 73-74 contain rests with a slash, while measures 75-76 feature sustained chords with a Bb (B-flat) marking.
- Bat.** (Bass Drum): Percussion clef, 7/8 time signature. Features a rhythmic eighth-note pattern in measures 73-74 and sustained chords in 75-76.
- Vln. I** (Violin I): Treble clef, 7/8 time signature. Features sustained chords in measures 73-76.
- Vln. II** (Violin II): Treble clef, 7/8 time signature. Features sustained chords in measures 73-76.
- Vla.** (Viola): Bass clef, 7/8 time signature. Features sustained chords in measures 73-76.
- Vc.** (Cello): Bass clef, 7/8 time signature. Features sustained chords in measures 73-76.
- Bxo.** (Bassoon): Bass clef, 7/8 time signature. Features sustained chords in measures 73-76.
- Vlo.** (Clarinet): Treble clef, 7/8 time signature. Measures 73-74 contain rests with a slash, while measures 75-76 feature sustained chords with a Bb marking.
- Fl.** (Flute): Treble clef, 7/8 time signature. Features sustained chords in measures 73-76.

The score is written in 7/8 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The page number 169 is located at the top left, and the title "Brasil Pandeiro" is centered at the top. The measure numbers 73, 74, 75, 76, and 77 are printed at the bottom of the page.

Com Que Roupa?

(samba)

Noel Rosa
Arranjo: Lyrio Panicalli

Meio Alegre \S

The score is for a samba piece in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Meio Alegre'. The instruments and their parts are:

- Pistons**: Rests throughout.
- Trombones**: Rests throughout.
- S. Alto**: Starts with a half note chord (F#, C, G) and a half note (F#), then a quarter note (G), followed by eighth notes (A, B, C, D, E, F#) in the second measure.
- S. Tenor**: Similar to S. Alto, starting with a half note chord (F#, C, G) and a half note (F#), then a quarter note (G), followed by eighth notes (A, B, C, D, E, F#) in the second measure.
- Bateria**: Starts with a half note chord (F#, C, G) and a half note (F#), then a quarter note (G), followed by eighth notes (A, B, C, D, E, F#) in the second measure. The final two measures are marked 'ad lib.' with diagonal slashes.
- Violino I**: Rests throughout.
- Violino II**: Starts with a half note chord (F#, C, G) and a half note (F#), then a quarter note (G), followed by eighth notes (A, B, C, D, E, F#) in the second measure.
- Viola**: Starts with a half note chord (F#, C, G) and a half note (F#), then a quarter note (G), followed by eighth notes (A, B, C, D, E, F#) in the second measure.
- Cello**: Starts with a half note chord (F#, C, G) and a half note (F#), then a quarter note (G), followed by eighth notes (A, B, C, D, E, F#) in the second measure.
- Contrabaixo**: Starts with a half note chord (F#, C, G) and a half note (F#), then a quarter note (G), followed by eighth notes (A, B, C, D, E, F#) in the second measure.
- Piano**: Starts with a half note chord (F#, C, G) and a half note (F#), then a quarter note (G), followed by eighth notes (A, B, C, D, E, F#) in the second measure. The right hand has a 'Harpa' section with a wavy line. The left hand has a 'f' dynamic marking.
- Voz (Edição)**: Starts with a half note chord (F#, C, G) and a half note (F#), then a quarter note (G), followed by eighth notes (A, B, C, D, E, F#) in the second measure. The final measure is marked 'F'.

1 2 3 4 5 6

Musical score for the piece "Com Que Roupa?". The score is arranged for a full orchestra and voice. The instruments and parts are: Piston (Pist.), Trombone (Tbn.), Saxophone Alto (S.a.), Saxophone Tenor (S.t.), Drums (Bat.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Bassoon (Bxo.), Piano (Pno.), and Voice (Voz (Edição)).

The score is divided into measures 7 through 12. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The word "SURDINA" is written above the Piston and Trombone staves in measures 8 and 9. The piano part includes a bass line with chords Eb, D, Gm, and Bbm/F indicated below the staff. The voice part has lyrics in Portuguese: "7 Com que roupa? 8 Com que roupa? 9 Com que roupa? 10 Com que roupa? 11 Com que roupa? 12 Com que roupa?"

13

Pist.

Tbn.

S.a.

S.t.

Bat.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Bxo.

Pno.

Voz (Edição)

13 14 15 16 17 18

C7/E C7/G F

Detailed description: This is a page of a musical score for the song 'Com Que Roupa?'. The score is arranged for a full band and includes a vocal line. The instruments listed are Piston (Pist.), Trombone (Tbn.), Saxophone Alto (S.a.), Saxophone Tenor (S.t.), Drums (Bat.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Bassoon (Bxo.), Piano (Pno.), and Voice (Voz). The score begins at measure 13. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line starts at measure 13 with the lyrics '13 14 15 16 17 18'. The piano accompaniment features a bass line with chords C7/E, C7/G, and F. The instrumental parts for the brass and woodwinds have rests until measure 15, where they enter with various melodic and harmonic lines. The drums play a steady pattern of eighth notes. The piano part provides harmonic support with chords and a moving bass line.

This musical score is for the piece "Com Que Roupa?". It is arranged for a large ensemble and includes a vocal line. The score is divided into systems for different instruments and the voice. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piece begins at measure 25. The instruments included are Piston (Pist.), Trombone (Tbn.), Saxophone Alto (S.a.), Saxophone Tenor (S.t.), Drum (Bat.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Bassoon (Bxo.), Piano (Pno.), and Voice (Voz (Edição)). The vocal line starts at measure 25 and continues through measure 30. The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand. The woodwinds and strings provide harmonic support and texture. The drum part consists of a simple rhythmic pattern. The score is numbered 25 through 30 at the bottom.

25

Pist.

Tbn.

S.a.

S.t.

Bat.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Bxo.

Pno.

Voz (Edição)

25 26 27 28 29 30

Gm C7/G F F#



Musical score for 'Com Que Roupa?' starting at measure 31. The score includes parts for Piston (Pist.), Trombone (Tbn.), Saxophone Alto (S.a.), Saxophone Tenor (S.t.), Drums (Bat.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Bassoon (Bxo.), Piano (Pno.), and Voice (Voz (Edição)).

Measures 31-36 are shown. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The word 'OPEN' is written in boxes above the Piston and Trombone staves in measures 34 and 35. The piano part includes a bass line with chords and a treble line with chords and melodic fragments. The voice part is a vocal line with lyrics.

Chords for measures 31-36: Gm, G#°, F7, E7, Eb7, D7, G7, C7.

Measure numbers: 31, 32, 33, 34, 35, 36.

Pist. Musical notation for the Piston part, measures 37-40. The part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both in a key with one sharp (F#).

Tbn. Musical notation for the Trombone part, measures 37-40. The part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both in a key with one sharp (F#).

D.S. al Coda

S.a. Musical notation for the Soprano Alto part, measures 37-40. The part is mostly silent, with a few notes in measure 40.

S.t. Musical notation for the Soprano Tenor part, measures 37-40. The part is mostly silent, with a few notes in measure 40.

Bat. Musical notation for the Drum part, measures 37-40. The part consists of a steady rhythmic pattern of slashes.

Vln. I Musical notation for the Violin I part, measures 37-40. The part is mostly silent, with a few notes in measure 37.

Vln. II Musical notation for the Violin II part, measures 37-40. The part is mostly silent, with a few notes in measure 37.

Vla. Musical notation for the Viola part, measures 37-40. The part is mostly silent, with a few notes in measure 37.

Vc. Musical notation for the Violoncello part, measures 37-40. The part is mostly silent, with a few notes in measure 37.

Bxo. Musical notation for the Bassoon part, measures 37-40. The part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both in a key with one sharp (F#).

Pno. Musical notation for the Piano part, measures 37-40. The part features a complex accompaniment with multiple voices in both hands, in a key with one sharp (F#).

Voz (Edição) Musical notation for the Voice part, measures 37-40. The part features a melodic line in the right hand, in a key with one sharp (F#). A fermata is placed over the first measure.

37

38

39

40

This musical score is for the piece "Com Que Roupa?". It is written for a large ensemble and includes a vocal line. The score is divided into measures 41 through 46. The instruments and parts are:

- Pist.** (Piccolo): Treble clef, key signature of one sharp (F#).
- Tbn.** (Tuba): Bass clef, key signature of one flat (Bb).
- S.a.** (Saxophone Alto): Treble clef, key signature of one sharp (F#).
- S.t.** (Saxophone Tenor): Treble clef, key signature of one sharp (F#).
- Bat.** (Bass Drum): Percussion staff with a double bar line.
- Vln. I** (Violin I): Treble clef, key signature of one flat (Bb).
- Vln. II** (Violin II): Treble clef, key signature of one flat (Bb).
- Vla.** (Viola): Bass clef, key signature of one flat (Bb).
- Vc.** (Violoncello): Bass clef, key signature of one flat (Bb).
- Bxo.** (Bassoon): Bass clef, key signature of one flat (Bb).
- Pno.** (Piano): Grand staff (treble and bass clefs), key signature of one flat (Bb).
- Voz (Edição)** (Vocal): Treble clef, key signature of one flat (Bb).

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The vocal line is mostly silent, with some rests and a few notes. The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand. The woodwinds and strings provide harmonic support and melodic lines.

Measures 41-46 are marked with measure numbers at the bottom of the page. The key signature is one flat (Bb) throughout the score.

Exaltação à Bahia

(samba)

Vicente Paiva e Chianca Garcia

Arranjo: Radamés Gnattali

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes staves for S. Alto, S. Tenor, S. Baritone, 3 Pistons, 2 Trombones, Bateria (with the instruction *Ritmo ad lib.*), Piano (grand staff), Guitarra, Violino 1-3, Violino 2-4, Viola, Cello, and Contrabaixo. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat. The percussion part is marked *Ritmo ad lib.*. The string section (Violino 1-3, Violino 2-4, Viola, Cello, and Contrabaixo) has a *p* (piano) dynamic marking starting in measure 3. The score is divided into five measures, numbered 1 through 5 at the bottom.

1

2

3

4

5

6

S.a.

S.t.

S.b.

Pist.

Tbn.

Bat.

Pno.

Gtr.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Bxo.

f

f

f

f

f

C9

Gm

C9

Gm

6 7 8 9 10 11

12

S.a.

S.t.

S.b.

Pist.

Tbn.

Bat.

Pno.

Gtr.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Bxo.

f

D7 Gm / / /

pizz.

12 13 14 15 16

①

S.a.
S.t.
S.b.

Pist.
Tbn.

Bat.

①

Pno.

Gtr.

①

Vln.
Vln.
Vla.
Vc.

Bxo.

23

S.a. *f*

S.t. *f*

S.b. *f*

Pist. *f*

Tbn. *f*

Bat. *fz* *no aro*

Pno. *fz*

Gtr. *fz*

Vln. *fz*

Vln. *fz*

Vla. *fz*

Vc. *fz*

Bxo. *fz*

23 24 25 26 27 28

G Gm D7 Gm D7

29

S.a.

S.t.

S.b.

Pist.

Tbn.

Bat.

29

29

Camto

Gm D7 Gm D7 Gm F7

3

Gm D7 Gm D7 Gm F7

29

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

29

Bxo.

29 30 31 32 33 34

35

S.a.

S.t.

S.b.

Pist.

Tbn.

Bat.

Pno.

Gtr.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Bxo.

35 36 37 38 39 40

B \flat / / D4 D7 Gm /

B \flat / / D4 D7 Gm /

2

41

S.a.

S.t.

S.b.

Pist.

Tbn.

Bat.

41

2

Pno.

E \flat 9 D7 Gm D7(b9) Gm

41

Gtr.

41

2

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

pizz.

Bxo.

41

41 42 43 44 45 46

47

S.a.

S.t.

S.b.

Pist.

Tbn.

Bat.

47

Pno.

Camto

Gm D7(b9) Gm D7(b9) Gm F7

Gm D7(b9) Gm D7(b9) Gm F7

47

Gtr.

47

Vln.

Vln.

Vla.

arco

Vc.

47

Bxo.

47 48 49 50 51 52

53

S.a.

S.t.

S.b.

Pist.

Tbn.

Bat.

Pno.

B \flat / D4 D7 Gm / E \flat 7

B \flat / D4 D7 Gm / E \flat 7

Gtr.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Bxo.

53 54 55 56 57 58 59

60

3

S.a.

S.t.

S.b.

Pist.

Tbn.

Bat.

60

3

Pno.

D7 Gm / G G

60

3

Gtr.

60

3

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Bxo.

60 61 62 63 64 65

p

p

mf

mf

mf

mf

mf

66

S.a.

S.t.

S.b.

Pist.

Tbn.

Bat.

66

Pno.

G7M G6 G ∞ ∞ D7

G7M G6 G ∞ ∞ D7

Gtr.

66

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Bxo.

66 67 68 69 70 71

72

S.a.

S.t.

S.b.

Pist.

Tbn.

Bat.

Pno.

Gtr.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Bxo.

72 73 74 75 76 77 78

Am7 D7 Am7 D7 A7 D7

Am7 D7 Am7 D7 A7 D7

79 4

S.a. *f*

S.t. *f*

S.b. *f*

Pist. *f*

Tbn. *f*

Bat. 4

Pno. *G*[°] *A*^b7 *G* *G*7M *D*m6 *E*7

Gtr. *G*[°] *A*^b7 *G* *G*7M *D*m6 *E*7

Vln. 4

Vln.

Vla.

Vc.

Bxo. 79 80 81 82 83 84

91

S. a.

S. t.

S. b.

Pist.

Tbn.

Bat. *Sinos*

Pno.

Gtr.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Bxo.

91 92 93 94 95 96

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Exaltação à Bahia'. The score is arranged in a standard orchestral layout with multiple staves. At the top, the page number '193' and the title 'Exaltação à Bahia' are centered. The score begins at measure 91. The vocal parts (S. a., S. t., S. b.) are mostly silent, with a final chord in measure 96. The brass section (Pist., Tbn., Bat.) is also mostly silent, with the Bat. part playing a 'Sinos' (bell) pattern in measure 95. The piano (Pno.) part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with chords G, G, G#, Am7, D7, and G indicated below the staff. The guitar (Gtr.) part is mostly silent. The string section (Vln., Vla., Vc.) has a melodic line in the first violin part, with triplets in measures 95 and 96. The bassoon (Bxo.) part has a simple bass line. The page is numbered 91 through 96 at the bottom.

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. It includes the following parts:

- Vocalists:** Soprano Alto (S.a.), Soprano Tenor (S.t.), and Soprano Bass (S.b.).
- Brass:** Piston (Pist.), Trombone (Tbn.), and Baritone (Bln.).
- Piano (Pno.):** Features a triplet in measure 97 and chord changes to Ab6, A6, and Bb6.
- Guitar (Gtr.):** Remains silent throughout this section.
- Strings:** Violins (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Bxo.).

The score is marked with measure numbers 97 through 102 at the bottom.

97

98

99

100

101

102

109

S.a.

S.t.

S.b.

Pist.

Tbn.

Bat.

Pno.

Gtr.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Bxo.

109 110 111 112 113 114

Chord symbols: G7, C°, C, C, C#°

121

S. a.

S. t.

S. b.

Pist.

Tbn.

Bat.

Pno.

Gtr.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Bxo.

121 122 123 124 125 126

C / Dm7 F9 E9 Eb9 E7 /

127

S.a.

S.t.

S.b.

Pist.

Tbn.

Bat.

Pno.

Gtr.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Bxo.

Am Am7 F F#° C C7M A♭7(9)

127 128 129 130 131 132

133

S. a.

S. t.

S. b.

Pist.

Tbn.

Bat.

133

Pno.

Dm7 G7 C / Db7(9)

133

Gtr.

133

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

133

Bxo.

133 134 135 136 137 138

139

S.a.

S.t.

S.b.

Pist.

Tbn.

Bat.

Pno.

Gtr.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Bxo.

6

3

3

3

6

6

6

139

C

Bb

Cm7

C

Bb

Cm7

139

139

139

139

139

163

S.a.

S.t.

S.b.

Pist.

Tbn.

Bat.

Pno.

Gtr.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Bxo.

163

164

165

166

167

168

Feitiço da Vila

(samba)

Noel Rosa e Vadico

Arranjo: Radamés Gnattali

Obs: Clarinetes em Tom de Concerto na Partitura original

4 Clarinetes

3 Pistons

2 Trombones

Piano

Violino 1-3

Violino 2-4

Viola

Cello

Contrabaixo

Voz (Edição)

COPO

ad lib.

Ab A° Eb/Bb C7/G

1 2 3 4

4 Cl.

Pist.

Tbn.

Pno.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Bxo.

Voz (Edição)

17 18 19 20

Ab A° Eb/Bb C

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Feitiço da Vila', page 210. The score is arranged for a large ensemble and includes a vocal line. The instruments listed are four Clarinets (4 Cl.), Piccolo (Pist.), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), Violins (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Bassoon (Bxo.), and a vocal line (Voz (Edição)). The score covers measures 17 through 20. The key signature is B-flat major (two flats). The vocal line begins at measure 17 with a whole note chord of A-flat. The instrumental parts feature various rhythmic patterns and melodic lines. At the bottom of the page, a chord progression is indicated for measures 17 through 20: Ab, A°, Eb/Bb, and C.

4 Cl.

Pist.

Tbn.

Pno.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Bxo.

Voz (Edição)

25 26 27 28

E_b B_b7

Detailed description of the musical score: The score is for a jazz ensemble and a vocal soloist. It begins at measure 25 with a first ending bracket over measures 25-26. The 4 Cl. part has a staccato marking. The Pno. part features a walking bass line. The Vln. parts include a triplet in measure 27. The Bxo. part has a steady eighth-note accompaniment. The Voz part has a melodic line with lyrics. Chord changes from E_b to B_b7 are indicated above the vocal line. Measure numbers 25, 26, 27, and 28 are printed at the bottom of the page.

4 Cl.

Pist.

Tbn.

Pno.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Bxo.

Voz (Edição)

29 30 31 32

Bb7 Fm7(b5) Bb7



41

4 Cl.

Pist.

Tbn.

Pno.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Bxo.

Voz (Edição)

Bb7 Bb7 D x

41 42 43 44

45

4 Cl.

Pist.

Tbn.

Pno.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Bxo.

Voz (Edição)

45 46 47 48

F#7/C# Bm

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Feitiço da Vila'. The page number is 217. The score is arranged in a system with ten staves. The instruments are: 4 Cl. (two staves), Pist. (Percussion, one staff), Tbn. (Tuba, one staff), Pno. (Piano, grand staff), Vln. (Violin, two staves), Vla. (Viola, one staff), Vc. (Violoncello, one staff), Bxo. (Bassoon, one staff), and Voz (Edição) (Vocal, one staff). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 45. The 4 Cl. parts play a rhythmic melody. The Pno. part has a bass line and some chords. The Vln., Vla., and Vc. parts play a melodic line. The Bxo. part plays a bass line. The Voz part is mostly silent. The score ends at measure 48. There are some rests and accidentals throughout the score.

49

4 Cl.

Pist.

Tbn.

Pno.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Bxo.

Voz (Edição)

49 50 51 52

F#7/C# x G G#°

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Feitiço da Vila'. The page contains staves for various instruments and a vocal line. The instruments are: 4 Cl. (two staves), Pist. (Pistons), Tbn. (Tuba), Pno. (Piano), Vln. (Violins, two staves), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), Bxo. (Bassoon), and Voz (Edição) (Vocal line). The score is in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. It covers measures 49 to 52. The vocal line is mostly silent, with some notes in measure 52. The piano accompaniment features a steady bass line and chords. The strings play a melodic line with a wavy texture. The woodwinds have specific parts, with the 4 Cl. and Bxo. playing a rhythmic pattern. The page number 218 is in the top right corner.

4 Cl.

Pist.

Tbn.

Pno.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Bxo.

Voz (Edição)

61 62 63 64

Em7(b5) A7

65

4 Cl.

Pist.

Tbn.

Pno.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Bxo.

Voz (Edição)

2° solo

D Am7 D7 G F#7

65 66 67 68

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Feitiço da Vila'. The score is arranged in a system with multiple staves. At the top, the title 'Feitiço da Vila' and page number '222' are centered. The score begins at measure 65. The instruments included are 4 Cl. (Clarinets), Pist. (Pistons), Tbn. (Trumpets), Pno. (Piano), Vln. (Violins), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), Bxo. (Bassoon), and Voz (Edição) (Vocal). The key signature has two sharps (F# and C#). The 4 Cl. part has a melodic line starting in measure 65. The Pist. part has a rhythmic pattern of eighth notes in measure 65, followed by a '2° solo' section with a melodic line. The Tbn. part has a rhythmic pattern of eighth notes in measure 65. The Pno. part has a bass line with chords. The Vln. and Vla. parts have melodic lines. The Vc. part has a bass line. The Bxo. part has a bass line. The Voz part is empty. The bottom of the page shows the measure numbers 65, 66, 67, and 68, and a series of chords: D, Am7, D7, G, and F#7.

4 Cl.

Pist.

Tbn.

Pno.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Bxo.

Voz (Edição)

69 70 71 72

Bm C#7/G# F#m E7

4 Cl. *p* **D.S. al Coda**

Pist.

Tbn.

Pno.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Bxo.

Voz (Edição) Fm Bb7 Bb7

73 74 76

4 Cl.

Musical notation for 4 Cl. (Clarinets) in two staves, measures 77-80. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines.

Pist.

Musical notation for Pist. (Pistons) in one staff, measures 77-80. The notation features complex rhythmic patterns and chords.

Tbn.

Musical notation for Tbn. (Tuba) in one staff, measures 77-80. The notation shows a steady rhythmic accompaniment.

Pno.

Musical notation for Pno. (Piano) in two staves, measures 77-80. The notation includes a section marked "ad lib." in measure 78.

Vln.

Musical notation for Vln. (Violin) in one staff, measures 77-80. The notation features a melodic line with slurs.

Vln.

Musical notation for Vln. (Violin) in one staff, measures 77-80. The notation shows a melodic line with some rests.

Vla.

Musical notation for Vla. (Viola) in one staff, measures 77-80. The notation includes a melodic line with a slur.

Vc.

Musical notation for Vc. (Violoncello) in one staff, measures 77-80. The notation shows a simple melodic line.

Bxo.

Musical notation for Bxo. (Bassoon) in one staff, measures 77-80. The notation features a steady rhythmic accompaniment.

Ab A° Eb/Bb C7/G

Voz (Edição)

Musical notation for Voz (Edition) in one staff, measures 77-80. The notation shows a vocal line with rests.

77

78

79

80

