

MÚSICA

**A ATUAÇÃO DE MOZART
BRANDÃO COMO ARRANJADOR
NO CEARÁ E RIO DE JANEIRO:
ACERVOS E DEBATES POUCO
EXPLORADOS RELATIVOS AOS
MEIOS FONOGRAFICOS DAS
DÉCADAS DE 1940 E 1950**

**CAIO TELES BRANDÃO
TREISTMAN**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO EM
MÚSICA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

02/2018

**A ATUAÇÃO DE MOZART BRANDÃO COMO ARRANJADOR NO CEARÁ E
RIO DE JANEIRO: ACERVOS E DEBATES POUCO EXPLORADOS
RELATIVOS AOS MEIOS FONOGRÁFICOS DAS DÉCADAS DE 1940 E 1950**

por

CAIO TELES BRANDÃO TREISTMAN

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. Pedro de Moura.

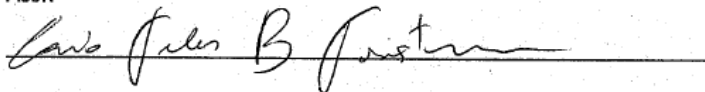
Rio de Janeiro, 2018

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

T787 Teles Brandão Treistman, Caio
A atuação de Mozart Brandão no Ceará e Rio de Janeiro: acervos e debates pouco explorados relativos aos meios fonográficos das décadas de 1940 e 1950 / Caio Teles Brandão Treistman. -- Rio de Janeiro, 2018.
142
Orientador: Paulo de Moura Aragão.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2018.
1. Mozart Brandão. 2. Arranjo. 3. Ceará Rádio Clube. 4. Rádio Tupi. 5. TV Tupi. I. de Moura Aragão, Paulo, orient. II. Título.

Autorizo cópia da minha dissertação "A atuação de Mozart Brandão como arranjador no Ceará e Rio de Janeiro: acervos e debates pouco explorados relativos às décadas de 1940 e 1950" para fins didáticos.

Ass.:





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

“A ATUAÇÃO DE MOZART BRANDÃO COMO ARRANJADOR NO CEARÁ E RIO DE JANEIRO: acervos e debates pouco explorados relativos aos meios fonográficos das décadas de 1940 e 1950”

por

CAIO TELES BRANDÃO TREISTMAN

BANCA EXAMINADORA

Pedro de Moura Aragão

Professor Doutor Pedro de Moura Aragão (orientador)

Martha Ullhôa

Professora Doutora Martha Tupinambá de Ullhôa (UNIRIO)

Lucila S. Basile

Professora Doutora Lucila Pereira da Silva Basile (UEC)

Conceito: *Aprovado*

DEZEMBRO DE 2017

AGRADECIMENTOS

Gratidão ao meu avô, Mozart Brandão, pelo legado musical que construiu em vida, pelo legado de afeto que construiu laços de solidariedade em toda a nossa grande família, pelos ensinamentos sobre zelo, capricho, detalhismo, dedicação, perseverança, carinho e calma que nos deixou através de seu exemplo, quando na condução de seus mais variados ofícios.

Gratidão a minha avó Ivanira Teles, responsável direta por meu ensino musical e por essa conclusão do meu mestrado, grande batalhadora que foi, da memória de seu ex-marido Mozart Brandão, e grande batalhadora chefe de família que foi, dando educação e exemplos da mais elevada moral para as minhas tias e para minha mãe.

Gratidão aos meus avôs Belinha e Huna Treistman, que em cada neto seu investiram com a melhor educação e carinho que poderiam dar.

Gratidão aos meus pais, Mauro Treistman e Thelma Brandão, por tudo, simplesmente. Sem vocês eu não seria moralmente capacitado para a tarefa da pesquisa científica, porque ela exige, sobretudo, honestidade.

Gratidão aos meus irmãos, Julio e Gabriela, por me darem a oportunidade de ser o irmão mais realizado pelas melhores companhias como irmãos que podia ter nessa vida.

Gratidão às minhas tias, Anik pelo apoio em toda pesquisa e por me apresentar tantas histórias da música brasileira, Zezé pela alegria e pelo exemplo de alma artística com fino equilíbrio, Bety por todo o carinho legado aos sobrinhos, Janaína pelo acervo do vô Mozart legado a mim, e a todos os meus tios pelo apoio e alegria de sempre.

Gratidão à minha companheira Roberta, com quem aprendo e conto em todas as horas.

Gratidão aos meus amigos, que sempre me incentivaram neste caminho do mestrado, e em todos os outros ofícios que me lancei com real vontade, Tainá, Gaulês, Kede, Larissa, Gegê, Igão, Necas, Matt, Vitor, Sacha, Guilherme, Júlia Mendes, Priscila Paraíso, Pedrinho, Ganc, Evandro, Gilson, e todos os outros.

Gratidão aos meus professores de música, em especial aos meus professores de violão clássico, Artur Gouvea, Graça Alan e Celso Ramalho que sempre me incentivaram a me agigantar frente aos desafios dos caminhos do palco e da pesquisa.

Gratidão especial a Mara Lúcia Ribeiro, que não só me ensinou a estudar violão e o valor da disciplina, mas a quem me ensinou que a música não é só um ofício, mas uma guilda, família com cujos integrantes podemos contar a qualquer hora e a quem devemos estar sempre na disposição do serviço.

Gratidão aos grandes mestres da Escola Portátil de Música, e aos mestres Marco Pereira, Jean Charnaux, Guilherme Sá, Abel Luiz, por me ensinarem segredos da música que não estão escritos nos livros, mas na arte popular e no cultivo da nossa alma e ouvido musical.

Gratidão aos professores da UFRJ Samuel Araújo, Sarah Cohen, Paulo Dantas, José Alberto Salgado e Maria Alice Volpe, pelo trabalho robusto que fazem no ensino e pesquisa musical, com quem consegui ter alguma maturidade para aprender. Gratidão a todos os outros que estavam dispostos a me ensinar, independente de eu ter aprendido mais ou menos.

Gratidão a todos os autores que cito na minha dissertação, por me darem a oportunidade de ter um passado histórico mais palpável e por me legarem ensinamentos metodológicos e musicais que só uma pesquisa feita com vontade verdadeira poderia ensinar.

Finalmente, gratidão aos meus mestres no mestrado, desde os professores Luiz Otávio Braga, Avelino, Álvaro Neder e Marcus Wolff, que incentivaram a utilização de certas metodologias deste trabalho e/ou me colocaram para ler textos imprescindíveis para minha formação, até aqueles que sem o qual não teria minha dissertação: Pedro Aragão, que me despertou ainda adolescente para a história da música brasileira na ocasião da Escola Portátil e depois voltou a me formar no estágio docente, que incentivou a ousadia crítica na minha dissertação ao mesmo tempo em que me cobrou rigor no discurso científico, gratidão pela sistemática com que conduziu o meu trabalho de escrita, ao me acolher como orientando. Gratidão à Martha Ulhôa, que me abriu os olhos para um campo lindo que comecei a explorar com suas orientações, a metodologia de pesquisa musical de Phillip Tagg, e que sinto que deve ser minha prioridade em futuras pesquisas. Gratidão, Martha, pelo carinho com que acolheu minhas questões de pesquisa e que me orientou nas imprescindíveis reuniões, e pelo capricho no exercício da crítica e das correções relativas a minha dissertação. Gratidão à professora Maya, que me deu orientações, na condição de banca da minha qualificação, com capricho e sabedoria. E gratidão à professora Lu Basile, pelo domínio que conquistou nas áreas da musicologia e história, com o qual realizou uma das pesquisas mais importantes da vida

musical de Fortaleza da primeira metade do século XX; por toda a solicitude, orientação, amizade que disponibilizou desde que entrei em contato, ainda na graduação; também pela disposição de vir ao Rio de Janeiro participar da minha banca.

Ao MEC e à Capes, agradeço pela oportunidade de cursar esse mestrado com bolsa e ao incentivo a nossa área de pesquisa, que apesar de não atender às necessidades imediatas do mercado, produz riquezas duradouras.

Ao povo brasileiro, que erigiu toda a riqueza material e cultural que hoje mantém o nosso estudo.

À família do Gamboa de Samba.

À Mestra Cristina e toda a família de capoeira e espiritualidade, a Ruldolf Steiner e toda a família Antroposófica, e à mestra Elca Rodrigues e a família mágica, ao meu povo judeu.

Aos nossos guias espirituais, gratidão. E que a lista de agradecimentos só aumente.

TREISTMAN, Caio T. B., *A atuação de Mozart Brandão como arranjador no Ceará e Rio de Janeiro: acervos e debates pouco explorados relativos aos meios fonográficos das décadas de 1940 e 1950.*

RESUMO

O campo de estudos acadêmicos especializado no ofício de arranjador no Brasil não tem mais de três décadas de desenvolvimento. Mas ainda mais recentes são as abordagens referentes à prática dos arranjadores das décadas de 1940 e 1950. Esta dissertação pretende contribuir em tal âmbito de estudos ao abordar a atuação de Mozart Ageu de Souza Brandão (1921 – 2006) como arranjador em tal período. Ainda pretende diminuir algumas lacunas da historiografia e musicologia que trata do período em questão, uma vez que certos gêneros, artistas, as formas musicais e instituições com os quais a prática de arranjo de Mozart Brandão se ligou são temas ainda pouco explorados: nesta pesquisa são abordados acervos inéditos, relativos principalmente à atuação de Mozart Brandão como arranjador na Ceará Rádio Clube e na Rádio e TV Tupi do Rio de Janeiro, emissoras, que, apesar de importante, são pouco estudadas; são debatidas questões relacionadas à canção romântica e ao acompanhamento sinfônico de intérpretes de música popular, assuntos pouco abordados ou mesmo evitados no estudo da música popular brasileira; e são levantados trabalhos musicais exercidos pelos arranjadores do período em questão pouco explorados no campo de estudos do arranjo. Estas contribuições são atingidas a partir da revisão da bibliografia sobre história geral da música popular brasileira, sobre os arranjos e sobre os meios fonográficos de época; da catalogação das composições e arranjos de Mozart Brandão; do mapeamento de seu caminho artístico, correlacionando-o com sua prática de arranjo; e da análise do repertório de época e dos arranjos de Mozart Brandão.

Palavras-chaves: Mozart Brandão; Arranjo; Ceará Rádio Clube; Rádio Tupi; TV Tupi.

ABSTRACT

The field of study of the arranger's work in Brazil has received new scientific contributions recently. Even more recent are the approaches to the arranger's practice and popular music in the 1940s and 1950s. This dissertation intends to contribute to such a field of study by approaching the performance of Mozart Ageu de Souza Brandão (1921 – 2006) as an arranger in such period. The genres, artists, musical forms and institutions with which the practice of arrangement of Mozart Brandão was linked are themes little explored in musicology and historiography. In order to reduce this gap, this research scrutinizes unpublished collections, mainly related to the performance of Mozart Brandão as an arranger at *Ceará Radio Clube* and at *Tupi* in Rio de Janeiro; discusses issues related to the romantic music and the symphonic accompaniment of popular music performers - topics not very much addressed or even avoided in the study of Brazilian popular music -; and analyses musical works performed by the arrangers of the aforementioned period and in the context of means of communication, referred to practices little known in general. All these contributions have been made through a review of the bibliography on the general history of Brazilian popular music, on the arrangements and on the phonographic means of the period; also by means of cataloguing the compositions and arrangements of Mozart Brandão; of mapping his artistic path, correlating it with his practice of arrangement; as well as of the analysis of the period's repertoire and the arrangements of Mozart Brandão.

Keywords: Mozart Brandão; Arrangement; Ceará Rádio Clube; Radio Tupi; TV Tupi.

ÍNDICE DAS FIGURAS UTILIZADAS

FIGURA 1 - Trecho do fox “Bonequinha de veludo”	p. 53
FIGURA 2 - Folha da partitura de “Exílio”	p. 57
FIGURA 3 - CODA de “Para você”	p. 58
FIGURA 4 - Lúgrebe da “Rapsódia Brasileira”.....	p. 59
FIGURA 5 - Trecho de “Valsinha do amor”, exemplificativo das técnicas de harmonização em bloco e cromática.....	p. 104
FIGURA 6 - Trecho de “Valsinha do amor”, exemplificativo da harmonização coral	p. 105
FIGURA 7 - Trecho de “Valsinha do amor”, exemplificativo da utilização da técnica de contraponto no arranjo.....	p. 106
FIGURA 8 - Trecho de “Valsinha do amor”, exemplificativo do acompanhamento típico de valsa	p. 106
FIGURA 9 - Trecho de “Valsinha do amor”, exemplificativo do acompanhamento com base na rítmica melódica da música	p. 107
FIGURA 10 - Trecho de “Valsinha do amor”, exemplificativo da pontuação utilizada no arranjo como motivo de acompanhamento	p. 108
FIGURA 11 - Trecho de “Valsinha do amor”, exemplificativo do contracanto de tipo movido e sincopado	p. 108
FIGURA 12 - Dizer “estilizado” na partitura do arranjo de Brandão para “Carinhoso” (1959)	p. 110
FIGURA 13 - Motivo de acompanhamento principal de “Carinhoso”	p. 112
FIGURA 14 - Desenvolvimento 1 do motivo de acompanhamento principal de “Carinhoso”, por Radamés	p. 112
FIGURA 15 - Desenvolvimento 2 do motivo de acompanhamento principal de “Carinhoso”, por Radamés	p. 112
FIGURA 16 - Motivo melódico do interlúdio de “Carinhoso”, por Radamés	p. 113
FIGURA 17 - Motivo melódico principal da parte A de “Carinhoso”.....	p. 113
FIGURA 18 - Motivo de contracanto 1 de Carinhoso (1937).....	p. 113
FIGURA 19 - Motivo de encerramento clássico na música popular brasileira	p. 113
FIGURA 20 - Motivo de contracanto 3 Contracanto de Carinhoso (1937)	p. 113
FIGURA 21 - Desenvolvimento do motivo principal de acompanhamento de “Carinhoso”, por Mozart Brandão	p. 116
FIGURA 22 - Contracanto 1 de Mozart Brandão para “Carinhoso” (1959)	p. 116
FIGURA 23 - Contracanto 2 de Mozart Brandão para “Carinhoso” (1959)	p. 117
FIGURA 24 - Contracanto 3 de Mozart Brandão para “Carinhoso” (1959)	p. 118
FIGURA 25 - Contracanto 4 de Mozart Brandão para “Carinhoso” (1959)	p. 118
FIGURA 26 - Contracanto 5 de Mozart Brandão para “Carinhoso” (1959)	p. 119
FIGURA 27 - Contracanto 6 de Mozart Brandão para “Carinhoso” (1959)	p. 120
FIGURA 28 - Trecho de contracanto 7 de Mozart Brandão para “Carinhoso” (1959)	p. 120
FIGURA 29 - Motivo de contracanto 8 de Mozart Brandão para “Carinhoso” (1959).....	p. 121
FIGURA 30 - Contracanto 9 de Mozart Brandão para “Carinhoso” (1959)	p. 121
FIGURA 31 - Contracanto 10 de Mozart Brandão para “Carinhoso” (1959)	p. 122

ÍNDICE DE TABELAS UTILIZADAS

TABELA 1 - Composições de Mozart Brandão realizadas na década de 1930	p. 51
TABELA 2 - Composições populares de Mozart Brandão na década de 1940	p. 55
TABELA 3 - Composições de concerto de Mozart Brandão na década de 1940 ..	p. 56
TABELA 4 - Composições de Mozart Brandão da década de 1950.....	p. 63
TABELA 5 - Restante das composições catalogadas	p. 67
TABELA 6 - Catalogação de partituras de arranjos de Brandão, disponibilizadas pelo MIS-RJ	p. 73
TABELA 7 - Lista de partituras de arranjos de Mozart Brandão para os meios fonográficos obtidas no acervo de sua família	p. 78
TABELA 8 - Lista de partituras de música incidental compostas por Mozart Brandão	p. 82
TABELA 9 - Lista de LPs com arranjos exclusivos de Mozart Brandão	p. 86
TABELA 10 - Lista de compactos simples com arranjos exclusivos de Mozart Brandão	p. 86
TABELA 11- Arranjos de Brandão gravados em LPs e compactos nos quais nem todas as músicas foram identificadas como sendo arranjadas pelo próprio	p. 87
TABELA 12 - Lista de gravações das composições de Mozart Brandão mapeadas em discos comerciais	p. 90
TABELA 13 - Quadro de eventos musicais do arranjo de Mozart Brandão para a gravação de “Valsinha do amor” (1955)	p. 114
TABELA 14 - Quadro de eventos musicais do arranjo de Radamés Gnattali para a gravação de “Carinhoso” (1937) - p. 119	
TABELA 15 - Quadro de eventos musicais do arranjo da gravação de “Carinhoso” (1959)	p. 128

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 01
CAPÍTULO 1 - Ausências e silenciamentos na historiografia da música popular brasileira nas décadas de 1940 a 1960	p. 11
CAPÍTULO 2 - Trajetórias artísticas de Mozart Brandão.....	p. 44
CAPÍTULO 3 - Levantamento documental da produção de Mozart Brandão nos meios fonográficos	p. 70
CAPÍTULO 4 - As contribuições dos arranjadores das décadas de 1940 e 1950 e os arranjos de Mozart Brandão para discos de intérpretes	p. 91
CONCLUSÃO	p. 124
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	p. 129
ANEXOS	p. 132

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por objetivo realizar uma análise da trajetória do músico Mozart Ageu de Souza Brandão (Recife, 1921 – Fortaleza, 2006) como arranjador nos meios fonográficos brasileiros. O ofício de arranjador exercido por Mozart Brandão – como é conhecido no meio musical - se deu, sobretudo, entre as décadas de 1940 a 1970. Também compositor, pianista, organista e regente, Mozart Brandão teve destacada atuação como arranjador na segunda metade da década de 1950 e na década de 1960, ao realizar, nas rádios e gravadoras do Rio de Janeiro, arranjos para alguns dos mais notáveis intérpretes de música popular brasileira do período, tais como Elizeth Cardoso, Dolores Duran, Jacob do Bandolim, Orlando Silva, Nelson Gonçalves, dentre outros. Na década de 1940 já exercia o cargo de maestro de rádio em Fortaleza, o que lhe valeu renome como arranjador em escala nacional.

A escolha de aprofundar este estudo na atuação de Brandão como arranjador se deu pela observação que este ofício foi o de maior destaque em sua carreira. Em que pese a importância de sua atividade nos meios musicais, o nome de Mozart Brandão permanece pouco conhecido na historiografia brasileira. A produção de Mozart Brandão como arranjador encontra-se atualmente dispersa em diversos arquivos públicos e privados pelo Brasil, e as pistas sobre sua trajetória musical encontram-se do mesmo modo fragmentadas e pouco sistematizadas. Portanto, um segundo objetivo deste trabalho é realizar o mapeamento e a reunião dos documentos e eventos referentes à sua produção musical, o que nos permitirá realizar nossa interpretação das movimentações artísticas e profissionais de Brandão a partir de uma perspectiva mais exata, e aos futuros pesquisadores permitirá o acesso a fontes já mapeadas.

As fontes nos apresentam documentos de diferentes naturezas. Embora o objetivo principal deste estudo seja a interpretação de sua atuação como arranjador, elegeu-se para catalogação aqui, além dos arranjos, os documentos relativos à sua produção composicional usualmente classificada como “obra musical”, e suas composições incidentais - categoria que inclui prefixos, sufixos e fundos musicais¹ -

¹ Música incidental diz respeito à música composta para auxiliar instâncias que mobilizam outro tipo de sensoriedade que não a musical, como narrações de programas e comerciais, atuações teatrais, imagens cinematográficas, entre outras instâncias. Fundos musicais compostos por Brandão foram destinados, sobretudo, a radio e tele novelas e narrações de programas radiofônicos. Já prefixos e sufixos são

estas não incluídas no conjunto das “obras musicais”. A catalogação dos arranjos, composições e músicas incidentais levantou documentos disponibilizados em forma de áudio e partitura.

Além das fontes de áudio e partituras, ainda foram utilizadas neste trabalho fontes documentais primárias, tais como periódicos de época, programas de concerto, documentos oficiais e iconografia e arquivos de vídeo com atuações musicais de Mozart Brandão. Como fontes secundárias, foram utilizadas a bibliografia especializada, biografias sobre Mozart Brandão escritas sem rigor historiográfico, e homenagens a Brandão veiculadas em periódicos, programas radiofônicos e depoimentos enviados à família. Esta pesquisa também se valeu de depoimentos orais de pessoas que conviveram com Brandão.

Optamos por abordar um amplo espectro de fontes por consideramos que o significado histórico da atuação de Brandão como arranjador pode ser melhor entendido se dirigirmos a atenção não só para os arranjos nas formas de partitura e áudio, mas também para fontes que nos tragam outras pistas, como o conjunto de habilidades e influências musicais de Brandão, a recepção pública na época em que as produções musicais de Brandão foram realizadas, as posições artísticas ocupadas pelos arranjadores no Brasil na época abarcada nesta pesquisa, entre outras.

É preciso explicitar, num primeiro momento, as motivações pessoais que deram início a esta pesquisa, de modo a possibilitar para a crítica o conhecimento de qual posição o pesquisador faz as argumentações neste trabalho. Como neto de Mozart Brandão e bacharel em música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, tive a oportunidade de me inclinar sobre sua obra e história a partir de um acesso privilegiado às fontes primárias, assim como a partir de ferramentas técnicas, teórico-musicais e de pesquisa. Através dos depoimentos orais e das fontes primárias, no decorrer da pesquisa percebi que seu nome era prestigiado em meios musicais de Fortaleza, especialmente por conta dos trabalhos musicais por ele exercido nesta cidade, e que, em certos meios do Rio de Janeiro, onde nasci e vivi, algumas poucas pessoas conheciam seu trabalho, embora a maioria conhecesse, superficialmente, apenas seu nome como arranjador, ou então não conhecesse.

No decorrer da pesquisa, cujo começo se deu em 2011 na iniciação científica da graduação em música, fui me acercando da certeza de que os depoimentos orais, que

nomenclaturas técnicas referente aos temas de abertura e encerramento de programas radiofônicos e televisivos, e tais tipos de trabalhos musicais também foram objeto de composições de Mozart Brandão.

traziam a consideração do nome de Mozart Brandão com admiração, tinham fundamentos numa sólida produção sua nos meios musicais da época, em especial nos meios fonográficos. Assim, assumi, na presente pesquisa, a perspectiva de reconstituir historicamente sua contribuição para os meios fonográficos da época, conquanto as fontes utilizadas confirmassem esta contribuição. E a partir do meu acesso às fontes documentais relacionadas a Brandão, me senti em posição privilegiada para disponibilizar o mapeamento, a interpretação e o acesso a tais fontes, que, em grande parte, são inéditas.

Além da disponibilização de novas fontes, o estudo da trajetória de Mozart Brandão traz consigo a oportunidade de tocar em assuntos pouco explorados pela historiografia da música popular. Por um lado, os meios fonográficos e a música popular têm recebido estudos acadêmicos importantes nas últimas décadas, especialmente aqueles que se focam mais nas particularidades dos casos - caminho que procuro seguir aqui - e menos em críticas gerais à produção e consumo musical sob a vigência do capitalismo. Por outro lado, essa nova produção evidencia algumas tendências e ausências gerais. Especialmente, podem ser citadas duas lacunas latentes que este trabalho poderá ajudar a preencher: a escassa produção acerca da história dos meios fonográficos nordestinos, e o incipiente patamar do estudo sobre os arranjadotes profissionalmente formados nas tradições musicais das décadas de 1940 e 1950.

Esta premissa de contribuição historiográfica-musical parte da hipótese de que o imaginário da história da música popular brasileira foi hegemonizado por um discurso centrado nos artistas e nos meios fonográficos do Rio de Janeiro, e foi desenvolvido a partir de uma lógica linear e evolucionista, que na tentativa de estabelecer uma linhagem de música popular “autêntica” e de “qualidade”, teria contribuído para uma visão fragmentária da música popular que era ouvida à época.

Em relação à referida concentração geográfica presente nos discursos especializados nos meios fonográficos do período em questão, poderíamos ponderar que foi a partir do Rio de Janeiro que a música popular brasileira gravada e as emissoras radiofônicas principiaram, se desenvolveram, e exportaram padrões fonográficos e nomes artísticos para todo o Brasil. Mas tal força de produção - ligada à alta concentração local do mercado de discos e ao grande alcance e estrutura das rádios da então capital federal e de sua vizinha, São Paulo - não foi absoluta: houve exemplos de importantes emissoras radiofônicas e de gravadoras fora do eixo Rio-São Paulo, e muita

vida musical ligada à música popular gravada e aos meios fonográficos se desenvolveu regionalmente.

A pesquisa sobre trabalho desempenhado por Brandão na Ceará Rádio Clube acabou por revelar algumas pistas que indicam que esta rádio adquiriu uma dinâmica de funcionamento e uma tecnologia comparáveis a das maiores rádios do Brasil. O espectro da problemática desta concentração geográfica dos temas presentes na bibliografia especializada aumenta quando se percebeu, na revisão bibliográfica, que a literatura acadêmica sobre os meios fonográficos fora do eixo Rio-São Paulo encontra-se muitas vezes incipiente, e quando não é o caso, encontram-se marginalizadas, confinadas regionalmente.

Outros elementos pouco explorados pela historiografia dizem respeito aos gêneros musicais com os quais Mozart Brandão trabalhou. Uma grande quantidade de gêneros que foram novidades nas décadas de 1940 e 1950, e que figuram no repertório de Brandão - como os gêneros latino-americanos e as canções românticas internacionais e nacionais - foi alvo de enfrentamento estético por parte de importantes autores e correntes de pensamento artístico no Brasil. Estas e outras novidades apontam para a leitura, já realizada por Márcia Tosta Dias (2000, p. 45), de que o mercado fonográfico brasileiro se encontraria nesta época bem mais segmentado neste período do que no anterior. Apesar da complexidade deste panorama musical, importantes pensadores da música popular brasileira optaram por desconsiderar grande parte da produção deste período histórico específico e ignorar sua influência sobre o repertório brasileiro que consideravam “de valor”, ao colocarem muitos dos produtos artísticos que não serviam à lógica do nacionalismo ou do que era considerado como “de valor artístico” na rubrica do que era visto como influências estrangeiras ou massificadoras a serem combatidas.

Pelo viés nacionalista, grande parte dos gêneros internacionais presentes em tal período seria ignorada nos debates sobre música popular brasileira, e em maior combate, rechaçada por José Ramos Tinhorão (1998) e pelo radialista e produtor cultural Almirante (MORAES, 2010), embora este último visse as orquestrações na música brasileira do período como positiva.

Tal visão positiva das orquestrações não é compartilhada pelos intelectuais e pensadores ligados à ascensão da bossa-nova e da tropicália. Avessos aos “influxos remanescentes do romantismo, que (...) vem impregnando enormemente a música popular”, como caracteriza o musicólogo e pesquisador Brasil Rocha Brito (CAMPOS, 1993, p. 24), referentes principalmente ao “‘cantor’, (...) ‘solista’, (...) ‘estrelismo’ vocal

e de todas as variantes interpretativas opero-tango-bolerísticas que sufocavam a música popular até então”, como identifica o regente, compositor e musicólogo Júlio Medaglia (CAMPOS, 1993, p. 75), a orquestra antes da bossa-nova acabava por “servir de background para o ‘solista’, com grandes introduções e finais sinfônicos”, traz Medaglia (CAMPOS, p.75, destaque do original). Orquestrações dessa natureza, “contrastantes”, num adjetivo de Brasil Rocha Brito (CAMPOS, 1993, p.22), são tidas por este autor como “piegas e fáceis, dos quais muitos outros [orquestradores da bossa-nova além de Tom Jobim] não conseguiram se livrar”, (p. 34).

Tais discursos estavam afinados com uma nova prática de arranjo que procedeu e também suplantou a prática relacionada ao período abarcado nesse estudo. Dizem respeito, sobretudo, à contenção da atividade musical do acompanhamento dos intérpretes da bossa-nova e da jovem-guarda nos finais da década de 1950, e ao aumento do emprego de fontes sonoras de manuseio eletrônico no arranjo a partir de 1960, especialmente usadas na estética musical tropicalista. Trata-se de práticas bem conhecidas na história da música popular brasileira, e cujo tema já foi razoavelmente desenvolvido na academia.

Outro período recorrentemente citado como marco para os arranjos da música popular brasileira é a década de 1930. Entre os recortes mais recorrentemente citados acerca de tal período, e que são vistos nos termos da ruptura e inovação estética, estão a incorporação de elementos da linguagem jazzística na música popular brasileira nos anos de 1920 e 1930, a adequação dos arranjos para o novo tipo de samba que se diferenciava do maxixe nos anos de 1930, e a inserção de elementos orquestrais-sinfônicos nos acompanhamentos da canção brasileira também nesta década.

Diferentemente dos períodos que precedem e procedem ao período aqui estudado, o silenciamento historiográfico sobre a prática de arranjos das décadas de 1940 e 1950 pode ser percebido na revisão bibliográfica da historiografia da música popular brasileira. Tal silêncio parece implicitamente indicar que esta prática não teria contribuído tanto para a evolução técnica e estética do arranjo brasileiro quanto os eventos históricos relacionados ao arranjo que precederam o período aqui abordado.

A produção de arranjos de Mozart Brandão se inicia no começo dos anos de 1940 na Ceará Rádio Clube, e ganha amplitude nacional quando Brandão chega ao Rio de Janeiro, na segunda metade da década de 1950. Na época em que Brandão mais trabalhou para os meios fonográficos, teriam sobressaído, como padrão de acompanhamento de cantores, os arranjos de caráter “sinfônico” e de “gafieira”, em

comparação com a instrumentação de regional e de banda anteriormente em voga. Brandão teria sido um dos expoentes desta estética sinfônica de arranjos.

O fato de Brandão e boa parte dos seus contemporâneos arranjadores terem como principal estética de arranjos os “arranjos sinfônicos”, somado ao fato que esta estética teria começado a ser introduzida num período anterior à atuação de Brandão e de sua geração, ou seja, na década de 1930, poderia sugerir que a contribuição da geração de arranjadores da qual Mozart Brandão fez parte se resumiria à normatização de um padrão iniciado em décadas passadas. Porém, no decorrer da pesquisa, levantamos alguns padrões musicais, como a grande gama de variações na utilização da instrumentação e técnicas sinfônicas, a variação na elaboração das introduções e das codas, dentre outros padrões a serem desvelados, que foram utilizados de forma pioneira por Mozart Brandão e seus pares nos arranjos de caráter sinfônico.

O mesmo parece se dar em relação à estética de “arranjos da gafieira”, também bastante presente nos arranjos de canções brasileiras na passagem dos anos de 1940 para os anos de 1950. Embora este último tenha sido um estilo menos utilizado por Brandão nos meios fonográficos, vale a pena comentar sua importância para ilustrar o esquecimento dado ao período em questão. Os arranjos do estilo gafieira têm o mérito de incorporar com excelência as técnicas de orquestração de jazz, e de conseguir conciliar tais técnicas com a rítmica do samba, gerando padrões musicais para as orquestrações de metais e saxes na música popular brasileira que são largamente utilizados até os dias de hoje. Por mobilizar elementos do jazz e utilizar o instrumental presente nas bandas de metais, características que ganharam frequência nos arranjos de canções nas décadas de 1920 e 1930, os arranjos “gafieirísticos” acabaram por não serem vistos como novidades, e por isso, podem ter sido pouco citados na historiografia da música popular brasileira.

Em sentido contrário a tais silenciamentos e combates presentes na historiografia citada, recentemente foram realizados estudos que consideram a produção musical das décadas de 1940 e 1950. Já há algum tempo, esse desinteresse tem sido rompido com o surgimento de estudos que abordam os artistas e os gêneros desta época, especialmente com os trabalhos de Alcir Lenharo (1995), Miriam Goldfeder (1980), José Roberto Zan (1997), Ruy Castro² e Ronaldo Conde Aguiar³, entre outros a serem citados

² CASTRO, Ruy. *A noite do meu bem: a história e as histórias do samba-canção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

³ AGUIAR, Ronaldo Conde. *Os reis das vozes*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

posteriormente. Outro movimento mais recente é responsável pelo aprofundamento nos arranjos do período de 1940 a 1960, onde podem ser citados os trabalhos de Aluísio Didier⁴, Bruno Renato Lacerda (2009), Luiz de Carvalho Duarte⁵ e Ítalo S. Neuhaus (2016). Porém, podemos notar que ainda nestes se repetem alguns focos tradicionais, como a escolha de objetos de pesquisa que privilegiam arranjadores com amplo prestígio no campo da música de concerto, e o privilégio do estudo de arranjos de samba e da bossa-nova, gêneros hegemônicos na linhagem semioficial da historiografia da música popular brasileira.

Também, por meio desta pesquisa, se percebeu a característica de incipiência da nova configuração dos meios fonográfico destas décadas, se comparada com a segunda metade do século XX. Os meios de reprodutibilidade técnica da música ganharam, na primeira metade do século XX, com o advento da gravação sonora e da radio-transmissão, uma força nunca antes vista.

Por conta desta observação, não foi utilizado, na presente pesquisa, o termo "indústria fonográfica" para caracterizar o período em que Mozart Brandão trabalhou como arranjador. A utilização de "indústria fonográfica" acabaria por gerar uma falsa ideia de que os meios fonográficos do Brasil da época estariam tomados por uma lógica predominantemente comercial, o que entraria em contradição as informações verificadas nesta pesquisa, que apontam para o fato de que diferentes níveis de pretensões artísticas por parte dos agentes musicais se inter-relacionavam nas décadas de 1940 e 1950, sem que houvesse uma separação clara entre artistas que produziam restritamente num campo musical com pretensões de maior elaboração artística e mais autônomo em relação à lógica comercial, e os outros artistas mais suscetíveis à lógica comercial. Portanto, ao invés do termo "indústria fonográfica", procuramos falar de "música popular gravada" e de "meios fonográficos".

Em valoroso trabalho para a elucidação das relações sociais desta época, Ortiz (1994) contribui em grande medida para desmistificar a utilização de valores contemporâneos na interpretação do passado dos meios fonográficos, como seria o caso da utilização do termo "indústria" para denominar o campo de produção fonográfica deste período. Nas palavras do próprio Ortiz,

⁴ DIDIER, Aluísio. *Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Brasiliana Produções, 1996.

⁵ DUARTE, Luiz de Carvalho. *Os arranjos de Claus Orgeman na obra de Tom Jobim: revelação e transfiguração da identidade da obra musical*. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-graduação em Música, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

Se compararmos o quadro cultural brasileiro com o europeu, observamos que não se justifica uma nítida diferenciação entre o polo de produção restrita e outro de produção ampliada. As razões sociológicas para que isso aconteça são fortes. Devido à fragilidade do capitalismo existente [no Brasil], Florestan Fernandes o qualifica de "difícil", uma dimensão do mercado de bens simbólicos não consegue se expressar plenamente. Isso significa uma fraca divisão do trabalho intelectual e uma confusão de fronteiras entre as diversas áreas culturais (ORTIZ, 1994, p. 25 - 26).

Nesse sentido, podemos depreender desta contribuição teórica que, na primeira metade do século XX, os meios culturais da época, entre eles o meio fonográfico, eram campos incipientes, e por conta disso, não se verificava neles uma inclinação clara para uma produção cultural puramente comercial. Pelo contrário, no caso dos meios fonográficos da primeira metade do século XX, produtos artísticos com pretensões musicais menos comerciais tinham amplo espaço neste meio.

Esta questão parece crucial para entender o engajamento de Mozart Brandão nos meios fonográficos. A diversidade dos trabalhos realizados por ele nas emissoras radiofônicas e televisivas é um exemplo de que havia, nestes meios, uma dinâmica de trabalho em que outras inclinações artísticas, ideológicas e políticas tinham espaço. Os trabalhos desenvolvidos por Mozart Brandão nas emissoras radiofônicas e televisivas, como aqueles relativos às programações de música instrumental, de jazz, e de concerto, realizadas inclusive em canais líderes de audiência e em horários nobres são exemplos disso.

O engajamento verificado em Mozart Brandão nos meios fonográficos também não é típico de um modelo industrial, ao passo que se aproxima de um modelo artesanal. Os trabalhadores de um modelo de gestão industrial se limitam a reproduzir esquemas predeterminados, enquanto no modelo artesanal, embora eles não detenham os meios de produção, os trabalhadores determinam mais o processo de produção (SANTOS, 2011). O sentimento de participação de Mozart Brandão nos meios fonográficos pode ser encontrado em diversas pistas, como na entrega a longas jornadas de trabalho, que levariam Brandão a passar "da exigência comum" em "labuta [de] até 20 horas por dia"⁶, na conservação de suas partituras relativas à produção para rádio, televisão e discos, no aproveitamento do contexto da rádio para realizar composições, no engajamento criativo como arranjador, entre outros.

Do mesmo jeito, a característica *broadcasting* dos meios radiofônicos e televisivos, ou seja, a presença de um grande corpo de músicos que tocavam ao vivo nas emissoras destoa de um modelo de gestão racional dos recursos, modelo que vai se

⁶ S/D: periódico não identificado do acervo de Fernando Milfont.

desenvolver a partir dos anos de 1960, com os chamados “disk-jockeys” (DJ’s, a música mecanicamente reproduzida).

Cabe também esclarecer a que práticas nos referimos quando falamos de *arranjo* em Mozart Brandão. Existem muitos níveis e práticas de arranjo. Paulo Aragão, num exercício teórico no primeiro capítulo de sua dissertação (2001), constrói uma conceituação abstrata para o termo "arranjo", que o coloca como uma "instância de representação" da execução musical, instância esta que estaria, mesmo que implicitamente, presente em qualquer prática musical humana. A prática de arranjo de Mozart Brandão que é objeto desta dissertação se refere ao planejamento da execução instrumental por meio das partituras, planejamento este, na maior parte dos casos, destinados a gêneros populares.

Esta prática de arranjos de Mozart Brandão se desdobrou em vários contextos específicos. Eram comuns os casos em que Brandão era chamado a realizar um arranjo de uma música que já fora gravada em décadas anteriores. Em muitos destes casos, o arranjo anterior se tornara tão fortemente identificado com a música que se tornava difícil para o arranjador realizar alguma criação substancial sem descaracterizar a "música" que o ouvinte tinha na memória. A ocorrência de tais casos foram mapeadas por Neuhaus (2016) e Lacerda (2009), e embora pareça difícil se realizar qualquer escrita mais ativa por parte dos arranjadores nestas situações, os referidos autores exemplificam soluções criativas para tais casos. Aqui também procurou-se analisar as soluções encontradas por Brandão para estes casos.

Outra prática de arranjo de Brandão que se coloca em um contexto essencialmente diferente do último se refere a situações em que o arranjador criava pela primeira vez os elementos musicais de arranjo. Uma prática também fundamentalmente criativa que Brandão exerceu se trata das “invenções” musicais baseadas em composições já conhecidas, nas quais o arranjador retrabalhava intencionalmente os elementos musicais do original. Tais foram os casos das partituras musicais de Mozart Brandão denominadas “fantasia” - adaptação de peças de concerto para linguagens da música popular brasileira ou vice-versa - e dos discos instrumentais, típicos da época, onde o trabalho musical principal era o do arranjador, e onde se realizavam variações instrumentais-sinfônicas de canções famosas à época - como aqueles discos que Brandão gravou veiculando seu nome no título, e que podem ser consultados no terceiro capítulo da presente dissertação.

Apresentadas as principais motivações e questionamentos do trabalho, passo a explicar a estrutura do mesmo. O primeiro capítulo é dedicado à revisão bibliográfica: a bibliografia revisada diz respeito à historiografia da música popular brasileira, à bibliografia sobre arranjos e à bibliografia sobre radiofonia brasileira. Neste capítulo tecemos uma crítica aos aspectos excludentes contidos na noção de uma linha de música popular brasileira “autêntica” e de “qualidade”. Entre os aspectos levantados neste processo, estão aqueles referentes aos gêneros e artistas não citados ou depreciados nos discursos sobre música popular, à pouca literatura sobre os arranjadores dos anos de 1940 e 1950 e ao esquecimento dos meios fonográficos fora do eixo Rio-São Paulo.

O capítulo dois apresenta uma análise dos caminhos musicais trilhados por Brandão, de modo a compreender como sua formação e vivência musical se relacionam com sua prática de arranjo. São levantadas nesse capítulo sua trajetória artístico-biográfica, suas composições, suas predisposições artísticas-musicais, e a imagem pública de Mozart Brandão nos meios de época.

No capítulo três realizo um estudo sobre os acervos de partituras e gravações de Mozart Brandão nos meios fonográficos, e procuro apresentar catalogações de material inédito contido em instituições públicas e particulares sobre o compositor. Aí, são especificadas as problemáticas metodológicas para o tratamento dessas fontes, e são feitas algumas conjecturas de interesse historiográfico que nos deparamos através do trabalho de levantamento e tratamento de fontes primárias das partituras e das gravações.

No quarto e último capítulo, se procura especificar e analisar os elementos musicais característicos dos arranjos de Mozart Brandão para discos de intérpretes, a partir da evidenciação da posição de Mozart Brandão na divisão de trabalho entre os arranjadores da música popular gravada, e da análise musical. Estes objetivos são atingidos por duas metodologias diferentes. Primeiro, é realizado um panorama geral da contribuição dos arranjadores das décadas de 1940 e 1950, em comparação com a década de 1930, para o ferramental técnico-estilístico do arranjo da música popular brasileira, e é visto como Brandão utilizou os padrões gerais levantados, relativos ao arranjo das décadas de 1940 e 1950. Depois, fazemos uma análise mais aprofundada de dois arranjos de Brandão, “Valsinha do amor” (1955), para a interpretação de Heleninha Costa, e “Carinhoso” (1959), para a interpretação de Orlando Silva, de modo a analisar mais minuciosamente alguma das suas características musicais do seu estilo de arranjo.

CAPÍTULO 1

Ausências e silenciamentos na historiografia da música popular brasileira nas décadas de 1940 a 1960

Nas últimas décadas, muitas temáticas ligadas à música popular brasileira comercial viraram objetos científico-acadêmicos. Silvano Fernandes Baia faz, em seu artigo "A linhagem samba-bossa-MPB" (2014), uma gênese do arcabouço bibliográfico disponível nesta área para os pesquisadores, quando estes se propuseram a estudar pela primeira vez o tema da música popular brasileira nas universidades. Segundo Baia, os primeiros estudos neste sentido datam do início de 1970, e seus autores se depararam com uma certa "concepção tacitamente estabelecida [...] do que seria música popular brasileira" (BAIA, 2014, p. 154).

Tal concepção poderia ser compreendida "como uma linhagem desenvolvida em torno da música popular do Rio de Janeiro", iniciada com os debates realizados nos anos de 1930, período no qual se desenhava um "complexo processo de construção de identidade nacional" (BAIA, 2014, p. 154). A construção desta linhagem teria como ponto de partida o *samba*, e seria continuada através de uma operação historiográfica que elegeu a *bossa-nova* e o conjunto de artistas que se abrigaram sob a sigla MPB como herdeiros de uma tradição de música "autenticamente brasileira" e "de qualidade".

Esta ideia de uma linhagem popular brasileira acabou por diminuir a participação histórica, ou mesmo excluir da história da música popular brasileira, alguns artistas, gêneros e meios fonográficos que não se enquadravam nesta linha evolutiva. Este capítulo pretende rever a contribuição de alguns destes artistas, gêneros e meios relegados a um lugar menor na historiografia da música popular brasileira. Ao mesmo tempo, procurou-se observar as motivações que fizeram os autores de tal historiografia construir a ideia de uma linhagem na música popular – pois partimos do princípio que cada discurso sobre música popular produzido teve sua razão de ser no decurso dos acontecimentos históricos, e não caberia aqui querer invalidá-los.

Segundo o balanço de Baia, por um lado, "as narrativas tradicionais ainda encontram eco em muitos discursos contemporâneos que ainda insistem em referenciar-se numa bibliografia defasada em relação aos estudos mais recentes" (2014, p.155), mas por outro, "ao longo do tempo, a concepção da música popular urbana brasileira como

uma linhagem articulada em torno do samba e expressa na sigla MPB e as proposições historiográficas que reverberam a ideia incorporada no conceito de linha evolutiva foram sendo submetidas à crítica" (2014, p. 165).

No levantamento documental realizado por esta pesquisa sobre os arranjos de Mozart Brandão para os meios de comunicação e para os discos - o que será abordado no terceiro capítulo da presente dissertação - constatamos que a maior parte dos gêneros arranjados por Brandão se refere a *sambas-canções*, música internacional em geral, *valsas*, *boleros*, o centro-americano *beguine* e suas variantes, e também os sambas. Menos representativamente, também constam os gêneros regionais do *baião*, *xote* (ou *schottish*, com também é grafado), *frevo* e *toada*, assim como o *choro* e todas as variantes do *fox-trote*. Bibliografias que constroem narrativas da história geral da música popular brasileira, dentre as quais foram consultadas para este trabalho as pesquisas de Sérgio Cabral (1996) e José Roberto Zan (1997 e 2001), fazem um levantamento dos gêneros musicais mais representativos das décadas de 1940 e 1950, que coincide com os gêneros arranjados por Brandão.

Grande parte dos gêneros arranjados por Mozart Brandão se encontram fora das narrativas que invocam esta ideia de linha evolutiva da música popular brasileira. A bibliografia aqui levantada acerca dos gêneros e artistas, do período de 1940 e 1950 indica alguns efeitos da narrativa hegemônica em questão sobre a produção intelectual acadêmica das últimas décadas. Alguns estudos, como Golfeder (1980) e Zan (1997 e 2001) apesar de abrirem terreno para a abordagem de gêneros e artistas esquecidos por esta narrativa histórica, muitas vezes mobilizam, sem a devida crítica, discursos de época, produzidos em momentos históricos de ruptura estética ou política, e que, por isso, tendiam a serem pouco ponderados ou tendiam à demarcação de territórios, diminuindo então a importância de certos gêneros e conjunto de artistas aos quais se contrapunham.

Em geral, a historiografia sobre estes artistas e gêneros pouco comentados é diminuta, e pouco é utilizada nas universidades⁷. E na maior parte dos casos, a bibliografia disponível sobre o assunto se constitui de biografias produzidas fora do modelo de pesquisa científica, das quais se espera mais um estudo esmiuçado sobre a vida dos artistas do que uma revisão crítica da bibliografia disponível sobre tais artistas e gêneros.

⁷ Utilizo como fonte da minha afirmação minha própria vivência acadêmica, como estudante de bacharelado em música na UFRJ (2007 – 2011) e de mestrado na UniRio (2015 – 2017).

Outra temática que a abordagem da trajetória biográfica-artística de Mozart Brandão nos traz, e que também se encontra marginalizada na bibliografia especializada, é referente aos meios fonográficos fora do eixo Rio-São Paulo. Assim como os artistas e gêneros ausentes nos discursos sobre música popular brasileira, importantes meios fonográficos não foram valorizados enquanto contribuintes para a música popular no Brasil. Apesar de estarem relegados a um segundo plano na bibliografia sobre os meios fonográficos, Sonia Virgínia Moreira, em livro sobre a rádio no Brasil, percebe uma articulação acadêmica recente para suplantar esta ausência:

A boa notícia é que existem interessados pensando em conjunto sobre o assunto [da articulação da história da radiofonia a partir de experiências realizadas fora do eixo Rio-São Paulo] desde o Congresso Brasileiro de Pesquisadores da Comunicação, realizado em setembro de 1991 em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Ali, pela primeira vez, um grupo de profissionais de vários estados trocou informações e concluiu que havia chegado a hora de viabilizar um projeto em equipe (MOREIRA, 2000, p. 12).

São frutos de tal movimentação iniciada em 1991 alguns estudos, como Andrade e Silva (2006), Oliveira e Silva (2009) e Rodrigues e Silva (2009), que foram aproveitados neste capítulo para abordar a Ceará Rádio Clube, rádio em que Mozart Brandão iniciou sua carreira profissional musical. Assim, procurou-se valorizar a experiência desta rádio, ainda mais quando a cidade de Fortaleza apresentou, desde cedo, uma propensão a se integrar na dinâmica artística e tecnológica modernas à época do século XX, o que teria contribuído para a Ceará Rádio Clube adquirir uma forte dinâmica de funcionamento. Esta propensão provavelmente fez com que o Ceará chegasse à década de 1990 como a 7ª colocada do Brasil na concentração de domicílio/rádio (MOREIRA, 2000, p. 17).

1.1 – A construção de um cânone historiográfico: a linhagem samba-bossanova-MPB

Para entender as motivações históricas que levaram à construção da ideia hegemônica da linhagem da música popular brasileira, é preciso remontar ao contexto em que elas foram produzidas. Neste sentido, é impossível deixar de mencionar os pioneiros estudos sobre música popular no Brasil, realizado por intelectuais modernistas das décadas de 1920 e 1930, com destaque para o trabalho de Mário de Andrade (1893 - 1945), que já em 1928 publica seu clássico “Ensaio sobre a música brasileira”. Neste livro, já serão demarcadas as posições ideológicas do autor, calcadas na ideia de

“autenticidade” e “pureza” das práticas musicais, especialmente aquelas associadas ao universo rural.

A partir das décadas de 1940 e 1950 surge um novo movimento intelectual – formado por jornalistas e produtores culturais – que procurará conferir a alguns gêneros populares urbanos - como o samba e o choro – o mesmo grau de “autenticidade” atribuído aos gêneros de tradição oral não urbanos pelos intelectuais da geração de Mário de Andrade, conforme observam Napolitano e Wasserman (2000). Embora não utilizem uma metodologia de pesquisa e escrita científica, escrevendo com base nas suas experiências e argumentando de acordo com suas visões socio-estéticas - fatores que fizeram essa geração ficar conhecida como *os memorialistas* – os trabalhos sobre a música popular brasileira desta nova geração foram importantes fontes de referência para os atuais estudos de música popular.

Esta geração de memorialistas tem em comum com os modernistas o fato de construírem em seu discurso a noção de “tradição”, cujo “eixo central” seria o samba (BAIA, 2014, p. 157-158). Conquanto considerem como objeto de estudos um leque de música mais amplo do que o dos intelectuais da década de 1930, os memorialistas se assemelham àqueles em sua busca pela pureza nacional-popular, o que é evidenciado pelo debate sobre o tradicional – o que pressupõe o não tradicional.

O memorialista que talvez mais tenha combatido o dito “não tradicional” foi o cantor, compositor, radialista e escritor Almirante (1908 – 1980), possivelmente porque os programas radiofônicos por ele produzido nos anos de 1940 e 1950, realizados em grandes emissoras, e especializados em música popular, o colocaram numa posição privilegiada para influir nos rumos dos acontecimentos da música popular. A defesa da “boa música popular brasileira” por Almirante tinha como alvo a alta incidência de gêneros estrangeiros nas mídias, especialmente nas passagens de 1940 para 1950 - uma época em que, segundo Almirante, “quase tudo era swing, [...] bolero, conga ou rumba”⁸, e em que havia uma “garotada de Copacabana”, que seria “desinteressada de sua terra” e por isso “estava cantando músicas inglesas ou cubanas”⁹.

Um dos mais representativos entre os agentes que dão prosseguimento a tal linha de raciocínio é o musicólogo e jornalista José Ramos Tinhorão (1928 –). Apesar da

⁸ ALMIRANTE. O Pessoal da Velha Guarda, Rio de Janeiro: Rádio Tupi, 25/2/1948, programa n. 9. transc.: Daniella Thompson. Fonte: <http://daniellathompson.com/Texts/Pessoal/pessoal9.htm>. Acesso em: 09/11/2017.

⁹ ALMIRANTE. O Pessoal da Velha Guarda, Rio de Janeiro: Rádio Tupi, 12/11/1947, programa n. 5. transc.: Daniella Thompson. Fonte: <http://daniellathompson.com/Texts/Pessoal/pessoal5.htm>. Acesso em: 09/11/2017.

metodologia científica, e uma vasta e altamente documentada literatura sobre a música popular brasileira, Tinhorão assume explicitamente o ponto de vista de seus pressupostos teóricos, e entra em combate com a geração influenciada pela música estadunidense, com o objetivo de defender uma cultura popular “tradicional” (BAIA, 2014, 160-161). Estava, pois, em polêmica aberta com a bossa-nova, que nos finais dos anos de 1950 e na década de 1960, vinha atraindo a atenção e a arte de várias gerações, desde antigos cantores e maestros a jovens músicos e de outros ramos artísticos.

A proposta estética da bossa-nova foi sendo desenhada aos poucos. Décadas antes de se cunhar um movimento artístico com esse nome, músicos e letristas da música popular já ousavam trazer elementos considerados “modernos” para dentro das formas e dos gêneros populares. Mas, de fato, tal proposta ganhou fôlego e espaço ao ser continuada pela bossa-nova. A partir da segunda metade da década de 1950, as propostas “bossanovistas” foram rompendo alguns lugares cristalizados da música popular midiática (CAMPOS, 1993; CABRAL, 1996; ZAN, 1997 e 2001). Entre os aspectos estéticos da bossa-nova levantados pela literatura especializada, estão a abertura a novos tratamentos harmônicos, melódicos, rítmicos e de densidade sonora, novas temáticas de letras, uma espécie de metalinguagem musical veiculada nas canções através de sutilezas críticas e humorísticas dirigidas à própria música popular, entre outros.

O livro organizado por Augusto de Campos, “O balanço da bossa” (1993 [1968]), condensa bem as dimensões das mudanças que a bossa-nova proporcionou. Ele reúne artigos de época que refletem o entusiasmo que este gênero musical gerou num movimento de artistas plásticos, intelectuais, músicos e poetas com formação no chamado “campo erudito”, mas que transitavam livremente pelas artes midiáticas. Baia coloca nos seguintes termos a contribuição do engajamento desse movimento para a música popular brasileira:

A incursão destes autores no universo da moderna música urbana não apenas emprestava legitimidade ao objeto, ao inserir no debate um grupo de artistas eruditos, mas colocava a discussão sobre a música popular num patamar mais elevado do que aquele por ela até então ocupado (2014, p.163).

A seguir, Baia continua sua caracterização sobre os artigos reunidos no livro de Campos: "entretanto, assim como os livros de Tinhorão, o Balanço da Bossa era assumidamente uma peça de intervenção, com o objetivo de incidir no debate e influir nos rumos dos acontecimentos" (p. 163). No que toca o objeto da presente pesquisa - os

arranjos de Mozart Brandão - os autores do livro e os agentes da bossa-nova nele citados concordam em defender uma estética de arranjo com menos grandiloquentes e um diálogo maior entre o arranjador e o intérprete. Especificamente, com sua narrativa de intervenção, os autores se opõem às grandes orquestrações de então, marcadas pelo excesso de "romantismo", como afirma Brasil Rocha Brito (CAMPOS, 1993, p. 24); já na dissertação de Lacerda (2009, p. 174), podemos ver Tom Jobim¹⁰ falando da reação "contra as introduções barrocas". De fato, Brandão parece estar incluído nos alvos desta crítica, uma vez que os seus arranjos para discos levantados na presente pesquisa são marcados, na maior parte das vezes, por uma grande atividade orquestral.

Tais discursos de intervenção em relação à instrumentação das canções populares parecem ter tido continuidade prática nos rumos da música popular, pois não só nos anos de 1960 os arranjos orquestrais diminuíram progressiva e significativamente, como, aos poucos, foi sendo restituído o espaço para os cantores se auto acompanharem instrumentalmente, como são representativas as gravações de "Rapaz de bem"¹¹, composição e gravação de Johnny Alf¹² e João Gilberto¹³ com "Chega de saudade"¹⁴, assim como foi criado um espaço para os intérpretes idealizarem

¹⁰ Compositor, arranjador e instrumentista, considerado um dos principais nomes da bossa-nova. Rio de Janeiro, 1927 - Nova York (EUA), 1994. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/tom-jobim>.

¹¹ 1955, Copacabana, número de série não obtido.

¹² Cantor, pianista e compositor. 1929, Rio de Janeiro – 2010, Santo André (SP). Atuante principalmente nos meios de música popular gravada e nos ambientes de música ao vivo, interpretou principalmente composições suas. Se destacou como um dos primeiros instrumentistas vinculados ao samba-canção a se acompanhar ao piano, com o apoio de uma bateria e baixo, e além disso ainda improvisar nos solos das gravações. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/johnny-alf/>.

¹³ Cantor, violonista e compositor. 1931, Juazeiro (BA). Iniciou sua carreira como cantor, tendo como referência Orlando Silva. Ingressa no conjunto vocal Garotos da Lua, no qual grava alguns discos. Na década de 1950, grava outros 78 RPM, até o seu famoso "Chega de saudade/Bim-bom", considerado um dos marcos da bossa-nova. Depois disso, é consagrado pela sua interpretação que faz uma união simbiótica entre um canto baixo, muito afinado e com a métrica deslocada dos tempos de apoio, e uma batida de violão complexa, limpa e extremamente precisa, além de harmonias bem lapidadas. Grava inúmeros álbuns, faz shows nacionais e internacionais, sendo um dos músicos brasileiros mais conhecidos no exterior. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/joao-gilberto/>.

¹⁴ 1958, Odeon, 14360-A. De fato, o espaço para os cantores se acompanharem sempre existiu, mas não de forma amplamente difundida. Podemos citar alguns casos de cantores que também gravavam seus acompanhamentos, como o cantor, violonista e compositor Patrício Teixeira (1893 – 1972), atuante nos discos nas décadas de 1920 e 1930; mas nesse os arranjos normalmente acabam suplantando a sonoridade de seu violão. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/patricio-teixeira>. Um caso dos anos subsequentes à atuação de Patrício Teixeira, que ilustra a dificuldade de espaço para se auto acompanhar é o de Dorival Caymmi, que rotineiramente travava embates com as gravadoras para determinar seu acompanhamento (SEVERIANO e MELLO, 1999). Luiz Gonzaga, poucos anos depois, parece conseguir se consolidar como intérprete e acompanhador de suas próprias canções (idem). Também os conjuntos vocais tinham, nos anos 1940 e 1950, a prática de determinarem e interpretarem instrumentalmente seu acompanhamento (idem). Mas esse não parecia ser o caso dos intérpretes de samba-canção até a chegada de músicos como Johnny Alf e João Gilberto, uma vez que mesmo os intérpretes que tinham notórias habilidades de cantar e se acompanhar, como Lúcio Alves e Dick Farney, eram majoritariamente acompanhados com arranjos que não eram determinados em função de suas habilidades pianísticas (idem). Talvez por isso Tom Jobim

seu próprio acompanhamento - o que teria sido o processo de arranjo da música Domingo no Parque¹⁵, como relata Gilberto Gil¹⁶ sobre sua parceria com o arranjador Rogério Duprat¹⁷ (CAMPOS, 1993, p. 196) na ocasião da construção do arranjo para esta música.

Mas o conjunto de esforços do movimento do qual a bossa-nova seria uma referência surtiram efeitos não só no cenário da música popular como também na historiografia sobre o assunto. O livro organizado por Campos já costurava uma genealogia que ligava a bossa-nova ao samba da década de 1930. Baia elenca alguns outros esforços que foram decisivos para colocar a bossa-nova e a MPB como continuadores da tradição musical popular brasileira. Entre eles, dois artigos de Caetano Veloso¹⁸, dos quais no primeiro¹⁹ o músico desenvolve uma contra argumentação ao “discurso antimoderno em defesa da autenticidade” (BAIA, 2014, p. 162) por parte de Tinhorão, e no segundo²⁰, “apresenta uma ideia da linha evolutiva [...] como alternativa para se resistir ao tradicionalismo no estilo de Tinhorão” (p. 162), na qual João Gilberto seria o principal articulador entre tradição e modernidade. Outro mediador do lugar da bossa-nova e da MPB como continuadores da tradição representada pelo samba, segundo Baia (p. 162), seria a FUNARTE²¹, que reuniu, na década de 1970, jornalistas e pesquisadores envolvidos com os gêneros relacionados à linhagem samba-bossa-mpb, como Hermínio Bello de Carvalho, Jairo Severiano, Ary Vasconcelos, Tárík de Souza e Sérgio Cabral.

traga os seguintes dizeres, como quem estava presenciando uma novidade, na contracapa do disco “Chega de saudade”, de João Gilberto: “quando João Gilberto se acompanha, o violão é ele. Quando a orquestra o acompanha, a orquestra também é ele”.

¹⁵ Canção arranjada para o Festival de Música Popular Brasileira de 1967, e gravada no disco “Gilberto Gil” (1968). Fonte: <http://dicionariompb.com.br/gilberto-gil/dados-artisticos>.

¹⁶ Compositor, cantor e instrumentista, fundador do movimento musical tropicalista. Salvador, BA, 1942.

¹⁷ Arranjador, regente e compositor de música contemporânea. Rio de Janeiro, 1932 - São Paulo, 2006. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/rogerio-duprat>.

¹⁸ Compositor, cantor, escritor, um dos mais destacados artistas do campo musical denominado MPB e um dos nomes centrais da Tropicália. Santo Amaro, BA – 1942. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/caetano-veloso>.

¹⁹ VELOSO, Caetano. Primeira feira de balanço. In: SALOMÃO, Waly (org.). *Alegria, alegria*. Rio de Janeiro: Pedra & Ronca, 1977. Publicado originalmente na revista Ângulos, da Faculdade de Direito da UFBA, 1966, p.1 (apud BAIA, 2014).

²⁰ REVISTA DE CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA. Que caminho seguir na música popular brasileira? Ano I, nº 7, maio de 1966 (apud BAIA, 2014).

²¹ Fundação Nacional de Artes, instituição criada em 1975, na ditadura militar, com objetivo de “promover, estimular, desenvolver atividades culturais em todo o Brasil”. Fonte: <http://www.funarte.gov.br/a-funarte/>. Último acesso: 18/10/2017. Segundo Baia (2014, p. 162), a FUNARTE foi criada também com a intenção de uma aproximação entre o governo militar e os “artistas, intelectuais e setores da classe média insatisfeitos com o regime militar” (idem).

A criação de um subcampo musical que se convencionou chamar de MPB foi uma das mais importantes implicações desta convergência de agentes. Como uma via de mão dupla, este conjunto de intelectuais, artistas, e o seu público encontram na MPB um importante eixo aglutinador de descontentamento político com a ditadura, que a partir de 1968, com o decreto do AI-5, tornou-se ainda mais repressiva (BAIA, p. 164).

1.2 – Os efeitos da ideia de linhagem na música popular brasileira sobre a bibliografia que trata dos anos de 1940 e 1950

Com todos os fatos levantados até aqui, podemos concluir que os desdobramentos práticos dessa articulação foram decisivos para os rumos da música popular brasileira. Porém, nas palavras de Baia:

Entretanto, esta proposição [de linhagem na música popular], muitas vezes tomada como eixo articulador de discursos de caráter historiográficos, encerra uma concepção do desenvolvimento histórico da música popular no Brasil que precisa ser observada com atenção. Naturalmente, implica numa visão evolutiva e, numa seleção do repertório, numa certa linhagem da tradição que precisa ser submetida à crítica, especialmente se esta proposição for tomada como referência para se pensar a história da música popular (BAIA, 2014, p. 163).

O artigo de Baia não aprofunda seu estudo nos gêneros e artistas não selecionados para esta linhagem. Mas com a revisão bibliográfica e com o levantamento dos arquivos de Brandão nos meios fonográficos podemos captar algumas práticas das décadas de 1940 e 1950 relegadas a um lugar menor nos discursos sobre música popular brasileira. O historiador Alcir Lenharo, no seu estudo sobre Jorge Goulart²² e Nora Ney²³ (1995), dois artistas expressivos das décadas de 1940 e 1950, afirma que entre os dois primeiros gêneros da linhagem samba-bossa-mpb haveria um hiato temporal, onde estaria a década de 1950 marginalizada pela arbitrariedade dos estudos de memória da música popular (1995, p. 8 - 9). Podem ser levantados diferentes aspectos dessa exclusão.

Por exemplo, quando na bibliografia da história da música popular brasileira ocorre a abordagem de um amplo espectro de artistas atuantes e gêneros presentes na

²² Cantor. 1926, Rio de Janeiro – 2012, Rio de Janeiro. Teve grande sucesso na década de 1940 e 1950. Na década de 1960, foi exilado do Brasil por integrar o Partido Comunista do Brasil e por divulgar músicas que remetiam a contextos socialistas, como "Linda cubana", gravada em 1961. Seu repertório é eclético, mas destacou-se como intérprete de sambas. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/jorge-goulart/dados-artisticos>.

²³ Cantora. 1922, Rio de Janeiro – 2003, Rio de Janeiro. Fez grande sucesso na década de 1950, até ser exilada na ditadura por participar do Partido Comunista do Brasil. Ficou marcada como intérprete de sambas-canções e fossa, porém gravou outros gêneros. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/nora-ney/>.

música popular comercial dos anos 1940 e 1950, esta parece constantemente conduzida por uma dicotomia mais ou menos implícita entre *música de massa* e *música artística*. Desfazer tal dicotomização talvez recoloca o lugar histórico de muitos repertórios e agentes esquecidos.

No seu artigo de 2001, intitulado “Música popular Brasileira, indústria cultural e identidade”, José Roberto Zan recoloca essa divisão para explicar a configuração do campo de música popular comercial nas décadas de 1940 e 1950. Cita como “linha popular e massiva” (2001, p. 112) um conjunto de artistas com diferentes estilos: “Emilinha Borba²⁴, Marlene²⁵, Dalva de Oliveira²⁶, Anísio Silva²⁷, Nelson Gonçalves²⁸, Ângela Maria²⁹, Cauby Peixoto³⁰, Luiz Gonzaga³¹ e as duplas Jararaca e Ratinho³² e

²⁴ Cantora. 1923, Rio de Janeiro – 2005, Rio de Janeiro. Atuante no meio de música popular comercial desde a década de 1930, foi uma das mais populares cantoras de sua época. Atuou nas décadas de 1930 até 1970 no cassino, Teatro de Revista, cinema, rádio, tevê e discos. Interpretou muitos gêneros de canções, inclusive o samba e choro, porém, ficou marcada por ter gravado um repertório mais humorísticos, como as marchas e rumbas que gravou, músicas românticas como boleros e outros gêneros que não fizeram parte da linhagem hegemônica nos discursos sobre música popular brasileira, como a guarânia e o baião. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/emilinha-borba/>.

²⁵ Cantora. 1922, São Paulo – 2014, Rio de Janeiro. Interpretou e gravou, desde a década de 1940, em muitos gêneros, porém ficou marcada na historiografia da música popular brasileira pelos sambas com teor crítico que cantou, e pela rivalidade midiaticamente construída com a cantora Emilinha Borba. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/marlene/>.

²⁶ Cantora. 1917, Rio Claro (SP) – 1972, Rio de Janeiro. Atuante desde a década de 1930, notabilizou-se na historiografia da música popular brasileira por gravar grandes sucessos das décadas de 1940 e 1950, e por sua participação no grupo vocal Trio de Ouro. Interpretou em diversos gêneros, do samba-canção ao tango argentino. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/dalva-de-oliveira/>.

²⁷ Cantor e compositor. 1920, Caitité (BA) – 1989, Rio de Janeiro. Atuante na década de 1950 e 1960, gravou em diversos gêneros, se destacando, porém, com o bolero e o samba-canção. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/anisio-silva/>.

²⁸ Cantor e compositor. 1919 – Santana do Livramento (RS) – 1998, Rio de Janeiro. Atuou principalmente como intérprete de discos, gravando, especialmente nos gêneros de fox, samba-canção, samba e valsa, grandes sucessos da década de 1940, estendendo sua carreira até o fim de sua vida. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/nelson-goncalves/>.

²⁹ Cantora. 1929 – Conceição de Macabu. Cantora que conquistou grande público através do rádio e dos discos. Seu repertório foi e é marcado pelo ecletismo. Mantém carreira ativa até os dias de hoje. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/angela-maria/>.

³⁰ Cantor. 1931, Niterói (RJ) – 2016, São Paulo. Atuante desde a década de 1950 até seu falecimento, seu repertório foi marcado por diversos estilos, do rock ao samba-canção. Obteve grande sucesso na década de 1950, sendo sua carreira tomada pela historiografia da música popular como um dos exemplos pioneiros no Brasil de uma estratégia agressiva de mercado musical, estratégia esta encampada por seu empresário Di Veras, que lançou outros grandes fenômenos comerciais musicais nas décadas seguintes. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/cauby-peixoto/>.

³¹ Cantor, sanfoneiro e compositor. 1921, Exu (PE) – 1989, Recife. Destacado na história da música brasileira como popularizador de gêneros musicais do interior do nordeste brasileiro, suas composições e suas gravações são até os dias de hoje muito populares e estimadas pelo público em geral. Obteve divulgação nacional de seu trabalho a partir de 1940, através da rádio e dos discos. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/luiz-gonzaga/>.

³² Dupla de nordestinos, os dois atuantes desde o início do século XX, ingressaram nos meios fonográficos na década de 1920, e participaram do início da radiofonia brasileira. Seu repertório é marcado por uma estética que enfatiza o linguajar e a música regional do interior do Brasil, e mistura regionalismo ao humor. Além de música sertaneja e emboladas, gravaram em diversos gêneros musicais. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/jararaca-e-ratinho/>.

Cascatinha e Inhana³³” (p. 112), e um conjunto de gêneros muito diferentes entre si: “bolero, guarânia, tango, a música sertaneja, baião e as marchinhas carnavalescas” (p. 112). Zan, já em sua tese de doutorado, afirma que este grupo apresentaria forte identidade com a rádio. (1997, p. 91).

Em contraposição a esta linha – usualmente identificada como parte do que era pejorativamente entendido como “música massiva”, já que obtinha grande sucesso comercial – Zan aponta para o surgimento de um novo padrão estético que vinha se configurando como um polo autônomo, com restrições artísticas e de consumo próprias, responsável pelo surgimento de uma música “ao gosto de uma nova boemia intelectualizada que frequentava bares e casas noturnas da zona sul do Rio de Janeiro” (ZAN, 2001, p.112), movimento que mais tarde culminaria na bossa-nova. Tal grupo musical se pautaria por sofisticações poéticas, harmônicas e orquestrais, e produziria sambas-exaltações e sambas-canções (idem). O autor coloca como marco desta linha o samba-canção, lançado em 1946, “Copacabana” (João de Barro e Alberto Ribeiro)³⁴, interpretado por Dick Farney³⁵, linha a qual intérpretes e compositores como “Tito Madi³⁶, Nora Ney, Antônio Maria³⁷, Lúcio Alves³⁸, Dóris Monteiro³⁹ e Johnny Alf” se identificariam (ZAN, 1997, p. 91).

³³ Dupla do interior paulista que se notabilizou por seu repertório identificado com temas do interior, veiculando em discos, a partir do início de 1950, especialmente guarânias e músicas paraguaias, mas também toadas, temas folclóricos, boleros, entre outros. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/cascatinha-e-inhana/>.

³⁴ 1946, Continental 15663-a.

³⁵ Cantor, pianista e compositor. Rio de Janeiro, 1921 – São Paulo, 1987. Iniciando carreira nos meios fonográficos nos finais da década de 1930, gravou pela primeira vez em 1940. Fez carreira nos Estados Unidos nessa época, quando seu repertório ainda era predominantemente marcado pela música estadunidense. Lançou alguns dos *standars* do jazz, tanto no Brasil como no próprio Estados Unidos. Quando retornou ao Brasil, ainda na década de 1940, começou a abrir seu repertório para o gênero do samba-canção, gênero no qual se consagrou na historiografia da música popular brasileira ao gravar grandes sucessos comerciais. Participou dos marcos da bossa-nova como intérprete, embora não tenha sido o gênero predominante do seu repertório, que era predominantemente o jazz e o samba-canção, tendo gravado algumas músicas no gênero toada. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/dick-farney/>.

³⁶ Cantor e compositor. 1929, Pirajuí (SP). Iniciou carreira como cantor de rádio e discos na década de 1950, e obteve rápido sucesso como compositor no mesmo período. Seu repertório é marcado pela canção romântica, indo do samba-canção ao bolero, porém logrando composições em outros gêneros musicais. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/tito-madi/dados-artisticos>.

³⁷ Compositor, jornalista, escritor e produtor radiofônico. 1921, Recife – 1964, Rio de Janeiro. Destacou-se na história da música popular brasileira por escrever sambas-canções de grande sucesso. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/antonio-maria>. Mozart Brandão tinha Antônio Maria com muita admiração (fonte: depoimento post-mortem do filho de Mozart, Néspoli Brandão, em homenagem ao seu pai, obtido em acervo da família de Brandão) tendo trabalhado com Maria na Ceará Rádio Clube (CAMPOS, 1984) e arranjado músicas do compositor.

³⁸ Cantor, pianista e compositor. 1927, Cataguases (MG) – 1993, Rio de Janeiro. Iniciou carreira artística na década de 1940, tendo gravado e composto músicas de sucesso. O seu repertório veicula primordialmente sambas-canções e bossas-novas. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/lucio-alves>.

A partir dos anos 1960, o aumento do público de classe média fez com que um mercado ‘menos comercial’ e ‘mais artístico’ de música popular fosse uma possibilidade comercial. Ao mesmo tempo, políticas econômicas de ampliação do público consumidor e dos bens de consumo - cujo um marco foi a política desenvolvimentista do Governo JK (ZAN, 2001, p. 113), mas que ganhou força especialmente após o início da ditadura militar de 1964 (ORTIZ, 1994, p. 113) - inserem grande parte da população brasileira, antes excluída, no mercado de bens simbólicos, condição para se ter uma indústria cultural de fato (ORTIZ, p. 147-148).

Assim, nos finais de 1950 e na década de 1960, a bossa-nova representou uma continuação e uma ampliação de um mercado restrito que vinha se formando nos finais de 1940 e na década de 1950. De outro lado, realmente se desenvolveram, especialmente na década de 1950, estratégias comerciais no mercado fonográfico que nos permite a identificação de características da produção artística massificada (ZAN, 1997, p. 84-87). Mas tomar esta divisão - entre um polo de produção e consumo musical restrito, e um polo mais aberto ao consumo das massas e mais suscetível ao mercado - como eixo da narrativa sobre música popular dos anos de 1950 é invocar um ferramental teórico que serve para explicar a bossa-nova, mas não as particularidades dos gêneros e artistas contidos no grupo “de massa”.

Portanto, o uso dos termos “música de massa” e “música artística” não parecem ser os mais adequados para a análise da música popular das décadas de 1940 e 1950. Antes da bossa-nova e da década de 1960, a possibilidade da constituição de um campo musical restrito na música popular parece estar colocada apenas de forma embrionária, como uma potência a ser desenvolvida. Até então, era comum os músicos - inclusive aqueles que foram colocados como preparadores da bossa-nova - transitar entre os diversos estilos - inclusive aqueles colocados na linha massiva - e as músicas “sofisticadas” - como são citados recorrentemente como exemplo Garoto⁴⁰ e Custódio de Mesquita⁴¹ - gravavam e vendiam disco da mesma maneira que as músicas mais

³⁹ Cantora. 1934, Rio de Janeiro. Iniciou sua carreira na rádio e nos discos na década de 1950, gravando com regularidade até a década de 1970. Embora seu repertório tenha sido predominado pelo samba-canção, no seu repertório figuram também boleros e toadas. <http://dicionariompb.com.br/doris-monteiro>.

⁴⁰ Multi-instrumentista de cordas dedilhadas e compositor. 1915, São Paulo - 1955, Rio de Janeiro. Atou desde finais de 1920 como instrumentista acompanhador de música popular gravada, participando do início da radiofonia brasileira. No final das décadas de 1930 já tinha larga reputação nacional, e pouco depois, internacional. Seguiu atuando como acompanhador, porém também se projetou como compositor e como intérprete de música instrumental popular brasileira e música de concerto brasileira. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/garoto>.

⁴¹ Pianista, regente, arranjador e compositor. 1910, Rio de Janeiro - 1945, Rio de Janeiro. Iniciando sua atuação como instrumentista nos primórdios da rádio, destacou-se como compositor de músicas que até os

simples e comerciais. Como o próprio Zan coloca: “a segmentação do campo musical e a configuração de uma certa hierarquia de legitimidades no plano da música popular [...] tem como base uma cultura de massa ainda incipiente e um mercado de bens simbólicos não unificado” (1997, p. 93) - sendo a expressão “não unificado” utilizada, possivelmente, no sentido de caracterizar a não unificação do mercado em torno de estratégias predominantemente comerciais.

O trânsito dos intérpretes por diversos gêneros foi um fato nesta época. Por exemplo, Zan afirma, citando como fonte um trecho do Ruy Castro⁴², que, apesar de os “sofisticados” não entenderem, Os Cariocas, grupo vocal considerado como precursor da bossa-nova por Medaglia (1993, p. 108), fizeram “grande sucesso” cantando baião⁴³ (CASTRO, 1990, p.60 apud ZAN, 1997, p. 92), gênero colocado no grupo dos “massivos” por Zan. Já Bruno Lacerda, em sua dissertação sobre os arranjos de Guerra-Peixe para a Rádio Nacional, traz outros dados da mescla de repertório: “também as orquestras que tocavam ao vivo na Rádio Nacional do Rio de Janeiro, até os anos de 1950 e meados de 1970, bem como as outras orquestras populares desse período, não se especializavam num ritmo único” (LACERDA, 2009, p. 59- 60), e continua citando Vianna: “executavam sambas ao lado de mambos e boleros” (VIANNA, 1995, p. 50 apud LACERDA, 2009, p. 60). E esta interseção pode ser verificada da mesma forma na abordagem do repertório dos intérpretes colocados no grupo dos “sofisticados” por Zan, onde podemos verificar a presença de boleros, guarânias e rocks, gêneros musicais também comumente interpretados nos termos da “música de massa”.

Outra situação de interseção entre as características “massivas” e “artísticas” é trazida por Cabral (1996, p. 94), quando o autor fala sobre a rivalidade entre o público de Dick Farney e Lúcio Alves, num primeiro momento da carreira dos cantores, quando existia uma disputa entre preferência por cada um dos artistas. Ainda que não tenha atingido os níveis observados no caso de Marlene e de Emilinha Borba, tal qual demonstra Miriam Goldfeder em seu estudo sobre a dinâmica da Rádio Nacional do Rio de Janeiro sobre o ponto de vista político (1980), essa rivalidade é um exemplo clássico

dias de hoje ainda são veiculadas no repertório de intérpretes de música popular brasileira. Ainda acompanhou instrumentalmente muitos cantores em gravações, e gravou discos de música instrumental. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/custodio-mesquita>.

⁴² CASTRO, Ruy. *Chega de saudade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990 (apud ZAN, 1997, p. 237).

⁴³ Segundo o Dicionário de música popular brasileira Cravo Albin: "ao lado da cantora Marlene, [o grupo Os cariocas] gravou 'Qui nem jiló' e 'Macapá', de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Também, "nessa gravadora [Columbia], foram levados a gravar músicas como 'Born too late', 'Chá-chá-chá baiano' e 'Always and Forever', mas que não se adaptavam ao seu estilo." Fonte: <http://dicionariompb.com.br/os-cariocas/>.

de padrão utilizado pela historiografia da música popular brasileira para vincular artistas à "música de massa" (ZAN, 1997, p. 85-86; GOLDFEDER, 1980).

Os gêneros mais repudiados pelos agentes sintonizados com a concepção que sustenta tal linhagem parecem ser os latino-americanos. Esses gêneros alcançaram grande popularidade na década de 1940 e 1950. Como traz Cabral (1996, p. 96-97), "Gregório de Barros, Lucho Gatica e Fernando Albuérne⁴⁴ eram tão familiares no Brasil quanto Francisco Alves⁴⁵, Orlando Silva⁴⁶, Silvio Caldas⁴⁷, Ciro Monteiro⁴⁸, Gilberto Alves⁴⁹". A esta abertura do público brasileiro aos gêneros latino-americanos, vem se somar alguns cantores brasileiros especialistas nestes gêneros latino-americanos.

O bolero se tornou o principal alvo das críticas feitas pelos agentes adeptos a ideia de uma linhagem de música popular autêntica e de qualidade. Porém, podemos reconsiderar seu lugar na música brasileira colocando em questão possíveis influências musicais deste gênero sobre a música inscrita na linhagem samba-bossa-mpb. De certo, a canção romântica não foi um fenômeno restrito à América Latina, mas é possível observar que na década de 1940, quando o bolero começou a ser divulgado no Brasil, as letras das canções brasileiras passariam a ter um estilo "sofrente", inaugurando o estilo "canção de fossa" (CABRAL, 1996, p. 96). O próprio samba-canção desta década parece ser muito influenciado pelo bolero, talvez se assemelhando mais a este gênero, por exemplo, em questões rítmicas e de letras, do que as composições da década de 1930 levantadas como primeiros sambas-canções por Cabral (1996) e Severiano e Mello (1999), como "Ai Ioiô (Linda flor)" (Henrique Vogeler, Luís Peixoto e Marques Porto)⁵⁰, Inquietação (Ary Barroso)⁵¹ e "Serra da Boa Esperança" (Lamartine Babo)⁵².

⁴⁴ Cantores latino-americanos que se destacaram como intérpretes de bolero.

⁴⁵ Cantor. 1898, Rio de Janeiro – 1952, Pinamonhangaba (SP). Cantou os maiores sucessos das décadas de 1920, 1930 e 1940, sendo o cantor que mais registrou discos de 78 RPM no Brasil. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/francisco-alves>.

⁴⁶ Cantor. 1915, Rio de Janeiro – 1978, Rio de Janeiro. Teve o auge da sua carreira nos anos 1930 e 1940, mas continuou lançando músicas até a década de 1950. Registrou em suas gravações os gêneros mais populares da década de 1930 e 1940, como o samba-canção, marcha, bolero e fox. A partir de 1960, sua carreira se foca em regravações de sucessos antigos. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/orlando-silva>.

⁴⁷ Cantor e compositor. 1908, Rio de Janeiro – 1998, Atibaia (SP). Começou a gravar discos na década de 1930, o que seguiu fazendo até a década de 1960. Foi intérprete dos maiores sucessos da década de 1930 e 1940. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/silvio-caldas>.

⁴⁸ Cantor e compositor. 1913, Rio de Janeiro – 1973, Rio de Janeiro. Começando a gravar discos na década de 1930, se tornou famoso como intérprete de samba, pelo jeito "malandreado" que tinha de cantar, porém também compôs sambas que fizeram grande sucesso. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/cyro-monteiro>.

⁴⁹ Cantor. 1915, Rio de Janeiro – 1992, Jacareí (SP). Nos anos 1930 e 1940, interpretou gravações de sucesso. Seguiu trabalhando como músico nas décadas seguintes. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/gilberto-alves>.

⁵⁰ 1929, Parlophon, 12926-a.

⁵¹ 1935, Odeon, 11255-a.

Mesmo o samba-canção - gênero no qual compuseram músicas alguns dos nomes que fazem parte da linhagem construída “samba-bossa-mpb”, como Ary Barroso, citado acima, além de Herivelto Martins, João de Barro, Dorival Caymmi, entre outros - quase não é objeto principal de estudos, com poucas exceções, entre as quais é possível citar o recente livro de Ruy Castro, “A noite do meu bem” (2015). Ademais, constantemente encontra-se na literatura especializada este gênero e seus artistas com sua posição quase que reduzida a uma preparação para a bossa-nova. E talvez por ter sido “abafado” pela bossa-nova no imaginário da história da música brasileira, o samba-canção é muitas vezes tomado como sinônimo de bossa-nova. Consequentemente, artistas especializados no samba-canção que não participaram da bossa-nova - o que configura grande parte dos casos – tiveram participação diminuta nos discursos sobre a música brasileira. Outros artistas, como Tom Jobim, pouco são citados como tendo efetivamente participado do movimento de “fossa” do samba-canção, tal como lembra Ruy Castro (2001, p. 69 - 72). No entanto, o gênero samba-canção tem uma história própria, sendo um dos principais gêneros da música popular gravada e do rádio, exatamente nas décadas de 1940 e 1950.

O conjunto das exclusões citadas tem como efeito historiográfico uma narrativa que opera grande saltos históricos. A filiação seletiva na construção da genealogia musical samba-bossa-mpb está explícita nas conjecturas dos intelectuais que participaram do movimento de renovação moderna da música popular:

Por outro lado, a base brasileira da BN era representada principalmente pela produção dos cancionistas do final dos anos 20 e início dos anos 30 [...]. Dos compositores e intérpretes desse período, Noel Rosa é apontado por Medaglia como o que mais influenciou os jovens compositores bossanovistas [...]. Além de Noel, os músicos da BN tiveram ainda como parâmetro as canções de Custódio de Mesquita, Geraldo Pereira, Ary Barroso, além do canto de Mário Reis (ZAN, 1997, p. 105)

Caetano Veloso, em entrevista a Augusto de Campos, coloca sem preconceitos o universo artístico que fez parte da sua música. Depois de falar da influência, no seu trabalho, dos escritores e músicos benquistos no campo com pretensões mais eruditas, não tergiversa: “não descuidava, entretanto, de continuar ouvindo tudo que saía no rádio: sei até hoje muitos boleros de Orlando Dias, Anísio Silva, sambas-canções de Adelino Moreira e rocks americanos cantados em português por Celly Campelo” (CAMPOS, 1993, p. 201). E ao falar do circuito fechado que a bossa-nova estava se

⁵² 1937, Victor, 34174-b.

tornando: “Mas é claro que João Gilberto é outra coisa. [...] Por exemplo: Oba-lá-lá⁵³ mistura beguin com samba. Em *Bim Bom*⁵⁴, que João chama de *baião*, Jobim faz uma citação de *El Manicero*⁵⁵” (CAMPOS, 1993, p. 202, grifos do original).

Um pouco depois, na mesma entrevista, Gilberto Gil lembra do preconceito que o baião enfrentou na época, e que provavelmente levou a historiografia posterior a classificar tal gênero e seus artistas como “música de massa”: “Inclusive o baião tinha, naquela época, a mesma maldição que o iê-iê-iê tem hoje” (CAMPOS, 1993, p. 202). Maria Betânia, segundo Caetano, se queixava nos seguintes termos da situação de institucionalização que a bossa-nova havia informalmente se tornado: “E Betânia, que fala muito comigo, mesmo antes: - Você está por fora. Veja o programa do Roberto Carlos. Ele é que é forte. O resto está ficando um negócio chato, tão chato que eu prefiro então cantar as músicas antigas” (CAMPOS, 1993, p. 203).

Tomando como critério de classificação os termos “música de massa” e “música artísticas”, não se tem uma real ideia do trabalho de arranjador exercido por Mozart Brandão: este realizou arranjos tanto para os artistas incluídos no grupo dos “sofisticados” quanto para aqueles incluídos no grupo “música de massa”.

De fato, os arranjos para a interpretação dos artistas que foram vinculados na historiografia ao movimento musical liderado pela bossa-nova se deram especialmente no começo da carreira destes, a partir da segunda metade dos anos de 1950 - são arranjos escritos para cantores como Johnny Alf, Dolores Duran⁵⁶, Alaíde Costa⁵⁷ e Marisa Barroso⁵⁸ - enquanto os arranjos posteriores para estes artistas foram realizados por outros arranjadores mais afinados com a concepção estética da bossa-nova.

Porém, como o critério para se classificar os artistas como “sofisticados” não se resume a estar afinado com a bossa-nova, não nota-se uma vinculação de Brandão com uma corrente mais artística ou mais comercial. Entre aqueles que se destacaram como

⁵³ Composição de João Gilberto.

⁵⁴ Composição de João Gilberto.

⁵⁵ Rumba de Moisés Simons.

⁵⁶ Cantora e compositora. 1930, Rio de Janeiro – 1959, Rio de Janeiro. Atuando desde criança na rádio brasileira, passou a se apresentar na noite carioca na década de 1950, quando grava seu repertório como intérprete e compõe muitas músicas que alcançaram grande sucesso e que ainda são bastante interpretadas. Apesar de seu repertório como compositora privilegiar o samba-canção, interpretou em diversos estilos, do bolero ao xote. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/dolores-duran/>.

⁵⁷ Cantora. 1935, Rio de Janeiro. Iniciando carreira artística nas rádios, ainda criança, começou a gravar no final da década de 1950. Seu repertório é marcado pela vinculação aos compositores e gêneros incluídos no grupo dos “mais sofisticados” da música popular, passando pelos gêneros do samba, samba-canção e da bossa nova. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/alaide-costa/>.

⁵⁸ Cantora. Rio de Janeiro, 1932. Sua carreira na música popular gravada se deu em 1960, interpretando compositores e gêneros incluídos no grupo dos “mais sofisticados” da música popular. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/marisa-barroso/>.

intérpretes de samba-canção, gênero tomado como um dos critérios para se classificar um artista como “s sofisticado”, Brandão arranhou para Nora Ney, Neusa Maria⁵⁹, Ellen de Lima⁶⁰. Linda Batista⁶¹. Entre outros artistas para os quais Mozart Brandão arranhou, e que também são bem quistos pelos historiadores adeptos da linha evolutiva da “boa música popular”, estão Elizete Cardoso⁶², Jacob do Bandolim⁶³, Heleninha Costa⁶⁴ e Dircinha Batista⁶⁵, e, entre aqueles também prestigiados por tal historiografia, embora às vezes apareçam às vezes no grupo de artistas da “música de massa”, estão Jorge Goulart, Ivon Curi⁶⁶ e Nelson Gonçalves. Brandão arranhou também para os populares Vicente Celestino⁶⁷ e Grande Otelo⁶⁸, assim como para os artistas pouco citados na

⁵⁹ Cantora. 1928, São Paulo – 2011, São Paulo. Gravando desde a década de 1940, passou por muitos gêneros musicais, dos quais são destacados pelo Dicionário Cravo Albin o bolero e o sambas, porém numa análise de seu repertório, os sambas-canções também predominam em seu repertório. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/neusa-maria/>.

⁶⁰ Cantora e atriz. 1938, Salvador. Atuante nos meios fonográficos de música popular da década de 1950 e 1960, seu repertório é marcado por canções românticas. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ellen_de_Lima.

⁶¹ Cantora e compositora. 1919, São Paulo – 1988, Rio de Janeiro. Iniciou carreira na década de 1930, cantando em rádio e cassinos. Estreou em discos na década de 1940, quando alcançou grande fama, e manteve grande produção até a década de 1960. Gravou canções de diversos gêneros musicais, porém suas gravações que são mais conhecidas atualmente são dos gêneros do samba-canção e marcha. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/linda-batista/>.

⁶² Cantora. 1920, Rio de Janeiro – 1990, Rio de Janeiro. Atuante desde a década de 1940 na rádio e na noite carioca, começa a gravar na década de 1950. Se destaca pelo grande volume de trabalho, com repertório constantemente renovado, ao longo de uma carreira que durou até seu falecimento. Tinha prestígio em diferentes meios da música carioca, como entre os chorões, entre os bossa-novistas e entre os compositores de fossa. Na década de 1950, além do disco que interpretou considerado como um dos marcos da bossa-nova, destacou-se como intérprete de samba-canção. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/elizeth-cardoso/>.

⁶³ Bandolinista e compositor. 1918, Rio de Janeiro – 1969. Um dos maiores nomes do gênero do choro, tanto como intérprete quanto compositor, atuou largamente nos meios fonográficos desde a década de 1930, gravando, além do choro, versões instrumentais de canções, música de concerto para bandolim e acompanhamento de cantores prestigiados nos meios da música popular brasileira. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/jacob-do-bandolim/>.

⁶⁴ Cantora. 1924, Rio de Janeiro – 2005, Rio de Janeiro. Atuante na rádio desde a década de 1930, estreou em discos na década seguinte, gravando um repertório de gêneros variados, com músicas que atingiram grande sucesso à época. Lançou canções até o final da década de 1950. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/heleninha-costa/>.

⁶⁵ Cantora. 1922, São Paulo – 1999, Rio de Janeiro. Cantora tão prestigiada quanto sua irmã, Linda Batista. Desde criança atuou nas rádios, realizou gravações em disco e atuou no cinema. Se manteve em atividade plena nos meios fonográficos até a década de 1960. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/dircinha-batista/>.

⁶⁶ Cantor, compositor e ator. 1928, Caxambu (MG) – 1995, Rio de Janeiro. Atuando na rádio e discos desde finais de 1940, gravou em uma grande profusão de estilos, ficando marcado um pouco depois do início de sua carreira por compor e interpretar músicas com toques humorísticos. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/ivon-curi/>.

⁶⁷ Cantor, compositor e ator. 1894, Rio de Janeiro – 1968, São Paulo. Atuante no meio de operetas desde começo do século XX, um grande público o acompanhou até o final de sua carreira, garantindo para Vicente Celestino grandes sucessos de disco e de cinema. Seu repertório é marcado pelo estilo dramático, e foi um dos primeiros intérpretes a veicular grande orquestra na música popular gravada. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/vicente-celestino/>.

⁶⁸ Ator, cantor e compositor. Atuante no Teatro de Revista desde a década de 1920, habituou-se com o estilo “revisteiro” de atuação teatral e musical. Iniciou-se no meio da música popular gravada no final de

historiografia da música popular, Dilu Melo⁶⁹, Leny Eversong⁷⁰, Francisco Carlos⁷¹, Fernando Barreto⁷², Luis Wanderley⁷³ e Luiz Cláudio⁷⁴, Cyro Aguiar⁷⁵. Brandão também fez arranjos, nos anos de 1950 e 1960, para regravações interpretadas pelos cantores que atingiram o auge de sua carreira nos anos 1930 e 1940, como Orlando Silva, Gastão Formenti⁷⁶ e Carlos Galhardo⁷⁷.

Apesar de tudo, o levantamento da bibliografia contemporânea especializada na música das décadas de 1940 e 1950 reflete uma esperança de revalorização de artistas esquecidos. Um estudo pioneiro neste sentido é o de Goldfeder (1980), que utiliza o recorte teórico segundo o conceito de “arte de massa”. Dentre as publicações

1930, cultivando um repertório com nuances interpretativas teatrais, tendendo para o humor. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/grande-otelo/>.

⁶⁹ Cantora, compositora, instrumentista e autora de peças de teatro. Se destacou em sua carreira como compositora e intérprete de música com temática e gêneros do interior do Brasil, logrando grandes sucessos. Iniciou sua carreira nos anos de 1930, na rádio e nos discos, gravando até o início da década de 1960. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/dilu-melo/>.

⁷⁰ Cantora. 1920, Santos – 1984, São Paulo. Dona de uma voz poderosa, dividiu sua carreira entre o Brasil, Estados Unidos e França. Iniciou sua carreira na década de 1930, nas rádios e cassinos, gravando em discos na década de 1940. Seu repertório é marcado por uma grande versatilidade, onde se destacam, porém, os gêneros internacionais, do jazz aos gêneros latino-americanos. Atua com regularidade até o início de 1970. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/leny-eversong/>.

⁷¹ Cantor e compositor. 1928, Rio de Janeiro – 2003, Rio de Janeiro. Iniciou sua carreira na década de 1940, na rádio, gravando discos ainda na mesma década. Teve atuação seguida por um grande público na década de 1950. Cultivou um repertório eclético, indo de marchas ao fado. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/francisco-carlos/>.

⁷² Cantor e compositor. 1921, Recife. Iniciou sua carreira na década de 1940, na rádio, gravando em discos pouco depois disso. Seu repertório é eclético, porém destacam-se as canções românticas. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/fernando-barreto/>.

⁷³ Cantor e compositor. 1931, Colônia de Leopoldina (AL) – 1993, Rio Tinto (PB). Estreando em discos no início de 1950, interpretou um repertório eclético ao longo da sua carreira, porém se destacou, especialmente como compositor, nos gêneros do baião e do xote. Logrou alguns sucessos composicionais. Gravou discos até a década de 1960. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/luiz-wanderley/>.

⁷⁴ Cantor e compositor. 1935, Curvelo (MG) – 2013, Guaratinguetá (SP). Bem quisto por entusiastas da bossa-nova, como Ruy Castro (2001), seu repertório gravado ficou pouco conhecido. Iniciou-se nos discos na década de 1950, gravando um repertório onde predominavam sambas-canções, porém gravando em gêneros variados. Forneceu composições para gravação na mesma década, e aderiu a bossa-nova quando esta surgiu como movimento. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/luiz-claudio/>.

⁷⁵ Cantor e compositor. 1924, Salvador. Iniciou carreira musical na década de 1960, na rádio e nos discos, mudando de estilo ao longo dos anos, indo do rock ao samba. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/cyro-aguiar/>.

⁷⁶ Cantor e pintor. 1894, Guaratinguetá (SP) – 1974, Rio de Janeiro. Participou ativamente da música popular gravada nas décadas de 1920 e 1930 e do início da radiofonia brasileira. Nas décadas de 1940 e 1950 gravou esporadicamente, sem grandes pretensões profissionais. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/gastao-formenti/>.

⁷⁷ Cantor. 1913, Buenos Aires (AR) -1985, Rio de Janeiro. Nas décadas de 1930 e 1940, foi um dos intérpretes que mais emplacaram sucessos. Continua, nas décadas seguintes, lançando gravações e regravações de seu repertório. Em números de registros em 78 RPM, fica atrás apenas de Francisco Alves. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/carlos-galhardo/>.

contemporâneas, relativas aos temas afins a presente dissertação, e que retomam o recorte de Goldfeder, estão Hupfer (2009)⁷⁸ e Fischer e Falcão (2012)⁷⁹.

Já Aguiar (2010, 2013)⁸⁰, Castro (2015)⁸¹ e Matos (2005)⁸² interpretam os anos de 1940 e 1950 abrindo novos caminhos, antes sub-explorados na literatura especializada, que repetia focos como a “rivalidade entre Marlene e Emilinha, a euforia das ‘macacas de auditório’ [como era pejorativamente identificado na época o público feminino que assistia às programações ao vivo da rádio] e os escândalos da vida pessoal dos cantores” (LENHARO, 1995, p. 8). Nesta linha, é o próprio Lenharo (1995) que representa um dos primeiros esforços.

Em relação aos enfoques biográficos de intérpretes para os quais Mozart Brandão arranhou, é possível notar que foram feitos, em sua grande maioria, nas décadas de 1980 e 1990⁸³, talvez como uma homenagem de fãs, amigos ou parentes à memória dos artistas que faleceram nestas décadas. É observável nestas biografias uma tendência de concentração temática em Orlando Silva⁸⁴. Algumas poucas biografias foram feitas neste milênio⁸⁵.

Quanto aos estudos brasileiros sobre o bolero e os gêneros românticos em geral no Brasil, tratados na historiografia hegemônica sobre música popular como um desvio

⁷⁸ HUPFER, Maria Luisa Rinaldi. *As rainhas do rádio: símbolos da nascente indústria cultural brasileira*. São Paulo: SENAC, 2009.

⁷⁹ FISCHER, Julio; FALCÃO, Thereza. *Emilinha e Marlene: as rainhas do rádio*. São Paulo: Giostri, 2012.

⁸⁰ AGUIAR, Ronaldo Conde. *As divas do Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010. AGUIAR, Ronaldo Conde. *Os Reis da Voz*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

⁸¹ CASTRO, Ruy. *A noite de meu bem*. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

⁸² MATOS, Maria Izilda Santos de. *Dolores Duran: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50*.

⁸³ Levantou-se as seguintes biografias: RIBEIRO, Rui. *Orlando Silva: cantor número um das multidões*. São Paulo: Cruzeiro do Sul; 1984. VIEIRA, Jonas. *Orlando Silva: o cantor das multidões*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985; AGUIAR, Jorge. *Nada além: a vida de Orlando Silva*. São Paulo: Globo, 1995; MANGIA, José Maria Magalhães; CASTRO, Otto Alexandre de. *O cantor das multidões*. Rio de Janeiro: edição dos autores, 1984; HAUER, Norma. *Carlos Galhardo: uma voz que é um poema*. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1988; GUERRA, Guido. *Vicente Celestino: o hóspede das tempestades*. Rio de Janeiro: Record, 1994; CABRAL, Sérgio. *Elizeth Cardoso - Uma vida*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1993.

⁸⁴ Esta tendência a tomar Orlando Silva como objeto de biografias pode ter como motivação a luta para se preservar a importância de Orlando Silva na memória da música brasileira, o que é compreensível por diversos aspectos. Orlando Silva foi um dos mais célebres artistas que representam a virada no repertório de 1930, de sambas e marchas movidas, para um repertório mais lento, calcado em sambas-canções e valsas-canções, além de ter registrado pela primeira vez versões com letra das canções mais consagradas do campo da música popular brasileira, como “Rosa” (Pixinguinha, gravação pela Victor em 1937, 34181-b) e “Carinhoso” (Pixinguinha e João de Barro, outro lado do mesmo fonograma de “Rosa”), sem contar que as canções interpretadas pelo cantor são tidos como um marco da canção “orquestral” no Brasil, como em “Lábios que beije” (J. Cascata e Leonel de Azevedo, gravada por Orlando Silva em 1937, pela Victor, 34157-b).

⁸⁵ Entre as novas biografias: FAOUR, Rodrigo. *Dolores Duran: a noite e as canções de uma mulher fascinante*. Rio de Janeiro: Record, 2012. ABREU, Gilda. *Minha vida com Vicente Celestino*. São Paulo: Editora Butterfly, 2003.

da linhagem da música popular tradicional e autêntica, alguns trabalhos historicamente mais recentes, como o artigo de Samuel Araújo (1999) “The politics of passion: impacto of bolero on Brazilian musical expressions” e o livro organizado por Martha Ulhôa e Simone L. Pereira (2016) “Canção romântica: intimidade, mediação e identidade na América Latina”, realizam articulações da estética desses gêneros com dimensões políticas e sociais, valorizando os gêneros nas suas particularidades, e do mesmo modo, valorizando o público consumidor desses gêneros através da consideração das motivações específicas das suas preferências.

1.3 – Revisão da literatura acadêmica sobre arranjos

Os estudos musicais que tem o arranjo como temática principal ainda são muito recentes, e o volume da produção voltada para essa tema ainda é muito pequeno, de forma que se apresenta aos pesquisadores um campo de pesquisa com vários aspectos para serem explorados. Ítalo Simão Neuhaus, em sua dissertação (2016) sobre os arranjos de samba produzidos na Rádio Nacional nas décadas de 1940 e 1950, atenta para a incipiência desses estudos:

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. (NEUHAUS, 2016, p.19)

No levantamento bibliográfico sobre arranjos, realizado em tabela por Neuhaus (2016), a dissertação de Paulo Aragão (2001) desponta como o mais antigo trabalho acadêmico realizado com esse objeto de estudo. Tal dado coincide com o levantamento realizado nesta pesquisa. Tendo como temática os arranjos de Pixinguinha⁸⁶ para a música popular gravada, Aragão elabora uma metodologia de análise de arranjos que consiste na identificação de características musicais dos arranjos na época em que Pixinguinha começou essa produção, e na análise da participação de Pixinguinha na evolução e na fixação de novos padrões de arranjo. Com o objetivo da contextualização de como se encontrava organizado, profissional, técnica e esteticamente falando, o

⁸⁶ Compositor, arranjador, flautista e saxofonista. É considerado um dos mais importantes músicos brasileiros. É autor de clássicos que perduram por quase um século como as músicas mais conhecidas no Brasil e também no exterior. Desde criança apresentou forte destreza na interpretação de flauta e na improvisação melódica e de contracantos. Quando inicia sua atividade como arranjador na década de 1920, se projeta como um importante mediador entre as tradições musicais afrodescendentes e os meios fonográficos comerciais. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/pixinguinha/>.

ofício do arranjador antes dos anos 1940 e 1950, cabe trazer à tona alguns marcos gerais colocados por Aragão e por alguns outros autores.

Aragão (2001) observa mudanças nos padrões dos arranjos dos anos de 1920 em relação à década de 1930, das quais a adoção sistemática de arranjos prévios nas gravações de música popular - mesmo nos acompanhamentos realizados pelos regionais (2001, p.37) - em contraste com o padrão de acompanhamento instrumental mais livre no período anterior, é a principal mudança. Aragão exemplifica tal mutação comparando o grupo “Oito Batutas” nas gravações de 1923, na Argentina, então com muitos improvisos e com contracantos por vezes se “chocando” (p. 37), com as gravações do mesmo conjunto em 1928, com contracantos predefinidos e outros elementos planejados. A adoção do padrão de arranjos prévios para as canções expandiu o campo profissional para o arranjador nas décadas seguintes.

Um dos padrões musicais que, segundo Aragão, Pixinguinha teria pioneiramente inserido nos arranjos se refere a elementos rítmico-melódicos mais adaptados ao samba. Na virada da década de 1920 para 1930, a Orquestra de Simão Bountman – músico que Aragão nota não estar nos compêndios de música brasileira, a despeito da grande quantidade de fonogramas para os quais realizou arranjos (2001, p. 57) – ainda adotava procedimentos fraseológicos muito calcados em padrões do maxixe (p. 59). Pixinguinha teria, como arranjador, dado lugar a outros procedimentos rítmicos e melódicos mais variados que os padrões do maxixe, que ajudariam a desenvolver recursos de arranjo para a música que hoje conhecemos como samba (p. 66)⁸⁷.

Na dissertação de Aragão, podemos ver os padrões harmônicos e melódicos associados à música estadunidense já utilizados por Pixinguinha na década de 1930, como quando este músico utiliza da 7ª menor em acorde maior com função tônica no arranjo de “Tarde na serra” (Lamartine Babo)⁸⁸, e também na utilização da marcação do acompanhamento de samba num acorde maior de tônica com 6ª maior, como no arranjo de Pixinguinha para “Na virada da montanha”⁸⁹ (Ary Barroso e Lamartine Babo) (2001, p. 105 – 107) – o que mais tarde ia se tornar um padrão no acompanhamento de samba,

⁸⁷ Tais procedimentos foram elaborados, sem dúvidas, em coautoria com a geração do “samba novo do Estácio”, pois a grande presença de percussionistas oriundos dos morros e demais comunidades afrodescendentes cariocas nas orquestras de Pixinguinha (ARAGÃO, 2001, p. 82 – 83) certamente influenciou seus procedimentos de arranjos, não obstante tal músico não tenha sido o primeiro a utilizar a percussão.

⁸⁸ 1933, Victor, 33995-B, lançada por Carmen Miranda e Mário Reis.

⁸⁹ 1935, Victor, 33995-B, lançada por Francisco Alves.

especialmente a partir da reutilização deste padrão por Radamés Gnattali⁹⁰ no grande sucesso de “Aquarela do Brasil”⁹¹.

Apesar de já em 1922, quando do retorno da temporada em Paris, o grupo Os Batutas, do qual Pixinguinha fazia parte, ter adotado a bateria, o banjo e o saxofone, além de um repertório que incluía fox-trotes, o *shimmy* e o *ragtime*, como afirma Virgínia de Almeida Bessa em artigo sobre Pixinguinha (2010, p. 177), o arranjo brasileiro ainda demoraria um pouco para melhor assimilar as novidades vindas das terras norte-americanas, como Luiz Otávio R. C Braga exemplifica, no seu estudo sobre o fox-trote no Brasil, com a execução nada idiomática do acompanhamento do fonograma classificado como fox-canção, “O cigano”⁹², de Vicente Celestino, em 1924 (2004, p. 4).

Em contraste com a gravação de “O cigano”, podemos ver trejeitos da música estadunidense bem assimilados pelos arranjadores da Orquestra Pan American já em 1931, na gravação da canção-blue (que pode-se chamar de fox-trote também) “Dor é recordar”⁹³. Aragão também faz nota da grande contribuição do grupo Jazz Band Columbia (posteriormente Orquestra Columbia), que tinha entre os integrantes Napoleão Tavares e Jonas Aragão, pela introdução de uma linguagem mais própria da música estadunidense (ARAGÃO, 2001, p. 76).

Mais outra das contribuições de Pixinguinha no comando do Grupo Guarda Velha teria sido a utilização das modulações na seção instrumental do tema, o que, segundo Aragão, teria contribuído para o alargamento das possibilidades harmônicas na música popular brasileira e para a mudança na estrutura formal das canções (p. 86). As pontes modulantes, segundo Aragão, funcionavam às vezes quase como uma sessão musical por si só (p. 93).

Segundo Aragão (p. 45), nas gravações de 1920 até meandros da próxima década, as “orquestras” - como eram chamados à época qualquer conjunto com formações maiores, independentes dos instrumentos - vão estar mais calcadas nos sopros do que nas cordas, e quando havia cordas, geralmente se tratava apenas de um ou dois violinos. Ouvindo o repertório sugerido por Severiano e Mello (1999), vemos que

⁹⁰ Compositor, pianista, arranjador. Porto Alegre, RS – 1906, Rio de Janeiro, RJ – 1988. foi um dos mais importantes e mais comemorados arranjadores brasileiros, um compositor expressivo dentro dos campos da música de concerto e popular, e além pianista e regente. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/radames-gnattali/>.

⁹¹ 1939, Odeon, 11768-a/b, lançada por Francisco Alves.

⁹² 1924, Odeon, 122748, lançada por Vicente Celestino.

⁹³ 1931, Odeon, 10509-a, lançada por Francisco Alves.

esse antigo padrão de orquestração - no qual a participação das cordas se resume, predominantemente, às funções melódicas do contracanto e de solo na parte instrumental - começa a ceder espaço, a partir da segunda metade dos anos de 1930, para naipes inteiros de cordas e madeiras, com funções e efeitos de sonoridade ampliados, além de combinações entre os naipes até então inusitadas nos arranjos.

A maior incidência de instrumentos orquestrais-sinfônicos não integrantes das bandas militares é associada por Aragão como uma possível contribuição dos arranjadores do Teatro de Revista (2001, p. 50). Apesar de o espectro de influências que contribuíram para adoção de padrões orquestrais-sinfônicos na música popular possivelmente ser maior do que apenas o espectro do Teatro de Revista, é interessante, para a história do arranjo no Brasil, ilustrar algumas mudanças de paradigmas musicais com dois exemplos que Aragão cita. Heckel Tavares, um maestro das produções “revisteiras”, teria, segundo Tinhorão⁹⁴ (apud Aragão, 2001, p. 50), aumentado “o número de músicos nas orquestras e incorporando a elas instrumentos como o oboé”; em outro momento, Aragão identifica a característica de Heckel Tavares de utilizar largamente os *ralentandos*, *rubatos* e *fermatas*, recursos comuns à música de concerto (p. 78)⁹⁵.

Mas é especialmente a partir dos anos de 1940 que alguns padrões que Pixinguinha ajudou a fixar deixaram de ser predominantes, ainda que eles tenham se incorporado à prática musical brasileira, de forma que até hoje podem ser identificados. Bessa afirma que os arranjos típicos da década de 1930, onde Pixinguinha mais atuou como arranjador, foram perdendo espaço para “um imaginário ‘moderno’, representado pelos arranjos sinfonizantes e grandiloquentes do rádio e do cinema hollywoodiano, e que no Brasil eram produzidos, sobretudo, por orquestradores de formação erudita”,

⁹⁴ TINHORÃO, J.R. Música popular: teatro e cinema. Petrópolis: Vozes, 1972 (apud ARAGÃO, 2001).

⁹⁵ No tocante ao desenvolvimento do ofício de arranjador até as novas mudanças nos padrões de orquestrações ocorridas nos anos de 1930, parecem faltar estudos sobre o trabalho de arranjadores que escreviam para a formação das bandas militares e do Teatro de Revista. A formação de banda foi uma das principais referências para o arranjo no período inicial da música popular gravada, formação na qual Anacleto de Medeiros é figura destacada, como coloca Bessa em seu artigo sobre o estudo dos arranjadores no Brasil (2005, p. 8), citando ainda Francisco Braga, Paulino Sacramento e Albertino Pimentel (p.9). Quanto à carência de estudos sobre os arranjadores do Teatro de Revista, vale atentar para o fato de que este meio foi um dos maiores em torno da música popular nas primeiras décadas do século XX no Rio de Janeiro. Em se tratando do Teatro de Revista, Bessa cita o trabalho de arranjadores como Bento Mussuranga, Roberto Soriano e Assis Pacheco (idem).

entre os quais cita: “Radamés Gnattali, Leo Peracchi⁹⁶, Lyrio Panicali⁹⁷, Alberto Lazoli⁹⁸, entre outros” (in: MORAES E SALIBA, 2010, p. 202).

Em 1937, é gravada a música “Lábios que Beije”, que se tornou um grande sucesso na voz de Orlando Silva e um marco da mudança de paradigmas estilístico-musicais citados por Bessa (2010). Esse arranjo constitui um dos primeiros sucessos de Radamés Gnattali como arranjador, juntamente com o êxito desse músico, em termos de orquestração, para “Carinhoso”, entre outros arranjos dignos de atenção⁹⁹. Para Pixinguinha, ao mesmo tempo em que 1937 foi o ano em que atingiu a maior fama como compositor, por conta da referida gravação de “Carinhoso”, e da gravação de sua valsa “Rosa”, também representou uma perda de seu espaço como arranjador. Segundo Bessa:

Entre 1937 e 1941, “Orquestra Diabos do Céu gravou apenas 58 fonogramas, número irrisório se comparado aos 304 gravados entre 1932 e 1936. Entre 1942 e 1945, o número de gravações dessa orquestra reduziu-se ainda mais, totalizando apenas 12 (seis discos de face dupla). Nesse último período, já eram raras, na Victor, as gravações de sambas e marchas acompanhados por orquestra: somados, não chegavam a 40. Em contraste, aumentava o número de valsas, canções, *foxes* e sambas-canções gravados com acompanhamento orquestral (BESSA, 2010, p. 206).

Se Pixinguinha é o nome mais lembrado dentre os arranjadores da década de 1930, Radamés vai representar o protótipo de arranjador dos anos subsequentes ao final de 1930, até o final da década de 1950. A consideração da contribuição de Radamés Gnattali para o arranjo da música popular brasileira certamente tem fundamentos numa enorme capacidade artística por parte do músico. Mas, somado a isso e ao fato das primeiras gravações para as quais Radamés arranjou terem sido um dos primeiros grandes sucessos com uma orquestração que adotava alguns padrões das orquestrações sinfônicas, Radamés também foi diretor da primeira orquestra de rádio que ganhou fama nacional, a Orquestra Brasileira, criada em 1943. Como coloca Neuhaus, “o sucesso

⁹⁶ Regente, arranjador, pianista, professor e compositor. São Paulo, 1911 – Rio de Janeiro, 1993. É um dos mais bem quistos arranjadores dentre os músicos da época, como é a opinião de Guerra-Peixe (Neuhaus, 2016, p. 8) e Tom Jobim. Realizou arranjos para rádio e discos a partir de 1940, e na Rádio Nacional do Rio de Janeiro era responsável pela programação de música de concerto. Sua escrita de arranjos é usualmente descrita como sinfônica. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/leo-peracchi/>.

⁹⁷ Regente, pianista, arranjador, compositor. 1906, Queluz (SP) – 1984, Niterói (RJ). Foi um dos mais ativos arranjadores nas décadas de 1940 e 1950 para a música popular gravada, e tem alto grau de consideração entre os músicos da época, com o Guerra-Peixe (Neuhaus, 2016, p. 8). Fonte: <http://dicionariompb.com.br/lyrio-panicali/>.

⁹⁸ Oboísta, regente e professor. 1906, São Paulo – 1987, Rio de Janeiro. Atuou como regente na Rádio Nacional e em diversos discos, inclusive alguns com arranjos de Mozart Brandão. Se aposentou como professor na Escola de Música da UFRJ. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/alberto-lazzoli/>.

⁹⁹ Fonte: <http://dicionariompb.com.br/radames-gnattali/dados-artisticos>.

desta orquestra, criada para o programa ‘Um milhão de melodias’ [...] expandiu rapidamente esse modelo de acompanhamento orquestral [...]” (NEUHAUS, 2016, p. 6).

Radamés e Pixinguinha são, assim, dois marcos do arranjo da música popular brasileira. Porém, são também os principais objetos de estudo na temática pouco explorada do arranjo brasileiro até o final dos anos de 1950. Além dos estudos citados de Bessa (2010) e Aragão (2001), ainda levantamos a dissertação de, Maurício de Carvalho Teixeira (2001)¹⁰⁰, Mateus Perdigão de Oliveira e Mônica Dias Martins (2006)¹⁰¹ Geremias Tiófilo Pereira Junior (2012)¹⁰², e o já citado Neuhaus (2016), que apresentam focos nos dois arranjadores em questão.

Mesmo sobre Radamés, que atuou principalmente nos meios fonográficos dos anos 1940 e 1950, pode-se constatar que há pouca literatura acadêmica acerca dos arranjos deste músico nestas décadas. Os trabalhos de Pereira Junior, Teixeira e Oliveira e Martins, citados acima, apresentam algumas tendências, como a de levantar os trabalhos exercidos por Radamés como arranjador nos anos 1930. O levantamento do trabalho de Radamés nos anos de 1940 realizado por Oliveira e Martins se restringe a citar o itinerário do músico na Rádio Nacional, o que não dá conta de explicar a constituição do campo do arranjo na música popular gravada nesta década. E o arranjo lembrado nos anos de 1950 neste mesmo trabalho repete um dos focos da historiografia da música popular brasileira, a bossa nova, uma vez que o arranjo citado foi feito para uma música considerada como um dos eventos inauguradores da bossa-nova, a Sinfonia do Rio de Janeiro, de Tom Jobim.

A dissertação de Neuhaus (2016) adentra mais a fundo nos arranjos dos anos 1940 e 1950, embora se restrinja aos arranjos da Rádio Nacional, não nos fornecendo assim um espectro amplo do que ocorria na música popular gravada destas décadas. Neuhaus analisa, além de Radamés Gnattali, arranjos de Lyrio Panicali e Guerra-Peixe¹⁰³. Apesar de haver bastante exploração das questões técnicas-musicais dos

¹⁰⁰ TEIXEIRA, Maurício de Carvalho. Música em Conserva: arranjadores e modernistas na criação de uma sonoridade brasileira. 2001. Dissertação (Mestrado). Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letra, e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

¹⁰¹ OLIVEIRA, Mateus Perdigão de; MARTINS, Mônica Dias. Os arranjos brasileiros de Radamés Gnattali. *Tend. Mund.*, Fortaleza, v. 2, n. 3, jul./dez. 2006).

¹⁰² PEREIRA JÚNIOR, Geremias Tiófilo. Tua imagem permanece imaculada: Radamés Gnattali e seu arranjo para a valsa-canção "Lábios que beijei". 2012. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo

¹⁰³ Compositor, arranjador, musicólogo e professor. 1914, Petrópolis (Rio de Janeiro) – 1993, Petrópolis. Além do seu amplo trabalho com a música de concerto, atuou como pesquisador de música popular regional e fez diversos arranjos consagrados para canções, e também compôs trilhas de filmes e canções populares gravadas. <http://dicionariompb.com.br/guerra-peixe/>.

arranjos, seu estudo se ater aos arranjos executados na Rádio Nacional. Assim, a história da utilização destas técnicas na música popular gravada ainda permanece ainda pouco explorada.

Porém, os aspectos técnicos levantados por Neuhaus foram bastante úteis para a presente pesquisa. Seus termos técnicos, assim como os levantados por Bruno Renato Lacerda, que realiza uma dissertação sobre os arranjos de Guerra-Peixe para Rádio Nacional (2009), foram utilizados no quarto capítulo da presente dissertação para a análise dos arranjos de Mozart Brandão. Também, a partir das análises de Neuhaus, foi possível intuir alguns aspectos técnicos próprios dos arranjos das décadas de 1940 e 1950, que comparamos com as técnicas utilizadas nos arranjos dos períodos posteriores e anteriores, tendo como base documental para a realização desta tarefa a escuta do repertório da época indicado pelo livro de Jairo Severiano e Zuza Homem de Melo, “A canção no tempo”, volume 1 (1999).

O arranjo analisado por Neuhaus, de autoria Lyrio Panicali, para "Com que Roupa" (Noel Rosa), exemplifica uma tendência que pode ser observada na escuta do repertório musical da música popular gravada dos anos de 1940 e 1950: introduções com mais variantes do que as dos anos de 1930, que, em geral, começavam e se desenvolviam a partir do IV grau, com base na harmonia ou na melodia e harmonia do último quarto da parte A ou B. A introdução de Panicali se difere deste esquema padrão da década de 1930 por apresentar um acorde dominante suspenso, sem movimento rítmico, e sem referência melódica, o que Neuhaus descreve como geração de expectativa no ouvinte (NEUHAUS, 2006, p. 189 - 190). Cabe observar que este não é um simples efeito gratuito, mas tem relação com o que vem a seguir: esta expectativa é resolvida surpreendentemente, pois a essa suspensão se segue um samba consagrado, e assim a tensão da expectativa se transforma num misto de relaxamento e euforia, sentimentos tipicamente associados a esse gênero musical.

As ocorrências, citadas por Neuhaus, dos sopros serem responsáveis pelas convenções rítmicas (p. 109), e das utilizações constantes de harmonias em bloco, também podem remeter a um procedimento estético que se tornou comum nos arranjos para samba nos anos de 1940 e 1950, e que ficou popularizado pelo termo *gafieira*, gênero o qual Severino Araújo¹⁰⁴ se tornou um dos mais famosos representantes. Esse

¹⁰⁴ 1917, Limoeiro (PE) – 1912, Rio de Janeiro. Arranjador, compositor, clarinetista e regente. Sendo criado musicalmente no meio de bandas cívicas-militares, começou a realizar arranjos na década de 1940 para discos de intérpretes. Alcançou rapidamente grande fama, tanto pelo seu estilo de arranjo

procedimento de arranjo parece se relacionar com o seguinte processo histórico descrito por Tinhorão:

De uma hora para outra, por influência desses orquestradores a serviço do comércio, o samba chamado de meio de ano – o samba usado para dançar – saíria do amolecimento do samba-bolero de 45, mas para ganhar a vivacidade não mais assentada sobre a variedade e a malícia dos instrumentos de percussão, e sim sobre o virtuosismo dos instrumentos de sopro, que passariam a comandar as ações, numa polifonia transplantada do jazz (TINHORÃO¹⁰⁵ apud LACERDA, 2009, p. 82).

O levantamento feito por Neuhaus das técnicas empregadas nos arranjos da Rádio Nacional também nos indica uma grande gama de variações na utilização dos instrumentos sinfônicos, e um grande espectro de técnicas empregadas, como os tratamentos polifônicos, as harmonizações em bloco, a harmonia coral, a disposição quartal das vozes dos acordes, os clusters gerados pelos intervalos de segunda, os acordes em tétrades, entre outros. Tais recursos nos indicam uma gama de recursos musicais disponível para o arranjador dos anos 1940 e 1950 diferentes daquela disponível nos anos 1930.

A dissertação de Lacerda sobre os arranjos de Guerra-Peixe (2009) nos permite avançar na consideração da contribuição da geração de arranjadores do período em questão, pois, embora seu estudo não abarque necessariamente o período de interesse para esta pesquisa, mas analise também arranjos que se foram produzidos num período posterior à década de 1950, Lacerda amplia o espectro de gêneros para além do samba. Esse autor considera, para a análise dos arranjos, algumas questões de linguagens específicas dos gêneros do bolero e do samba-canção, colocando, a partir da análise de Garcia¹⁰⁶, a importância deste último gênero para o arranjo brasileiro. Garcia, segundo Lacerda, identifica no samba-canção “maiores possibilidades de utilização de contornos melódicos elaborados, harmonizações sofisticadas e arranjos com uma instrumentação bem variada, aspectos estes que favoreceram uma melhor exploração dos recursos orquestrais dos arranjos escritos para esse gênero” (LACERDA, 2009, p. 154). Tais apontamentos têm paralelos com os arranjos de Mozart Brandão, como será demonstrado no capítulo 4.

“gafieirístico”, quanto pelas suas composições muito populares. Se aposentou da rádio e dos discos de intérpretes, mas até o fim de sua vida, liderou a banda que ficou consagrada como, praticamente, sua, a Orquestra Tabajara. <http://dicionariompb.com.br/severino-araujo/>.

¹⁰⁵ TINHORÃO, José Ramos. História Social da música popular brasileira. São Paulo: Ed. 34, 1998 (apud Lacerda, 2009).

¹⁰⁶ GARCIA, Walter. Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo: Paz e Terra, 1999, p. 40-41 (apud Lacerda, 2009).

O levantamento geral dos arranjadores atuantes nos meios fonográficos das décadas de 1940 e 1950 é realizado por Leandro Ribeiro Pereira (2006), em sua dissertação focada no acervo de arranjos do MIS-RJ - acervo este que se constitui principalmente de partituras oriundas da Rádio Nacional do Rio de Janeiro - e por Maria Elisa Pasqualini, em artigo focado nos arranjadores da Rádio Record de São Paulo¹⁰⁷. O estudo de Pereira foi muito importante para situar Mozart Brandão como um arranjador expressivo da música popular brasileira comercial, enquanto o estudo de Pasqualini, embora não tenha contribuído diretamente para essa dissertação, contribui para a ampliação dos objetos de estudo do assunto dos arranjadores das décadas de 1940 e 1950.

Embora se deva considerar a importância das pesquisas levantadas até aqui, o trabalho dos arranjadores das décadas de 1940 e 1950 ainda é um campo de estudo com muito a se realizar. E a dimensão do espaço inexplorado neste campo de estudos aumenta quando percebe-se que apenas um aspecto do trabalho dos arranjadores de música popular em tais décadas tem sido considerado: estes arranjadores exerceram na rádio, tevê, cinema e mesmo nos discos, outros trabalhos de arranjo que vão além do arranjo de canções, como *pout-porris* e fantasias musicais. Alguns destes trabalhos, são mapeados, no terceiro capítulo da presente dissertação, como tendo sido realizados por Mozart Brandão.

O restante dos estudos, levantados pela presente pesquisa, cuja temática são os arranjos, aborda a geração de arranjadores que ficaram marcados por suas atuações com os artistas da bossa-nova e da Tropicália¹⁰⁸. O volume maior de escrita sobre estes arranjadores, em comparação com a biografia disponível sobre os arranjadores das décadas de 1940 e 1950, condiz com a importância dada pela narrativa hegemônica da música popular brasileira aos dois últimos movimentos da linhagem samba-bossa-MPB.

Assim, podemos constatar a existência de vários pontos de correspondência entre os estudos historiográficos sobre música popular brasileira e os estudos dos

¹⁰⁷ PASQUALINI, Maria Elisa. Os arranjadores da Rádio Record de São Paulo, 1928-1965. *Revista Brasileira de Música*, v. 25, n. 1, 2012.

¹⁰⁸ LANA, Jonas Soares. *Rogério Duprat, arranjos de canção e a sonoplastia tropicalista*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2013. DUARTE, Luiz de Carvalho. *Os arranjos de Claus Ogerman na obra de Tom Jobim: revelação e transfiguração da identidade da obra musical*. Dissertação (Mestrado em Música), Programa de Pós-Graduação "Música em Contexto", Universidade de Brasília, 2010. LOPES, Patrícia de Almeida Ferreira. *A singular sonoridade de Matita Perê construída por meio da parceria de Tom Jobim e Claus Ogerman*. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2017.

arranjos na música popular brasileira, que vão desde a valorização de Pixinguinha enquanto correspondente, no campo dos arranjadores, do gênero do samba, passando pela fixação no imaginário histórico hegemônico da atuação de Radamés como arranjador nos anos de 1930 e como arranjador de “Sinfonia do Rio de Janeiro”, marco da bossa-nova, até chegar nos estudos sobre a atuação de Rogério Duprat e Claus Ogerman como arranjadores dos artistas tropicalistas e bossanovistas. Ainda é possível perceber mais uma tendência geral: a maior parte dos estudos de arranjo são centrados no trabalho de arranjadores feitos no Rio de Janeiro e São Paulo.

1.4 – A centralização geográfica dos estudos sobre os meios fonográficos e o caso da Ceará Rádio Clube

O fato das primeiras fábricas de música gravada e das primeiras emissoras radiofônicas com tecnologia, estúdios e capital adequados a um consumo de massa terem se concentrado historicamente nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, somado ao fato que estas cidades dispunham de um público consumidor consideravelmente maior das outras cidades do Brasil, fez com que neste eixo geográfico se desenvolvesse um polo mais dinâmico relacionado à música popular gravada e à prática radiofônica. Por esses fatores, os meios fonográficos e artísticos das demais cidades brasileiras acompanharam de perto a música e a prática radiofônica que se fazia no Rio de Janeiro e São Paulo.

O relato¹⁰⁹ de Gilberto Milfont¹¹⁰, músico benquisto na historiografia da música popular e que iniciou sua carreira como cantor na Ceará Rádio Clube, onde Brandão iniciou sua carreira como arranjador, nos confirma que tal eixo, de fato, exportava padrões para as outras cidades do Brasil. Aconselhado pelo amigo Jorge Botelho, desenvolvera o método de “taquigrafia” para instrumentalizar a sua estratégia artística, o que ele assim explica: como os discos só chegavam seis meses depois no Ceará, Milfont, ouvindo o rádio do Rio de Janeiro, anotava a letra das músicas, a irmã guardava a melodia, e ele punha as letras das músicas em ordem alfabética, e toda vez que a música tocava no rádio, ele a procurava em seu caderno e a ensaiava. Uma vez,

¹⁰⁹ 16/04/1975: Jornal do Brasil.

¹¹⁰ Gilberto Milfont: cantor e compositor. Lavras da Mangabeira, 1922. Brasil Rocha Brito (CAMPOS, p. 19) traz o nome de Gilberto Milfont entre os músicos que apresentavam sinais de incoformismo frente aos "modelos mais tradicionais" das décadas de 1940 e 1950. Além de intérprete de muitos fonogramas nestas décadas, compôs músicas gravadas por músicos benquistos nos proponentes de uma linhagem de música popular brasileira, como Dick Farney, Lúcio Alves e Elizeth Cardoso. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/gilberto-milfont/>.

ouvindo a música “Covarde” (o título se refere à música “Atire a primeira pedra”¹¹¹, como saiu no fonograma) no rádio, pediu o arranjo para Mozart Brandão, e conseguiu interpreta-la na Ceará Rádio Clube antes que Orlando Silva a lançasse em disco.

Práticas equivalentes a esta se deram em outros ramos da Ceará Rádio Clube. Roberta Manuela Barros de Andrade e Erotilde Honório Silva, em artigo nos anais do Encontro Nacional de História da Mídia (2006) dão o exemplo do radio-jornalismo fortalezense, que, através do profissional da radio-escuta, responsável por ouvir os noticiários dos grandes centros e copiar para a locução, veiculava para o público de Fortaleza as notícias nacionais (p. 17).

Outro exemplo nos é dado por Jackson Moura de Oliveira e Erotilde Honório Silva, em artigo que integra o importante livro “História da mídia sonora”, responsável por reunir experiências históricas radiofônicas fora do eixo Rio-São Paulo (KLOCKNER e PRATA, 2009). Neste artigo, Oliveira e Silva veiculam os dizeres, coletados em entrevista a Eduardo Campos - escritor, radio-produtor e diretor da Ceará Rádio Clube - onde Campos afirma que uma estratégia utilizada na Ceará Rádio Clube para evitar o alto investimento na produção de uma novela era reencenar os textos produzidos em outras emissoras (p. 272), mesmo sendo ele próprio autor de novelas.

Mas esta dependência da radiofonia dos grandes centros é só um dos aspectos da vida musical fonográfica das cidades do Brasil. Em relação a Ceará Rádio Clube, a grande vontade de fazer e consumir a cultura radiofônica fez com que esta rádio se tornasse exemplo para outras rádios nordestinas¹¹². Além de ter uma equipe engajada e um público entusiasmado – tal como mostra Emy Maia Neto (2010) no único trabalho acadêmico levantado sobre a relação entre a Ceará Rádio Clube, música e sociedade fortalezense - esta rádio possuía um dos transmissores mais potentes do Brasil e da América Latina na década de 1940¹¹³.

A emissora tem origem nos empreendimentos de um grupo de radioamadores, entre eles os irmãos Dummar, que fundam a sociedade Ceará Rádio Clube em 1931. Em 1933, instalam definitivos transmissores e em 1934, é obtido o licenciamento oficial do governo para o funcionamento desta rádio. Desde o início, a rádio demonstra sua inclinação para se constituir num polo cultural da cidade. Em 1932, embora

¹¹¹ 1944, Odeon, 12417-b, lançada por Orlando Silva.

¹¹² Através de diversos periódicos, da bibliografia sobre a Ceará Rádio Clube e das biografias feitas por amigos e familiares sobre Mozart Brandão, temos notícias de excursões da equipe da Ceará Rádio Clube pelo nordeste para inaugurar emissoras de rádios.

¹¹³ 03/11/1946: Diário de Pernambuco.

funcionando ainda de modo precário, mas quando já havia alguma transmissão no raio de 1 km, uma aglomeração já se estacionava no coreto para ouvir discos transmitidos pela rádio (MAIA NETO, 2010, p. 79 – 80). E já na metade da década de 1930, logo depois da instalação dos transmissores, a rádio foi frequentada por artistas nacionais com “Silvio Caldas, Francisco Alves e Carlos Galhardo”, como traz Eduardo Campos em sua história sobre a Ceará Rádio Clube (CAMPOS, 1984, p. 20).

Em 1941, a Rádio Clube adquiri seus transmissores de grande alcance, o primeiro em ondas curtas desta rádio. Já em 1944, a rádio é adquirida pelo conglomerado de comunicação Diários Associados - segundo Maia Neto, por pressão do dono das Associados, Assis Chateaubriand, e à contragosto de alguns de seus antigos donos, como os irmãos Dummar (MAIA NETO, 2010, p. 163). As visões dos efeitos dessa incorporação apresentam divergências. Enquanto Campos considera que o período é de aperfeiçoamento técnico (1984, p. 29), Maia Neto considera que tal incorporação representou um distanciamento em relação à cidade (2010, p. 163), e põe em questão se a incorporação teria melhorado tanto assim o nível técnico, uma vez que os trabalhadores da rádio permaneciam “basicamente os mesmos” (p. 163). Independente das causas e dos efeitos, a história da rádio é de ascensão, o que ocorre até meados da década de 1950, quando passa a sofrer com as concorrências, com as crises do modelo broadcasting e com a pressão para se abandonar toda a cultura e estrutura radiofônica conquistada para se investir na televisão (CAMPOS, 1984, p. 59 - 61).

Maia Neto afirma em sua dissertação que esta rádio tornou-se um centro de vida cultural em Fortaleza, ainda mais quando “os lugares de diversão não eram muitos e acabavam cedo” (MAIA NETO, 2010 p. 132). Muitas são as evidências, obtidas por meio da bibliografia, que ratificam a centralidade desta rádio como agente cultural e artístico em Fortaleza: em 1949, é inaugurado um auditório de 500 lugares, por vezes insuficiente para abrigar todo o público (CAMPOS, 1984, p. 51); esta rádio trazia frequentemente cartazes internacionais e nacionais da música pop; e havia parcerias entre a rádio e os clubes da cidade, parceria esta que se dava, provavelmente, com a Ceará Rádio Clube fornecendo seu *cast* musical para eventos nos clubes, em troca de patrocínio (CAMPOS, 1984, p. 56).

No decorrer da presente pesquisa, também se pode deparar com documentos que apontavam para uma importância da Ceará Rádio Clube na vida cultural fortalezense. A partir de um programa de concerto que veiculou algumas composições orquestrais de

Brandão¹¹⁴, obtido no acervo da família de Brandão, tomamos conhecimento que a Orquestra de Concerto da Ceará Rádio Clube atuou no Teatro José de Alencar, local de Fortaleza que é o maior símbolo de “cultura artística elevada”. Assim, é possível que outras atuações desta orquestra tenham acontecido no referido teatro, o que pode se tornar representativo se se pensar que a cidade de Fortaleza sempre teve dificuldades em formar e realizar um trabalho estável com uma orquestra sinfônica.

Outro exemplo de relação desta rádio com a vida cultural da cidade, que nos deparamos no decorrer da pesquisa, nos é fornecido por José Menezes de França, em depoimento para a presente pesquisa¹¹⁵: aproveitando-se do corpo orquestral que foi formado para cumprir a programação da rádio, a jazz-orquestra da Ceará Rádio Clube atuou no Clube Ideal, aos sábados, durante o início de 1940.

A Ceará Rádio Clube também deu estrutura profissional para que muitos talentos musicais fossem cultivados e revelados, como foi o caso de Lauro Maia¹¹⁶, que forneceu composições para os intérpretes mais famosos do Brasil, do músico prestigiado pela historiografia da música popular brasileira, José Menezes de França¹¹⁷, e do conjunto vocal Quatro ases e um coringa¹¹⁸, entre outros. Também deu espaço para os artistas de música regional do interior do Ceará, como foi o caso dos violeiros cearenses que iam ao ar, na década de 1940, às quartas-feiras no programa “Paisagem Sertaneja” (CAMPOS, 1984, p. 30).

¹¹⁴ Programa de concerto do Teatro José de Alencar, de dia 03 de janeiro de 1948, com a Orquestra de Concertos da Ceará Rádio Clube.

¹¹⁵ Entrevista concedida a mim, por Zé Menezes, em 2011.

¹¹⁶ 1913, Fortaleza – 1950, Rio de Janeiro. Iniciando sua carreira como pianista de cinema e da Ceará Rádio Clube, logo destaca-se como compositor gravado por intérpretes de renome nacional, em diversos gêneros, como a marchinha, o samba, choro, xote, baião, e o gênero cearense balanceio. <http://dicionariompb.com.br/lauro-maia/>.

¹¹⁷ Multi-instrumentista de cordas dedilhadas, compositor e arranjador. 1921, Jardim (CE) – 2014, Teresópolis (RJ). Tendo iniciado carreira profissional nos meios do Ceará, integrou um dos primeiros corpos de músico da Ceará Rádio Clube. Alguns anos após, vai para o Rio de Janeiro para trabalhar na rádio, cidade onde constituiu larga reputação como instrumentista acompanhador nas rádios e nos discos, e rapidamente emplacou algumas composições nos meios de música popular gravada. Depois de um tempo, tendo convivido de perto com os arranjadores de rádio e discos, passa atuar também como arranjador, profissão que exerce largamente na tevê, meio onde permanece até sua aposentadoria, nos anos 1990 - em tendência contrária a outros músicos que atuaram nas décadas de 1940 e 1950, que acabaram, nas décadas de 1960 e 1970, sendo demitidos, deslocados para outros departamentos do funcionalismo público ou aposentados compulsoriamente quando eram de rádio pública. Enquanto trabalhava como arranjador, continuou compondo, e gravando os seus próprios fonogramas. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/ze-menezes/>.

¹¹⁸ Iniciando sua atuação na Ceará Rádio Clube no início de 1940, o conjunto vocal logo alcançou projeção nacional, se tornando um dos grupos vocais que mais obteve sucessos comerciais na música popular brasileira gravada. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/quatro-ases-e-um-coringa/dados-artisticos/>.

Além de fornecer a muitos agentes musicais a possibilidade de se prosperar trabalhando com música, é importante colocar também a dimensão de contraponto cultural que a rádio fortalezense representou em relação aos costumes e valores da elite local. Segundo Maia Neto, “o rádio era um lugar que lhes possibilitava acesso a um capital simbólico e material que lhes permitia ampliar a sua atuação dentro de uma cidade repleta de limitações, preconceitos e conservadorismos”. Tal oportunidade certamente foi aproveitada por Mozart Brandão, que, apesar de sua formação musical adquirida em conservatório, e de demonstrar certo domínio com a música de concerto desde cedo - o que vai ser mostrado no seguinte capítulo – o músico apresentou tendências a ir além das práticas musicais cearenses e adentrar outros campos da música popular da época. Do mesmo jeito que representou uma ampliação de horizontes para Brandão nos termos ditos, Maia Neto lembra que a rádio também representou, não sem resistência de uma crítica conservadora, uma oportunidade para as mulheres saírem de um limite restrito de atuação social (2010, p. 102).

Feito tais considerações, tão importante quanto a contribuição do eixo fonográfico Rio-São Paulo, nos anos de 1920 a 1960, para o desenvolvimento da vida fonográfica regional de Fortaleza, foi a influência dos meios fonográficos de Fortaleza sobre a produção musical do centro fonográfico nacional. No mesmo nível de importância, não é menor a representatividade social dada pela rádio fortalezense para os agentes regionais antes excluídos ou com atuação limitada, seja no sentido do citado conservadorismo musical ou do conservadorismo de gênero. E deve-se igualmente considerar que a estrutura da rádio contribuiu para dinamizar a vida musical local.

Em relação ao cuidado em não se reproduzir um imaginário da história dos meios fonográficos que desconsidera outras experiências fora do eixo Rio-São Paulo, Sonia Virginia Moreira, em seu livro “O rádio no Brasil” (2000), reconhece a problemática da ausência dos aspectos regionais na bibliografia:

As lacunas são várias: o rádio regional e as experiências peculiares de estilos e programação que contribuíram para o desenvolvimento radiofônico, por exemplo, ainda não foram devidamente registrados. [...] Entre o que ainda permanece por fazer está um levantamento completo do rádio brasileiro de acordo com regiões e temas. (MOREIRA, 2000, p. 11 – 12)

Ortiz é outro autor que reconhece a importância que tiveram as articulações com os aspectos regionais para a expansão dos grandes conglomerados de comunicação (1994, p. 165 – 167). Em geral, porém, a bibliografia sobre a rádio e as gravadoras no Brasil segue o tratamento dispensado pela historiografia existente aos gêneros musicais

regionais. Mesmo aqueles empreendimentos que se equipararam aos de tal eixo, acabam completamente ignorados, como é o caso – que só se conheceu através da tese de Leonardo Vilaça Saldanha sobre o frevo e os meios fonográficos (2008) - da gravadora pernambucana Rozenblit.

Assim, por mais que se observe, na bibliografia consultada, esforços em citar outras experiências artístico-midiáticas, as narrativas da história dos meios fonográficos acabam por relegar ao segundo plano as experiências fora do eixo Rio-São Paulo. Na revisão bibliográfica sobre os meios fonográficos, foram consultados, além de Moreira (2010) e Ortiz (1994), Lia Calabre (2002), Sérgio Cabral (1996), José Ramos Tinhorão (1981) e Márcia Tosta Dias (2000).

Embora o trabalho musical realizado por Mozart Brandão na Ceará Rádio Clube seja citado na presente dissertação sem que se faça uma análise musical esmiuçada de suas partituras nesta rádio, alguns dados novos, como aqueles referentes à dinâmica da vida musical nesta rádio, aos programas e à catalogação de partituras de Brandão para esta rádio disponibilizadas nesta dissertação, podem vir a abrir caminhos para maiores explorações da Ceará Rádio Clube e a vida musical em Fortaleza.

CAPÍTULO 2

Trajetórias artísticas de Mozart Brandão

Neste capítulo procuraremos levantar as experiências musicais vivenciadas por Mozart Brandão, assim como tentaremos considerar alguns fatores, entre uma ampla variável de possíveis, seja de ordem de prestígio, de ordem econômica, ou de outras ordens que possam ser levantadas, para explicar o que impeliu Mozart Brandão a realizar suas escolhas estéticas e seus caminhos profissionais. Com isso, se objetiva discernir tanto as habilidades musicais, quanto as motivações estéticas e profissionais de Brandão, que nos ajudem a pensar as posições ocupadas por ele como arranjador nos meios fonográficos.

Foram diversos os ofícios musicais realizados por Mozart Brandão. Tal diversidade de trajetória caracteriza bem o músico profissional brasileiro atuante na primeira metade do século XX, quando o mercado para os músicos se encontrava em forte expansão, ao mesmo tempo em que o campo de trabalho musical ainda se apresentava pouco segmentado, o que permitia um trânsito musical maior entre diferentes práticas e gêneros musicais.

Procurou-se aqui evitar um conjunto de equívocos arraigados na ideia de “trajetória artística”, e por isso procuramos falar de “trajetórias artísticas”, posto que são vários os caminhos trilhados. Falar apenas de uma única trajetória, contínua, tal qual uma sucessão de eventos organizados linearmente e auto consequentes, seria como analisar Mozart Brandão como “um ponto fixo num mundo que se move” (ZIFF¹¹⁹ apud BOURIDIEU, 2006, p. 186), e também poderia dar a impressão que sua biografia seria como uma escada que ele subia em direção ascendente, num efeito cumulativo crescente, para uma predestinação de perfeição artística e glória profissional, ou o contrário, uma trajetória de declínio artístico e profissional, se o fecho de sua vida musical não for considerado glorioso.

Pelo contrário, não se observa na biografia artística de Brandão uma linha ascendente em direção à glória ou descendente ao fracasso. As posições ocupadas por Brandão e os campos em que Brandão se lançou são diferentes entre si, e a cada novo

¹¹⁹ Ziff, P. *Semantic analysis*. Ithaca, Cornell University, 1960, p. 102 – 104 (apud BOURDIEU, 2006).

campo e ofício musical, havia uma reformulação de suas predisposições artísticas e profissionais, acumuladas pela experiência, a ser feita. Em cada nova posição havia novos desafios, conquistas e frustrações.

Por vezes, a relação de Brandão com um meio parece se mostrar mais adaptada, como na Ceará Rádio Clube, na Rádio Tupi e nos meios de música popular gravada dos anos de 1950, e por vezes menos adaptada, como quando teve de lidar com a força de modernização artística que emergiu no final dos anos de 1950 no centro comercial fonográfico brasileiro. E por vezes, Brandão parece estabelecer uma relação *sui generis* com determinado campo, como seria o caso da sua relação particular com a música de concerto.

Aqui far-se-á um estudo da trajetória de Brandão nos meios musicais onde se deu sua iniciação musical e profissional, em Fortaleza, na Ceará Rádio Clube, na emissora Tupi do Rio de Janeiro, nos meios de música popular gravada, e na música de concerto. Faremos análises, inter-relações e comparações entre esses diferentes meios, de modo a tentar captar afinidades e diferenças entre eles, os quais podem ter contribuído para êxitos musicais e para dificuldades profissionais de Brandão.

Este estudo levará em conta tanto sua trajetória como arranjador, quanto como compositor nestes meios, pois entende-se que os dois espectros podem nos fornecer dados sobre as habilidades e as opções estéticas de Mozart Brandão. Porém, como o terceiro e quarto capítulo vão tratar dos arranjos, aqui trataremos de Mozart Brandão como arranjador apenas do ponto de vista de sua imagem pública, enquanto que olharemos com um pouco mais de atenção, mas ainda de um ponto de vista panorâmico, para a catalogação e as partituras das suas composições.

Mozart Brandão não nos deixou quase nenhum depoimento sobre sua experiência, que poderiam nos facilitar a interpretação de suas motivações artísticas e profissionais. Do mesmo jeito, as fontes que forneceram dados para este capítulo têm suas próprias tendências de omissão e valoração, ou são escassas e nos fornecem uma visão parcial do problema, de modo que a reconstituição dos campos onde Brandão se lançou é uma tarefa complexa a ser feita de forma cuidadosa e crítica. Para este capítulo, foram utilizadas biografias feitas por familiares e amigos, documentos oficiais, programas de concerto, periódicos, partituras de composições e depoimentos orais.

Entre as biografias, fontes que reúnem dados biográficos que possibilitaram para esta pesquisa uma visão panorâmica do conjunto dos trabalhos profissionais e artísticos

de Mozart Brandão, estão três feitas por familiares de Brandão¹²⁰, cuja autoria não se pode precisar, e uma por seu amigo e especialista em música popular brasileira gravadas em 78 RPM, Nirez¹²¹. Tais biografias, feitas sem rigor acadêmico, geralmente trazem algumas problemáticas específicas. Na descrição das trajetórias de Mozart Brandão, se levou em conta uma dessas problemáticas, recorrentes nas biografias em geral, que é a tendência à associação de Brandão a indivíduos e instituições com prestígio. Com o cuidado na abordagem destas fontes, se pretendeu tomar o cuidado de não reproduzir um discurso que associe “nomes próprios” a Mozart Brandão sem que explicasse o tipo de relação que se estabeleceu. Sinteticamente, o que foi analisado nesse capítulo, assim como no resto da dissertação, foi o que se evidenciou por meio do cruzamento de fontes diversas.

Por isso, alguns dados presentes nas biografias escrita pelas pessoas mais achegadas de Brandão foram omitidos. Tal foi o caso da relação, disponibilizada pelas biografias, dos nomes de alguns professores de música com quem Brandão teria tido formação, onde as evidências não sugeriram uma relação mais profunda com alguns nomes citados. Aliás, os discursos que fazem associações de músicos a nomes de professores consagrados, sem que, em realidade, tivesse existido uma relação mais profunda de aprendizado entre as partes, é um caminho recorrente tomado nas biografias de músicos, e que procuramos evitar.

Assim, também foram omitidas as informações disponíveis nestas biografias, como aquelas referentes a alguns vínculos profissionais que Brandão teria tido em certas empresas fonográficas citadas nestas biografias, por inexistirem outras fontes que confirmem tais vínculos, ou então existirem poucas fontes, o que pode sugerir tanto um vínculo profissional, quanto uma eventual participação.

Os periódicos foram uma das principais fontes para o mapeamento dos trabalhos de Brandão e dos discursos qualitativos sobre o trabalho realizado pelo músico. Foram analisados recortes de cerca de 360 periódicos, que vão desde a década de 1940 até os anos 2000. Os jornais são das mais diversas empresas e lugares. Dentre os estados do Brasil, temos Ceará, Rio de Janeiro, Pernambuco, Brasília, Paraná e Porto Alegre. A maior parte dessas fontes foi obtida na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional¹²², a

¹²⁰ Tais biografias foram obtidas no acervo da família de Mozart Brandão.

¹²¹ Miguel Ângelo de Azevedo, dono de um dos maiores acervos de música popular gravada do Brasil - em programa radiofônico "Arquivo de Cera", veiculado na Universitária FM (Fortaleza, CE) em 17 de maio de 1993, cujo roteiro foi obtido em acervo da família de Brandão,

¹²² <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

partir da consulta do nome "Mozart Brandão". Podemos, virtualmente, contar com um número maior de periódicos que veicularam o nome de Brandão, pois, além da constatação de casos de falha na identificação do termo utilizado para pesquisa eletrônica, também foram constatados que alguns jornais atuantes na época pesquisada não foram disponibilizados virtualmente pela Biblioteca Nacional - tal foi o caso dos jornais cearenses da primeira metade do século XX, *Correio do Ceará*, *Unitário* e *Gazeta de Notícias*. As reportagens que veicularam o nome de Brandão nestes últimos periódicos, cujos arquivos institucionais não foram localizados, foram obtidas a partir do arquivo do jornalista e escritor Fernando Milfont (1926, Fortaleza -), constituído de reportagens escritas pelo próprio.

Além dos jornais cearenses citados, foram fontes de análise os também cearenses, porém mais recentes, *O Povo*, *Tribuna do Ceará*, *O Estado* e *Diário do Nordeste*. Do Rio de Janeiro, constam como fontes os jornais pertencentes às empresas vinculadas a Diários Associados - a mesma das emissoras Tupi, onde Brandão trabalhou - *Diário da Noite*, *O Jornal*, e *O Cruzeiro*, e os jornais de outras empresas com as mais variadas vertentes: *A Manhã*, *Última Hora*, *Diário Carioca*, *Diário de Notícias*, *Correio da Manhã*, *A noite*, *Tribuna da imprensa*, *Imprensa Popular*, *Luta democrática*, *Jornal do Commercio*, *Jornal do Brasil*. Dos outros Estados constam o *Diário de Notícias* de Porto Alegre, o *Correio do Paraná*, o *Diário de Brasília*, e o *Diário de Pernambuco* - este também das Diários Associados. As revistas consultadas foram a *Revista da Rádio*, *Show TV*, *ABORJ* (revista de odontologia), *Fon-fon*, *Jornal das Moças*, *Carioca*, *Vida doméstica* e a *Suplemento Literário*.

O artigo de Lia Calabre, "A Era do rádio: memória e história" (2003), esclareceu algumas relações entre imprensa e os meios fonográficos no período em que Brandão atuou. Como indica Calabre, "o crescimento da radiodifusão [nas primeiras décadas da radiofonia] no Brasil foi acompanhado de perto pela imprensa escrita" (CALABRE, 2003, p. 3). A isso pode se acrescentar que não só o crescimento da rádio, mas a música popular gravada, nesta mesma época, também foi acompanhada pelos veículos escritos de comunicação. Esta dinâmica explica a ampla presença de Mozart Brandão nos periódicos, presença esta que se concentra na década de 1950¹²³.

¹²³ Nos anos de 1960, o tipo de jornalismo mais comercial que tomou o espaço do jornalismo político, transição observada por Ortiz (1994, p. 56 - 60), parece evitar os bastidores, lugar onde o arranjador normalmente esteve colocado, situação contrária à década de 1940 e 1950, onde os bastidores eram assunto de matérias, palpites, críticas e polêmicas.

A partir deste artigo de Calabre, pode-se identificar duas tendências principais de relação entre imprensa e os meios fonográficos: uma relação construtiva, onde se debatia, criticando e elogiando as experimentações, as novidades e questões relativas a estes meios, que ainda estava em vias de expansão e consolidação. A outra tendência aponta para o sentido oposto: é a retroalimentação comercial, essencialmente não crítica, entre imprensa e os meios fonográficos, relação esta que abriu espaço para o desenvolvimento de mitos artísticos e para a espetacularização do cotidiano dos artistas (CALABRE, 2003, p. 2).

No tocante ao nosso objeto de estudo, coube-nos a pergunta: os arranjadores tinham seus trabalhos artísticos enaltecidos acriticamente pelos jornais vinculados as empresas onde realizavam seus trabalhos? Em certa medida, essa hipótese pode ser considerada, especialmente em se tratando de críticas jornalísticas vinculadas às empresas fonográficas onde Brandão trabalhou. Porém, a observação de certa abertura crítica na abordagem de tais periódicos fez com que se considerassem válidas as opiniões dos jornalistas acerca dos arranjadores, desde que fossem confirmadas por um amplo espectro de jornais, associados a diferentes segmentos empresariais.

Além desse cuidado metodológico, aqui também se optou por destacar as fontes das opiniões jornalísticas advindas de periódicos vinculados às emissoras onde Brandão trabalhava. Assim, procuramos destacar os vínculos de alguns dos jornais citados com o conglomerados das Diários Associados, que comentavam o trabalho de Mozart Brandão na Tupi. Também nesse sentido, procurou evitar-se tomar como válidos julgamentos baseados unicamente nas fontes em questão, o que poderia comprometer a reconstituição de como foi projetada a imagem de Brandão nos momentos de suas atuações nos meios fonográficos.

No tocante às fontes orais, elas são utilizadas aqui como um complemento das evidências documentais escritas, pois um estudo dos discursos produzidos pelas fontes orais iria demandar espaço, energia e metodologia que fugiria do planejamento da presente pesquisa.

2.1 Formação musical e iniciação artística em Fortaleza nos anos de 1920 e 1930

Mozart Brandão, apesar de ter nascido em Recife (1921), realizou a sua formação musical principalmente na capital cearense Fortaleza. Lucila Pereira da Silva Basile estudou (2013 e 2015) algumas práticas musicais ocorridas em Fortaleza nos

finais do século XIX e na primeira metade do século XX, analisando a música realizada nesta cidade não só a partir dos textos musicais, mas também a partir dos seus processos de confecção. Seu objeto de estudo, em especial, foi a chamada "música de salão", presente também nas retretas das praças públicas, nos cafés e cinemas. Esta predominava no ambiente sonoro dos meios musicais onde Brandão foi criado.

Esta música foi e ainda é, por vezes, chamada de “música ligeira”, palavra cuja raiz e contexto de aplicação denota um sentido pejorativo, como se ela estivesse posicionada num patamar mais baixo dentre os regimes de hierarquização da música. Assim, Basile se pergunta se não seria melhor estudarmos tal prática musical de uma perspectiva mais relativizada em relação “ao maniqueísmo artístico que ainda estabelece e insiste em regimes de qualificação e pouca compreensão da música como uma experiência social?” (BASILE, 2015, p. 17).

A compreensão da música que valoriza a perspectiva da experiência social parece ser mais adequada para a compreensão do meio musical em que Mozart Brandão realizou sua iniciação artística e profissional, ainda mais quando se percebe uma dissintonia entre os centros nacionais da música de concerto - que na época eram especialmente Rio de Janeiro e São Paulo - e o meio musical de Fortaleza. Assim, não parece apropriado julgar a experiência regional de Fortaleza a partir do ponto de vista "dominante", cujo padrão era o que se fazia, em termos musicais, nestes centros nacionais.

Basile, que aborda parte da vida musical de Fortaleza até o final dos anos de 1930, afirma que “o ambiente de concerto em Fortaleza era ínfimo” (BASILE, 2015, p. 56). Até então, tal ambiente se restringia às operetas trazidas pelas companhias itinerantes, como a Companhia de Operetas Vicente Celestino, a algumas audições de peças orquestrais com uma pequena quantidade de músicos, às apresentações esporádicas de companhias de óperas internacionais e de concertistas nacionais de passagem por Fortaleza, além das audições de pianos e bandas em praça pública, que tocavam tanto árias de óperas e quanto peças instrumentais de salão compostas regionalmente (BASILE, 2015, 2013).

Podemos observar, no repertório da música de concerto das primeiras décadas do século XX nesta cidade, músicas mais ligadas às práticas românticas oitocentistas, expressas na presença de compositores como Richard Wagner, Théodore Dubois, Henryk Wieniawski, Carl Bohm, Hartog, Charles Gounod, Carlos Gomes, Donizetti, Puccini, Rossini, Verdi, entre outros, nos programas de concerto (BASILE, 2013).

Considerando que nos cenários do Rio de Janeiro e São Paulo a música impressionista/modernista se encontrava no centro das práticas e discussões da elite intelectual¹²⁴, de fato a vida musical de concerto de Fortaleza apresentava certa discrepância em relação aos centros nacionais de referência da música de concerto.

Esta situação começaria a mudar mais efetivamente a partir de 1935, quando foi criada naquela cidade a Sociedade de Cultura Artística de Concertos (BASILE, 2013, p. 12). Outro fator para o crescimento do campo da música de concerto em Fortaleza foi a prática da formação musical nos moldes de conservatório, ocorrida com a criação dos conservatórios Escola de Música Alberto Nepomuceno, em 1919 (BASILE, 2015, p. 306) e a Escola de Música Carlos Gomes, em 1928 (p. 285).

Em relação às práticas de música popular em Fortaleza, Basile ressalta um lugar de importância do repertório pianístico de peças de música de salão, onde a característica do ecletismo sobressai, em gêneros musicais como valsa – predominantemente – mas também tango-canções, tango-argentino, foxtrote, charleston, samba, choro e marchinhas de carnaval (BASILE, 2015)¹²⁵.

O contexto histórico descrito apresenta muitos paralelos com a iniciação musical de Brandão. Seu pai, o Cel. João Batista de Sousa Brandão, que era flautista, dentre outros instrumentos de sopro que tocava¹²⁶, era também compositor de valsas, foxes e outros gêneros¹²⁷. Também participou ativamente da vida musical da cidade, especialmente na primeira metade do século XX, ao integrar importantes conjuntos da cidade, como das orquestras de cinema mudo (BASILE, 2015, p. 213), a banda do Batalhão de Segurança do Estado do Ceará - que em alguns momentos era chamada de Banda da Polícia (MAIA NETO, 2010, p. 42 – 43) -, da orquestra da Ceará Rádio Clube (CAMPOS, 1984, p. 45) e da posteriormente criada, a Orquestra Sinfônica Henrique Jorge¹²⁸. Outras pistas reforçam a boa integração de João Batista nos meios musicais populares urbanos de Fortaleza: em suas partituras, obtidas também pelo acervo da

¹²⁴ Embora tenha havido artistas cearenses de renome na música de concerto nacional, como Alberto Nepomuceno, Jacques Klein, Aloísio de Alencar Pinto, Gerardo Parente, é preciso atentar para o fato que estes fizeram estudos e carreira fora do Ceará.

¹²⁵ Por exemplo, em análise dos programas de retretas apresentados no Passeio Público da cidade de Fortaleza, entre os anos de 1926 e 1929, Basile apresentou os seguintes dados em relação a quantidade de músicas por gênero: dobrados/marchas: 41, valsas:33, fantasias/adaptações de óperas: 27, tangos: 24, foxtrotos/charleston/ragtime/shimmy: 33, sambas: 8, pout-pourris: 4, polca: 1, maxixe: 1, lundu: 1. Total de programas analisados: 20 (2015, p. 262 - 263).

¹²⁶ Fonte: livro biográfico editado pela família, obtido no acervo dos familiares de Brandão.

¹²⁷ Fonte: acervos de partitura de Mozart Brandão disponibilizado pela família, que guardava também as composições de seu pai.

¹²⁸ Fonte: programa do concerto da Orquestra Sinfônica Henrique Jorge no Teatro José de Alencar, de 24/05/1963, obtido no acervo da família de Mozart Brandão.

família, há dedicatórias a músicos amigos, assim como outras partituras, que entrei em contato fisicamente através do acervo Nirez, vão dedicadas ao pai de Mozart Brandão. A influência das vivências de seu pai é sentida nas primeiras composições de Mozart Brandão, nos gêneros do fox-trote, da valsa e do dobrado.

Mozart Brandão faria parte das primeiras gerações de músicos com ensino formal nesta cidade, pois, segundo os registros biográficos amadores, teria ingressado na Escola de Música Carlos Gomes no mesmo ano em que esta foi criada, em 1928. Dez anos depois, tem seu diploma no curso de “Teoria e Solfejo” emitido por esta Escola de Música¹²⁹.

Sua prática de música de concerto se manifesta em suas movimentações musicais já na adolescência. Uma indicação dada pelas biografias de Brandão, embora não confirmada por outras fontes documentais, afirma que Mozart Brandão funda com cerca de quinze anos seu quarteto de música de câmara – Quarteto Liceal, composto por flauta, dois violinos e piano. Outra prática, realizada por Brandão em sua adolescência, que se relaciona com a música de concerto, foi a composição de uma opereta, de quase 30 cenas musicais, acompanhadas ao piano – dois movimentos, porém, acompanhados por flauta, clarinete, pistom e trombone, escritos em clave própria de leitura destes instrumentos, o que são mais pistas para considerar uma relativa desenvoltura da escrita musical de Brandão ainda jovem. Esta opereta foi encenada em sua instituição de ensino regular¹³⁰.

Tabela 1 – Composições de Mozart Brandão realizadas na década de 1930, catalogadas a partir do acervo de partituras particular de Mozart Brandão disponibilizado pela família de Brandão:

Música	Parceiro	Data	Gênero	Formação
Não sei dizer	-	1935	Valsa	Piano e canto
Elsa	-	1936	Valsa	Melodia e cifra
Ao dançar	-	1937	Valsa	Piano e canto
Nunca pensei	-	1937	Samba	Letra/ melodia
Eu e tu	-	1937	Valsa	Letra/ melodia
Então veio o Salvador	-	1937	Opereta	Piano, canto, sopros e coro

¹²⁹ A informação do ano de 1938 como ano de conclusão dos estudos na respectiva escola consta nas biografias feitas pelos familiares e amigos, porém o diploma só foi emitido de fato em 1940, como consta em documento obtido em acervo familiar.

¹³⁰ Fontes: Certificado de apresentação desta opereta, emitido pelo Educandário Santa Maria, obtido no acervo da família de Brandão, e partitura completa desta opereta.

Três números para a farsa "Noite de Papai Noel"	-	1937	Farsa	Piano
Dobrado	-	1937	Hino cívico	Coro
Adeus, amor	-	1939	Fox-médio	Piano e voz
Bonequinha de veludo	Hélio Bastos	Final de 30	Fox-canção	Piano e canto
Idílio Oriental	Hélio Bastos	Final de 30	Foxtrote	Piano e canto

2.2 – A atuação de Mozart Brandão na Ceará Rádio Clube entre os anos de 1940 e 1953

Na passagem dos anos 1930 para os anos de 1940, Mozart Brandão realiza experiências dentro do espectro de influência estadunidense. No fim da década de 1930, este músico formou uma dupla de música estadunidense, chamada *Swing Brothers*, com Hélio Bastos como cantor e Brandão fazendo o piano e a segunda voz¹³¹. Com este parceiro musical, compôs as últimas músicas da tabela acima, no gênero estadunidense fox-trot. Através desta dupla, em 1940 Brandão ingressa na Ceará Rádio Clube.

Em relação à identificação de Brandão com a música estadunidense neste período, ainda se pode afirmar que este músico participou, como pianista, durante certo período que se encontra entre os anos de 1940 e 1942, de uma Jazz Band. José Menezes de França, que é a fonte de tal informação¹³², nos diz que o grupo ensaiava, na Ceará Rádio Clube, partituras de arranjos vindas dos Estados Unidos, e aos sábados tocava no baile do Ideal Clube.

Menezes também ilustra o cenário social em que se deu tal prática: ele nos informa que, nesta época, a presença de americanos no Ceará era grande, o que provavelmente se deu por conta da Segunda Guerra Mundial, que fez com que as cidades do nordeste mais próximas do continente africano servissem de base militar estadunidense. Outro dado interessante sobre Brandão trazido por Menezes é de que, durante a vivência dos dois músicos, Brandão ensinara a leitura das cifras para o último¹³³, uma habilidade musical considerada moderna à época.

¹³¹ Fontes: as partituras do acervo de Mozart Brandão catalogadas; o periódico Diário da noite: 18/04/1954, que traz uma entrevista com Brandão em que ele afirma que o meio de ingresso na Ceará Rádio Clube se deu a partir da dupla formada com Hélio Bastos; e Maia Neto traz que Hélio Bastos era intérprete das canções estadunidenses na Ceará Rádio Clube (2010, p. 107).

¹³² Depoimento concedido por Zé Menezes, como é chamado nos meios musicais, em 2011.

¹³³ Depoimento dado em 2011 por José Menezes de França, que integrou junto com Brandão o referido grupo tocando banjo.

De fato, percebe-se nas composições de Brandão de 1930, além da utilização do gênero do fox-trote, a utilização de linguagens musicais próximas ao vocabulário musical estadunidense, como é o caso de acordes alterados:

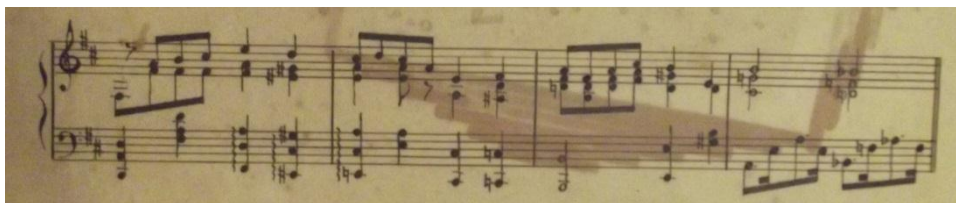


Figura 1 – Trecho do fox “Bonequinha de veludo”. No último acorde do segundo compasso do presente sistema no tom de si menor, vemos um acorde de fá sustenido dominante alterado – embora a sétima menor esteja omitida, em função de já ter sido tocada no acorde anterior – e que pode ser lido também, na cifragem popular, como um acorde dó com sétima com quinta diminuta, estando terça omitida.

A observação desta incursão na linguagem musical estadunidense é importante para ajudar a caracterizar o estilo de harmonizações que Mozart Brandão passara a fazer em seus arranjos, embora a influência estadunidense não fosse preponderante nas práticas musicais de Brandão. Até os anos de 1940, ainda podem ser observadas composições em gêneros estadunidenses, mas, gradualmente, outros contextos musicais também iriam demonstrar influência sobre suas habilidades musicais.

Um possivelmente importante fator de formação musical de Brandão foi sua experiência dentro da Ceará Rádio Clube. Alguns anos depois, assume a direção musical desta rádio¹³⁴, quando escreve não só arranjos, mas também aproveita a mão de obra musical da rádio para realizar composições, sejam atreladas a programas, sejam composições independentes¹³⁵. Também compõe músicas incidentais para radionovelas

¹³⁴ Eduardo Campos (CAMPOS, 1984, p. 52) descreve Mozart Brandão como diretor musical da Ceará Rádio Clube ao citar a lista de diretores de 1949. Porém, anos antes, periódicos, programas de concerto e o próprio Campos, (p. 46) já demonstram que Mozart esteve à frente de três conjuntos daquela rádio: Orquestra de Concertos, Orquestra Guarany de Metais e Quinteto de Salão.

¹³⁵ Dentre as composições feitas para serem executadas em sincronia com uma narrativa de programa radiofônico, estão as peças sinfônicas “Radiografia do Nordeste” e “Louvação ao negro”. A peça sinfônica de sua autoria, “Aurora”, foi destinada a Ceará Rádio Clube, como consta na partitura, embora não explicita nenhuma vinculação com narrativa. Seus frevos “Lavei a burra” e “Carro velho” foram gravados não comercialmente, nos estúdios da Ceará Rádio Clube, em 1949, pelo conjunto de metais da Ceará Rádio Clube. Também o samba carnavalesco de sua autoria, “Deixei de ser artista”, foi obtido através de um 78 RPM gravado não-comercialmente em 1948 nos estúdios da Ceará Rádio Clube. Além disso, as suas “Rapsódia Brasileira” e “Exílio” foram executadas pela orquestra daquela rádio, em concerto no Teatro José de Alencar à 03 de janeiro de 1948 (fonte: programa de concerto obtido no acervo familiar de Mozart Brandão). E assim como é possível pensar que outras composições listadas de Brandão foram vinculadas aos programas radiofônicos, também é possível cogitar a possibilidade que algumas “ilustrações musicais” realizadas para programas radiofônicos serviram de material musical para Brandão trabalhar uma composição fechada.

e programas temáticos, prefixos e sufixos para aberturas e fechamentos de programas, cuida da programação orquestral da rádio, além de dirigir outros grupos¹³⁶.

Os periódicos demonstram que, na Ceará Rádio Clube, Brandão foi um dos agentes mais destacados, e um dos principais responsáveis pela grande dinâmica daquela rádio¹³⁷. A orquestra dirigida por Brandão é dita como das melhores, e seu nome já aparece na década de 1940 rodeado de elogios nos jornais do Rio de Janeiro¹³⁸, entre outros Estados. O reconhecimento de Brandão no espectro musical nacional intensifica-se no início dos anos 1950, sobretudo a partir da atuação de Brandão na Ceará Rádio Clube¹³⁹. Brandão trabalha nesta rádio até 1953, quando, para cursar o Conservatório de Canto Orfeônico¹⁴⁰, se muda para o Rio de Janeiro¹⁴¹, cidade onde acaba criando vínculos profissionais com editoras musicais¹⁴², gravadoras e emissoras radiofônicas e televisivas.

Sobre as suas composições datadas da década de 1940, podemos ver algumas continuidades em relação às peças anteriores, como as composições realizadas nos

¹³⁶ Além de seu trabalho na Ceará Rádio Clube, durante o período de 1943 à 1945 Mozart Brandão também se torna superintendente do Serviço de Canto Orfeônico do Ceará (fontes: biografias de Brandão; certidão emitida pelo Serviço Público Estadual do Ceará em agosto de 1951, obtido no acervo familiar de Mozart Brandão; periódico de 28/04/1944: A manhã). E em 1946, Brandão se forma em odontologia (fontes: biografias de Brandão; iconografia obtida em acervo de família com foto de sua formatura; e sua composição Topázio-Granada, de 1946, valsa que compôs para sua formatura em odontologia. Topázio-Granada são símbolos da odontologia e farmácia, respectivamente, os dois cursos formando na mesma ocasião).

¹³⁷ O mapeamento da atuação de Mozart Brandão na Ceará Rádio Clube foi importante para se chegar a esta afirmação. Além do cargo de diretor musical da Ceará Rádio Clube, das partituras de arranjos e de composições de músicas incidentais realizadas para esta rádio, foi possível reunir, a partir dos periódicos, algumas de suas atuações nesta rádio. Suas orquestrações e composições protagonizariam o programa "Viva o maestro". Além deste, Brandão realizaria efeitos musicais e arranjos para os programas "Show Pindorama", "Fortaleza na Berlinda", "Jardim Oriental", "Rádio Almanaque", "Divertimentos em sequência", "Fantasia", "Museu encantado", "Tocando o Bombo" e "V. Excia. O Samba". Ainda produziria, ensaiaria e regeria a programação de música concerto da "Pequena Orquestra de Concertos", entre outros conjuntos. Tais informações foram obtidas a partir da análise dos recortes de Fernando Milfont, de suas reportagens nos jornais Unitário, Correio do Ceará e Gazeta de Notícias. Por serem recortes de matérias, não tivemos como reconstituir as datas.

¹³⁸ 28/04/1944 e 15/91/1946: A manhã. 19/02/1946: Diário da Noite.

¹³⁹ Além de sua atuação na Ceará Rádio Clube, em 1951, passa uma semana organizando e orquestrando a programação inaugural da rádio recifense Tamandaré (fonte: periódico de 31/03/1951: Diário de Pernambuco. Em 1952, tem sua segunda composição veiculada nacionalmente por Déo - "o ditador de sucessos": o bolero "Se voltares a mim" (fonte: periódico de 06/07/1952: Revista da Rádio). A primeira composição gravada comercialmente por um intérprete de fama nacional seria a valsa "Lembrarás nossa Canção", também interpretada por Déo, lançada pela Continental em 1946, como consta no arquivo de Nirez.

¹⁴⁰ Fonte: biografias e certidão emitida pelo MEC em 20 de dezembro do ano de 1954, obtida no acervo familiar de Brandão.

¹⁴¹ Informações obtidas nas biografias, e através da análise de periódicos e partituras, que demonstram que o vínculo empregatício de Mozart Brandão na Ceará Rádio Clube vai até 1953, ainda realizando alguns trabalhos em 1954 à distância para esta rádio.

¹⁴² No acervo "Almirante", pertencente ao MIS-RJ, constam cerca de 300 arranjos de Mozart Brandão para editoras musicais, cujas formações observadas eram piano solo, piano e contrabaixo solo e pequena orquestra. O repertório é composto de sucessos musicais da época.

gêneros estadunidenses, e também algumas novidades. Composições especialmente voltadas para a música de concerto, a composição de uma peça coral-popular e as composições ligadas aos gêneros de música popular comercial, como samba-canção, o frevo e o bolero são alguns exemplos de incursões de Brandão em novos campos musicais.

Tabela 2 – Composições populares de Mozart Brandão na década de 1940, catalogadas a partir do acervo particular de Brandão, disponibilizado pela a família de Brandão, com exceção de do samba “É de colher”¹⁴³, e que por isso, está em asterisco e em vermelho:

Música	Parceiro	Data	Gênero	Formação
Sahára	-	1941	Oriental Swing	Conjunto de sax e metais
A saudade chegou	-	1942	Samba-médio	Piano e voz
Good-bye my Darling Maggie	-	1943	Foxtrote	Conjunto
Margô		1944	Foxtrote	?Piano e voz
Sambatrova	Adelmar Tavares	1944	Samba coral	Coro misto
Lembrarás nossa canção	-	Até 1946	Valsa	Canto e acompanhamento
*É de colher	Paurillo Barroso	-	Samba	Voz e acompanhamento
Se voltares a mim	-	Anos 40	Bolero	-
Lavei a burra	-	Década de 40	Frevo	Conjunto de saxes e metais
Carro velho	-	Anos 40	Frevo-característica	Conjunto de saxes e metais e buzina
Não insistas mais	-	1948	Samba-canção	Piano e voz
Deixei de ser artista	-	-	Samba	-

Essas composições demonstram como Mozart Brandão agiu para se colocar a par das novidades musicais dos meios fonográficos. O samba feito originalmente para coro sem acompanhamento instrumental, “Sambatrova”, remete a um padrão bastante utilizado a partir dos finais da década de 1930, quando surgiram grupos vocais de música popular brasileira, como Bando da Lua¹⁴⁴ e Anjos do Inferno, padrão esse que se acentuou com a formação de novos grupos na década seguinte, como Quatro Ases e um

¹⁴³ A partir do jornal A manhã: 08/01/1946, somos informados que esta composição, em parceria com Paurillo Barroso, foi executada num espetáculo de carnaval no Rio de Janeiro, e interpretada por Emilinha Borba.

¹⁴⁴ Grupo vocal e instrumental que acompanhou os primórdios da rádio brasileira. Começam a gravar no início de 1930, e já nesta década atingem fama internacional, fazendo carreira na década seguinte nos Estados Unidos, onde atuaram também ao lado de Carmen Miranda. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/bando-da-lua/>.

Coringa e Os Cariocas, entre outros. Mais tarde, a escrita coral vai ser presença constante nos arranjos de Mozart Brandão para emissoras e para discos.

Dois gêneros musicais compostos por Mozart Brandão, o bolero e o samba-canção, ganhavam, à época, grande espaço no repertório dos cantores. Segundo Nirez¹⁴⁵, Brandão se aproveitou da vinda de cantores de fama nacional aos estúdios da Ceará Rádio Clube para lhe mostrar suas composições, com intenção que estas as gravassem, o que acabou se sucedendo em pelo menos algumas das tentativas. Pode-se considerar que a chance de ter o nome de compositor projetado nacionalmente pudesse ter influenciado Brandão a compor em tais gêneros.

Quanto às composições dos frevos, Saldanha (2008) nos traz a informação de que o frevo teria sido um dos principais gêneros em voga nos meios fonográficos como discos e rádio desde a década de 1930 - apesar de tal fato normalmente não ser ressaltado nas bibliografias gerais sobre música popular brasileira - e em 1950, ele teria alcançado o período áureo de sua divulgação (p. 18 – 20). Além do fator de popularidade do gênero, a proximidade do Ceará com Pernambuco, algumas identidades culturais que os dois estados brasileiros compartilham, os trabalhos esporádicos de Mozart Brandão na rádio pernambucana Tamandaré¹⁴⁶, e o fato de Mozart Brandão ser natural de Recife também podem ter incentivado as suas primeiras incursões neste gênero.

Tabela 3 – Composições de concerto de Mozart Brandão na década de 1940, catalogadas a partir do acervo particular de Brandão, disponibilizado por sua família:

Música	Parceiro	Data	Gênero	Formação
Exílio	-	1943	Canção	Piano e canto
Para você	-	1943	Canção	Piano e canto
Noturno de Natal	-	1943	Noturno	Piano
Noturno da saudade	-	1943	Noturno	Piano
Chopiniana	-	1943	Peça instrumental	Piano
Topázio Granada	-	1946	Valsa	Piano
Rapsódia Brasileira	-	1946	Poema Rapsó-sinfônico	Orquestra e piano solista
Louvação ao negro	Eduardo Campos	1949	Painéis musicais	Orquestra e narração
O Nordeste	Eduardo Campos	40/50	Fantasia-miniatura	Orquestra e narração

¹⁴⁵ Programa radiofônico "Arquivo de Cera", veiculado na Universitária FM (Fortaleza, CE) em 17 de maio de 1993.

¹⁴⁶ Fonte: periódicos dos Diários de Pernambuco de abril e maio de 1951, e periódico de 16/06/1953: Diário de Pernambuco.

Pode-se notar através da tabela das suas composições de concerto que, a partir da década em que começou a trabalhar na rádio, a escrita orquestral de Mozart Brandão se desenvolve, assim como se desenvolve a sua escrita para piano solo. Em relação às peças de piano e canto, estas foram aqui agrupadas nas composições de concerto por não terem forma de nenhum gênero popular-comercial, por apresentarem um rebuscamento de acompanhamento instrumental¹⁴⁷, de ritmo ou de harmonia, e por terem melodia pouco assemelhada às maneiras populares¹⁴⁸.

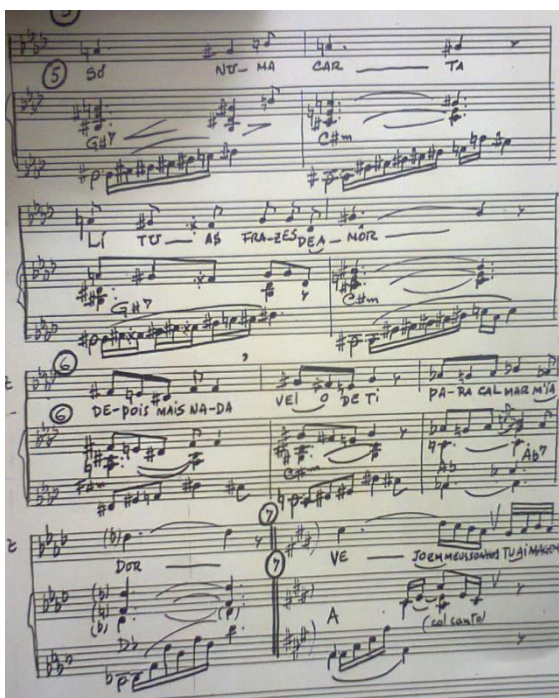


Figura 2 – Folha da partitura de “Exílio”, onde se pode perceber o acompanhamento estilizado ao piano, um desenho melódico vocal mais “arioso” no último compasso - característica que marca a próxima seção, iniciada a partir do último compasso da página - e as modulações inesperadas citadas acima: a música, na página anterior, vinha em lá bemol, como indicam as claves da presente página; tão logo modulou para o IV grau menor, dó sustenido menor, já caminha para uma seção no campo harmônico de A maior, como se percebe na última clave.

Outra característica que se evidencia na análise das partituras de suas composições, mas que está igualmente presentes nos arranjos, é a constante utilização de trechos musicais descritivos. Na figura abaixo, se encontra um processo de descrição musical da sensação de “fim”, onde os sons estão vinculados ao conteúdo da letra:

¹⁴⁷ A ênfase no acompanhamento instrumental, nas peças de piano e canto dos compositores românticos, já fora notada por Grout e Palisca (1988, p. 574) como um meio de manter a hegemonia da parte musical sobre as outras formas de arte – no caso dos românticos, a poesia.

¹⁴⁸ As melodias das composições para piano e voz classificadas na tabela 3 não apresentam uma forma intuitiva, quase falada, como teria ocorrido especialmente a partir de Sinhô, lembra Basile, lançando mão das formulações de Luiz Tatit (BASILE, 2015, p. 99). Como na música cearense estudada por esta autora, as letras e a música parece serem “provenientes de experiências distintas unificadas na canção” (ibidem). Mas diferente da música de salão cearense, tais músicas apresentam alguns elementos menos populares então, como mudança de compasso (“Para você”), virtuosismo vocal e modulações inesperadas (“Exílio”).



Figura 3 – Coda de “Para você”, onde a harmonia desce cromaticamente, ilustrando o “fim”, presente na letra da música que acabara de dizer “surgiu logo o fim”.

Mesmo que Brandão tenha realizado nesta década uma maior incursão na música de concerto do que na década anterior, seu tratamento musical se encontrava fora das regras e da dinâmica em vigor da vanguarda da música de concerto brasileira da década de 1940. Percebe-se em suas composições de concerto uma utilização formal livre, o que pode ser observado a partir da tabela nº3, que não apresenta nenhuma “grande forma” da música de concerto em suas composições, como a sinfonia ou concerto. No máximo, lança mão de “gêneros” musicais mais breves e sem maiores rigores formais, como a rapsódia e o poema-sinfônico, passando também por leituras próprias do “gênero” que ganhou notoriedade no romantismo, o “noturno”.

Outro exemplo de como Mozart Brandão aparece à margem do campo da música de concerto geograficamente localizado no eixo Rio-São Paulo, pode ser dado com análises de certos aspectos de sua “Rapsódia Brasileira”, composição sinfônica na qual Brandão sintetiza musicalmente uma ideia de “brasilidade”, a partir do simbolismo que dispunha ao seu alcance, mais próximo do nacionalismo romântico do século XIX. Em “Rapsódia Brasileira”, há ocorrências de citação de músicas “nacionais”, como o Hino Brasileiro, a Protofonia do Guarani, de Carlos Gomes e Luar do Sertão; também há a utilização de melodias populares e representações musicais de paisagens sonoras do Brasil. Como observamos na literatura de Mário de Andrade e na obra composicional de seus seguidores, ser um compositor nacionalista significava colher seu material musical no meio do povo, e não vincular seu material a símbolos musicais patrióticos. Quanto ao recurso da utilização de melodias populares, o qual Brandão lança mão, José Luís Martinez afirma em seu artigo intitulado “Brasilidade e semiose musical” (MARTINEZ,

2006) que o emprego de melodias populares em formas “eruditas” seria, na época do nacionalismo musical de concerto, uma dos modos mais criticadas de aproveitamento artístico de elementos populares (MARTINEZ, 2006, p. 120).

É importante dizer que, apesar de não se vincular às regras musicais em voga nos centros da música de concerto brasileiro, Brandão não parece se limitar a uma linguagem musical simples. A seguir, está reproduzido um trecho da partitura original da Rapsódia Brasileira, de modo a ilustrar que Mozart Brandão, embora desvinculado da estética defendida pela vanguarda da música de concerto da época, combinava a linguagens musicais simples, linguagens musicais que ultrapassavam certos padrões. No caso da serie de compassos abaixo, o padrão tonal, como se pode perceber com a ausência de um centro tonal:

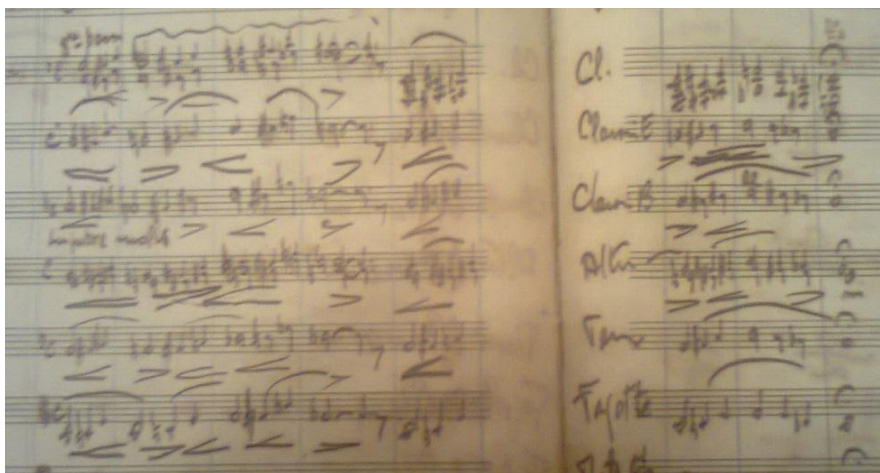


Figura 4 - Neste *Lúgrebe* da “Rapsódia Brasileira”, temos três seqüências de acordes: mi bemol, mi e sol, depois lá bemol, ré e ré bemol; depois lá bemol, sol mi e mi bemol; seqüências estas que apontam uma ausência de centro tonal.

A constante presença da música de concerto no universo de Brandão, em contraste com a não observação das recomendações estéticas da vanguarda da música de concerto brasileira, pode ser verificada também quando analisamos os programas disponíveis da Orquestra de Concertos da Ceará Rádio Clube, quando dirigida por Mozart Brandão. Nestes, temos um repertório orquestral com maior apelo popular: John Stepan Zamecnik, Victor Jacobi e Albert Ketelbey, que, embora compositores orquestrais do século XX, se vincularam a tradições de música sinfônica colocadas à margem pelos ideólogos da música dita “artística”: cinema, operetas, teatros. Tchaikovsky e Debussy, estes bem quistos pelos agentes do campo “erudito”, também podem ser interpretados como compositores que trazem uma sonoridade mais popular.

Outros compositores estadunidenses que tinham músicas de sucessos na época, como Richard Addinsell, Jessie L. Deppen e George Cobb, também foram incluídos no repertório orquestral regido por Brandão¹⁴⁹.

Se, por um lado, na escolha de repertório de tal orquestra dirigida por Brandão estavam compositores mais contemporâneos do que os programas de concerto em Fortaleza de vinte anos antes, por outro lado existia, nos anos de 1940, um modo de produção e consumo de música de concerto que seguia à revelia dos debates que tomavam a vanguarda artística da música de concerto brasileira.

2.3 – A chegada de Brandão ao Rio de Janeiro e o seu posterior afastamento dos meios fonográficos

Em 1954, Brandão chega ao Rio de Janeiro para cursar o Conservatório de Canto Orfeônico. Neste ano, participa de três programas nas emissoras do Rio de Janeiro: na Rádio Nacional, o "Festivais G.E.", de Leo Perachi¹⁵⁰, e "Quando os Maestros se encontram"¹⁵¹; na Tupi, do programa "Grande Orquestra de Concerto da G-3"¹⁵². Tais participações foram objetos de matérias jornalísticas nas quais constam elogios e especulações sobre possíveis contratações de Mozart Brandão por alguma das emissoras do Rio de Janeiro; entre elas, a líder brasileira Rádio Nacional.

Em 1955 é definitivamente contratado pela Tupi do Rio de Janeiro. Participa, neste ano, de diversos programas¹⁵³. Também participa como orquestrador de audições semanais de intérpretes, como o programa "Sivuca, José Tobias e Mozart Brandão", quando tais artistas são classificados pelos jornais da Diários Associados como bombas

¹⁴⁹ A presença de tais compositores no repertório regido por Brandão nos é informada pelo programa de concerto da Orquestra da Ceará Rádio Clube, datado de 03 de janeiro de 1948, no Theatro José de Alencar, obtido no acervo da família de Mozart Brandão, e através do periódico obtido no acervo de periódicos de Fernando Milfont, que descrevia a programação do programa "Pequena Orquestra de Concerto". A data e o periódico não foram especificados, pois trata-se de um recorte de uma matéria de jornal.

¹⁵⁰ 24/03/1954: A Noite.

¹⁵¹ 10/12/1954: A Noite.

¹⁵² 09/04/1954: Diário da Noite.

¹⁵³ Entre os programas de 1955, podemos citar "Música e Coca-Cola nos Quatro cantos do Mundo", que traz, caracterizando o aspecto multinacional da empresa que dá nome ao programa, canções internacionais - mexicanas, estadunidense, francesa, italiana e alemã - e por último, brasileira. Neste programa divide arranjos com Carioca, Cipó, Aldo Taranto e Guerra-Peixe (fonte: periódico de 12/06/1955: O Jornal). Também neste ano estreia na direção do programa musical "Coral de Estrelas" (fonte: periódico de 23/04/1955: Diário da Noite). Participa ainda dos programas "Grandes Concertos Populares", com os maestros Morfeu e Calazans (fonte: periódico de 28/04/1955: O Jornal), do programa que vem substituir o anterior, o "Jazz Sinfônico" (fonte: periódico de 06/05/1955: Última Hora), do programa "Hip! Hip! Música!", descrito como uma brincadeira musical de bom gosto (fonte: periódico de 02/05/1955: Diário da Noite) e do programa de Carlos Frias com arranjos de sua autoria, "Caleidoscópio" (fonte: periódico de 20/06/1955: Diário da Noite).

radiofônicas¹⁵⁴. Outra atuação elogiada pelos periódicos das Associados são as audições de Mozart Brandão com Leny Eversong¹⁵⁵, para quem Brandão acaba realizando arranjos em disco do mesmo ano. Estas audições rendem a consideração desta dupla como a melhor dupla do ano¹⁵⁶, embora dado por um jornalista da empresa em que Brandão trabalhava, Jurandir Chamusca. A reedição da dupla iria acontecer em 1957, com o retorno de Leny ao Brasil¹⁵⁷.

Estas atuações e os respectivos comentários sugerem que, já no ano de estreia de Brandão como arranjador no Rio de Janeiro, este músico se encontrou num lugar de destaque. Mas talvez se possa mesmo dizer que Brandão, mesmo recém chegado, conseguiu se integrar no quadro dos principais arranjadores nacionais, como podem sugerir as notícias do concurso dos "melhores do rádio" realizado pela Revista Rádio em 1955, quando Brandão é eleito em segundo lugar dentre os melhores maestros, atrás de Radamés Gnattali¹⁵⁸, por representativa comissão julgadora¹⁵⁹.

Seu lugar entre os mais estimados arranjadores na época é reforçado na eleição pessoal do musicólogo e jornalista Ary Vasconcelos para os melhores arranjadores, realizada em 1956, quando Brandão divide o quarto lugar com Gaya, Severino Filho, Vadico, Luiz Arruda Paes, Cipó e Severino Araújo¹⁶⁰. Neste ano, continua sua atuação em programas das emissoras Tupi¹⁶¹. Em diversos outros periódicos, vai aparecer no quadro dos principais maestros da música popular¹⁶² e como arranjador preferido de alguns intérpretes¹⁶³.

¹⁵⁴ 25/04/1955: Diário da Noite.

¹⁵⁵ 28/07/1955: Diário da Noite.

¹⁵⁶ 14/12/1955: Diário da Noite.

¹⁵⁷ 25/07/1957: Diário da Noite.

¹⁵⁸ 17/12/1955: Diário da Noite.

¹⁵⁹ A constituição da comissão julgadora era composta por um representante de cada rádio, como relatam os periódicos.

¹⁶⁰ 07/01/1957: O Cruzeiro.

¹⁶¹ Em 1956, divide arranjos com Milton Calazans, Carioca, e Cipó no programa da cantora Doris Monteiro, "Doris no país da música" (fonte: periódico de 02/24/1956: O Jornal). Também, no novo programa da Coca-Cola, "Club da Música", com o mesmo caráter internacional do anterior, Brandão exerce a direção musical (fonte: periódico de 10/11/1956: O Jornal). Ainda participa do programa "Festival da Canção Italiana" (fonte: periódico de 10/11/1956: O Jornal)

¹⁶² Em grande matéria na Revista da Rádio falando sobre os orquestradores da música popular, Mozart Brandão recebe um quadro lado a lado com Chiquinho, Mazzuca, Carioca, Guerra-Peixe, Lírio Panicalli, Enrico Simonetti, Severino Araújo e Radamés Gnattali (fonte: Revista do Rádio nº667 [1962]). No mesmo sentido, em matéria assinada por Jair Amorim sobre orquestrações no samba, Mozart Brandão é citado ao lado de orquestradores como Radamés, Panicali, Perachi, Simoneti, Renato de Oliveira, Britinho, Severino Filho, Gaia, Luiz Arruda Paes, Monteiro de Souza, Astor, Carioca, Nelsinho e K-Ximbinho, como dando inestimável contribuição para música popular brasileira (fonte: Diário da Noite: 18/04/1960). Em outra oportunidade, Sérgio Porto faz elogio indireto a Brandão e a Gaya, tidos como boa vela para mau defunto, quando critica a atuação do cantor Luis Vanderlei em LP (fonte: 13/08/1964: Última Hora). E em 1960, no prêmio "Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro", da Secretaria de

Entre todos, o programa da Tupi em que Brandão mais parece se destacar, seria o “Festival de Vozes”. Desde seu começo, em 1956, quando estreou na rádio com diversos maestros da emissora, tal programa se associou e se confundiu, aos poucos e completamente, com Mozart Brandão¹⁶⁴. “Festival de Vozes” era indicado como boa programação em diversos jornais não vinculados aos Diários Associados, inclusive por veículos que faziam oposição a esta empresa, como o jornal Última Hora, de Samuel Wainer, e por outros mais vinculados à programação de rádios concorrentes, como é o caso do jornal A Noite, periódico que era correio de notícias da programação da concorrente Rádio Nacional. Em 1957, o “Festival de Vozes” foi para a TV. Segundo o periódico das Associadas, Diário da Noite, o programa era “um dos pontos altos da programação da Rádio Tupi do Rio, nas noites de terça-feira, às 21:35 horas [...]” e “[...] se projetou de tal forma a ponto de ser levado para a televisão onde figura como legítima atração dos sábados no horário das 21:30”¹⁶⁵. Quando Mozart Brandão foi indicado pela Revista do Rádio como candidato ao melhor produtor de programa musical da TV, no ano de 1957, assinaram notas, manifestando sua preferência pela atuação de Mozart Brandão na frente “Festival de Vozes”, Oswald Miranda, do Última Hora¹⁶⁶, e Nestor Holanda, do Diário Carioca¹⁶⁷ - ambos os veículos não pertencentes às Associadas. “Festival de Vozes” permaneceu em cartaz até o ano de 1958.

Mozart Brandão atuaria na Tupi até 1960¹⁶⁸, tendo regressado à emissora anos mais tarde¹⁶⁹. Além da atuação destacada de Brandão na Tupi, a década de 1950

Educação e Cultura do Rio de Janeiro, que julgava os melhores discos do ano, o disco “Regalame esta noite”, cujos arranjos de Mozart Brandão constituem o principal interesse artístico, recebe menção honrosa (fonte: 11/12/1960: Correio da Manhã).

¹⁶³ Brandão é tido como preferência, junto com Carioca, do cantor pernambucano José Tobias (fonte: 08/11/1955: Correio da Manhã) e pelo cantor Gilberto Alves, é considerado como um dos mais perfeitos maestros (fonte: 11/06/1961: Diário de Notícias).

¹⁶⁴ Tal afirmação é baseada nas matérias que davam destaque para Brandão ao falar do programa Festival de Vozes; na propaganda do programa, que a partir de uma certa data, passou a veicular apenas o nome do programa seguido pela indicação da direção musical de Mozart Brandão e os horários; e na manutenção de Brandão por mais de dois anos seguidos na direção do programa, passado um tempo em que dividia os arranjos do programa com outros arranjadores.

¹⁶⁵ 30/04/1957: Diário da Noite.

¹⁶⁶ 17/12/1957: Última Hora.

¹⁶⁷ 08/12/1957: Diário Carioca.

¹⁶⁸ Nesta emissora, ainda fez regência do programa Caminhão da Sorte (fonte: periódico não identificado do acervo Fernando Milfont), regeu em 1958 arranjos de Aldo Taranto para o programa ABC da Música, de José Mauro (periódico de 25/03/1958: Diário da Noite), atuou neste mesmo ano no programa “Brasileirinho” como “Mozart Brandão e sua Orquestra”, ao lado de “Doris Monteiro, Jacob e seu bandolim, Silvio Caldas, Waldyr Azevedo e seu cavaquinho, Os cancioneiros, Sandoval e seu saxofone, Marisa & Moacyr Silva” (periódico de 20/07/1958: O Jornal), e em 1960, dividiu arranjos Aldo Taranto, Milton Calazans, Cipó e Carioca no programa de Hélio Tys “Canções que o mundo canta”, visto naquele ano como um “prato de resistência” (periódico de 06/09/1960: Diário da Noite). Ainda, se tem a notícia

também concentra a maior parte do trabalho de Brandão como arranjador para discos de intérpretes - a ser listado no próximo capítulo - assim como a maior parte das partituras para emissoras radiofônicas e televisivas do Rio de Janeiro - catalogadas e veiculadas também no próximo capítulo - além do já citado trabalho de arranjo para as editoras de partituras musicais. Há também reportagem de um disco em que Brandão atua como pianista¹⁷⁰.

No período em que Mozart Brandão começa a atuar nos meios fonográficos do Rio de Janeiro, se pode perceber um decaimento de sua atividade composicional. A consideração deste fato induz levantar uma hipótese, baseada numa suposta diferença entre o tipo de inserção de Brandão nos meios midiáticos do Rio de Janeiro e de Fortaleza: na Ceará Rádio Clube, Brandão pode ter tido uma maior liberdade de interferência na programação da Ceará Rádio Clube, ou uma dinâmica de trabalho que exigia mais da criatividade de Brandão, fatores que talvez o estimulassem em suas composições, enquanto no Rio de Janeiro, os meios poderiam ser mais voltados para uma lógica competitiva, que não permitia que tal abertura ocorresse.

Na seguinte tabela, podemos averiguar tal ocorrência. Também pode-se verificar uma continuidade, com poucas novidades, em relação ao seu trabalho como compositor na década de 1940: continua compondo frevos, peça para piano, canções, músicas natalinas e peças sinfônicas que trabalham elementos musicais a partir de imagens, sem pretensões de se encaixar em alguma escola ou forma composicional de concerto.

Tabela 4 – Composições da década de 1950, catalogadas a partir do acervo particular de Brandão disponibilizado pela família do músico:

Música	Data	Gênero	Formação
Gavotte	1950	Gavota	Piano
Canção do mar	1950	-	?Voz e orquestra
Confiei demais	1951	Bolero	Orquestra e voz
Aurora	1953	Pequena peça orquestral	Orquestra
Arábia	1953	Cenas de ballet oriental	Orquestra
Mensagem de natal	1954	Canção de natal	Orquestra e coro

de que Mozart Brandão compõe o prefixo, não mapeado na catalogação, para o retorno do programa Rádio Sequência G-3 (periódico de 13/08/1957: Diário da Noite).

¹⁶⁹ Uma das fontes que documentam o retorno à Tupi vão ser as partituras de arranjo produzidas por Brandão nesta emissora nos anos entre 1969 e 1973, cuja catalogação é veiculada no próximo capítulo. Outra é a iconografia disponível da atuação de Brandão no programa Flavio Cavalcanti, exibido na TV Tupi.

¹⁷⁰ LP “Jantar Dançante” do clarinetista Abel Ferreira, com Mozart Brandão como pianista, Sivuca no acordeon, José Menezes na guitarra, Paulo no contrabaixo e Paulinho (bateria) (fonte: periódico de 09/11/1958: Diário Carioca).

40 graus à sombra	Anos 50	Frevo	Conjunto de saxes e metais
Encarnado no frevo	1954	Frevo	Conjunto de saxes e metais

Na década de 1960, apesar da atuação de Mozart Brandão nos meios de comunicação ser menos comentada pelos periódicos, ainda podem ser mapeados algumas atuações do músico na emissora Mayrink Veiga¹⁷¹, na TV Ceará¹⁷², TV Globo a partir de 1964, quando é contratado por esta emissora¹⁷³; e em 1967 e 1968, temos alguns registros sobre a atuação de Brandão na TV Excelsior¹⁷⁴. Já na área do cinema, realiza em 1963 orquestração para o filme “O Caipora”¹⁷⁵. Em relação a outros meios de música popular, participa, embora menos do que alguns outros arranjadores, dos Festivais de MPB dos anos de 1960¹⁷⁶.

¹⁷¹ Em 1961, Brandão atua na Mayrink Veiga dirigindo a orquestra para o programa “Cantigas de enganar o tempo”, estrelado pela cantora Marisa Barroso. Fonte: periódico de 23/07/1961: Diário de Notícias.

¹⁷² Alguns meses depois de sua participação na Mayrink, regressa ao Ceará para atuar na TV Ceará. Fonte: periódico de 08/10/1961: Diário Carioca.

¹⁷³ Revista do Rádio nº819 (1965). Nesta emissora, realiza arranjo para o tema de abertura da novela da “A moreninha” - “Balada do Rochedo”, música de Graça Melo, diretor da novela (fonte: periódico de 26/09/1965: Diário de Notícias), executa uma versão orquestral da música de Paganini “Móto-Perpétuo” (fonte: periódico de 12/03/1966: Diário de Notícias), entre outras atividades de regência e arranjo verificadas na consulta ao acervo de partituras particular de Mozart Brandão.

¹⁷⁴ Em 1967, houve arranjos de Brandão veiculados na TV Excelsior, catalogados a partir do acervo do MIS-RJ, para concursos do departamento de turismo, provavelmente de carnaval, como demonstram os gêneros para os quais arranjou. Em 1968, é elogiado em periódico pela execução com orquestra de “Sinfonia de Carnaval”, composição de João Roberto Kelly, na estreia do programa de Chico Anysio na TV Excelsior (fonte: periódico de 28/04/1968: Diário de Notícias).

¹⁷⁵ 12/12/1963: Jornal do Brasil.

¹⁷⁶ Em 1960, integra a comissão julgadora no concurso “Homenagem Cinzano à Canção Brasileira” das Emissoras Associadas, ao lado de Cipó, Aldo Tranto, Carioca, Alberto Dides, e do próprio autor da reportagem, Helio Tys (fonte: periódico de 09/08/1960: Diário da Noite). Em 1966, participa como arranjador do 1º Festival Internacional da Canção Popular, realizando arranjo para “Vou tão sozinha”, de Catulo de Paula, interpretada por Altamar Dutra, música cotada, entre outras seis, para chegar à final, ainda que não configure entre as canções mais aplaudidas. Interessante notar que a maior parte dos arranjos foi feita por Gaya e Guerra-Peixe. Entre outros recorrentes, estão Eumir Deodato, com cerca de quatro ou cinco arranjos, Radamés Gnattali e Oscar Castro Neves, com mais ou menos dois arranjos cada, enquanto requisitados arranjadores na década passada como Lyrio Panicali e o próprio Brandão realizariam apenas um arranjo neste concurso (fonte: periódico de 16/10/1966: Diário de Notícias). Talvez tal lista possa indicar algo sobre capacidade de adaptação de arranjadores da década de 1950 às novas linguagens musicais emergentes na década de 1960, assim como o surgimento de novos arranjadores organicamente ligados às novas concepções musicais que ascendiam na década de 1960. Neste concurso, Brandão ainda preside o júri (fonte: periódico de 25/10/1966: Tribuna da Imprensa). Em 1968, participa do 1º Festival Nacional de Música Popular Brasileira da TV Excelsior, com pelo menos um arranjo, “Domingo de Carnaval” (fonte: periódico de 04/07/1968: Diário de Notícias). Em 1970, no V Festival Internacional da Canção, está entre os maestros disponíveis para realizar arranjo (fonte: periódico de 22/07/1970: Tribuna da Imprensa), embora não fiquemos sabendo de que Brandão tenha chegado a realizar algum arranjo para tal festival. Neste mesmo ano, participa como arranjador do II Festival Nordestino da Música Popular (fonte: periódico de 29/12/1970: Diário de Pernambuco). Sabemos, por meio de contato com os compositores, que Brandão realizou arranjos para pelo menos duas músicas: a que foi premiada em segundo lugar, “Ora Essa”, de Paulo Gomes - empatada com “Acalanto para Enganar Regina”, de Esdras Silva e Lizias Ênio - e “Beira-mar” de Ednardo.

Apesar dos periódicos por si só não trazerem considerações precisas sobre questões estilísticas do arranjo de Brandão, a citação de alguns comentários da imprensa nos fornecem elementos básicos para tratar do assunto dos arranjos de Mozart Brandão. Em relação a uma interpretação de Jamelão, um jornal da Diários Associados afirma que Brandão teria sustentando um “arranjo magistral [...] num aristocrático estilo de opereta”, quando é denominado como “verdadeiro monstro na arte de orquestrar”¹⁷⁷. Na ocasião do Festival de Vozes, o mesmo jornal caracteriza os arranjos de Brandão como “exaltados” e “revolucionários”¹⁷⁸. O mesmo jornal diz que Brandão representaria a “força de renovação orquestral” e suas orquestrações teriam “a marca da sua inteligência e de seu senso prático”¹⁷⁹. Sobre o trabalho de arranjador que desenvolvera na Tupi, a Revista do Rádio caracteriza seus arranjos como “roupagens de gala”¹⁸⁰. José Fernandes - que tem a atuação nos debates do programa de Flávio Cavalcanti qualificada por Nelson Motta como o estereótipo do conservador¹⁸¹ - diz num jornal pertencente aos Diários Associados:

Sua capacidade de produção seria extraordinária, deixando nos trabalhos mais heterogêneos a inconfundível marca de sua personalidade. A base do seu arranjo é a melodia pura, harmonização acadêmica com um toque moderno para emprestar um singular colorido, ao que é contraposto um modernismo “snob” que estaria apalhaçando e aniquilando a música popular brasileiro. (FERNANDES, José. 10/11/1956: O Jornal)

“Mozart é simples, popular, querido, regente nascido para o rádio, sentindo todas as características de uma programação radiofônica”, diz outro crítico do Diário de Pernambuco, vinculado às Associadas¹⁸². Do mesmo jornal, tem-se o seguinte comentário sobre o trabalho realizado por Brandão: “Arranjos colossais”¹⁸³. No contexto da participação de Brandão no programa da Rádio Nacional “Quando os Maestros se encontram”, o jornal A Noite, alinhado à Rádio Nacional, afirma que os locutores foram unânimes em dizer que “sabe extrair o máximo dos instrumentistas”, “sabe escrever”, “sabe entrar com extraordinária precisão”, “moderno, ficando entre o tradicional e o avançado”¹⁸⁴. Em crítica sobre o programa “Festival de Vozes”, R. Pacheco, do mesmo jornal, tem “algumas restrições” em relação ao programa, e no

¹⁷⁷ 17/08/1956: Diário da Noite.

¹⁷⁸ 18/09/1956: Diário da Noite.

¹⁷⁹ 06/10/1956: Diário da Noite.

¹⁸⁰ Revista do Rádio nº 391 (1956).

¹⁸¹ MOTTA, Nelson. *Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Ponto de Leitura: Rio de Janeiro, 2009, p. 107.

¹⁸² 13/05/1953: Diário de Pernambuco.

¹⁸³ 17/05/1953: Diário de Pernambuco.

¹⁸⁴ 15/12/1954: A Noite.

momento da escrita que reserva para o elogio, escolhe Brandão para fazê-lo, destacando não só seus arranjos, mas “a síntese, controle, cérebro” do músico¹⁸⁵.

Tais comentários, embora não de modo óbvio, nos ajudam a situar Mozart Brandão em lugares estéticos mais definidos: arranjos com a força e as dinâmicas sinfônicas, realizados e regidos com consciência, com elementos que podem ser considerados “modernos” à época – provavelmente referentes aos elementos harmônicos, fraseológicos e de climas inusitados – ao mesmo tempo em que carrega símbolos musicais antigos – provavelmente relacionados à massa sonora e às dinâmicas contrastantes, típicas da música sinfônica. Essas habilidades musicais vão reservar a Mozart Brandão uma posição dentro da divisão de trabalho no mercado dos arranjadores que distribui a Brandão, preferencialmente, os arranjos de caráter sinfônico.

Entre seus ofícios musicais da década de 1960 fora do campo da música popular, podemos citar como seus trabalhos profissionais os cargos de regente exercido à frente da Orquestra Sinfônica Henrique Jorge (Fortaleza, CE), nos anos de 1962 e 1963¹⁸⁶, e nos bastidores do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, como maestro preparador, em 1966¹⁸⁷.

Sua atuação à frente da Orquestra Sinfônica Henrique Jorge pode ser conhecida por meio de dois programas de concerto¹⁸⁸. A presença, no repertório destes concertos, de músicas já observadas no repertório da Orquestra de Concertos da Ceará Rádio Clube, nos anos de 1940, abre a possibilidade para considerarmos que o repertório da Orquestra Henrique Jorge, nestas ocasiões, pode ter sido escolhido por Brandão. Além de George Cobb, Tchaykowski e Albert Ketelby, presentes no programa da audição da década de 1940, estão presentes nos concertos dos anos de 1960 outros compositores de música de concerto com mais apelo popular, como Adolphe Adam, Johan Strauss II, e alguns compositores que criaram obras clássica que se tornaram populares, como Aram Khachaturian, George Gershwin e Carlos Gomes. A música de Beethoven escolhida se trata, curiosamente, de sua suíte incidental “Egmont”, com base na peça de Goethe de mesmo nome, que remonta à prática da vinculação entre música e imagem,

¹⁸⁵ 06/02/1957: A Noite.

¹⁸⁶ Provavelmente, tal trabalho ocorre após 1961, período no qual regressa ao Ceará. Mas, de fato, temos apenas documentado apenas a data de 1963, quando Mozart Brandão teria atuado como regente da referida orquestra em 1963 (fonte: programa do concerto no Theatro José de Alencar, de 24/05/1963, obtido no acervo da família de Brandão).

¹⁸⁷ Fonte: declaração com firma reconhecida do presidente da Sociedade Sinfônica Henrique Jorge, em 1982, obtida no acervo da família de Mozart Brandão.

¹⁸⁸ Um programa do concerto no Theatro José de Alencar, de 24/05/1963, e outro cuja data não estava especificada, ambos obtidos no acervo da família de Brandão.

característica presente na música declaradamente mais voltada para o grande público e para o entretenimento. Assim, tais programas podem indicar que preferência de Mozart Brandão por uma música orquestral mais leve, popular e acessível tem continuidade.

Tabela 5 – Restante das composições catalogadas a partir do acervo da família de Brandão, sem data ou datadas a partir da década de 1960.

Música	Parceiro	Data	Gênero	Formação
Nunca mais	-	1960	Samba-canção	Voz e acompanhamento orquestral
Glória ao músico	-	1961	Exaltação	Orquestra
É sempre saudade	Elsa Marzullo (letra)	Até 1962	Canção de câmara	Piano e canto
Tua imagem nos olhos meus	Elsa Marzullo (letra)	Até 1962	Canção de câmara	Piano e canto
Assim é o amor	Marcos Assumpção Souza (letra)	-	Canção	Melodia, cifra e contracanto
Meu sentimento é profundo	-	-	Samba-canção	Piano e voz
Volta	-	-	Samba	Piano
Casa de Ferreiro	-	-	Canção carnavalesca	Piano e voz
Confusão	-	-	Desenho melódico	
Papai já sabe	-	-	Marcha	Letra e melodia
Ao céu	-	-	Pequena canção	Melodia, letra e contracanto
Bebi demais	-	-	-	Piano e Voz
Brasil	Filgueiras Lima	-	Marcha patriótica	Orquestra
A benção João de Deus nº1	Letra?	-	Canção religiosa	Órgão e canto
A benção João de Deus nº2	Letra?	-	Canção religiosa	Órgão e canto
Inquietude	-	1996	Pequena peça	Quarteto de cordas

Nesta tabela observamos que a redução de seu ritmo de composição, verificada nos anos 1950, se estende para as décadas restantes. Pode ser observada também, a partir da tabela, certa diversidade de composições nos anos de 1960.

Mais próximas à música de concerto, há canções de câmara, e sua última composição, “Inquietude”, a única para quarteto de cordas da qual se tem conhecimento. Não há, porém, nenhuma obra orquestral mais longa, como as dos anos de 1940 e 1950. As duas das peças com instrumentação orquestral compostas nas décadas a partir de 1960 são na verdade hinos, entre eles, um hino composto na época de fundação da Socinpro, uma entidade de direitos autorais, relatada nas biografias

amadoras como tendo Brandão entre seus fundadores. A outra música com acompanhamento orquestral se trata de uma canção.

Além de outras canções em gêneros musicais populares, na tabela acima também há presença de duas peças religiosas, adaptadas à liturgia católica contemporânea - com letra em português, e em formas musicais curtas - provavelmente foram compostas na ocasião da vinda do Papa João Paulo II ao Brasil, e provavelmente na época em que Brandão atuava como organista nas igrejas do Rio de Janeiro¹⁸⁹, nos anos de 1970, pois a música é para canto e órgão.

Com o quadro de composições catalogadas completo, é possível fazer o balanço de que sua prática composicional teve sempre relação com o meio onde trabalhou, não sendo um projeto à parte, como era o caso de alguns compositores mais vinculados ao campo “erudito” que trabalharam nos meios de música popular comercial à época de Mozart Brandão. Esta característica de Mozart Brandão, olhada por outro lado, pode sugerir que ele não realizava seus ofícios musicais a contragosto, mas com relativo engajamento - tanto quanto seus ofícios o levavam a extrapolar suas tarefas profissionais para sua prática criativa, seja em arranjos ou em composições.

Uma situação relatada em um depoimento oral, concedido por sua segunda esposa, Maria Ivanira Teles¹⁹⁰, musicista com quem trabalhava nas emissoras Tupi, traz a diferença de pretensão musical entre Brandão e outro músico mais adaptado ao pensamento do chamado “campo erudito”. Guerra-Peixe, então colega de trabalho de Mozart Brandão, questionava Brandão nos estúdios da Tupi, sugerindo que não escrevesse tanto, pois podia dar o esboço para o copista. Talvez Guerra-Peixe estivesse criticando o capricho de Mozart Brandão com aquele trabalho, aconselhando ao seu colega que guardasse sua imaginação musical para práticas mais independentes e mais pretenciosas, como é característico no pensamento do campo “erudito”.

O conjunto de relatos colhidos de pessoas que com ele conviveram concordam sobre a competência musical de Mozart Brandão. Assim faz o maestro Orlando Leite, regente, violinista e professor de UFC, UnB, entre outros institutos de música, porém com um teor de lamento, de que Brandão não tenha se aprofundado no estudo musical. Seu depoimento, me enviado e-mail em 2011 por meio de um interlocutor, diz que

¹⁸⁹ Brandão foi organista das Igrejas N. S. de Bom Sucesso a partir de 1973, e N. S. da Glória do Outeiro, em 1974, ambas no Rio de Janeiro. Tal fato é confirmado pelas grandes quantidades de transcrições de Mozart Brandão para órgão, obtidas nessas Igrejas no contexto da presente pesquisa, e pelos relatos fornecidos em 2011 pelos organistas em exercício nas respectivas igrejas, os irmãos Aluysio e Alexandre Rachid.

¹⁹⁰ Depoimento concedido por Maria Ivanira Teles em 2011.

Brandão é muitíssimo talentoso, que tocou diversas vezes sobre sua regência, no Ceará, e quando o reencontrou no Rio de Janeiro, incentivou-o muito a estudar música mais seriamente, e terminou dizendo que Mozart nunca quis estudar, preferindo se aposentar como dentista.

A migração de Mozart Brandão, a partir da década de 1970, dos meios fonográficos para a odontologia - profissão na qual ele só foi atuar nesta década - e para meios musicais menos suscetíveis a variações, como pode ser exemplificado com seu trabalho como organista de Igrejas, entre outros¹⁹¹, parece se relacionar com a crise do broadcasting na rádio e tevê, e com a perda de espaço dos arranjos orquestrais nos meios de música popular gravada, ocorridos sobretudo a partir da década de 1960. No próximo capítulo, dedicado à exposição da catalogação realizada nesta pesquisa, está ilustrado o decaimento da produção de arranjos de Brandão a partir dos anos de 1960.

¹⁹¹ Além do trabalho como organista das Igrejas N. S. de Bom Sucesso e N. S. da Glória do Outeiro, Brandão também nesta época atuou em diversos casamentos, como aponta o organista e compositor Alexandre Rachid, em entrevista realizada em 2011, ocasião que também me contou que muitas dos arranjos que hoje circulam nos casamentos são de autoria de Mozart Brandão. Nos anos de 1980, no seu regresso à Fortaleza, realizou apresentações como pianista e diretor musical em espetáculos, especialmente com a dupla de cantores Ayla Maria e Raymundo Arraes. Podemos citar os shows "A valsa proibida", que foi ao Teatro Dulcina do Rio de Janeiro (fonte: periódico "O Povo"/CE - 1984: 03/04, e depoimentos dados a mim, como em 2011 pelo trompetista Lázaro Duarte, que tocou com Mozart Brandão nesta ocasião, e em 2016 por Haroldo Serra, diretor teatral do espetáculo), também "Sempre no Meu Coração", "Romance na Noite", "Hino ao Amor", "Recital Lírico", "Suave é a Noite", "A Sinharinha", no Teatro José de Alencar e o clube Náutico (fonte: depoimento escrito por Raimundo Arraes e Ayla Maria e entregue à família de Brandão, na ocasião do falecimento deste, e obtido através de acervo dos familiares de Brandão). Com Maurício Benevides, médico e cantor, também apresentou alguns shows, como mostram os programas de apresentações, gravações de shows obtidos no acervo da família de Brandão, e entrevista realizada com Maurício Benevides em 2011.

CAPÍTULO 3

Levantamento documental da produção de Mozart Brandão nos meios fonográficos

Este capítulo tem por objetivo disponibilizar o levantamento documental, realizado na presente pesquisa, das partituras e gravações relativas à produção musical de Mozart Brandão para os meios fonográficos. A produção musical aqui abordada é constituída por arranjos gravados em discos e veiculados nas rádios e tevês, por músicas incidentais de Brandão para programas de rádio e tevê, e pelas composições de Mozart Brandão gravadas em discos comerciais.

Os acervos consultados na catalogação das partituras foram o acervo particular de Mozart Brandão, disponibilizado para esta pesquisa pelos familiares de Mozart Brandão, e o acervo do Museu e da Imagem do Som do Rio de Janeiro – MIS-RJ. Ainda há outras fontes de partitura que não puderam ser utilizadas, como os acervos particulares de cantores¹⁹².

Os dois acervos de partitura em questão trazem trabalhos de naturezas desiguais, não representando cada um deles um panorama geral e bem distribuído da produção total de Mozart Brandão nos meios fonográficos. As partituras disponibilizadas pelo MIS-RJ nos forneceram principalmente dados relativos a arranjos de Brandão para discos de intérpretes cantores. Já o acervo familiar de partituras apresentou principalmente partituras de arranjos realizados para rádio, TV, cinema e discos onde a orquestra de Brandão era a protagonista artística, além de músicas incidentais e as composições listadas no capítulo anterior.

As gravações dos arranjos de Brandão foram mapeadas a partir do cruzamento entre informações fornecidas pelos periódicos de época e pelas partituras, com as informações escritas e os áudios obtidos nos discos, nos sites da internet e no acervo de Nirez.

¹⁹² Foram localizados acervos particulares de cantores, cujas identidades aqui preserva-se, que constituem boa fonte documental do trabalho de Brandão nos meios fonográficos, porém não se conseguiu acesso até o momento da conclusão desta dissertação.

3.1 – O acervo do MIS-RJ e o que ele nos indica sobre Mozart Brandão

Algumas poucas empresas dos meios fonográficos brasileiros parecem ter conservado os materiais que detinham propriedade. Para esta pesquisa, a conservação do acervo da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, posteriormente confiado ao MIS-RJ, foi fundamental para o mapeamento das partituras de arranjos de Brandão. Através das partituras disponibilizadas pelo MIS-RJ, compostas sobretudo por arranjos de Brandão para discos de intérpretes, e que chegaram na Rádio Nacional possivelmente através destes intérpretes, conseguimos mapear a maior parte da produção de arranjos de Brandão para os discos.

O acervo relacionado à Brandão no MIS-RJ me foi disponibilizado em 2011 pela direção do MIS-RJ sob forma digital, e consiste de partituras, em número de 52. Em nova consulta ao MIS-RJ na ocasião do presente mestrado, pude observar que a partir de 2013, o Museu realizou nova digitalização e catalogação de partituras, na qual aparecem muitos outros arranjos de Mozart Brandão, mas que no entanto, ficaram de fora da presente catalogação por terem sido acessados quando a presente pesquisa já se encontrava em estágio avançado¹⁹³.

Diversos relatos, obtidos através das dissertações de Pereira (2006) e Neuhaus (2016), indicam que o acervo da Rádio Nacional era superior ao que foi doado ao MIS, mas que muito se perdeu, por responsabilidade da própria emissora, devido a problemas de inadequação de instalação e a um incêndio. Isso poderia representar, somado aos arranjos do MIS-RJ não catalogados aqui, mais arranjos de Brandão a serem desvelados.

Todas as partituras obtidas chegaram ao MIS-RJ pela aquisição do acervo da Rádio Nacional, menos os arranjos catalogados de Elizete Cardoso, que vieram parar no

¹⁹³ São estes arranjos: para interpretação de Ivon Cury, "Oxemxm", "Obrigado", "Falam tanto de mim", "Menina, saí", "Romance de um pranto", "Ideias erradas", "Foi num trem", "Palhaço" e "Receita"; para interpretação de Elizete Cardoso, "Reverso"; para interpretação de Lúcio Alves, "Castigo"; para a interpretação de Hélio Paiva, "Sevilla" e "Um lugar ao Sol"; para a interpretação de Leo Vaz, "Convite ao amor" e "Ainda te quero" (composição de Mozart Brandão); para a interpretação de Orlando Silva, "Eu sei", "Coqueiro Velho", "Velho Rio de Janeiro", "Lábios que beijei" e "Em pleno luar"; para a interpretação de Maria Izabel, "Deus lhe abençoe"; para a interpretação de Roberto Audi, "Estes teus olhos negros" e "O silêncio"; para a interpretação de Neusa Maria, "Olha-me, diga-me", "A saudade vence" e "Se tudo acabar"; para a interpretação de Carlos Nobre, "Regresso"; para a interpretação de Nelson Gonçalves, "Nossa Senhora da Oração"; para a interpretação de Dilu Melo, "Conceição da praia" e "Sans Souci"; para a interpretação de Nora Ney, "Solidão"; para a interpretação de Jorge Goulart, "Livre"; para a interpretação de Linda Batista, "Nuvens"; para a interpretação de Carlos Augusto, "Se voltares a mim" (composição de Mozart Brandão); para a interpretação de Deusch de Abrantes, "Ave Maria"; todas as partituras de arranjo de Brandão para o disco do Jacob do Bandolim "Valsas brasileiras de antigamente", e e para trilha sonora infantil, "O casamento de Dona Baratinha".

MIS pela aquisição, por esta entidade, do acervo da própria Elizete. Aqui se crê que a maior parte das 52 partituras de Mozart Brandão obtidas no acervo do MIS-RJ chegaram à Rádio Nacional através dos intérpretes - o que pode ser evidenciado a partir dos dizeres inscritos na partitura “propriedade do cantor x” - para serem executados pela orquestra daquela emissora.

Poucas partituras do acervo da Rádio Nacional do Rio de Janeiro estavam indicadas como vinculadas a programas da Mayrink Veiga e da TV Globo. Talvez fossem lá parar pelo trânsito entre rádio dos intérpretes, que traziam consigo não só as partituras dos arranjos para gravações de seus discos, mas também arranjos feitos para suas interpretações no contexto dos programas das outras emissoras. A maioria dos arranjos, porém, é relativa à programas da Rádio Nacional-RJ, como "Musical Singer", "Cancioneiro romântico", "Programa César de Alencar, "Audições da Casa Garçon", "Musical romântico", "A voz de outro ABC" e "Programa Manuel Barcelos".

Em relação ao acervo total do MIS-RJ, é representativo o fato de que Brandão foi o segundo arranjador não funcionário da Rádio Nacional com mais partituras disponibilizadas neste acervo, e o 19^a na lista de todos os arranjadores, segundo informações obtidas na dissertação de Pereira (2006, p. 50). O número de 52 partituras de arranjos musicais, que a princípio parece um número reduzido, pode revelar uma produção profícua se investigarmos, com a devida atenção, o contexto em que foram produzidas.

O arranjador não funcionário da Rádio Nacional que teria mais arranjos do que Mozart Brandão, no acervo do MIS, seria o maestro Nelsinho¹⁹⁴, com 91 arranjos, o que não é um número discrepante em comparação com os arranjos de Brandão. Já o arranjador que mais produziu partituras nesta rádio, segundo a lista de Pereira (2006), seria Radamés Gnattali, com 1653 arranjos no acervo do MIS. Mas é preciso atentar que este teria sido admitido na Rádio Nacional em 1936 e desligado da emissora somente em 1969 (PEREIRA, 2006, p. 49).

O contraste entre a produção de Gnattali e Brandão no acervo do MIS-RJ precisa levar em conta duas situações: que a maioria das partituras disponibilizadas pelo acervo do MIS-RJ é oriunda dos trabalhos dos arranjadores na Rádio Nacional do Rio de Janeiro e Mozart Brandão nunca teve vínculos empregatícios nesta rádio; e que Brandão

¹⁹⁴ Nelson Martins dos Santos (Rio de Janeiro, RJ – 1927 – 1996), conhecido como maestro Nelsinho, ou Nelsinho do Trombone. Informação disponível em: <http://tromboneatrevido.blogspot.com.br/2011/11/nelsinho-do-trombone-nelson-martins-dos.html>. Acesso: 20/03/2017.

estabeleceu vínculos empregatícios com as empresas dos meios fonográficos do Rio de Janeiro somente a partir do seu estabelecimento na então capital federal, em 1955, quando seus arranjos começariam a chegar à emissora por meio de cantores. Some-se a isto o fato que, poucos anos depois do seu estabelecimento no Rio de Janeiro, o arranjo orquestral começa a perder espaço para outros tipos de arranjo em disco e para os DJs da rádio, o que provavelmente fez com que seu campo de trabalho como arranjador se reduzisse.

A seguir, disponibilizamos a tabela para que a apreciação dos conteúdos apresentados nesse ponto possa ser feita. Os dados que não foram disponibilizados na partitura, como o disco e a gravadora para onde os arranjos estavam destinados, foram completados através da pesquisa nos discos que disponibilizavam o nome do arranjador, ou então foi feito o cruzamento entre as informações e o conteúdo musical da partitura com as gravações obtidas nos discos, internet e no acervo Nirez.

Alguns dados relativos ao gênero musical, quando este não era indicado por Brandão, foram preenchidos no contexto desta pesquisa. O nome dos autores e os gêneros foram colocados como aparecem na partitura, corrigidos apenas em relação à grafia - quando puderam ser corrigidos. Estão em asterisco e em vermelho as informações que não puderam ser conferidas, mas que a data do arranjo e o intérprete indicado coincide com a discografia deste intérprete disponibilizada pelo site do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. As abreviações “arr.” (relativas ao termo “arranjo”), colocadas depois das datas, se referem as datas dos arranjos das gravações que não conseguimos precisar o ano de lançamento, por terem sido obtidos através de coletânea ou não termos informações quanto às datas da gravação.

Tabela 6 – Catalogação de partituras de arranjos de Brandão disponibilizadas digitalmente pelo MIS-RJ para a presente pesquisa

Música	Compositor	Intérprete	Gênero	Data	Programa/LP
Sinceridad	G. Perez	Dolores Duran	Samba-canção	1955	LP Dolores Viaja
Ma cabane au Canada	C. Conn, M. Brocey e L. Gasté	Dolores Duran	Canção francesa	1955	LP Dolores Viaja
No other love	Oscar Hammerstein II e Richard Rodgers	Dolores Duran	Beguine-habanera	1955	LP Dolores Viaja
Nossos destinos	Luiz Vieira	Dolores Duran	Toada	1955	Compacto

Valsinha do amor	Lúcio Alves e Reynaldo Dias Leme	Heleninha Costa	Valsa	1955	Compacto
Quando o samba acabou	Noel Rosa	Nelson Gonçalves	Samba-canção	1955	LP Noel Rosa na voz romântica de Nelson Gonçalves
Último Desejo	Noel Rosa	Nelson Gonçalves	Samba-canção	1955	LP Noel Rosa na voz romântica de Nelson Gonçalves
Onde anda meu samba	Luiz Antonio	Linda Batista	Samba	1955	Compacto
Fiz a cama na varanda	Dilu Melo e Ovídeo Chaves	Dilu Melo	-	1955	Compacto
Na asa do vento	Luiz Vieira e João do Vale	Dolores Duran	Scottish	1956	Compacto
Castigo	Dolores Duran	Nora Ney	Samba-canção	1958	Compacto
Você	Ronaldo Mello Pinto	Linda Batista	Samba	1958	*LP Linda Batista
Saudades de ninguém	Ivon Curi	Ivon Curi	Samba-canção	1958 (arr.)	-
Panchito bonito	-	Ivon Curi	Tango	1958	Compacto
Velhos tempos	Marino Pinto / Carlos Lyra	Elizete Cardoso	Samba-canção	1959	LP Magnífica
Renúncia	Marino Pinto	Elizete Cardoso	Samba-canção	1959	LP Magnífica
Até quando	Marino Pinto / Vadico	Elizete Cardoso	Samba-canção	1959	LP Magnífica
Música do céu	Marino Pinto / Aloísio	Elizete Cardoso	Samba-canção	1959	LP Magnífica
Meu triste long-play	Adelino Moreira	Nelson Gonçalves	Samba-canção	1959	Compacto
Um lenço por dia	Ricardo Galeno / Nelson Fernandes	Nelson Gonçalves	Samba-canção	1959	LP Nelson Gonçalves em Hi-Fi
Trágica Mentira	Getúlio Macedo	Jorge Goulart	Fox	1959	Compacto
Carinhoso	Pixinguinha / João de Barro	Orlando Silva	Choro	1959	LP Carinhoso
Súplica	Otávio Mendes, José Marcílio e Déo	Orlando Silva	Valsa	1959	LP Carinhoso
Baião do café	Mário Vieira Guimarães e Ivon Curi	Ivon Curi	-	1959	LP Para ouvir sorrindo
De braços abertos	Nelson Gonçalves / René Bittencourt	Nelson Gonçalves	Samba-canção	1959	LP Êxtase
Quem sou eu?	Dolores Duran e J. Ribamar	Neusa Maria	Samba-canção	1959	Compacto
Por que e para que?	Jayme Florence e Fernando Cezar	Neusa Maria	Samba-canção	1959	LP Mensagem

Prece à Lua	Adelino Moreira	Linda Batista [sic.]	Samba-canção	-	-
From here to eternity	-	-	Blues	-	-
Sonho	Luiz Bandeira	Carminha Mascarenhas	Bolero	-	-
Se baixarem o preço	Nelson Gonçalves / René Bittencourt	-	Samba-canção	-	-
No one but you	Jack Laurence e Nicholas Brodsky	Esther d'Abreu	Valsa	-	-
Neusa	Antonio Caldas / Celso Figueredo	Orlando Silva	Valsa	1960	LP Última Estrofe
Caprichos do destino	Pedro Caetano / Claudinor Cruz	Orlando Silva	Valsa	1960	LP Última Estrofe
Feiticeira	Antonio Almeida	Jorge Goulart	Bolero	1960	Compacto
Baião de roda	Motivos populares (Jair Amorim org.)	Ivon Curi	-	1960	Compacto
O amor e a rosa	Pernambuco e Antonio Maria	Elizete Cardoso	-	1960	Compacto
Só Deus	Evaldo Gouveia e Jair Amorim	Esther d'Abreu	Samba-canção	1960	-
Bebeco e Doca	Ary Barroso e Luiz Peixoto	Elizete Cardoso	Samba	1960	Compacto
Tire este sorriso do caminho	Ivon Curi	Luiz Cláudio	Samba	1961	LP Luiz Cláudio - O Romântico
Bem	Deisy Amaral	Luiz Cláudio	Samba	1961	LP Luiz Cláudio - O Romântico
Perdão amor	Lamartine Babo	Orlando Silva	Fox-blues	1961	LP Por ti
O que importa pra nós dois a despedida	Silvino Neto	Orlando Silva	-	1961	-
Canção dos aflitos	Murilo Latini / Vera Falcão	Orlando Silva	-	1964 (arr.)	-
La Seine	Gui Lafenge	Nelly Martins	Valsa	1965	Programa Gente que Brilha
Eu compro essa mulher	-	Roberto Audi	Valsa	1966	Abertura da novela Eu Compro Essa Mulher - TV Globo
Guanabara se vestiu de chita	Silvino Neto	Francisco José	Marcha-rancho	1967	Concurso do Programa do José Messia - TV Excelsior
Balão Multicor	Epitácio Ramalho e Antonio Ramalho	Carminha Mascarenhas	-	1967	Concurso do Programa do José Messia - TV Excelsior

1.2 – O acervo particular de Mozart Brandão disponibilizado por sua família

Do mesmo modo como o acervo do MIS-RJ nos forneceu predominantemente partituras que foram produzidas por Brandão para gravações comerciais, o acervo dos familiares de Mozart Brandão, que guardava suas partituras pessoais, é mais representativo de certos trabalhos, e, logo, também não nos dá uma noção panorâmica da atuação de Brandão como arranjador. Tal acervo apresenta grande interesse na medida em que é inédito.

O acervo familiar de partituras apresentou uma multiplicidade considerável de naturezas relacionadas às práticas musicais a que as partituras se destinavam. Porém, nesta dissertação, foram catalogadas deste acervo apenas as composições, os arranjos para os meios fonográficos - rádio, TV e discos - e as músicas incidentais, ficando de fora os materiais destinados a concertos sinfônicos, arranjos para igrejas e casamentos, materiais didáticos, rascunhos, e partituras variadas.

O número de partituras aproveitadas deste acervo se reduziu ainda mais por não termos catalogado as partituras que estavam incompletas ou num estado muito ruim. Porém, certas partituras que apresentavam manchas ou rasgos em algumas partes, foram aproveitadas na medida em que estavam acompanhadas pelas grades dos instrumentos individuais, e poderiam assim ser reconstituídas. As corrosões são consideradas naturais do tempo, não refletindo qualquer descuido por parte de Brandão pela sua produção. Pelo contrário, a grande presença de arranjos realizados para rádios e TV no acervo familiar sugere que Brandão levava alguns de seus trabalhos para emissoras para casa, embora estas partituras contivessem os dizeres “propriedade da emissora X”. Isto pode ter sido motivado pela previsão do (não) tratamento que elas receberiam, ou ainda por senso de justiça no contexto das relações de classe entre proprietário e produtor.

Do total do acervo disponibilizado pela família, aproximadamente 1/3 foi catalogado. Dos outros 2/3, há muita coisa que pode interessar à pesquisa histórica, como por exemplo, material que foi utilizado pela Orquestra Sinfônica Henrique Jorge quando Mozart Brandão era regente, e o próprio repertório cultivado por Mozart Brandão.

Os arranjos presentes no acervo familiar apresentam variadas naturezas artísticas. Além de diversas partituras relacionadas à música incidental para rádio novela, e à abertura e fechamento de programas, temos transformações de temas populares em fantasias sinfônicas, e o inverso, temas sinfônicos que foram adaptados para gêneros da música popular brasileira. Este tipo de arranjo foi denominado por

Brandão como “fantasia”. As partituras dos arranjos-fantasias estão indicadas como destinadas ao programa “Musical José Mauro”¹⁹⁵ e ao programa “Festival de Vozes”.

Pode-se notar também a presença de pot-pourris que se mesclavam com a narração de um locutor. Longe de ser uma colagem de uma música na outra, parece se tratar de um trabalho *sui generis*, exigindo do arranjador a habilidade de fazer um panorama coeso, com momentos contrastantes, transições, introduções, interlúdios, fundos musicais para a narração e finais que emocionassem o ouvinte.

Também se percebeu com esta catalogação uma grande quantidade de músicas destinadas a conjuntos vocais - onde configuram Trio Nagô, nos trabalhos para Ceará Rádio Clube, e Garotos da Lua, Três Marias, e Os Farroupilhas, nos trabalhos para a rádio e TV Tupi.

As catalogações dos arranjos e músicas incidentais realizadas por meio deste acervo estão dispostas em duas tabelas. Na tabela de arranjos, constam principalmente partituras para a Ceará Rádio Clube - destinadas à interpretação da Orquestra de Concertos e dos cantores do *cast* desta emissora - e para as orquestras e os cantores da Rádio e TV Tupi, assim como arranjos para discos onde as orquestrações de Brandão protagonizavam o trabalho artístico. Constam, minoritariamente, arranjos para TV Globo, TV Excelsior, para Rádio Tamandaré (Recife - PE) e para outros cantores, cujos contextos musicais a que eram destinados não foram identificados.

A tabela de músicas incidentais veicula pequenas composições de Mozart Brandão para a constituição de fundos musicais destinados à narração, dramatização, abertura e encerramento de programas, em trabalhos para a Ceará Rádio Clube, para a Rádio e TV Tupi e para discos. Em relação à Rádio cearense, constam partituras de fundos musicais de efeitos para programas temáticos narrados - os programas “Festival de Ritmos”, “Brasil Cantando”, “Tocando Bombo”, “Tribunal Popular”, “Vamos sair para outra!” e “Fantasia da Semana” - assim como de prefixos e sufixos para a “Rádio Revista”, e do prefixo do programa “Viva o Maestro”. Para a Rádio e TV Tupi, temos partituras destinadas a fundos musicais para rádio novela, para o programa “Brasil em marcha”, para o programa temático da inauguração de transmissores de 100kws da Tupi, e para o prefixo dos programas “Festival de Vozes”, “Noites que não voltam mais”, e prefixo e sufixo do programa “Jornal Falado FNM”. Além disso, há ainda partituras de trilhas musicais para alguns discos da RCA Victor de histórias infantis.

¹⁹⁵ O programa “Musical José Mauro” é uma nomenclatura dada pelo próprio Brandão ao programa que continha outro título, e que era produzido por José Mauro.

Tabela 7 – Lista de partituras de arranjos para os meios fonográficos obtidas no acervo familiar de Mozart Brandão

Música	Compositor	Intérprete	Gênero	Data	Programa/LP
Concerto de Varsóvia	Richard Addinsell	Orquestra	-	1945	Programa do Maestro Calazans - Rádio Tupi
Guarda meu coração	Franz Lehar	-	Valsa	1948	-
Não me digas adeus	-	Terezinha Holanda e coro	Samba	1948	Ceará Rádio Clube
Oracion Caribe	Augustin Lara	Zuila Achilles	Bolero	1949	Ceará Rádio Clube
La mer	Charles Trenet	Orquestra	Fantasia	1950	Programa Na Berlinda - Ceará Rádio Clube
Dueto da Despedida nº 10	Paurillo Barroso	Mário e Adamir	-	1950	-
Cuanto le gusta	Gabriel Ruiz	-	Guaracha	1950	-
Mi bolero	Jimmy Kennedy e Nat Simon	Telma Regina	-	1950	Ceará Rádio Clube
Rose Marie	Otto Harbach e Oscar Hammerstein	-	-	1951	Ceará Rádio Clube
Samba Mambo	Black-Out	Keila Vidigal	-	1951	Rádio Tamandaré
Roleta de cana	Dilu Melo	Dilu Melo	-	1951	-
Cavaleiro do Céu	? Stanjones	Trio Nagô	Fantasia descritiva	1951	-
Hasty Moments	Domenico Savino	Orquestra de Concertos da PRE-9	-	1952	Orquestra de Concertos - Ceará Rádio Clube
Indian Pueblo	Warvelle Nelson	Orquestra de Concertos da PRE-9	-	1952	Orquestra de Concertos - Ceará Rádio Clube
Horizonte	Augustin Lara	-	Fox	1952	Ceará Rádio Clube
Pecadora (2ª)	Augustin Lara	Orquestra e coro	Fantasia	1952	Ceará Rádio Clube
Nature Boy	Eden Ahbez	Trio Nagô e Orquestra	Fantasia	1952	Ceará Rádio Clube
Tournée musical ao mundo	Vários	Cantor e coro	Pout-purri	1953	Viva o maestro - Ceará Rádio Clube
Granada	Augustin Lara	Conjunto de sopros	Samba	1954	Ceará Rádio Clube e Boite
Perpétua, Favela, Violão, Noite Feliz e Papai Noel	Vários	Orquestra	-	1949	Ceará Rádio Clube
Caixinha de música	-	-	-	-	Ceará Rádio Clube
Painés musicais	Vários	Vários	Vários	-	Ceará Rádio Clube
Noite de Natal	Irving Berlin	Zuila Achilles	Melódico	-	Ceará Rádio Clube
Pecadora	Augustin Lara	Zuila Achilles	Bolero	-	Ceará Rádio Clube
Um lugar ao sol	Fanz Waxmann	Allan Cabral	-	1953	-
Why do I love you	Jerome Kern	Canto e orquestra	Fantasia	1953	Rádio Tamandaré
Holiday for spring	David Rose	Orquestra Fantasista	-	-	Rádio Tamandaré

Fantasia do Porgy and Bess	George Gershwin	Orquestra e coro	Fantasia	1955	Programa Música e Coca Cola nos quatro cantos do mundo - TV Tupi
Jingle Bells	-	Garotos da Lua	-	1955	Programa Música e Coca Cola nos quatro cantos do mundo - TV Tupi
Noite Feliz	Franz Grüber	Hélio Paiva, Três Marias e Garotos da Lua	-	1955	Programa Música e Coca Cola nos quatro cantos do mundo - TV Tupi
O Natal sem você	Wilson Batista, Bruno Gomes e Jorge de Castro	Orlando Corrêa	-	1956	Tupi
Lencinho branco	-	Dalva de Oliveira e Coral Tupi	Tango-fantasia	1956	Festival de Vozes - Rádio Tupi
Senhorita	Tito Madi	Tito Madi, Três Marias e Garotos da Lua	Valsa	1956	Festival de Vozes - Rádio Tupi
Canção da volta	Ismael Netto e Antonio Maria	Hednar Martins e Coral Tupi	Samba-canção	1956	Festival de Vozes - Rádio Tupi
Verão em Veneza	icini e Carl Sigman	Gilberto Alves e Coral	-	1956	Festival de Vozes - Rádio Tupi
Guacyra	Hekel Tavares	Gilberto Alves e Coral Tupi	-	1956	Festival de Vozes - TV Tupi
Disposto para amor	Jimmy Mac Hug	Laborda e coro	-	1956	Festival de Vozes - Rádio Tupi
La vie em Rose	Lwidge	Orlando Corrêa / Coral Tupi	-	1956	Festival de Vozes - Rádio Tupi
Nem eu mesmo sei	Sivan Castelo Netto	Três Marias e José Tobias	Baião choroso	1956	Tupi
Luar de Paquetá	-	Gilberto Alves e Coral Tupi	-	1956	Festival de Vozes - Rádio Tupi
Ninguém como tu (No one but you)	Jack Laurence e Nicholas Brodzky	Hélio Paiva e Coro, Os Farroupilhas	Valsa-fantasia	1956	Festival de Vozes - Rádio Tupi
Dora	Dorival Caimmy	-	Fantasia	1956	Tupi
Marina	Dorival Caimmy	Orlando Corrêa e Coral Tupi	Samba-fantasia	1956	Tupi
Verão-outono	-	Rinaldo Calheiros	-	1957	Festival de Vozes - TV Tupi
Primícias	Antonio da Costa Montenegro	Orquestra e coro	Barcarola	1957	-
Ode à Santa Cecília	Padre João Linhares	-	-	1957	Festival de Vozes - TV Tupi
Chove lá fora	Tito Madi	Tito Madi e Coral TV	Valsa	1957	Festival de Vozes - TV Tupi

Banzo	Hekel Tavares	José Tobias e Coral Tupi	-	1957	Festival de Vozes - TV Tupi
Aleluia	Vicente Youmans e Leo Robin	Coral Tupi	-	1957	Festival de Vozes - TV Tupi
Me dá suas mãos	Erasmus Silva e Jorge de Castro	-	-	1957	Tupi
Gilvan	Gilvan Chaves	Gilvan Chaves e Coral	-	1957	Festival de Vozes - TV Tupi
Rosa de maio	Custódio Mesquita e Evaldo Rui	Voz masculina e coro	-	1957	Festival de Vozes - TV Tupi
Cubanacan	Moises Simon	Dircinha Batista	Rumba-beguine	1957	Festival de Vozes - TV Tupi
Preta velha da Bahia	Cesar Cruz e Silvinha Drumont	Maria Helena Raposo	Afro-brasileiro	1957	LP (não se sabe se foi efetivamente lançado)
Ditei minha questão	Ivan Paulo e Tito Madi	Nelly Martins	Sambacção	1958	-
Dance des Cygnes	Tchaikowsky	Orquestra	Valsa	1958	Programa do José Mauro - TV Tupi
Ti voglio tanto bene	E. Curti e Dominco Furno	Orquestra e coro	-	1958	-
Adágio de Don Quixote	Minkus	Orquestra	-	1958	-
Pas de Deux (Don Quixote)	Minkus	Orquestra e coro	-	1958	-
Seresteiro	Wilson Porto e Rogério Lucas	Mozart Brandão e sua Orquestra	Choro	1958	Compacto
Csak Egy	Németh Iános	Orquestra e coro	-	1958	-
A casinha na colina	Pedro Sá Pereira e Luiz Peixoto	Orquestra	Samba	1959	Programa do José Mauro - TV Tupi
Primavera no Rio	João de Barro	Orquestra	Sambamédio	1959	Programa do José Mauro - TV Tupi
Num mercado persa	Ketelbey	Orquestra e coro	Samba	1959	Programa do José Mauro - TV Tupi
Pastorinhas	Noel Rosa e João de Barro	Orquestra	Samba teleco-teco	1959	Programa do José Mauro - TV Tupi
Favela	Hekel Tavares e Joracy Camargo	Orquestra e coro	Teleco-teco	1959	Programa do José Mauro - TV Tupi
Samba fantástico	Zezinho	Garotos da Lua	-	1959	Tupi
Chôro com Till	C. Sigman	Orquestra	-	1959	Programa do José Mauro - TV Tupi
Aceleração	Johann Strauss	Orquestra	Samba	1959	Programa do José Mauro - TV Tupi
Samba dos namorados	Silvino Neto	Orquestra	-	1959	Programa do José Mauro - TV Tupi

Samba pra três (pout-pourri de Ideias erradas, O nosso Amor e E daí)	Vários	Zilah Fonseca, Roberto Luiz e Claudete Soares	-	1959	Tupi
Samba fantasia do anel	Motivos populares	Orquestra	-	1959	Programa do José Mauro - TV Tupi
Célebre samba nº2	Rachmaninoff	Orquestra	-	1959	Programa do José Mauro - TV Tupi
Beija-me	Paul Lincke	Orquestra	Choro	1959	Programa do José Mauro - TV Tupi
Chega de saudade	Tom Jobim e Vinicius de Moraes	Orquestra e coro	Samba-médio	1959	Programa do José Mauro - TV Tupi
Palpite infeliz	Noel Rosa	Orquestra	Samba	1959	Programa do José Mauro - TV Tupi
All the way	-	Orquestra	-	1959	Programa do José Mauro - TV Tupi
Estrada do Sol	Tom Jobim e Dolores Duran	Orquestra	-	1959	Programa do José Mauro - TV Tupi
Frevo de quatro folhas	-	Orquestra e coro	Samba-médio	1960	Programa do José Mauro - TV Tupi
Num mercado Persa	Ketelbey	Orquestra	-	Década de 50	Programa Clube da Música - TV Tupi
Madragôa	João Bastos e Frederico Valerio	Orquestra e coro	Fado	-	Tupi
Feitiço da Vila	Noel Rosa	-	-	-	Tupi
Noite de Moscou	I. Dunayewsky	Mozart Brandão e sua Orquestra	Bolero	1960	LP Regalame esta noite
Alguém me disse	Evaldo Gouveia e Jair Amorim	Mozart Brandão e sua Orquestra	Bolero	1960	LP Regalame esta noite
Romântica	Renato Rascel	Mozart Brandão e sua Orquestra	Bolero	1960	LP Regalame esta noite
Arriverdeci Roma	-	Giacomo Glechi	-	-	-
At last	Mack Gordon / Harry Warren	Mozart Brandão e sua Orquestra	Bolero	1960	LP Regalame esta noite
La violeteira	José Padilla	Mozart Brandão e sua Orquestra	Bolero	1960	LP Regalame esta noite
Em el jardín de um templo chino	Albert Ketelbey	Orquestra	-	1960	-
Donde estará mi vida	Segóvia, Francisco Naranjo e Ignacio Roman	Mozart Brandão e sua Orquestra	Bolero	1960	LP Regalame esta noite
O vagabundo	Victor Simon	Mozart Brandão e sua Orquestra	Bolero	1960	LP Regalame esta noite

Esperem um pouco mais	Waldir Machado	Mozart Brandão e sua Orquestra	Bolero	1960	LP Regalame esta noite
Arriverdeci	Umberto Bindi e G. Calabrese	Mozart Brandão e sua Orquestra	Bolero	1960	LP Regalame esta noite
Noites de Moscou	I. Dunayewsky	Mozart Brandão e sua Orquestra	Bolero	1960	LP Regalame esta noite
Saudades de Ouro Preto	-	Tia Amélia	Valsa	1961	LP Recordações de Tia Amélia
Ma chanson	Michel Mallory	José Leão	-	1966	-
Melodias inesquecíveis	Lyrio Panicalli	Orquestra	-	-	TV Globo
Helena	Albert Land	-	Fantasia	1969	TV Tupi
Os kindins de Yayá	-	Orquestra e coro misto	Fantasia	1972	Programa É preciso cantar - TV Tupi
Ave Maria	Bach / Gounod	Orquestra e coro	-	1972	Programa Flávio Cavalcanti - TV Tupi
Cirangato	Motivos populares	Carlos Ditter, José Tobias e Noriel Vilela	-	1973	Programa Flávio Cavalcanti - TV Tupi
Canção imortal	Vicente Celestino	Vicente Celestino	-	-	-
Dora	Dorival Caimmy	-	-	-	-
My Rieverie	Debussy	-	Bolero	-	-

Tabela 8 - Lista de partituras de música incidental compostas por Mozart Brandão no contexto dos meios fonográficos e coletadas a partir da família de Mozart Brandão

Título	Data	Estilo	Programa
Proteção, Mistério e Clotilde	1949	-	Brasil Cantando nº2 - Ceará Rádio Clube
Temporal	1950	Fundo	Ceará Rádio Clube
Prefixo (Rádio Revista)	1952	Prefixo	Rádio Revista - Ceará Rádio Clube
Germont	1952	-	Ceará Rádio Clube
Gim	-	-	Tocando Bombo - Ceará Rádio Clube
Festival	-	-	Festival de Ritmos - Ceará Rádio Clube
Tribunal	-	Característica	Tribunal Popular - Ceará Rádio Clube
Compositor (Prefixo do programa Viva o Maestro)	-	Prefixo	Viva o Maestro - Ceará Rádio Clube
Sufixo (Rádio-Revista)	-	Sufixo	Rádio Revista - Ceará Rádio Clube
Bicarbonato (diretor)	-	-	Vamos sair para outra! - Ceará Rádio Clube
Prefixo do Programa Brasil Cantando	-	-	Brasil Cantando - Ceará Rádio Clube
V. Excia	-	-	Fantasia da Semana - Ceará Rádio Clube
A derrota	1955	-	Rádio-novela - Rádio Tupi

Prefixo Festival de Vozes (TV)	-	Prefixo	Festival de Vozes - TV Tupi
Mar	1957	-	Rádio Tupi
A cidade de Orates	1958	-	Cidade de Orates – Tupi
Salto	1958	Tema de amor	Tupi
Mário	1958	Tema de amor / Sonolência	Tupi
Galope	1958	-	Tupi
Carta	1958	-	Tupi
Ternura	1958	-	Tupi
Tentação	1958	Piano forte	Tupi
Libertação (Prefixo do programa Noites que não voltam mais)	1958	Prefixo	Noites que não voltam mais - Tupi
Depressa	1958	-	Tupi
Mendonça	1958	-	Tupi
Vovó	1958	Guerra	-
Médico	1958	Água	Tupi
Garçon	1958	Salvem-se	Tupi
Mariano	1958	Trabalho	Tupi
Corrida	1958	Fora daqui	Tupi
Meu pai	1958	Para beber	Tupi
Lúcia	1958	Cortina romântica / Palácio	Tupi
Pássaros	1958	-	Tupi
Copo	1958	-	Tupi
Pintor	1958	Cortina romântica com surdina	Tupi
Estou mal	1958	-	Tupi
Primaveria	1958	Passeio	Tupi
Passagem 1 para Cidade de Orates	1958	-	Cidade de Orates - Tupi
Passagem 7 para Cidade de Orates	1958	Sucessos do momento	Cidade de Orates – Tupi
Passagem 8 para Cidades de Orates	1958	-	Cidade de Orates – Tupi
Feliz	1958	-	Tupi
Jardim	1958	-	Tupi
Ondas	1958	Barcarola	Tupi
Carreira	1958	-	Tupi
Inácio	1958	-	Tupi
Virgínia	1958	-	Tupi
Zig-zag	1959	-	Abraço da TV (inauguração dos 100 kws da Rádio Tupi)
Broto	1959	-	Tupi
Treze	1959	-	Tupi
Gin	1959	-	Tupi
Formiga	1959	-	Brasil em marcha – Tupi
Tá cansado?	1959	Interlúdio de movimento (progresso, aceleração, agitação, etc)	Brasil em marcha – Tupi

Anúncio	1959	Fundo musical / Transição Romântica	Brasil em marcha – Tupi
Evolução	1959	Fundo musical de progresso, aceleração, movimento, agitação, corrida, aflição falta de dinheiro e outros bichos	Tupi
Final	1959	-	Brasil em marcha – Tupi
Prefixo e sufixo (Jornal Falado FNM)	1960	Prefixo e sufixo	Jornal Falado FNM – Tupi
Dramática (nº1)	-	-	Rádio-novela - Rádio Tupi
Seu D'Ávila!!!	-	Trágico	Tupi
Romântica nº2	-	-	Novela – Tupi
A estrelinha encantada de Papai Noel	1963	Abertura	LP RCA Victor
A bonequinha de Natal	1963	6 números	LP RCA Victor
1630	-	-	-
Ceguinho e fim	-	-	-
Mistério	-	-	-
Gripe	-	Característica de sucessos musicais / não pague seu aluguel	-
Farida / Feticheira / Fumo / Baada /Eco / Tamareira	-	-	-
Tesoura	-	-	-
Trem	-	-	-
Vasconcelos - 7 transições	-	-	-
Delegacia e Fim	-	-	-

3.3 – O levantamento de gravações em 78 RPM e LP de arranjos e composições de Mozart Brandão

Este ponto tratará da catalogação das gravações dos arranjos e composições de Mozart Brandão para discos. Basicamente, as fontes que possibilitaram tal mapeamento se resumem aos discos que informaram o nome do arranjador quando este aparecia nos fonogramas comerciais, ao arquivo disponibilizado por Nirez, aos periódicos disponibilizados pela Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, às anotações à caneta de Brandão nas capas dos discos que ele legou como seu acervo para a família, e especialmente, como foi dito, ao acervo do MIS-RJ.

O método principal de identificação da autoria do arranjo, quando esta não constava nos discos, foi a comparação entre partitura e gravação. Mas nem todas as gravações que se seguirão nas próximas tabelas foram obtidas nesta pesquisa, por demandarem recursos econômicos para compra. Ainda há outras pistas de gravações

mapeadas, como LPs que foram indicados, pelos periódicos, como tendo arranjos de autoria de Mozart Brandão, mas que não foram incluídas por não conseguirmos discernir as canções para as quais Mozart Brandão realizou arranjos.

Alguns arranjos só foram identificados através das reportagens veiculada nos periódicos sobre os bastidores das gravações, e a existência de tais discos foram devidamente confirmados na análise da relação de discografia do intérprete. Tais arranjos tem o título antecedido por um asterisco e em vermelho. O mesmo procedimento foi adotado para aquelas gravações mapeadas a partir do cruzamento das partituras adquiridas no acervo do MIS-RJ com a discografia dos intérpretes, mas que, do mesmo modo, não conseguimos obter as gravações.

Antes de veicular as tabelas com as gravações mapeadas, é necessário observar que, provavelmente, a elas se somariam outros arranjos de Mozart Brandão. Tal afirmação se baseia no fato de que as fontes de informações sobre seus arranjos para discos são fragmentadas. Na análise das contracapas dos discos, percebemos que a grande maioria dos seus arranjos não tinha aí a autoria indicada. A isso se soma que a principal fonte utilizada na obtenção das gravações dos arranjos de Mozart Brandão, o MIS-RJ, tem em seu acervo somente alguns, e não todos os arranjos de Brandão para os discos dos intérpretes. Isso exclui outras músicas destes intérpretes também arranjadas por Mozart Brandão que não foram tocadas na Rádio Nacional do Rio de Janeiro, assim como exclui artistas que trabalharam com Brandão mas que não se apresentaram na Rádio Nacional. Além disso, pode-se imaginar que outros arranjos de Brandão que alguma hora constaram no acervo da Rádio Nacional foram perdidos, como boa parte do acervo total desta rádio. Em relação às informações disponibilizadas pelos periódicos, as reportagens sobre os arranjos de Brandão só ajudaram no mapeamento de algumas gravações de arranjos; outros arranjos de Brandão, que não estão no acervo do MIS nem na contracapa dos discos, permanecem não identificados.

Abaixo, consta a lista de LPs com arranjos exclusivos de Mozart Brandão. Esta lista foi feita com os objetivos de resumir as informações dispostas em tabela. A lista que se segue a esta é de compactos simples com arranjos exclusivos de Brandão. O próximo quadro traz gravações veiculadas em compactos e LPs, nos quais só se conseguiu identificar a autoria de Brandão em apenas alguns arranjos, ou onde Mozart Brandão divide o trabalho com outros arranjadores. E a última tabela corresponde às músicas de sua autoria gravadas em discos comerciais.

Tabela 9 - Lista de LPs com arranjos exclusivos de Mozart Brandão

Título	Intérprete	Gênero	Data	Gravadora
A Flauta Magica	Zaccarias e sua Orquestra	Trilha sonora	1966	RCA Victor
A Coelhozinha Algodãozinho	Zaccarias e sua Orquestra	Trilha sonora	1966	RCA Victor
A Fada do Bosque	Zaccarias e sua Orquestra	Trilha sonora	1966	RCA Victor
O Patinho Feito	Zaccarias e sua Orquestra	Trilha sonora	1966	RCA Victor
O Soldadinho de Chumbo	Zaccarias e sua Orquestra	Trilha sonora	1966	RCA Victor
A Galinha Ruiva	Zaccarias e sua Orquestra	Trilha sonora	1966	RCA Victor
O Caipora (filme)	Orquestra	Trilha sonora	1964	Wiston Cine Produções Ltda.
Regalame esta noite	Mozart Brandão e sua Orquestra	Bolero	1961	RCA Victor
Dançando com Mozart e sua Orquestra	Mozart Brandão e Sua Orquestra	Sucessos internacionais e nacionais	-	RCA Victor
Dançando e Sonhando	Mozart Brandão e Orquestra Odeon	Valsa	1964	Odeon
O mundo encantado da música popular nº 10	Coro e Orquestra	Músicas populares de roda	1962	RCA/Reader's Digest
Gosto de você	Alaíde Costa	-	1959	RCA Victor
Valsas brasileiras de antigamente	Jacob do Bandolim	Choro	1960	RCA Victor
Inspiração	Cyro Aguiar	-	1967	Continental
Ceará Terra da Luz	Vários	Música cearense	1965	LVL

Tabela 10 - Lista de compactos simples com arranjos exclusivos de Mozart Brandão

Músicas	Intérprete	Gênero	Data	Gravadora
Sans Souci / Os dez mandamentos do sanfoneiro	Dilu Melo	Samba-beguine / Baião	1954	Continental
Fiz a cama na varanda / Serenô	Dilu Melo	-	1955	Continental
N. S. Aparecida / Feliz Natal	Leny Eversong	-	1957	Copacabana
Fim de romance / Seresteiro	Mozart Brandão e sua Orquestra	Beguine / Choro	1958	Casablanca Discos
O amor e a rosa / Bebeco e Doca	Elizete Cardoso	Samba	1960	Copacabana
Dois Amigos / Prenúncio	Marisa Barroso	-	1960	RCA Victor

Tabela 11 – Arranjos de Brandão gravados em LPs e compactos nos quais nem todas as músicas foram identificadas como sendo arranjadas pelo próprio

Música	Compositor	Intérprete	Gênero	Data	Disco	Gravadora
Sinceridad	G. Perez	Dolores Duran	Samba-canção	1955	LP Dolores Viaja	Copacabana
Ma cabane au Canada	C. Conn, M. Brocey e L. Gasté	Dolores Duran	Canção francesa	1955	LP Dolores Viaja	Copacabana
Canção da volta	Antonio Maria / Ismael Neto	Dolores Duran	Samba-canção	1955	LP Dolores Viaja	Copacabana
Nossos destinos	Luiz Vieira	Dolores Duran	Toada	1955	Compacto	Copacabana
No other love	Oscar Hammerstein II e Richard Rodgers	Dolores Duran	Beguine-habanera (arr.)	1955	LP Dolores Viaja	Copacabana
Valsinha do amor	Lúcio Alves e Reynaldo Dias Leme	Heleninha Costa	Valsa	1955	Compacto	Copacabana
Quando o samba acabou	Noel Rosa	Nelson Gonçalves	Samba-canção	1955	LP Noel Rosa na voz romântica de Nelson Gonçalves	RCA Victor
Último Desejo	Noel Rosa	Nelson Gonçalves	Samba-canção	1955	LP Noel Rosa na voz romântica de Nelson Gonçalves	RCA Victor
Onde anda meu samba	Luiz Antonio	Linda Batista	Samba	1955	Compacto	RCA Victor
O tempo e o vento	Johnny Alf	Johnny Alf	Samba	1955	Compacto	Cobacapana
Na asa do vento	Luiz Vieira e João do Vale	Dolores Duran	Scottish (arr.)	1956	Compacto	Copacabana
Panchito bonito	-	Ivon Curi	Tango	1958	Compacto	RCA Victor
Saudades de ninguém	Ivon Curi	Ivon Curi	Samba-canção	1958 (arr.)	-	-
Castigo	Dolores Duran	Nora Ney	Samba-canção	1958	Compacto	RCA Victor
*Você	Ronaldo Mello Pinto	Linda Batista	Samba	1958	LP Linda Batista	RCA Victor
*A saudade venceu	Britinho e Antonio Maria	Neusa Maria	Samba	1958	LP Festival da Penha	RCA Victor
*O Rio	Lourdes Figueredo	Francisco Carlos	Canção	1958	LP Festival da Penha	RCA Victor
Velhos tempos	Marino Pinto / Carlos Lyra	Elizete Cardoso	Samba-canção	1959	LP Magnífica	RCA Victor
Renúncia	Marino Pinto	Elizete Cardoso	Samba-canção	1959	LP Magnífica	RCA Victor
Até quando	Marino Pinto / Vadico	Elizete Cardoso	Samba-canção	1959	LP Magnífica	RCA Victor
Música do céu	Marino Pinto / Aloísio	Elizete Cardoso	Samba-canção	1959	LP Magnífica	RCA Victor
Amor sem adeus	Luiz Bonfá e Tom Jobim	Luiz Cláudio	Samba-canção	1959	LP Luiz Cláudio - O Romântico	RCA Victor

Meu triste long-play	Adelino Moreira	Nelson Gonçalves	Sambacção	1959	Compacto	RCA Victor
Um lenço por dia	Ricardo Galeno / Nelson Fernandes	Nelson Gonçalves	Sambacção	1959	LP Nelson Gonçalves em Hi-Fi	RCA Victor
Reminiscências de amor	Anísio Pessanha / Flora Matos	Nelson Gonçalves	Sambacção	1959	LP Nelson Gonçalves em Hi-Fi	RCA Victor
Tião	Dunga e Jair Amorim	Nelson Gonçalves	Sambacção	1959	LP Nelson Gonçalves em Hi-Fi	RCA Victor
Trágica Mentira	Getúlio Macedo	Jorge Goulart	Fox (arr.)	1959	Compacto	RCA Victor
Carinhoso	Pixinguinha / João de Barro	Orlando Silva	Choro	1959	LP Carinhoso	RCA Victor
Súplica	Otávio Mendes, José Marcílio e Déo	Orlando Silva	Valsa	1959	LP Carinhoso	RCA Victor
Baião do café	Mário Vieira Guimarães e Ivon Curi	Ivon Curi	-	1959	LP Para ouvir sorrindo	RCA Victor
De braços abertos	Nelson Gonçalves / René Bittencourt	Nelson Gonçalves	Sambacção	1959	LP Êxtase	RCA Victor
Quem sou eu?	Dolores Duran e J. Ribamar	Neusa Maria	Sambacção	1959	Compacto	RCA Victor
Por que e para que?	Jayme Florence e Fernando Cezar	Neusa Maria	Sambacção	1959	LP Mensagem	RCA Victor
*Malageña	-	Fernando Barreto	-	1959	LP Tormento	RCA Victor
Neusa	Antonio Caldas / Celso Figueredo	Orlando Silva	Valsa	1960	LP Última Estrofe	RCA Victor
Caprichos do destino	Pedro Caetano / Claudinor Cruz	Orlando Silva	Valsa	1960	LP Última Estrofe	RCA Victor
Feiticeira	Antonio Almeida	Jorge Goulart	Bolero	1960	Compacto	RCA Victor
Maringá	Joubert de Carvalho	Gastão Formenti	Canção	1960	LP Quadros Musicais	RCA Victor
Retalhos d'Alma	Milton Amaral	Gastão Formenti	Valsa-serenata	1960	LP Quadros Musicais	RCA Victor
Samba da saudade	Ronald Lupo / Saint-Clair Senna	Gastão Formenti	-	1960	LP Quadros Musicais	RCA Victor
Meu último luar	Waldemar Henrique	Gastão Formenti	Valsa	1960	LP Quadros Musicais	RCA Victor
Coração, por que soluças?	José Maria de Abreu / Saint-Clair Senna	Gastão Formenti	Canção	1960	LP Quadros Musicais	RCA Victor
Cobra Grande	Waldemar Henrique	Gastão Formenti	Lenda Amazônica	1960	LP Quadros Musicais	RCA Victor

Folhas ao vento	Milton Amaral	Gastão Formenti	Valsa	1960	LP Quadros Musicais	RCA Victor
Vingança	José Maria de Abreu / Francisco Matoso	Gastão Formenti	Canção regional	1960	LP Quadros Musicais	RCA Victor
Casa de caboclo	Heckel Tavares, Luiz Peixoto (motivos de Chiquinha Gonzaga)	Gastão Formenti	Canção	1960	LP Quadros Musicais	RCA Victor
Baião de roda	Motivos populares (Jair Amorim org.)	Ivon Curi	-	1960	Compacto	RCA Victor
Presença viva do amor	Carlos Galhardo	Carlos Galhardo	-	1960	LP Ele canta para você	RCA Victor
Eu sei Amor	Carlos Galhardo	Carlos Galhardo	-	1960	LP Ele canta para você	RCA Victor
Manhã de Luz	Carlos Galhardo	Carlos Galhardo	-	1960	LP Ele canta para você	RCA Victor
Ainda te quero	Mozart Brandão	Leo Vaz	Samba-canção	1961	Compacto	RCA Victor
Tire este sorriso do caminho	Ivon Curi	Luiz Cláudio	Samba	1961	LP Luiz Cláudio - O Romântico	RCA Victor
Bem	Deisy Amaral	Luiz Cláudio	Samba	1961	LP Luiz Cláudio - O Romântico	RCA Victor
Saudades de Ouro Preto	-	Tia Amélia	Valsa	1961	LP Recordações de Tia Amélia	RCA Victor
Perdão amor	Lamartine Babo	Orlando Silva	Fox-blues	1961	LP Por ti	RCA Victor
O que importa pra nós dois a despedida	Silvino Neto	Orlando Silva	-	1961	-	-
Canção imortal	Vicente Celestino	Vicente Celestino	-	-	-	-
Prece à Lua	Adelino Moreira	Dircinha Batista	Samba-canção	-	-	-
Canção dos aflitos	Murilo Latini / Vera Falcão	Orlando Silva	-	1964 (arr.)	-	-
Fado hilário	-	Francisco José	-	1964	LP A volta de Francisco José	RCA Victor
A mulher da gente	Grande Otelo e David Pôrto	Grande Otelo	Samba	1968	LP Hot Carnaval 69	Hot
E o destino desfolhou	Mário Rossi e Gastão Lamounier	Carlos Galhardo	Valsa	1970	LP O Rei da Valsa	RCA/Camden
Rapaziada do Braz	Alberto Marino	Carlos Galhardo	Valsa	1970	LP O Rei da Valsa	RCA/Camden
Boneca	Benedito Lacerda e Aldo Cabral	Carlos Galhardo	Valsa	1970	LP O Rei da Valsa	RCA/Camden

Sonhos azuis	João de Barro e Alberto Ribeiro	Carlos Galhardo	Valsa	1970	LP O Rei da Valsa	RCA/Camden
Vidas mal traçadas	Dante Santoro e Scylla Gusmão	Carlos Galhardo	Valsa	1970	LP O Rei da Valsa	RCA/Camden
Ave Maria	Erotides de Campos	Carlos Galhardo	Valsa	1970	LP O Rei da Valsa	RCA/Camden

Tabela 12 – Lista de gravações das composições de Mozart Brandão mapeadas em discos comerciais

Músicas	Intérprete	Gênero	Data	Álbum/ gravadora
Lembrarás nossa canção	Déo	Valsa	1946	Compacto / Continental
Se voltares a mim	Déo	Bolero	1952	Compacto / Sinter
Ainda te quero	Leo Vaz	Samba-canção	1961	? / RCA Victor
Se voltares a mim	Nelson Gonçalves	Bolero	1965	LP Saudade / RCA Victor
Lembrarás nossa canção	Gilberto Milfont	Valsa	1965	LP Ceará Terra da Luz / LVL

CAPÍTULO 4

As contribuições dos arranjadores das décadas de 1940 e 1950 e os arranjos de Mozart Brandão para discos de intérpretes

Este capítulo será dedicado à análise da contribuição dos arranjadores das décadas de 1940 e 1950, entre eles Mozart Brandão, para a fixação de novos padrões e técnicas de arranjo na música popular brasileira gravada. A motivação de realizar um estudo com tal temática tem origem na percepção de que os arranjadores deste período não são abordados pela historiografia da música sob o ponto de vista da inovação, tal como foi apresentado na introdução e primeiro capítulo desta dissertação. Estes arranjadores ficaram marcados apenas como arranjadores de estética sinfônica, e em alguns discursos, essa esta estética carregava uma associação pejorativa.

Como Pixinguinha, possivelmente o arranjador mais ativo da década de 1930, não é simplesmente visto como um arranjador de banda de metais e saxes, mas seus procedimentos de arranjo são considerados mais minuciosamente sob o ponto de vista do desenvolvimento e fixação dos novos padrões de arranjo, os arranjadores da década de 1940 e 1950 também podem ser analisados como tendo ajudado a desenvolver e fixar novos padrões para além da questão da instrumentação.

O estudo que será apresentado nos pontos seguintes trazem alguns breves estudos comentados, pois seria impossível fazer uma análise exaustiva de todos os arranjos das décadas de 1940 e 1950. Na primeira parte, fez-se uma análise auditiva do repertório sugerido por Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (1999) no livro “A canção no tempo (1901-1957)”, onde tais autores apresentam uma seleção das músicas mais representativas de certo ano, cerca de uma dezena de canções por ano. Esta seleção levou em conta tanto os critérios próprios autores acerca de uma suposta representatividade na música brasileira, quanto também os sucessos em termos de vendagem. A metodologia da constituição do quadro desta seleção não é minuciosamente explicada, mas segundo Severiano e Mello:

Nessa seleção incluíram-se, basicamente, dois tipos de canções: as que obtiveram sucesso ao serem lançadas – não importando sua qualidade ou permanência – e as que não obtiveram sucesso imediato, mas que, em razão de sua qualidade, acabaram por merecer a consagração popular. (SEVERIANO E MELLO, 1999, p. 11)

Com a escuta da seleção feita por Severiano e Mello entre os anos de 1929 - ano considerado como um marco, principalmente pelo advento da gravação elétrica no Brasil, que expandiu as possibilidades de instrumentação, e logo, dos arranjos - até o ano de 1957, último ano do livro, procurou-se estudar procedimentos específicos dos arranjos das gravações por eles citadas, estabelecendo um corte comparativo entre as diferentes décadas através da análise de itens específicos. Os itens que levamos em consideração são referentes aos tratamentos dados pelos arranjadores na introdução, parte instrumental e coda, bem como a formação instrumental do arranjo. Cabe observar que nem todas as músicas indicadas foram possíveis de serem ouvidas, principalmente as relativas aos primeiros anos analisados, já que as gravações destas se encontram com mais dificuldades.

Num segundo momento, foram vistos como os mesmos procedimentos de arranjo discriminados nesta pesquisa são utilizados nos arranjos de Mozart Brandão para os discos de intérpretes, através da análise geral de quase todos os áudios, adquiridos no contexto desta pesquisa, dos arranjos relativos às décadas de 1950 e 1960. Com isso, objetivou-se considerar os procedimentos estéticos gerais utilizados por Brandão em seus arranjos e, conseqüentemente, as posições ocupadas por Brandão na divisão de trabalho entre os arranjadores da música popular brasileira gravada da década de 1950.

Isso feito, foram analisadas mais detalhadamente as características musicais veiculadas nos arranjos de Mozart Brandão, a partir de dois arranjos para discos de intérpretes: “Valsinha do amor”, de 1955, que se trata de uma gravação inédita, e “Carinhoso”, de 1959, que se trata de uma regravação. Com esta etapa, quis-se traduzir musicalmente algumas características dos arranjos de Brandão já apontadas, apontar outros procedimentos que só seriam possíveis de se verificar ao se entrar em detalhes, e diferenciar os tratamentos dados, em termos de arranjo, para uma música inédita e para uma música cujo arranjo já se tornara, na memória coletiva, parte da música. Para ilustrar melhor este último caso, também foi analisado mais detalhadamente o arranjo de Radamés, datado de 1938, para a mesma composição.

4.1 – As contribuições dos arranjadores de 1940 e 1950

Na escuta analítica do repertório selecionado por Severiano e Mello, foram identificados três tipos gerais de instrumentação mais recorrentes: de “banda”, referente aos arranjos onde a presença dos metais e do saxes é predominante; a instrumentação

orquestral-sinfônica, que contavam com presença mais expressiva do naipe de corda e de madeiras; e o regional, referente às formações com percussão brasileira, base harmônica e um ou outro instrumento com função melódica.

Tendo como formação “de banda”, foram identificados arranjos destinados a diferentes gêneros e práticas, desde música de carnaval até sambas de gafieira. Observou-se pela escuta que o arranjo de gafieira se torna recorrente a partir de metade da década de 1940, enquanto a instrumentação de banda para as músicas de carnaval está presente desde a década de 1930 até o repertório do último ano analisado.

Foram ouvidas, com predominância desta formação instrumental, algumas gravações em que houve a utilização do naipe de cordas, mas que ou este naipe está quase imperceptível por questões técnicas de gravação ou de arranjo, ou o naipe de cordas atuava muito pontualmente. Também foi constatada a prática comum da utilização de alguns instrumentos do naipe de madeiras, como o clarinete e a flauta, nos arranjos onde predominam os metais e os saxes.

Como instrumentação orquestral-sinfônica, foram discernidos desde casos com um mínimo da utilização do naipe de cordas ou de madeira, até casos de acompanhamento de grande orquestra. O escopo dos gêneros que foram destinados a esta formação vão desde sambas apoteóticos e sambas exaltações, até sambas-canções.

E orbitando no tipo de sonoridade da categoria de regional, foram ouvidas desde canções acompanhadas por um único instrumento de base harmônica, até arranjos que contavam com presença de dois metais, ou de um violino. Porém, o padrão de instrumentação de regional escutado na seleção de Severiano e Mello, no entanto, foi o “regional clássico brasileiro”, com percussão, cavaquinho, violão, banjo, violão tenor, piano, etc, com adição de um ou dois instrumentos solistas, que entre os mais recorrentes, estão a flauta e o bandolim. O arranjo do tipo descrito como regional é presença constante e expressiva em todos os anos da seleção de Severiano e Mello. É possível dizer, ainda, que na década de 1940, a chegada de novos gêneros aos meios comerciais de música gravada, como os da música nordestina e da música sertaneja, vão ampliar o espectro de gêneros gravados com formação de regional, antes mais destinados ao samba, samba-canção, choro, modinha ou embolada.

Do ano de 1929 a 1938, tivemos a oportunidade de observar, nas músicas selecionadas por Severiano e Mello, um predomínio do arranjo de banda em relação ao arranjo orquestral-sinfônico. Isso pode ser explicado pelo fato de que o arranjo orquestral-sinfônico ainda estava começando a ser utilizado nestes anos, sendo

veiculado sistematicamente principalmente nos arranjos das gravações de Vicente Celestino, que não por acaso, era ligado ao Teatro de Revistas e a opereta. Apenas em 1937, quando se deu o "fenômeno Orlando Silva" descrito anteriormente, tem-se um número maior de arranjos orquestrais-sinfônicos.

De 1939 a 1957, os arranjos de banda e orquestral para as gravações relacionadas por Severiano e Mello apresentam um equilíbrio, com tendência de aumento na incidência do arranjo orquestral-sinfônico, frente aos arranjos de banda, a partir de 1945 - que não por acaso, é uma época em que o gênero do samba-canção começa tomar uma forma mais constante e definitiva, e começa a ser amplamente adotado como gênero objeto das criações dos compositores. Além disso, o aumento do número de arranjos orquestrais-sinfônicos guarda relação com a adoção sistemática de um cast com conjuntos orquestrais pelas rádios nesta época, conjuntos que tocavam não só música de concerto, mas os acompanhamentos de canções populares.

Em relação ao tratamento das introduções, adotou-se um critério de análise que dividiu as introduções em duas categorias: introduções "clássicas" ou "variadas". Este critério foi adotado pela percepção de que existia um padrão constante nas gravações até o final da década de 1930, que foi sendo substituído por outros modos de se tratar a introdução, a partir do trabalho realizado pela geração de arranjadores das décadas seguintes.

Foi entendido, enquanto padrão clássico, as introduções que começavam com "caráter de função subdominante". Tal caráter pode ser explicado com uma breve explanação sobre a utilização de padrões de forma musical na canção e música instrumental brasileira. As canções normalmente apresentam partes com certos números de compassos, como são comuns as músicas com dezesseis e as com trinta e dois compassos - mas há variações. Durante esses compassos, a harmonia normalmente faz modulações passageiras para outros tons vizinhos. Historicamente houve várias tendências de utilização de caminhos harmônicos relacionados aos compassos. Uma forma que perdurou, desde o início do século XX até os dias de hoje, guarda relação com as introduções aqui identificadas como clássicas: o último quarto de uma parte da música frequentemente se destina a uma modulação passageira para acordes com a função subdominante, e conclui, nos últimos compassos, na tônica.

Esta modulação relacionada com o último quarto de uma das partes da música é o que chamamos de introduções com "caráter subdominante". Assim, foram identificadas como introduções clássicas as que começassem com a harmonia com este

caráter: começando ou com os acordes de função subdominante mais clássicos, como o IV ou II graus da tonalidade, ou com um acorde de função subdominante que substitui estes representantes clássicos da função subdominante, ou com a dominante da subdominante, dentre outras variações.

A escuta analítica das introduções do repertório sugerido por Severiano e Mello na seção dos destaques do ano, indica que as introduções clássicas predominaram até os finais de 1930, quando, a partir da década seguinte, as introduções passam a ser objeto de diversos tipos de variações. Parte destas variações foram realizadas em arranjos de caráter orquestral-sinfônico, muitas vezes apresentando interessantes variações de introduções. Isto pode indicar uma contribuição dos arranjadores das décadas de 1940 e 1950, inclusive dos arranjadores que costumavam veicular em sua escrita musical de arranjos a formação instrumental orquestral-sinfônica.

Outro objeto da análise auditiva foi o tratamento dado a "parte instrumental". Esta é uma nomenclatura técnica dada a uma parte recorrente na canção gravada, a parte solo instrumental ocorrido "em meio" a uma música cantada – este solo poderia vir no meio da gravação ou mesmo no começo, tal como acontecia em gravações das décadas de 1920 e 1930. A escolha de analisar o desenvolvimento histórico do tratamento dos arranjadores para a parte instrumental se deu pela observação de que esta seção musical muitas vezes foi um importante espaço para a extrapolação da criatividade por parte do arranjador.

Aqui identificou-se dois tipos gerais de tratamentos dados à parte instrumental: “simples” e “estilizados”. A designação “simples” se refere à exposição instrumental de uma parte da composição, sem que o arranjador fizesse alterações melódicas substanciais nem que realizasse modulação nesta parte. Não considerou-se, porém, os trabalhos “adicionais”, feitos nos arranjos que traziam reexposições melódicas integrais ou semi-integrais, relativos à mudança do acompanhamento, quando comparado ao acompanhamento da parte cantada, e à alternância entre os naipes solistas na parte instrumental.

A presença da modulação na parte instrumental foi considerada como um dos critérios para se classificar uma gravação como “estilizada”, isto porque consideramos que a modulação pode ter sido utilizada visando provocar variados efeitos estilísticos-musicais. Mesmo considerando que o tratamento modulatório, até a década de 1930, foi utilizado, sobretudo, em função da diferença da tonalidade mais adequada ao cantor e a tonalidade mais adequada aos solos dos instrumentos de banda, ao que se somava ao

ainda precário sistema de gravação, com o avanço da tecnologia e com o trabalho cada vez mais ativo por parte dos arranjadores na gravação, o limite entre a necessidade de modulação da parte instrumental - para melhor adequação aos instrumentos e para a melhor captação dos aparelhos de gravação - e a utilização da modulação como símbolo de estilização ficou cada vez mais difícil de se estabelecer.

Ao mesmo tempo em que as partes instrumentais mais elaboradas foram se tornando recorrentes nas gravações - o que ocorreu no Brasil especialmente na década de 1930, e marcadamente nos arranjos de Pixinguinha, que também utilizava largamente a modulação da parte instrumental – foram realizados avanços na tecnologia que permitiram tanto a participação de outros instrumentos, anteriormente não presentes, nas gravações, quanto a participação de outros instrumentos de menor volume e de registro grave na função de solista. Isto é, embora as modulações em função da adequação ao registro dos instrumentos se tornassem cada vez menos necessárias, em vista do aumento das possibilidades de instrumentação por parte do arranjador, a modulação continuava presente nos arranjos, o que nos indica uma possível utilização da modulação com fins de efeito musical, e não somente por motivos de adequação ao registro dos instrumentos.

Na década de 1930, a estilização da parte instrumental foi exercida nos arranjos não só através da modulação, mas também pela adição de uma ponte à parte instrumental - uma parte que não integra a estrutura composicional da música – e que muitas vezes, constituía por si só uma sessão, tratamento este do qual Pixinguinha foi o principal representante no Brasil.

Com o passar dos anos, além da modulação e pontes, as partes instrumentais foram sendo submetidos a variadas “estilizações”. Houveram tratamentos que utilizam uma sessão instrumental que, em sua forma harmônica-musical, é relativa a alguma das partes da música, mas que foi alterada significativamente, a partir de recursos como variação na “essência motívica” da melodia original da canção, ou a partir da inclusão do improvisado na parte instrumental - o que foi observado sobretudo a partir da década de 1950. Em outros casos, o tratamento da parte instrumental foi feito completamente desvinculado das partes que constituem a estrutura composicional da música - o que foi observado especialmente nos arranjos realizado pelos arranjadores ligados à tradição sinfônica.

De todo modo, com a escuta, pôde-se verificar que o predomínio da parte instrumental designada como “simples” se estende até o último ano da análise, e que a utilização da parte instrumental estilizada já ocorria desde a década de 1930.

Mais outro aspecto levado em consideração na análise da evolução do arranjo entre os anos de 1929 e 1957, foi o tratamento da coda. O estudo sobre os tratamentos dados à coda foi motivado por uma percepção apriorística de que os arranjadores dos anos de 1940 e 1950 realizavam tratamento das codas de maneiras variadas em relação ao suposto padrão de codas das gravações das décadas anteriores. Este padrão suposto, seria, basicamente, a repetição da introdução, com alguma ou nenhuma modificação. Em contraste a esse tratamento, foram identificados arranjos que traziam codas diferentes da introdução, independente de se ter um final mais elaborado ou mais simples.

A análise auditiva das gravações confirma que até o final dos anos de 1930, era mais comum a prática de reexpor a introdução na coda, e depois desses anos essa prática perdeu espaço para outras terminações de música, indicação que traz mais elemento de contribuição da geração de arranjadores atuantes nos anos de 1940 e 1950.

4.2 - Características gerais dos procedimentos adotados por Brandão para os arranjos de canções gravadas

Relacionando este estudo a Mozart Brandão, fizemos uma análise dos seus arranjos para discos de intérpretes, aplicando aos arranjos de Brandão os mesmos critérios de análise utilizados para os destaques musicais relacionados por Severiano e Mello. Assim, foram ouvidas setenta e quatro gravações de arranjos obtidas. Para esta análise, também se fez um estudo para verificar se se tratavam de gravações inéditas ou não, e se houve alguma diferença de tratamento dos arranjos nos dois casos.

Através da consulta de fontes bibliográficas, como o livro "Discografia brasileira 78rpm (SANTOS et alli, 1982) e fontes de internet como o Dicionário Cravo Albin e Youtube¹⁹⁶, foi possível concluir que, das setenta e quatro gravações de arranjos de Brandão, 42% eram de músicas inéditas e 58% de regravações.

¹⁹⁶ No site Youtube, se desenvolveu uma comunidade de especialistas e amantes da música popular brasileira gravada relacionada às décadas de 1930, 1940 e 1950, onde Samuel Machado Filho desponta com um dos maiores especialistas na área, e seus comentários são precisos em relação às datas, gravadoras, número de série das gravações, às polêmicas relacionadas às diferentes fontes de informações, e aos contextos em que foram lançadas - se se tratavam de regravações, quando ocorreram as primeiras gravações de tal música, e outras curiosidades relacionadas aos artistas envolvidos.

Entre os arranjos de Brandão que puderam ser ouvidos, apenas um era destinado para a formação de banda de metais e saxes, enquanto os outros setenta e três foram destinados a formações orquestrais-sinfônicas. Isso confirma que Mozart Brandão era responsável pelos arranjos com estética orquestral na divisão de trabalho entre os arranjadores da música popular gravada.

Essa divisão fica clara na análise do repertório de alguns LP's nos quais Mozart Brandão participou, especialmente os de Nelson Gonçalves e Orlando Silva. Nestes LP's, os dois cantores interpretam músicas em variados estilos, onde podem ser identificados os três tipos de instrumentação falados aqui - de banda, de regional e orquestral. No LP "Nelson Gonçalves em Hi-Fi"¹⁹⁷, um dos poucos onde estão especificados os arranjadores, Mozart Brandão fica responsável pela grande maioria dos arranjos orquestrais-sinfônicos, enquanto o maestro Nelsinho fica responsável pelos arranjos de gafieira, e Carioca fica responsável pelos arranjos de regionais. Os estilos de orquestração ainda guardam relação com o gênero, sendo os gêneros mais lentos, como o samba-canção, normalmente destinados às orquestrações mais sinfônicas. E em outros LP's dos dois cantores, nos quais os respectivos arranjadores não foram identificados, do mesmo modo Mozart Brandão fica responsável pela maioria dos arranjos orquestrais dos álbuns.

Em relação aos tratamentos de Brandão à introdução, à parte instrumental e às codas, temos os seguintes percentuais, baseado na análise auditiva das gravações dos arranjos de Brandão que puderam ser ouvidos: Brandão realiza 46% de gravações com introduções no esquema clássico, e 54% com introduções variadas; em relação às músicas onde há a presença de parte instrumental, 17% das gravações apresentam partes instrumentais estilizadas e 83%, simples; e 93% das codas são diferentes das introduções, e apenas 7% iguais.

A introdução clássica, de "caráter subdominante", é utilizada, sobretudo, nas canções que se tratam de regravações: uma vez que, no repertório de arranjos de Mozart Brandão, existe uma participação expressiva dos cantores que atuaram em 1930 e 1940 e que estavam regravando seus antigos sucessos, como foi o caso de Orlando Silva, Carlos Galhardo e Gastão Formenti, os arranjos de Brandão ou reproduziam as introduções das gravações originais, ou então veiculavam novas introduções, mas que foram escritas de modo coerentes com a estética das canções.

¹⁹⁷ 1959, RCA Victor, BBL-1039.

Desse modo, algumas das introduções foram criadas com o caráter subdominante. Também houve o caso em que Mozart Brandão realizou gravações de músicas inéditas, mas que o estilo da canção era vinculado a um gênero comum na década de 1930, como foi o caso de alguns arranjos de Nelson Gonçalves, no que Brandão criou um arranjo com introdução clássica. Além disso, tiveram ocorrências de músicas que não se vinculavam às tradições da década de 1930, mas que receberam introduções de caráter subdominante, como é o caso de “Na asa do vento”, gravada por Dolores Duran.

Porém, especialmente nos arranjos para músicas inéditas, em geral pode ser observada a tendência de Mozart Brandão utilizar, nas introduções, tratamentos variados em relação ao tratamento acima em questão. E do mesmo modo que houve reproduções das introduções de caráter subdominante quando Brandão rearranjou o repertório da década de 1930 e 1940, também houve, por parte de Brandão, reelaborações das introduções de “caráter subdominante” dessas canções para outros tratamentos.

Em relação a parte instrumental, a tendência de tratamento de Mozart Brandão é fazer uma reexposição instrumental da música, realizando modificações apenas na instrumentação. Já os 17% relacionados às estilizações da parte instrumental não puderam ser analisados quanto aos procedimentos que Brandão utilizou para realizar estas estilizações, pois que tal tarefa tornaria muito extensa a pesquisa desta dissertação. Finalmente, observa-se a tendência de Mozart Brandão não querer veicular a introdução novamente na coda, e sim trabalhá-la de modo variado, com tendência a estendê-las.

Infelizmente, os variados tratamentos que Mozart Brandão utilizou nos arranjos, e questão da relação entre o tipo de tratamento e o contexto em que foi realizado, não puderam ser exemplificados aqui através de análises mais profundas e detalhadas, portanto, este tópico ficará em aberto para futuras pesquisas. Mas o próximo ponto aprofundará na análise de dois arranjos, o que vai servir para levantar algumas especificidades dos arranjos de Mozart Brandão.

4.2 - Análise musical de dois arranjos de Mozart Brandão para discos

Neste ponto vamos analisar mais profundamente as características musicais dos arranjos de Mozart Brandão, a partir de dois exemplos de arranjo: “Valsinha do amor”, de Lúcio Alves e Reynaldo Dias Leme, interpretada por Heleninha Costa em 1955¹⁹⁸, e

¹⁹⁸ 5481-B, Copacabana.

“Carinhoso”, de Pixinguinha e João de Barros, na segunda interpretação de Orlando Silva desta música, em LP de mesmo nome¹⁹⁹. Tais músicas foram escolhidas com o objetivo de analisar um arranjo para uma gravação inédita, que não tinha arranjo anterior - no caso a “Valsinha do amor” -, e uma gravação de uma música que já tivesse sido gravada com outro arranjo - “Carinhoso” - de modo a comparar como Mozart Brandão reelaborou o arranjo de uma música que tinha características de acompanhamento bem convencionadas e assimiladas pelos músicos e pelo público, o que é o caso de “Carinhoso”. Para a comparação com esta última, também foi analisado o arranjo de Radamés Gnattali para a primeira versão cantada de “Carinhoso”, interpretada igualmente por Orlando Silva em 1937²⁰⁰. Neste quesito, se procurou mostrar as elaborações musicais autorais de Brandão neste arranjo.

As análises dos arranjos de Mozart Brandão foram feitas tendo como base as partituras e a audição das gravações. Como era comum a gravação do arranjo ter algumas pequenas modificações em relação à partitura, e como a partitura do arranjo de “Valsinha do Amor” acabou sendo obtida sem os anexos onde constavam a terminação da música e os naipes de sax e de coro, a gravação foi tomada como base para efeitos de análise, enquanto as partituras foram utilizadas como suportes para o discernimento da instrumentação, das técnicas de arranjo e dos fraseados contidos na amálgama sonora das gravações. Já o arranjo de Radamés foi analisado apenas de modo auditivo, uma vez que não se obteve a partitura deste arranjo na presente pesquisa.

Os arranjos foram dispostos em tabela livremente inspirada na tabela de análise proposta pelo musicólogo Philip Tagg, no seu livro “Fernando the Flute: analysis of musical meaning in an Abba mega-hit” (2000). Assim, na nossa tabela, a minutagem da música, dividida em partes a partir da análise formal-musical, está ordenada horizontalmente, e a instrumentação está organizada verticalmente. No espaço-tempo aberto pelos vetores horizontais e verticais, acontecem os eventos musicais, entre os quais consideramos as técnicas de arranjo que puderam ser identificadas e os motivos de acompanhamento dos arranjos, como os fraseados de contracanto, rítmicas, entre outros. Preliminarmente às tabelas, tem-se a discussão relativa às análises realizadas.

O arranjo de “Valsinha do amor” é realizado no gênero de valsa, escrita em 3/4, no tom de Dó maior. A instrumentação, de acordo com a partitura, é composta pelo naipe de metais, cujos instrumentos integrantes são trompete 1 e 3, trompete 2 e

¹⁹⁹ CALB-5288, RCA Victor.

²⁰⁰ 34181-b, RCA Victor.

trombones – há indicação que a grade dos saxes estaria em outra pauta que não a do regente, a qual não tivemos acesso; de todo modo não há nenhum grande destaque para o naipe de saxes -; piano; voz; coro - só a indicação melódica, pois o arranjo deste estaria na mesma grade que o sax, conforme indicação na partitura -; e naipe de cordas, em cujo sistema constam as pautas de violino 1 e 3, violino 2, viola, violoncelo e contrabaixo. A partitura da parte final cantada e da coda também não constam na grade da regência obtida no MIS-RJ, apesar de nesta haver a indicação na partitura da existência de partitura das respectivas partes.

A forma básica da música, sem levar em consideração as introduções, pontes, fechamento das partes, exposições instrumentais e coda, pode ser explicada dividindo a música em duas partes: a primeira se trata de um prelúdio cantado, e a segunda se trata algumas exposições da parte que chamamos de “parte central”, com variados arranjos.

Temos na primeira parte, relativa ao prelúdio cantado, uma introdução instrumental quaternária, tocada somente pelas cordas, movida mas serena, e realizada harmonicamente fora do “caráter de subdominante” descrito nos pontos anteriores. A esta introdução se segue o canto, com acompanhamento sereno das cordas e do piano e no mesmo compasso da introdução, porém em ritmo mais lento e em *ad libitum*.

Como transição para a segunda parte, temos uma ponte movida, já no ritmo de 3/4, que prepara o ritmo também movido da segunda parte, e uma dinâmica forte, com todos os instrumentos, que igualmente prepara para a dinâmica viva da segunda parte.

É exposta pela primeira vez então, já com todos os instrumentos do arranjo, a letra e a melodia da parte central. Depois dessa exposição, há um ciclo harmônico de encerramento desta parte.

Após primeira exposição cantada, tem início a sessão instrumental da música. Esta é composta por uma “introdução” à parte central instrumental – “introdução” esta realizada com vocalize do coro, numa outra melodia que não a da música -, também composta pela parte central reexposta instrumentalmente, e por uma coda relativa a esta parte central instrumental, onde volta a se veicular um vocalize de coro.

Adentrando um pouco mais nos detalhes da parte instrumental, a “introdução” da parte instrumental é composta por duas frases, uma em dó maior, e a outra que modula, sem transição, para mi bemol maior. A exposição instrumental da parte central é realizada sem alterações melódicas relacionadas à melodia da parte central, e segue no tom de mi bemol maior. E na coda da parte instrumental, há a modulação de mi bemol maior para o tom original da música, dó maior.

Esta parte instrumental é realizada portanto segundo a designação “estilizada” anteriormente descrita, através de variados processos: adição de partes novas, através de modulações, e através de mudanças na estrutura motívica da melodia.

Após a sessão instrumental, a parte central é novamente exposta cantada por Heleninha, e agora com participação do coro.

Depois da reexposição cantada, em vez de entrar direto na coda, a parte central é reexposta a partir da sua segunda metade, porém com variações de arranjo. Uma modulação, atingida sem transição, para o tom de mi bemol maior, ocorre logo na primeira frase (correspondente ao terceiro quarto da parte central) desta reexposição parcial, sendo interpretada “instrumentalmente” pelo coro (através de vocalize), porém com um motivo melódico diferente da melodia original – o mesmo utilizado como “introdução” da parte instrumental. A segunda frase (correspondente ao último quarto da parte central), é cantada pelo coro e por Heleninha Costa, e segue no tom de mi bemol, tom no qual termina a segunda parte da música e também a coda que se segue a esta reexposição parcial da parte central.

A coda se inicia numa cadência interrompida, que em vez de concluir harmonicamente a última frase do canto em mi bemol, faz o acorde maior do VI grau menor do tom - o acorde de dó bemol - onde o coro junto a cantora repete a última palavra da música, “Amor”, aí sim acabando em mi bemol. Portanto é tratada de modo diferente da introdução da música.

A forma musical desta canção e o tratamento do arranjo de Brandão fazem esta gravação se assemelhar mais a um ato de um musical do que às canções populares tradicionais - embora não se tenha notícias de qualquer musical que tenha veiculado esta canção. Tal caráter de musical pode ser explicado com a descrição de algumas características presentes na gravação.

Primeiramente, esta música apresenta uma forma pouco comum nas canções. Apesar da existência de duas partes cantadas, como ocorre comumente nas canções desta época, a primeira parte parece mais um prelúdio à “música”, cujo núcleo principal estaria na segunda parte. A escolha de interpretar esta primeira parte como um prelúdio se deu porque esta parte não é reexposta e ela está em andamento lento e em *ad libitum*, diferente do caráter ternário, rítmico e movido do resto da música. Por sua vez, a segunda parte, a que chamamos de “parte central”, é exposta quatro vezes, sendo duas cantadas expostas integralmente, uma instrumental exposta integralmente, e a final, cantada, que é exposta só a partir da sua segunda metade. Além da ocorrência de um

“prelúdio” cantado em sua forma musical, o contraste de dinâmica e de andamento entre as partes - ou “cenas musicais”, como podem também ser interpretadas – também é uma característica dos musicais cinematográficos, dos quais Hollywood era, à época, uma das principais referências.

A ponte para a parte central, em motivo melódico ascendente, com instrumentação cheia com metais e cordas, prepara a transição da dinâmica serena que predominava até então, para uma dinâmica com muita intensidade; assim como prepara também para a transição rítmica, onde o andamento ganha grande vivacidade. Daí em diante a dinâmica aumenta cada vez mais, até atingir seu ápice - o que ocorre no fim da música, com a última frase da música cantada por Heleninha Costa, que repete a última palavra da letra, “amor”, numa cadência interrompida, no ponto mais agudo da melodia, com o coro entrando em contraponto com a cantora, reforçando, em registro agudo, a palavra “amor” e o ápice da dinâmica da música. Esta transformação, da calma ao ápice, também é familiar aos musicais.

Depois da parte central, há a parte instrumental. Nesta, a entrada repentina do coro e a presença da modulação realizada sem ponte, parecem ter paralelos, no teatro e no cinema, com a mudança de cenário de um musical. Ainda pode se dizer que a entrada repentina do coro na parte instrumental remete ao aparecimento de outros personagens num cenário hipotético. Este aspecto de “polifonia teatralizada” ainda se confirma na segunda reexposição cantada da parte central, quando há um diálogo entre os personagens: o coro dialoga com a intérprete Heleninha Costa, alternando frases com ela, complementando suas frases ou vice-versa, ou cantando os dois juntos.

Com essa exposição, pode-se dizer que a estrutura musical composta por Lúcio Alves e Reynaldo Dias Leme foi valorizada pelo arranjo de Mozart Brandão, que utilizou de seus conhecimentos de orquestração, de sua familiaridade com a escrita para coro, de sua predisposição à realização de processos musicais descritivos, e de sua vinculação com uma música de concerto voltada para meios mais comerciais, para fazer a música ganhar ares empolgantes de um musical.

Em relação aos padrões dos tratamentos da introdução, parte instrumental e coda, conforme os critérios adotados na análise realizada no ponto anterior, pode-se dizer que a escolha de realizar um tratamento variado para a introdução, para a parte instrumental e para a coda, parece ter relação com a forma incomum da música. Em outras canções cujo gênero musical remetia à década de 1930, o arranjador foi levado a optar por padrões de introduções, partes instrumentais e codas relativos a tal década.

A seguir, está o glossário com os símbolos utilizados na tabela de análise da música “Valsinha de amor” para representar as técnicas e motivos de acompanhamento empregados na respectiva música, com alguns exemplos musicais em partitura para fins de explicação do que exatamente entendemos por tais técnicas e motivos. Pode se dizer que há uma ampla variação de técnicas empregadas, o que condiz com o desenvolvimento da escrita orquestral para os arranjos nas décadas de 1940 e 1950, e os motivos de acompanhamento empregados se adequam ao gênero “saltitante” da valsa movida.

- a) Melodia principal: fundo preenchido em rosa claro
- b) Acompanhamento: sem preenchimento
- c) Harmonização em bloco: ↘
- d) Harmonização cromática: b

A harmonização coral e a harmonização cromática podem ser exemplificadas com o tratamento dado por Brandão para o naipe de cordas, nos três primeiros compassos da introdução da música. Nos compassos da figura 5, se observa os instrumentos do naipe de cordas se movimentando numa mesma direção junto à melodia, em blocos de acordes, entre eles os acordes cromáticos de passagem:

Figura 5 - Trecho de “Valsinha do amor”, exemplificativo das técnicas de harmonização em bloco e cromática

The image shows a handwritten musical score for a string ensemble. It consists of five staves: Violins I (V1), Violins II (V2), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Contrabaixo (Cb). The music is in 3/4 time and C major. The first three measures show a melodic line in the violins, with the other instruments providing harmonic support. The notation includes block chords and chromatic passing chords, as indicated by the caption. The score is written in ink on a grid background.

e) Harmonização coral: ↗

A harmonização coral é exemplificada nas três primeiras pautas da figura 6, correspondentes aos compassos do último quarto da exposição instrumental da parte central. A primeira pauta corresponde ao trompete 1 e 3, a segunda ao trompete 2, e a terceira aos trombones. Nestes compassos, a harmonia coral é evidenciada no encadeamento das vozes em sentido multidirecional, o que provavelmente foi utilizado como recurso para aumentar a riqueza sonora do trecho, que caminha em tensão crescente em direção à tônica.

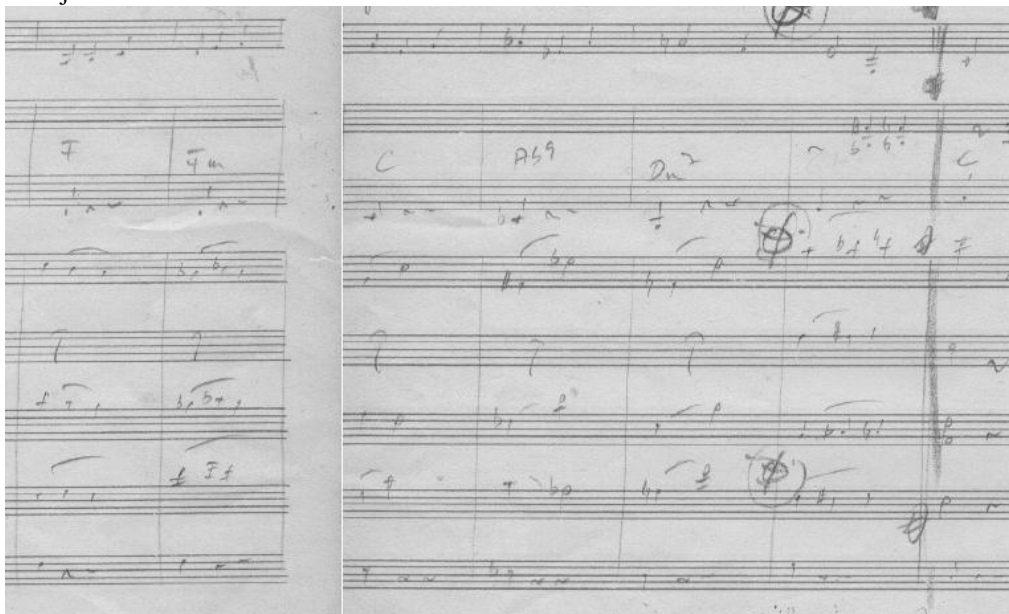
Figura 6 – Trecho de “Valsinha do amor”, exemplificativo da harmonização coral

The image shows a handwritten musical score for three staves. The first staff is for Trumpets 1 and 3, the second for Trumpet 2, and the third for Trombones. The score includes notes, rests, and dynamic markings. Below the staves, there are handwritten chord symbols: Abm, Eb, G7, Fm7, Bb7, and E.

f) Contraponto à melodia - I

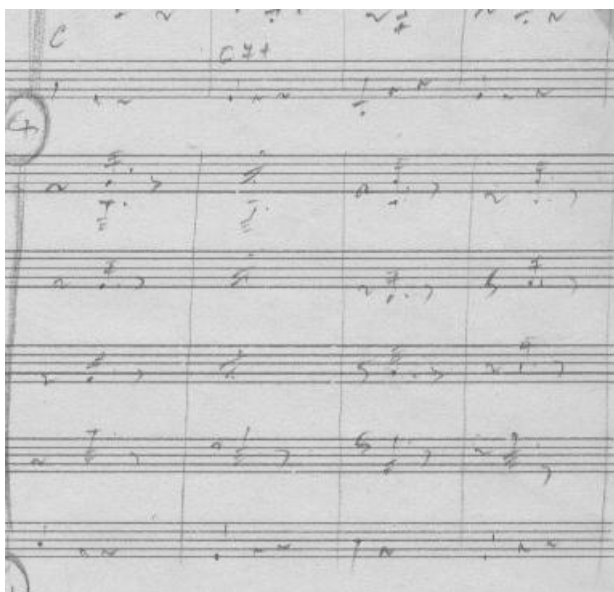
O que foi considerado como “contraponto à melodia” se refere ao acompanhamento que se movimenta junto à melodia, porém procurando constituir motivos e direcionalidades próprias, como está exemplificado nas cinco últimas pautas, correspondentes ao naipe de cordas, da figura 7, relativa ao último quarto da primeira parte central cantada. Tal trecho é correlato ao trecho do exemplo acima, porém os compassos em questão na figura 7 são referentes à exposição da parte central por Heleninha Costa, enquanto os compassos da figura 6 se refere à parte central executada instrumentalmente. São variados tratamentos dispensados a mesma parte, portanto. A melodia pode ser identificada na primeira pauta do sistema recortado.

Figura 7 – Trecho de “Valsinha do amor” exemplificativo da utilização da técnica de contraponto no arranjo



g) Acompanhamento típico de valsa, que ressalta o 2º tempo: ♠.

Figura 8 – Trecho de “Valsinha do amor” exemplificativo do acompanhamento típico de Valsa



h) Acompanhamento baseado no motivo rítmico da melodia da música, que ressalta o 1º e o 3º tempo, ou apenas o 3º tempo: ≤

O trecho da figura 9 se refere ao terceiro quarto da parte central quando esta é executada instrumentalmente, com melodia sob responsabilidade do naipe de cordas e acompanhamento pelo naipe de metais.

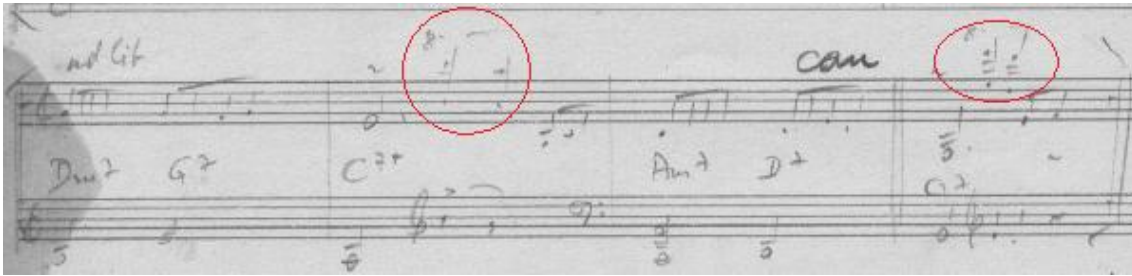
Figura 9 – Trecho de “Valsinha do amor” exemplificativo do acompanhamento realizado com base na rítmica da melodia da música

The image shows a handwritten musical score on a page with a light background. The top system of staves is circled in red and has the red text "Acompanhamento baseado em motivo rítmico da melodia" written above it. The bottom system of staves is also circled in red and has the red text "Melodia" written above it. Between the two systems, the chords E6, E6#4, and F#m7 are written in black ink. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

i) Pontuação aguda com uma única nota em oitava - • .

Esta pontuação é utilizada nas pausas melódicas como marcador de fim de frase, e é utilizada no arranjo igualmente deslocada dos contracantos, se localizando então entre a melodia e os contracantos. Na figura 10, esta pontuação está sendo executada pelo piano. A melodia da música pode ser encontrada na mesma pauta, correspondendo às outras notas não marcadas em vermelho. O trecho selecionado corresponde ao prelúdio cantado.

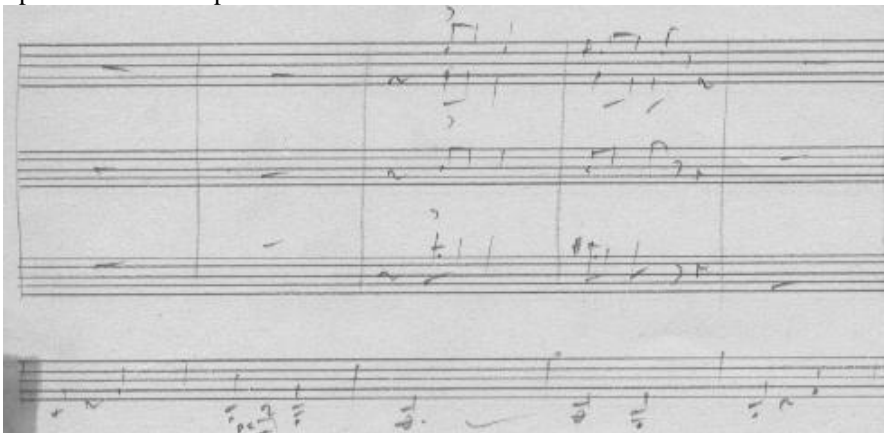
Figura 10 – Trecho de “Valsinha do amor”, exemplificativo da pontuação, utilizada no arranjo como motivo de acompanhamento



j) Contracanto movido e sincopado com repetição de notas - ξ

Típicos nos contracantos de bigband, marcadores de fim de frases, normalmente harmonizado em bloco, e normalmente executado pelos metais. Aqui este tipo de contracanto está sendo utilizado numa valsa, no que a figura 11 exemplifica com um trecho relativo à pausa da primeira frase da primeira exposição da parte central cantada, também executado pelos metais. A melodia corresponde à última pauta, enquanto o contracanto dos metais, às três primeiras pautas.

Figura 11 – Trecho de “Valsinha do amor”, exemplificativo do contracanto de tipo movido e sincopado



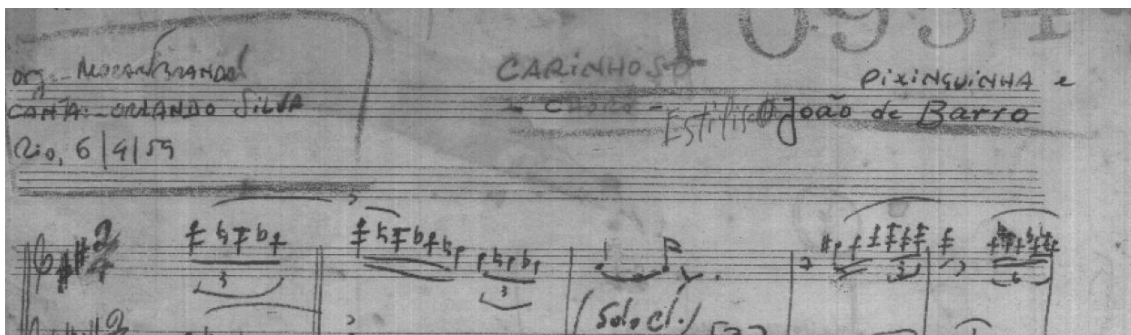
- k) Frase de contracanto nas pausas da melodia: { }
- l) Subida melódica rápida: /
- m) Unísono: μ
- n) Cordas em *stringendo*: str.
- o) Variações sobre motivos melódicos: vr.

Tabela 13 – Quadro de eventos musicais do arranjo de Mozart Brandão para a gravação de “Valsinha do amor” (1955)

	Intro dução 00'' – 12''	Pre lú dio can ta do 12'' - 39''	Ponte 1 para parte central 39'' – 41''	Parte central cantada 41'' – 1'08''	Fecha mento da parte central 1'08 – 1'11''	Parte instru mental em C 1'11'' - 1'15''	Parte instrumental em Eb 1'15'' – 1'44''	Ponte 2, modula tória (Eb – C) p/ parte cantada 1'44'' – 1'50''	Parte central cantada 1'50'' - 2'18''	Parte instrum ental em Eb baseado na 3ª frase da parte central 2'18'' – 2'25''	4ª frase da parte central em Eb cantada 2'25'' – 2'31''	Coda 2'32'' – 2'37''
Metais			ξ	ξ ξ ♠	ξ	♠ I		b. ♠	Repete arr. parte central			
Voz												
Coro						vr	v	v r		vr.		
Piano	/						
Cor Das	vr. 		/ ξ					vr b	Repete arr. parte central			

O arranjo de “Carinhoso” de Mozart Brandão para a gravação de Orlando Silva em 1959, diferentemente da versão de 1937, com arranjo de Radamés Gnattali, tem o andamento lento. Correlacionado ao andamento, o arranjo de Brandão apresenta outras características musicais que podem ser associadas a certo “romantismo”, como a utilização das cordas, contracantos mais extensos, maior contraste de dinâmica entre as partes, entre outros. Inclusive, uma anotação de um terceiro na partitura escrita por Brandão, com seta que aponta para o título, apresenta o dizer “estilizado”.

Figura 12 – Dizer “estilizado” na partitura do arranjo de Brandão para “Carinhoso” (1959)



Na interpretação de Orlando Silva de 1937, o andamento é médio, cerca de 60rpm, e o gênero do acompanhamento é choro tradicional. A formação provável é base rítmica harmônica de regional, com acompanhamento de piano, sopros, entre eles saxes, flauta e clarineta.

Já a instrumentação utilizada por Brandão foi flauta e clarinete do naipe de madeiras, percussão (está indicado bateria na partitura, mas percebe-se a utilização de pandeiro e pratos), piano (com indicação de contrabaixo na linha da clave de fá), violão (não indicado na partitura), e naipe de cordas (duas pautas de violino, uma de viola e uma de violoncelo).

A forma dos dois arranjos é basicamente a mesma. A composição se trata de um choro, que recebeu letra posteriormente a versão instrumental, disposto em duas partes, uma em tom maior, e outra começando em tom menor, no III grau do tom da primeira parte, e terminando no mesmo tom, maior, da primeira parte. O interlúdio se trata de um ciclo harmônico de encerramento de parte, utilizado por Pixinguinha na primeira gravação da música, em 1928²⁰¹.

²⁰¹ Pharlophon, interpretação da Orquestra Típica Donga-Pixinguinha, número de série não obtido.

A versão de Radamés se inicia com introdução – cuja autoria está é objeto de discussão, mas que é veiculada pela primeira vez na gravação de seu arranjo - que acabou se tornou parte da composição de Pixinguinha - no tom de fá maior, começando com um acorde maior na VI menor do tom, ré bemol maior. Depois, realiza o interlúdio de Pixinguinha, ao que se segue as partes A e B tocadas instrumentalmente. Para modular para o tom de Orlando Silva, ré maior, realiza uma ponte com base no motivo do interlúdio e nos motivos melódicos do último inciso melódico da parte B. Antes de Orlando Silva entrar, faz uma vez o interlúdio, já no tom de ré, e logo após, Orlando Silva entra, canta a A e a B uma vez, e uma pequena coda encerra o arranjo da gravação de 1937.

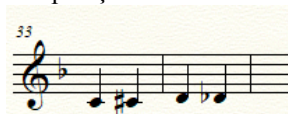
As diferenças de tratamento formal-musical do arranjo de Mozart Brandão em relação ao arranjo de Radamés ficam por conta de alguns detalhes. Brandão faz a mesma introdução de Radamés, mas depois da introdução, Brandão não expõe o interlúdio, como em Radamés. Diferente de Radamés, que expõe a música instrumentalmente quando somente depois Orlando Silva entra, Brandão faz as partes A e B cantadas e só depois faz a seção instrumental. Mas a exposição instrumental de Brandão é reduzida só a parte A, enquanto Radamés faz as duas partes. Na parte instrumental do arranjo de Brandão não há modulação, como em Radamés, que faz a A e a B instrumentalmente no tom de fá e modula para Orlando Silva cantar no tom de ré. Após a exposição instrumental da A, Brandão realiza uma pequena ponte baseada no último inciso melódico da primeira metade da B, para a entrada de Orlando Silva, reexpondo a parte B sem a primeira metade. Encerrando a música, Brandão apresenta uma coda que se estende um pouco mais do que a coda de Radamés: enquanto a de Radmés acaba só com um acorde para o término da letra final cantada por Orlando Silva “meu coração”, o arranjo de Brandão contém a letra “meu coração”, mas segue com “não sei porque”, após isso, faz uma frase de encerramento e só aí finaliza com o acorde final.

Para fins de comparação com o arranjo de Brandão, traremos primeiro a análise do arranjo de Radamés. Adiante, consta o glossário dos símbolos utilizados na tabela do arranjo de Radamés, com as respectivas partituras musicais produzidas nesta pesquisa.

- a) Melodia principal: fundo com preenchimento de rosa claro
- b) Acompanhamento: fundo sem preenchimento
- c) Coro de sopros como fundo harmônico: cr.

- d) Variação de motivos de contracanto: vr.
- e) Convenção rítmica: marcação pausada nos instrumentos na cabeça do tempo ou no contratempo: ♦.
- f) Contraponto à melodia: I.
- g) Dobras em 3^{as} ou 6^{as}, que muitas das vezes se confundem, na análise auditiva, com as técnicas de harmonização em bloco – 3^a.
- h) Motivo de acompanhamento principal, no tom de F.

Figura 13 – Motivo de acompanhamento principal da composição “Carinhoso”



- i) Desenvolvimento 1 do motivo de acompanhamento principal, no tom de F: dmp1.

Figura 14 – Desenvolvimento 1 do motivo de acompanhamento principal de “Carinhoso”, por Radamés



- j) Desenvolvimento 2 do motivo de acompanhamento principal, no tom de D: dmp2.

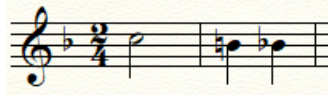
Figura 15 – Desenvolvimento 2, do motivo de acompanhamento principal de “Carinhoso”, por Radamés



- k) Motivo de interlúdio: motivo melódico sobre o caminho harmônico: I/baixo na 5^a justa, I/baixo na 7^a menor, IV#7b5/baixo na 3^a menor, IVm/baixo na 3^a menor.

Figura 16 – Motivo melódico do interlúdio de “Carinhoso”,

por Radamés



- l) Motivo de contracanto 1: fechando a parte A. Arpejo seguido de melodia baseada no motivo melódico principal da parte A: cc1.

Figura 17 – Motivo melódico principal da parte A da composição “Carinhoso”



Figura 18 – Motivo de contracanto com harpejo seguido de variação do motivo melódico principal da parte A, primeiro compasso sob o acorde de G7.



- m) Motivo de contracanto 2: repetição canônica de parte da primeira frase da parte B: cc2.
- n) Motivo de contracanto 3: baseado num motivo de encerramento clássico na música popular brasileira, mas sem acabar na tônica, gerando sensação de continuidade: cc3.

Figura 19 – Motivo de encerramento clássico na música popular brasileira, em F.



Figura 20 – Contracanto baseado no motivo de encerramento clássico acima, mas sem acabar na tônica, em F:



- o) Presença de mais de uma execução de um mesmo motivo: (s).

Tabela 14 – Quadro de eventos musicais do arranjo de Radamés Gnattali para a gravação de “Carinhoso” (1937)

	Introdução 00'' – 07''	Interlúdio 07'' – 09''	Parte A instrumental 09'' – 38''	Parte B instrumental 38'' – 1'19''	Ponte modulatória (F – D) 1'19'' – 1'25''	Interlúdio 1'25'' – 1'28''	Parte A cantada 1'28'' – 1'56''	Parte B cantada 1'56'' – 2'38''	Interlúdio (coda) 2'38'' – 2'50''
Voz									
Flauta							dmp2		
Clarinete				cc3vr(s)				cc4vr(s)cc2	
Sax tenor			I	I					
Piano		♦		cc2 ♦				cc3	
Coro de sopros	cr		3 ^a dmp1 3 ^a 3 ^a cc1 vrcc1	3 ^a ♦ 3 ^a cr 3 ^a			cr 3 ^a I vr(s)cc1	I I 3 ^a	3 ^a
Percussão			♦	♦			♦		

Em se tratando do arranjo de Mozart Brandão, este arranjador parece investir sua criatividade na elaboração dos contracantos do arranjo e na maior variedade de timbres e dinâmicas. Outra característica própria de Mozart Brandão, que se evidencia na comparação do maior número de eventos musicais contidos na tabela de análise de seu arranjo com os eventos musicais dispostos na tabela de análise do arranjo de Radamés, é a considerável densidade musical de seu arranjo.

Os exemplos de reelaboração, por parte de Brandão, dos motivos presentes no arranjo de Radamés, assim como os exemplos de novos contracantos utilizados, são demonstrados a seguir, juntamente com o glossário de símbolos utilizados na tabela de análise do arranjo de Mozart Brandão, onde constam também as técnicas de arranjo identificadas. É preciso dizer ainda que alguns contracantos não foram discriminados, por terem sido considerados menos expressivos dentro do conjunto do arranjo.

Antes de prosseguir na análise do tratamento de Brandão à “Carinhoso”, cabe esclarecer que há umas poucas variações entre o arranjo presente na gravação de Orlando Silva em 1959 e a partitura relativa ao mesmo arranjo, como uma dobra de clarineta e flauta que não ocorre na gravação, a utilização de pizzicato em uma parte onde não está indicado, a substituição de um solo de piano pela baixaria do violão, entre poucos outros. Esse fato foi observado em outros arranjos não analisados nesta pesquisa. Uma explicação para essas variações nos é dado por uma fonte oral, que tocou sob regência de Brandão e nos relatou que era comum Mozart Brandão dar algumas soluções musicais na hora do ensaio, de acordo com o resultado sonoro que obtinha²⁰².

- a) Dobra de 3^{as} ou 6^{as}: 3^a.
- b) Harmonização em bloco ↘
- c) Harmonização coral: ↗
- d) Contraponto à melodia: I .
- e) Uníssono: μ.
- f) Convenção rítmica: ◆.
- g) Variações de motivos de contracanto: vr.
- h) Mudança de oitava no mesmo período musical: 8^a
- i) Pizzicatos nas cordas: pizz.

²⁰² Lázaro Duarte, trompetista, músico aposentado da Marinha e integrante da banda da cantora Alcione. Depoimento concedido em 2011.

j) Improvisação de baixaria no violão: impr.

Não está indicada na partitura, mas parece terem resolvido no ensaio da gravação.

k) Desenvolvimento do motivo de acompanhamento principal: dmp.

Brandão utiliza a mesma subida e descida cromática do motivo principal de acompanhamento da música (melodia na 5ª justa, depois 6ª menor, 6ª maior, 6ª menor, e volta à 5ª justa); porém sua utilização deste acompanhamento não se dá da mesma forma de Radamés: a cada frase, Brandão varia e floreia a forma de sua utilização. Primeiro Brandão apresenta este motivo mais simples; na segunda frase desce oitava abaixo e articula a mesma ideia, porém mais variada e por quíalteras, da frase anterior, e nas frases seguintes faz floreios de variações sob o motivo principal.

Figura 21 – Desenvolvimento do motivo principal de acompanhamento de “Carinhoso”, por Mozart Brandão. No exemplo, está a primeira linha dos violinos (pauta de baixo), que, junto ao naipe de cordas que não aparece na figura, faz o desenvolvimento motivico em questão, e acima está a pauta da clave de fá do piano, que ilustra a harmonia.



l) Motivo de contracanto 1: cc1.

Melodia descendente com bordaduras ascendentes e em quíalteras, para fechar introdução. Substitui o motivo de interlúdio de Radamés.

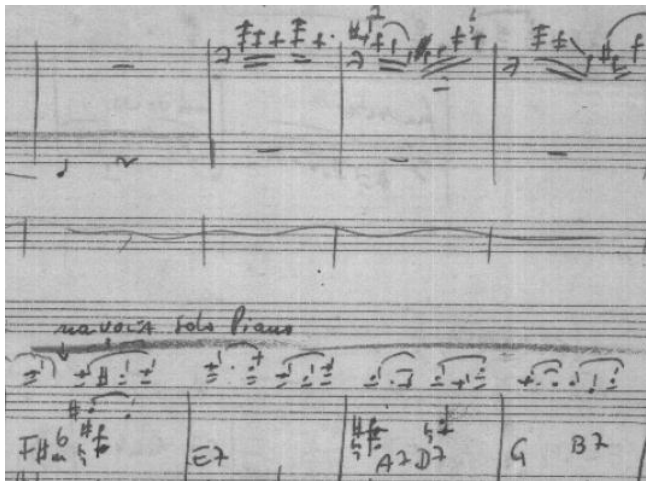
Figura 22 – Contracanto 1 de Brandão para “Carinhoso” (1959), pauta de cima flauta e pauta de baixo clarinete.



m) Motivo de contracanto 2: cc2.

Melodia sinuosa na flauta, que constitui o “motivo” mais destacado de acompanhamento da segunda metade da parte A. Na versão de 1937, não consta nenhum contracanto nesta parte. A utilização de melodias sinuosas é recorrente nos arranjos de Brandão, e talvez possa se dizer que esta é uma “assinatura” de seus arranjos.

Figura 23 – Trecho do contracanto de Brandão, executado pela flauta na segunda metade da A de “Carinhoso” (1959); a última pauta corresponde a pauta da clave de sol do piano.



n) Motivo de contracanto 3: cc3.

Substitui o motivo de contracanto 1 de Radamés, mas guarda relação com ele. Do mesmo jeito que Radamés realiza o seu contracanto numa extensão de intervalo de sétima, quando realiza um arpejo, Brandão assim também faz, porém de modo variado em relação ao de Radamés.

Figura 24 – Contracanto 3 de Mozart Brandão para “Carinhoso”. De baixo para cima: violoncelo, viola, violino, violino novamente e piano (clave de fá)



o) Motivo de contracanto 4: cc4.

Este motivo de contracanto apresenta relação com a variação que Radamés faz de seu contracanto 1 de Radamés, especialmente com o inciso musical de Radamés que sobe por arpejo, e Brandão utiliza este contracanto no mesmo local que Radamés utiliza a variação de seu contracanto 1. Mas o contracanto de Brandão tem as suas próprias características, como de ser desenvolvido em um desenho sinuoso, de utilizar muitas notas e de explorar a melodia numa tessitura de 12^a.

Figura 25 – Contracanto 4 de Mozart Brandão para “Carinhoso” (1959)

The image shows a handwritten musical score for Contracanto 4. It features several staves. A red oval highlights a section of the score labeled "Contracanto da flauta" in red text. Below this, another red oval highlights a section labeled "Fim da melodia de A" in red text. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs, along with some handwritten annotations like "(na volta)" and "Vn II".

p) Motivo de contracanto 5: cc5.

É realizado por harmonização em bloco, atacando a segunda metade do primeiro tempo e a cabeça do segundo tempo, fazendo melodias ascendentes e descendentes. É utilizado na segunda metade da parte A, e é comparável aos coros de cordas que Radamés utiliza para a mesma parte, mas este último articula na parte de apoio do tempo ao longo da sua utilização, e não há presença de destaque melódico como em Brandão. A melodia deste contracanto de Brandão apresenta uma relação de contraponto com a melodia principal, assim como a versão de Radamés.

Figura 26 – Contracanto 5 de Mozart Brandão para “Carinhoso” (1959). Abaixo o naipe de cordas, e acima as pautas do piano, nas quais constam melodia e harmonia.

q) Motivo de contracanto 6: cc6.

Contracanto canônico baseado na primeira frase do B. Está presente em Radamés, porém Brandão o utiliza de forma variada.

Figura 27 – Contracanto 6 de Mozart Brandão para “Carinhoso” De baixo para cima: violino, violinos, piano, clarineta e flauta.

The image shows a handwritten musical score for Contracanto 6. It consists of four systems of staves. The first system has a red circle around a specific melodic phrase labeled "variação 1". The third system has a red circle around a phrase labeled "variação 2: canone estreito". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

r) Motivo de contracanto 7: cc7.

Frases de cordas subindo e descendo, com presença de contraponto à melodia, articulado em todas as semicolcheias de um tempo, como ocorre com a melodia, mas também continuando o que já ocorreu no contracanto acima indicado.

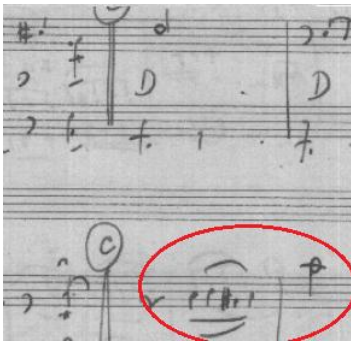
Figura 28 – Trecho de contracanto 7 de Mozart Brandão para “Carinhoso” (1959)

The image shows a handwritten musical score for Contracanto 7. It consists of two systems of staves. The first system has a red circle around a melodic phrase labeled "Melodia". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

s) Motivo de contracanto 8: cc8.

Apresenta semelhança com o motivo de contracanto 3 de Radamés, utilizado para a mesma parte, por também ser baseado num motivo de encerramento típico da música popular brasileira.

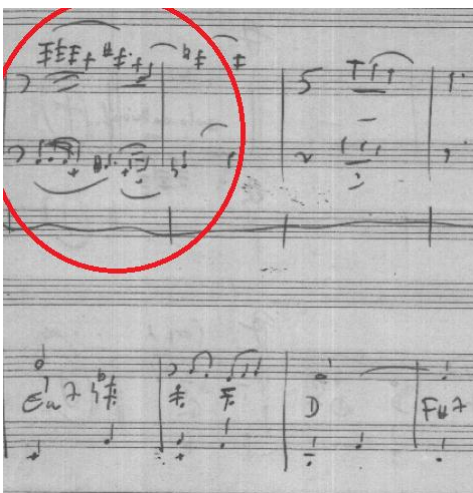
Figura 29 – Motivo de contracanto 8 de Mozart Brandão para “Carinhoso, executado pela flauta.



t) Motivo de contracanto 9: cc9.

Sinuoso e aparece em outros arranjos de Brandão, tal qual uma “marca musical” sua. Não aparece em Radamés.

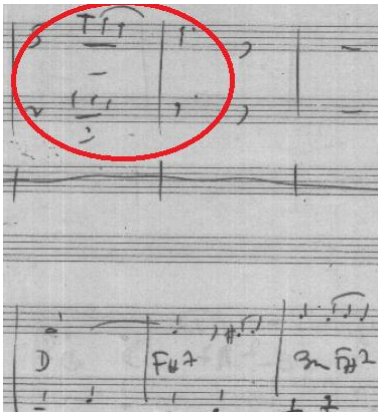
Figura 30 – Contracanto 9 de Mozart Brandão para “Carinhoso”, executado pela flauta e clarinete no terceiro quarto da parte B.



u) Motivo de contracanto 10: cc10.

Baseado no motivo principal da melodia da A. Não utilizado por Radamés, apenas como motivo de sua introdução.

Figura 3q – Contracanto 10. Ocorre na transição do terceiro quarto para o quarto da B. Nas primeira pauta, flauta e na segunda, clarineta



v) Marcação com acorde arpejado ao piano – harp.

w) Repetição de arranjo: \cap .

Tabela 14 – Quadro de eventos musicais do arranjo de Mozart Brandão para a gravação de “Carinhoso” (1959)

	Introdução 00'' – 12''	Parte A cantada 12'' – 52''	Parte B cantada 52'' – 1'47''	Inter lúdio 1'47' ' – 1'50' '	Parte A instrumen tal 1'50'' – 2'27''	Ponte p/ B 2' 27'' – 2' 30''	Parte B cantada, s/ os 8 1 ^{os} compassos (direto para D sem passar pela parte em F#m) 2'30'' – 3'03''	Interlú dio 3'03'' – 3'15''	Coda 3'15'' – 3'22''
Voz									
Flauta		8 ^a cc1 μ	cc2 cc4	cc6 ♦ vrc5 cc9 cc10 μ 3 ^a					
Clari nete		8 ^a cc1		cc6 3 ^a ♦ cc9 μ					
Piano	♦♦		Harp	♦ ♦		h a r p			
Percus são	♦♦			♦ ♦					
Violão				impr.					
Cor das	Pizz ♦♦	8 ^a pizz	Dmp cc5 cc3 →	cc6 ♦ cc8 I cc9 cc10 vrc5 cc6 cc7 pizz pizz μ cc10 I ↗ ≥ 3 ^a I ♦		pizz leg.		↖ μ	pizz

CONCLUSÃO

Desfazer lugares comuns na historiografia da música brasileira pode contribuir para a abertura de campos de estudos pouco explorados. Além disso, desfazer estes lugares comuns também pode nos abrir novas formas de compreensão em relação a estéticas musicais antes pouco exploradas – ou mesmo inviabilizadas – pelas ações ideológicas de uma trama de atores sociais.

Este trabalho procurou desfazer estes lugares através de uma crítica construtiva à historiografia da música popular brasileira - que nos legou uma grande quantidade de estudos de qualidade, graças aos quais podemos ter um maior conhecimento do nosso passado musical, mas que também nos deixou como herança algumas “dívidas”. Uma delas diz respeito ao papel pouco valorizado que arranjadores das décadas de 1940 e 1950 tiveram nestas historiografias. Como vimos, o trabalho de tais arranjadores foi duplamente criticado, por um lado pelos intelectuais que se alinhavam à estética do nacionalismo musical, e por outro por aqueles que se alinhavam às novas estéticas da bossa-nova. Neste sentido, um dos maiores objetivos deste trabalho foi o de tentar redimensionar este período histórico a partir de novos prismas, procurando-se valorizar o trabalho destes arranjadores, e sobretudo entender o papel significativo exercido por Mozart Brandão neste processo.

Outra contribuição da presente pesquisa diz respeito à apresentação e ao estudo de fontes primárias inéditas que poderão servir como base para futuras pesquisas. Para além da análise de centenas de periódicos, a pesquisa apresentou uma catalogação crítica dos arranjos e composições de Mozart Brandão, através da consulta de acervos públicos – como o MIS-RJ – e privados – como o da família Brandão. Dada a extensa produção de Brandão como arranjadador e compositor, aliado ao fato de que esta produção encontra-se dispersa em muitos arquivos diferentes, tenho plena consciência de que a catalogação aqui apresentada ainda poderá vir a ser aperfeiçoada por estudos futuros. De qualquer forma, penso que a contribuição aqui apresentada pode ser considerada um importante “pontapé inicial” para futuras pesquisas.

As fontes primárias inéditas tratam-se principalmente de partituras de arranjos ligados rádio e tevê Tupi e a Ceará Rádio Clube, e composições de Mozart Brandão.

Uma vez catalogadas tais fontes, estas ainda precisam passar pela etapa de digitalização e só então poderão ser disponibilizadas para o público. Para que tal tarefa seja efetivada, precisamos contar com políticas públicas de arquivo e memória, para que o material inédito possa ser acolhido com segurança e disponibilizado com qualidade para os pesquisadores.

Um variado conjunto de fontes primárias que interessariam a esta pesquisa infelizmente não foi abordado na presente dissertação, uma vez que o material levantado na presente pesquisa já foi suficiente para iniciar a discussão sobre os arranjos de Mozart Brandão e para mapear o ofício exercido por Brandão como arranjador. Entre as fontes não abordadas, que são de interesse no estudo dos arranjos para os meios fonográficos, estão o arquivo da Tupi disponível no Arquivo Nacional, as partituras do MIS-RJ catalogadas pelo Museu em 2013, os acervos particulares de cantores que contém arranjos de Mozart Brandão, discos que não conseguimos obter nesta pesquisa, algumas pessoas que conviveram com Brandão ainda vivas e que poderiam servir como fontes orais para a pesquisa histórica, algumas empresas fonográficas que poderiam disponibilizar documentos para esclarecer vínculos empregatícios - ou esclarecer a inexistência desses vínculos. Outras fontes não abordadas se relacionam a Brandão, mas não foram tratadas por fugir do espectro de interesse da presente dissertação: os arranjos feitos no contexto de seu trabalho como organista de igrejas do Rio de Janeiro e as partituras da Orquestra Sinfônica Henrique Jorge, por exemplo, apresentam possibilidades de interesse historiográfico.

As interpretações históricas realizadas aqui, independente de serem aceitas ou não pelo leitor, também podem se constituir de pistas para futuras pesquisas. Aqui fizemos conjecturas históricas de diversos níveis: relacionadas às questões da historiografia da música popular, a alguns trabalhos pouco conhecidos ou comentados, exercidos pelos arranjadores nos meios fonográficos, aos meios musicais e fonográficos do Ceará, e mesmo conjecturas relativas à dimensão estética-individual de Mozart Brandão. Entre os assuntos mais aprofundados nesta dissertação, os mais originais parecem ser o espectro estilístico dos arranjos de Mozart Brandão e as conjecturas historiográficas sobre os arranjos nas décadas de 1940 e 1950.

Nesta dissertação se demonstrou que os arranjadores de tais décadas contribuíram para o desenvolvimento do arranjo nos meios fonográficos, como exemplificamos com os tratamentos dados por eles para a introdução e para as codas, distintos dos padrões utilizados pelos arranjadores da década de 1930. A respeito do

gênero *samba-canção*, afirmamos que não é menor a contribuição deste gênero para o desenvolvimento do arranjo brasileiro, já que tal gênero gerou oportunidades de desenvolvimento das linguagens e técnicas de arranjo ligadas a instrumentação orquestral-sinfônica.

No tocante a Brandão, concluímos que ele foi tomado, na divisão do trabalho para arranjadores, como um representante do arranjo orquestral. Brandão caminha conforme a tendência de sua época, procurando dar tratamentos variados à coda e à introdução, em relação àqueles que eram antes feitos. A introdução e a coda parecem ser pontos onde Brandão exerce sua criatividade e seus conhecimentos de orquestração.

A criatividade de Brandão também parece se relacionar com a sua elaboração dos contracantos, nos quais se pode se identificar algumas marcas estéticas individuais, como foram comentadas em relação ao arranjo de Brandão para "Carinhoso". Relativo ao mesmo arranjo, pode-se dizer que Mozart Brandão ampliou ainda mais a variação dos recursos de arranjo em comparação com o arranjo de Radamés Gnattali, realizado na década de 1930, para a mesma música – arranjo, que, por sua vez, já havia ampliado os recursos da primeira gravação da música, realizada, ainda sem letra, dez anos antes pelo próprio compositor de "Carinhoso", o Pixinguinha, acompanhado da orquestra que liderava junto a Donga. Em relação ao arranjo de Mozart Brandão para a música em questão, ele é ilustrativo de como seu estilo de arranjo se adequa aos ritmos mais lentos, como o *samba-canção*. Não por acaso ele foi escolhido como arranjador para os *sambas-canções* de muitos intérpretes ligados a este gênero, como Neusa Maria, Nora Ney, Linda Batista, Nelson Gonçalves, e o próprio Orlando Silva.

Alguns pontos relacionados aos arranjos de Mozart Brandão não puderam ser mais profundamente estudados na presente dissertação, por questões de tempo. Entre eles, o estudo dos tratamentos dados por Brandão à parte instrumental - do mesmo modo como aconteceu em relação aos tratamentos dados por seus pares arranjadores à mesma parte. De uma forma geral, porém, se demonstrou que o tratamento dado por Brandão à parte instrumental se enquadra na categoria, elaborada pela presente pesquisa, dos tratamentos "simples", isto é, a exposição instrumental da melodia da música no mesmo tom do canto, o que se observou ser um procedimento comum utilizado seus pares arranjadores.

Apesar do tratamento simples, na escuta das gravações dos arranjos de Mozart Brandão, estavam presentes variações de densidade de orquestração e de combinações de instrumentação, características estas que, no entanto, não puderam ser estudadas e

demonstradas no contexto desta pesquisa. Entre os arranjos de Brandão que foram mais minuciosamente analisados, se observou um caso de tratamento estilizado da parte instrumental, relativo a "Valsinha do amor", e um tratamento simples, destinado a "Carinhoso".

É interessante notar o domínio que Brandão tem da música, em especial a música orquestral. Apesar de não fazer parte da vanguarda da música de concerto brasileira, Brandão se revelou para esta pesquisa como um músico com habilidades plenas na linguagem sinfônica, linguagem esta que costuma ser especialidade de músicos de concerto, em geral avessos à arte musical dos meios fonográficos. Tal qual Mozart Brandão estabeleceu uma relação *sui generis* com a música de concerto, alguns de seus pares arranjadores, igualmente expoentes da escrita orquestral sinfônica, também podem ter estabelecido. Neste sentido, esta dissertação também pode fornecer ferramentas analíticas de cunho sociológico-artístico para a interpretação destes pares.

Alguns compositores de sua época, especialmente aqueles vinculados ao cinema, parecem ter seguido o mesmo caminho do domínio da linguagem sinfônica ao mesmo tempo que cultivavam mais vínculo com a música das mídias do que com um campo de vanguarda. Tais compositores, presentes no repertório orquestral que Mozart Brandão regeu, parecem ter influenciado sua escrita composicional e de arranjo, nas quais o elemento musical descritivo está fortemente presente.

Retomando o comentário “moderno, ficando entre o tradicional e o avançado”, feito pelo periódico *A noite*, de 15/12/1954, acerca de Brandão, este comentário pode se referir a diferentes tratamentos de arranjo que se repetem em Brandão: frequentemente, veiculava alguns tratamentos mais “simples”, como os mais utilizados por ele na parte instrumental, exemplificado em seu arranjo de “Carinhoso”. Esta característica pode ser relacionada ao adjetivo “tradicional”, empregado pelo periódico.

Mas ao mesmo tempo, Mozart Brandão dominava uma gama de recursos técnicos e estéticos, como demonstrado na gama de recursos discernidos nos arranjos analisados e dispostos em gráfico. Tal domínio lhe possibilitou lançar mão de recursos musicais variados, com o objetivo de obter efeitos de arranjo em função do que ele sentia que a composição e a interpretação pediam.

Um caso de tratamentos variados em função da composição foi visto na análise de seu arranjo para a interpretação de Heleninha Costa de "Valsinha do amor". Em outro caso, relacionado à sua elaboração de contracantos sinuosos como marca autoral no arranjo de “Carinhoso” para Orlando Silva, Brandão consegue lançar mão de

recursos novos para o arranjo sem descaracterizar o arranjo de Radamés, situação que parece interessante a um cantor tão popular como Orlando Silva.

Assim, nesta dissertação erigiu-se alguns exemplos de tratamento variados, inusitados porém coerentes, o que pode se relacionar com o adjetivo “avançado”, empregado pelo periódico em questão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Roberta Manuela Barros de; SILVA, Erotilde Honório. O rádio dos anos cinquenta no Nordeste do Brasil: produtores e ouvintes em perspectiva. *Encontro Nacional de História da Mídia*, São Luís do Maranhão, 2006.
- ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.
- ARAÚJO, Samuel. The politics of passion: the impact of bolero on brasilian musical expressions. *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 31, (1999), pp. 42-56. International Council for Traditional Music. Disponibilizada em: <http://www.jstor.org/stable/767972>. Acesso: 24/05/2008.
- BAIA, Silvano Fernandes. A linhagem samba-bossa-MPB : sobre a construção de um discurso de tradição da música popular brasileira. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.29, p.154-168, 2014.
- BASILE, Lucila Pereira da Silva. *O piano na praça: "música ligeira" e práticas musicais no Ceará (1900 - 1930)*. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós Graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.
- BASILE. Lucila Pereira da Silva. Apontamentos para uma história social da música no Ceará. *XXVII Simpósio Nacional de História: ANPUH*, 2013.
- BESSA, Vírginia de Almeida. 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.
- BESSA, Vírginia de Almeida. Imagens da escuta: traduções sonoras de Pixinguinha. In: MORAES e SALIBA (orgs.). *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010. p.163-214.
- BRAGA, Luiz Otávio R. C.. Música brasileira, música americana: o fox-trot nas décadas de 30 e 40. *V Congresso Latino Americano da IASPM*, Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/157549372/LuizOtavioBraga-Fox-Trote-pdf>. Acesso: 07/01/2017.
- BOURIDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M. M.; FIGUEIREDO, J. P. A. B. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.
- CABRAL, Sérgio. *A MPB na Era do Rádio*. São Paulo: Moderna, 1996.
- CALABRE, Lia. *A Era do Rádio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

- CALABRE, Lia. A Era do rádio: memória e história. *XXII Simpósio Nacional de História*: ANPUH, 2003. Disponível em: <http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S22.379.pdf>. Acesso: 20/03/2017.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CAMPOS, Eduardo. *50 anos de Ceará Rádio Clube*. Fortaleza, 1984.
- CASTRO, Ruy. *A onda que se ergueu no mar*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.
- DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- GOLDFEDER, Miriam. *Por trás das ondas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- KLÖCKNER, L.; PRATA, Nair. (Orgs.). *História da Mídia Sonora: experiências, memórias e afetos de Norte a Sul do Brasil*. Porto Alerge: EdiPUCRS, 2009.
- LACERDA, Bruno Renato. *Arranjos de Guerra-Peixe para a orquestra da Rádio Nacional do Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.
- LENHARO, Alcir. *A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1995.
- MAIA NETO, Emy Falcão. *"Um som meio fanhoso, mas gostoso de ouvir": radiofonia e cultura musical em Fortaleza (1932-1944)*. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de História, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.
- MARTINEZ, José Luiz. Brasilidade e Semiose Musical. *Opus - Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, Rio de Janeiro, n. 12, p. 114-131, 2006.
- MORAES, José Geraldo Vinci. Entre a memória e a história da música popular. In: MORAES e SALIBA (orgs.). *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.
- MOREIRA, Sonia Virgínia. *O Rádio no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1991.
- NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista brasileira de História*, vol. 20, n. 39. São Paulo, 2000.
- NEUHAUS, Ítalo S.. *O ofício do arranjador: uma análise de arranjos de samba para orquestras da Rádio Nacional nas décadas de 1940 e 1950*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.
- OLIVEIRA, Jackson de M.; SILVA, Erotilde H.. As memórias de Eduardo Campos e sua atuação no rádio cearense. In: KLÖCKNER, L.; PRATA, Nair. (Orgs.). *História da Mídia Sonora: experiências, memórias e afetos de Norte a Sul do Brasil*. Porto Alerge: EdiPUCRS, 2009. p. 265-281.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PEREIRA, Leandro Ribeiro. *Rádio Nacional do Rio de Janeiro: A música popular brasileira e seus arranjadores (década de 1930 à década de 1960)*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

RODRIGUES, Francisca I. F.; SILVA, Erotilde H.. A popularização do Rádio no Ceará na década de 1940. In: KLÖCKNER, L.; PRATA, Nair. (Orgs.). *História da Mídia Sonora: experiências, memórias e afetos de Norte a Sul do Brasil*. Porto Alegre: EdUPUCRS, 2009. p. 106-129

SALDANHA, Leonardo Villaça. *Frevendo no Recife: a música popular urbana no Recife e sua consolidação através do rádio*. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

SANTOS, Alcino; BARBALHO, Gracio; SEVERIANO, Jairo, M.A. (Nirez). *Discografia brasileira 78rpm. 1902 - 1964*. Rio de Janeiro, Funarte, 1982.

SANTOS, Vinicius Oliveira. *O trabalho imaterial e a teoria do valor em Marx: semelhanças ocultas e nexos necessários*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo (1901 – 1957)*. Volume 1. São Paulo: Editora: 34, 1999.

TAGG, Philip. *Fernando the Flute: analysis of musical meaning in an Abba mega-hit*. Mass Media Scholars Press, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

ULHÔA, Martha; PEREIRA, Simone L. (orgs). *Canção romântica: intimidade, mediação e identidade na América Latina*. Rio de Janeiro: Folio Digital: Letra e Imagem, 2016.

VICENTE, Eduardo. *A música popular e as novas tecnologias de produção musical: uma análise do impacto das tecnologias digitais no campo de produção da canção popular de massa*. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Departamento de Sociologia, Instituto de Filosofia e Ciências humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma História Social da Música Popular Brasileira*. Tese (Doutorado em Sociologia). Departamento de Sociologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.

ZAN, José Roberto. Música popular Brasileira, indústria cultural e identidade. In: *EccoS revista científica*, julho, vol. 3, número 001, Centro Universitário Nove de Julho, São Paulo, p. 105-122, 2001.

ANEXOS

Gravações:

HELENINHA COSTA. Valsinha do amor. Lúcio Alves e Reynaldo Dias Leme. In: Copacabana 5481-B, 1955.

ORLANDO SILVA. Carinhoso. Pixinguinha e João de Barros. In: RCA Victor, 34181-B, 1937.

ORLANDO SILVA. Carinhoso. Pixinguinha e João de Barros. In: RCA Victor, CALB-5288, lado A, faixa 1 (00'00" - 03'22"), 1959.