

ISSN 01037595

V. 25, n. 1, Jan./Jun. 2012
 **REVISTA BRASILEIRA**
de Música

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
ESCOLA DE MÚSICA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

ANÁLISES DA MÚSICA POPULAR





Revista do Programa de Pós-graduação em Música
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 1-260, Jan./Jun. 2012

ISSN 01037595



Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 1-260, Jan./Jun. 2012

Programa de Pós-graduação em Música
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Análises da música popular
Analyses of popular music

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Carlos Levi

Reitor

Antônio Ledo

Vice-reitor

Debora Foguel

Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa

CENTRO DE LETRAS E ARTES

Flora de Paoli

Decana

ESCOLA DE MÚSICA

Diretor: *André Cardoso*

Vice-diretor: *Marcos Nogueira*

Diretor Adjunto de Ensino e Graduação: *Afonso Barbosa Oliveira*

Coordenador do Curso de Licenciatura: *Celso Ramalho*

Diretor Adjunto do Setor Artístico Cultural: *João Vidal*

Diretora Adjunta dos Cursos de Extensão: *Miriam Grosman*

Coordenador do Programa de Pós-graduação em Música: *Marcos Nogueira*

Editores-chefe da Revista Brasileira de Música: *Maria Alice Volpe*

Comissão executiva (membros docentes da Comissão Deliberativa do Programa de Pós-graduação da Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil):

Marcos Nogueira, Marcelo Verzoni, Maria José Chevitaresh, Pauxy Gentil Nunes, Thelma Sydenstricker Álvares e Maria Alice Volpe

Produção: *Elizabeth Villela*

Revisão musicológica (Arquivo de Música Brasileira): *André Cardoso*

Editoração musical (Arquivo de Música Brasileira): *Thiago Sias*

Revisão musical (Arquivo de Música Brasileira): *Fausto Borém*

Revisão e copidesque: *Mônica Machado*

Revisão de língua inglesa (Editorial): *Charles-Antoine Guillemette*

Projeto gráfico, capa, editoração e tratamento de imagens: *Márcia Carnavaal*

Webmaster e webdesigner: *Francisco Conte*

Capa: *Fernando Naviskas, Os Músicos (2012)*

A REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA é um periódico semestral, arbitrado, de circulação nacional e internacional, dirigido a pesquisadores da música e áreas afins, professores e estudantes. A RBM pretende ser um instrumento de divulgação e de disseminação de produção intelectual atualizada e relevante para o Ensino, a Pesquisa e a Extensão, através da publicação de artigos, ensaios teóricos, pesquisas científicas, resenhas, entrevistas, partituras e informes. A RBM adota o Acordo Ortográfico de 1990, assinado pela Comunidade de Países de Língua Portuguesa, e as normas da ABNT. O acesso é gratuito pela internet no site <http://www.musica.ufrj.br/posgraduacao/rbm>

Endereço para correspondência:

Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da UFRJ

Rua do Passeio, 98, Lapa, Rio de Janeiro – RJ

Brasil

CEP: 20021-290

Tel.: 55 21 2240-1391

E-mail: revista@musica.ufrj.br



Catálogo: Biblioteca Alberto Nepomuceno/EM/UFRJ

R454

Revista Brasileira de Música / Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música. – Vol.1, n.1 (mar. 1934) – . Rio de Janeiro: EM/UFRJ, 1934-
Trimestral: 1934-1938 (v.1 - v.5)
Anual: 1939 (v.6)
Trimestral: 1940/1941 (v.7)
Anual: 1942-1991 (v.8 - v.19)
Irregular: 1992 – 2002 (v.20 - v.22)
Semestral: 2010 (v.23, n.1-2) ; 2011 (v.24, n.1-2)

ISSN: 0103-7595

1. Música – Periódicos. I. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Música. Programa de Pós-graduação em Música.

CDD - 780.5



Programa de Pós-graduação em Música
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro

EDITORA-CHEFE

Maria Alice Volpe (UFRJ, Rio de Janeiro)

CONSELHO EDITORIAL

Alda de Jesus Oliveira (UFBA, Salvador)
Cristina Capparelli Gerling (UFRGS, Porto Alegre)
Elizabeth Travassos (UniRio, Rio de Janeiro)
Elliott Antokoletz (Universidade do Texas, Austin, EUA)
Fabrizio Della Seta (Universidade de Pávia, Itália)
Fausto Borém (UFMG, Belo Horizonte)
Ilza Nogueira (UFPB, João Pessoa)
João Pedro Paiva de Oliveira (UFMG, Belo Horizonte)
Juan Pablo González (Universidade Alberto Hurtado, Santiago, Chile)
Luciana Del Ben (UFRGS, Porto Alegre)
Malena Kuss (Universidade do Norte do Texas, Denton, EUA)
Mário Vieira de Carvalho (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)
Martha Tupinambá Uihôa (UniRio, Rio de Janeiro)
Omar Corrado (Universidade de Buenos Aires, Argentina)
Paulo Ferreira de Castro (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)
Philip Gossett (Universidade de Chicago, EUA)
Rafael Menezes Bastos (UFSC, Florianópolis)
Ralph P. Locke (Universidade de Rochester, NY, EUA)
Régis Duprat (USP, São Paulo)
Ricardo Tacuchian (UniRio, Rio de Janeiro)
Robin Moore (Universidade do Texas, Austin, EUA)
Rogério Budasz (Universidade da Califórnia, Riverside, EUA)
Sérgio Figueiredo (UDESC, Florianópolis)
Silvio Ferraz (UNICAMP, Campinas)



SUMÁRIO

11	EDITORIAL
	ARTIGOS
25	“Marcianita”: música y mujer a destiempo <i>Juan Pablo González</i>
41	Havana no repertório <i>nueva trova</i> de Gerardo Alfonso <i>Robin Moore</i>
61	O choro como modelo arquetípico da Teoria Gerativa da Música Tonal <i>Carlos Almada</i>
79	Tradição e vanguarda na obra “Acrilírico” de Caetano Veloso e Rogério Duprat <i>Rodrigo Marconi</i>
103	Samba, sol, serra, mar: a <i>Sinfonia do Rio de Janeiro</i> de Tom Jobim, Billy Blanco e Radamés Gnattali <i>Frank Michael Kuehn</i>
131	Tom Jobim e Claus Ogerman: uma ontologia do arranjo musical <i>Luiz de Carvalho Duarte</i>
157	Os arranjadores da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, dé- cadas de 1930 a 1960 <i>Leandro Ribeiro Pereira</i>
185	Os arranjadores da Rádio Record de São Paulo, 1928-1965 <i>Maria Elisa Pasqualini</i>

		MEMÓRIA
209	Homenagem a Rogério Duprat (1932-2006) <i>Maria Alice Volpe e Régis Duprat</i>
		ENTREVISTA
219	Uma entrevista com o compositor americano Steven Mackey <i>Tom Moore</i>
		ARQUIVO DE MÚSICA BRASILEIRA
233	Introdução ao Gradual de Nossa Senhora <i>Virgo Dei Genitrix</i> CPM 137 (1795) de José Maurício Nunes Garcia <i>André Cardoso</i>
241	Gradual de Nossa Senhora <i>Virgo Dei Genitrix</i> CPM 137 (1795) (edição de André Cardoso) <i>José Maurício Nunes Garcia</i>
255		NORMAS EDITORIAIS



CONTENTS

17	EDITORIAL
	ARTICLES
25	“Marcianita”: music and women mistimed <i>Juan Pablo González</i>
41	Havana in the <i>nueva trova</i> repertoire of Gerardo Alfonso <i>Robin Moore</i>
61	The Brazilian <i>choro</i> as archetypal model of the Generative Theory of Tonal Music <i>Carlos Almada</i>
79	Tradition and vanguard in “Acrilírico”, by Caetano Veloso and Rogério Duprat <i>Rodrigo Marconi</i>
103	Samba, sun, mountains, sea: the <i>Symphony of Rio de Janeiro</i> by Tom Jobim, Billy Blanco and Radamés Gnattali <i>Frank Michael Kuehn</i>
131	Tom Jobim and Claus Ogerman: the onthology of musical arrangement <i>Luiz de Carvalho Duarte</i>
157	The music arrangers of National Radio of Rio de Janeiro, 1930s-1960s <i>Leandro Ribeiro Pereira</i>
185	The music arrangers of Record Radio of Sao Paulo, 1928- 1965 <i>Maria Elisa Pasqualini</i>

		MEMORY
209	Tribute to Rogério Duprat (1932-2006) <i>Maria Alice Volpe and Régis Duprat</i>
		INTERVIEW
219	An interview with the American composer Steven Mackey <i>Tom Moore</i>
		BRAZILIAN MUSIC ARCHIVE
233	Introduction to the Gradual <i>Virgo Dei Genitrix</i> CPM 137 (1795) by José Maurício Nunes Garcia <i>André Cardoso</i>
241	Gradual <i>Virgo Dei Genitrix</i> CPM 137 (1795) (edition by André Cardoso) <i>José Maurício Nunes Garcia</i>
258		EDITORIAL GUIDELINES



EDITORIAL

A *Revista Brasileira de Música* inaugura o ano de 2012 dando continuidade a sua contribuição no conjunto dos esforços institucionais em prol da democratização e internacionalização da universidade brasileira, empenhados pela Escola de Música da UFRJ e o seu Programa de Pós-graduação, em sintonia com as diretrizes da Pró-reitoria de Pós-graduação e Pesquisa, emanadas dos Ministérios da Educação e da Ciência e Tecnologia e suas agências de fomento. A política de internacionalização e democratização do acesso ao conhecimento produzido na universidade brasileira é efetivada pela distribuição gratuita da revista impressa para instituições do Brasil e do exterior, bem como pela disponibilização de seu conteúdo em versão digital no site institucional e nas bases de publicações científicas e indexadores, nacionais e internacionais. A composição do Conselho Editorial e a regularidade da contribuição de autores sediados em instituições estrangeiras promove o diálogo com a comunidade internacional e a necessária reconstrução teórico-conceitual que gera reciprocamente a produção de conhecimento novo na área de música. A *RBM* espera assim cumprir a missão de propiciar maior inserção da pesquisa musical desenvolvida no Brasil na comunidade global de especialistas.

O Conselho Editorial da *RBM* está integrado por pesquisadores que têm exercido liderança nos organismos internacionais: Juan Pablo González, fundador, ex-presidente e membro honorífico da Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL). Robin Moore, editor de *Latin American Music Review*, periódico científico fundado pelo notável musicólogo Gerard Béhague. Mário Vieira de Carvalho, que exerceu o cargo de Ministro de Estado da Cultura de Portugal e de vice-reitor da Universidade Nova de Lisboa. Elliott Antokoletz, editor do *International Journal of Musicology* e presidente do Conselho da American Musicological Society. Philip Gossett, ex-presidente da American Musicological Society e atual membro da diretoria da International Musicological Society. Fabrizio Della Seta, presidente da Comissão Científica do XIX Congresso da International Musicological Society (Roma, 2012). Neste ano, o Conselho Editorial da *RBM* foi honrosamente enriquecido com a integração de Malena Kuss, musicóloga especialista da música latinoamericana, atual vice-presidente da International Musicological Society.

O Conselho da *RBM* conta com pesquisadores brasileiros que têm exercido liderança nos organismos nacionais e internacionais: Alda de Jesus Oliveira, sócia fundadora e membro da diretoria da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, sócia fundadora e primeira presidente da Associação Brasileira de Educação Musical e membro da diretoria da International Society of Music Education.



Martha Tupinambá Ulhôa, anterior membro da diretoria da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música e atual presidente da International Association for the Study of Popular Music. Rafael de Menezes Bastos, sócio fundador e vice-presidente da Associação Brasileira de Etnomusicologia, membro da diretoria da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, anterior membro do conselho executivo do International Council for Traditional Music, anterior membro do conselho consultivo da Fundação Nacional do Índio e atual membro do Board of International Advisory Editors da *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. Rogério Budasz, editor da *Revista Opus* da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música e membro do corpo editorial da Cambridge University Press.

O Conselho da *RBM* conta também com pesquisadores que têm exercido liderança nos organismos nacionais: Elizabeth Travassos, sócia fundadora e anterior vice-presidente da Associação Brasileira de Etnomusicologia, consultora da Funarte e do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Fausto Borém, fundador e editor da *Per Musi*. Ilza Nogueira, sócia fundadora e primeira presidente da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música. Luciana Del Ben, atual presidente da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música. Régis Duprat, sócio benemérito da Sociedade Brasileira de Musicologia, figura entre os primeiros sócios da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, é o editor responsável pelo setor de musicologia histórica da *Enciclopédia da Música Brasileira*. Ricardo Tacuchian, entre os primeiros sócios da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música e ex-presidente da Academia Brasileira de Música. Sérgio Figueiredo, anterior presidente e atual presidente de honra da Associação Brasileira de Educação Musical, representante da América Latina e do Caribe na Comissão de Pesquisa da International Society for Music Education, membro da atual diretoria da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, anterior membro do Conselho Nacional de Incentivo à Cultura do Ministério da Cultura e atual membro do Comitê Técnico da área de Música para o Fundo Nacional de Cultura do Ministério da Cultura. Silvio Ferraz, diretor do Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão. No âmbito exterior, Paulo Ferreira de Castro foi membro da Comissão de Apreciação das Candidaturas ao Programa de Apoio a Projectos Pontuais na Área da Música, Instituto das Artes, do Ministério da Cultura de Portugal, diretor do Teatro Nacional de S. Carlos, em Lisboa, gestor da programação sinfônica da Orquestra Sinfônica Portuguesa, fundador e organizador do Festival Internacional de Músicas Contemporâneas de Lisboa.

Todos os membros do Conselho Editorial têm exercido liderança em suas respectivas especialidades e muitos deles têm sido contemplados por títulos honoríficos e prêmios, nacionais e internacionais, em reconhecimento ao mérito de sua produção



intelectual, entre os quais destacamos, Alda de Jesus Oliveira (Housewright Eminent Scholar pela Universidade da Flórida em Tallahasee), Cristina Capparelli Gerling (Fulbright), Elliott Antokoletz (National Endowment for the Humanities, American Musicological Society Awards, American Council of Learned Societies e medalha honorífica do governo húngaro), Fabrizio Della Seta (Premio Internazionale “Luigi ed Eleonora Ronga” dell’Accademia Nazionale Italiana), Ilza Nogueira (membro eleito da Academia Brasileira de Música e Prêmio Steegman Foundation), João Pedro Paiva de Oliveira (cerca de dez concursos nacionais de composição e 25 concursos internacionais de composição, além de diversas encomendas de fundações), Juan Pablo González (Medalla Bicentenario pelo Consejo Chileno de la Música da UNESCO), Mário Vieira de Carvalho (membro eleito da Academia das Ciências de Lisboa), Omar Corrado (Premio de Musicología Casa de las Américas), Philip Gossett (Fulbright, John Simon Guggenheim Foundation, Mellon Foundation e National Endowment for the Humanities, condecorações pelo governo italiano com a Medaglia d’Oro, com o Grand Ufficiale dell’Ordine al Merito e com o Cavaliere di Gran Croce, e a condecoração pelo governo brasileiro com a Ordem do Rio Branco), Ralph P. Locke (National Endowment for the Humanities, American Musicological Society Awards e Music and Letters Award), Régis Duprat (Prêmio Clio da Academia Paulista de História, Prêmio Especial da Associação Paulista de Críticos de Arte, membro eleito da Academia Brasileira de Música e membro do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo), Ricardo Tacuchian (Fulbright, diversos prêmios nacionais e internacionais de composição, além de encomendas de fundações e membro eleito da Academia Brasileira de Música), Robin Moore (Rockefeller Foundation, Mellon Foundation, American Council of Learned Societies e Lozano Long Institute of Latin American Studies) e Rogério Budasz (Vontobel Foundation).

O efetivo engajamento dos notórios membros do Conselho Editorial ao projeto de excelência da *RBM* se expressa na contribuição regular, certamente minoritária, como autores de artigos nela publicados, bem como no constante e criterioso incentivo à revelação de jovens pesquisadores neste periódico que tem exercido um papel referencial há quase oito décadas. Desse modo, a *RBM* confirma o seu papel histórico no esteio da pesquisa musical no Brasil.

O presente volume da *RBM* expressa a intensificação da cooperação internacional, com especial ênfase nas vertentes crítico-analíticas dos estudos de música popular desenvolvidas em centros representativos dos EUA, Reino Unido e América Latina. O eixo temático “Análises da música popular” propõe uma aproximação da análise musical rumo à crítica cultural, reiterando as possibilidades de diálogo e conciliação de posturas teóricas e políticas colocadas frequentemente sob supostos confrontos e antagonias.



O artigo de abertura, de Juan Pablo González (Universidade Alberto Hurtado, Santiago, Chile), oferece uma crítica cultural que permeia o Chile, a Argentina e o Brasil, desde 1959 até a década de 2000, ao abordar um gênero musical capaz de articular continuidades e mudanças sociais, especificamente uma canção popular que envolveu questões de comportamento, construção do feminino, indústria cultural e política internacional. Na mesma linha, Robin Moore (Universidade do Texas, Austin, EUA) aborda a canção popular em Cuba, especificamente das décadas de 1980 a 2000, num contexto histórico-político mais amplo, e discute a formação de fronteiras sociais e a reinvenção de identidades pela reelaboração de gêneros musicais tradicionais, articulando tensões entre tradição e mudança, o local e o global.

Os quatro artigos seguintes oferecem uma abordagem analítica especificamente musical. Carlos Almada (Universidade Federal do Rio de Janeiro) apresenta um estudo sobre o gênero choro, a partir de uma perspectiva baseada nos princípios da Teoria Gerativa da Música Tonal. Rodrigo Marconi (Fundação de Apoio à Escola Técnica do Estado do Rio de Janeiro) trata do compositor Rogério Duprat, o principal arranjador do movimento Tropicália, abordando a obra “Acrilírico”, em coautoria com Caetano Veloso, no intuito de identificar a utilização de ferramentas composicionais tradicionais e de vanguarda. Frank Michael Carlos Kuehn (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro) examina a *Sinfonia do Rio de Janeiro* (1954), gravada com arranjo orquestral de Radamés Gnattali e que se situa no início da trajetória profissional dos compositores Antonio Carlos Jobim e Billy Blanco e, historicamente, no surgimento do movimento musical da Bossa Nova. Luiz de Carvalho Duarte (Universidade de Brasília) aborda a parceria entre Tom Jobim e Claus Ogerman, suas diversas modalidades de interação e intervenção, reformulando o conceito de arranjo fundamentado na “ontologia da obra musical”.

No artigo seguinte, Leandro Ribeiro Pereira (Conservatório Brasileiro de Música) apresenta um estudo histórico com levantamento sistemático dos arranjadores orquestrais de música popular brasileira que serviram à Rádio Nacional do Rio de Janeiro, no período compreendido entre as décadas de 1930 e 1960, abordando a documentação musical e institucional conservada na Fundação Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Dando continuidade à investigação sobre a era de ouro da rádio brasileira, Maria Elisa Pasqualini (Theatro Municipal de São Paulo e Fundação Padre Anchieta) apresenta estudo similar sobre os arranjadores da Rádio Record de São Paulo.

Na seção Memória, a *RBM* presta homenagem ao compositor Rogério Duprat, que faria 80 anos este ano, com artigo de seu irmão Régis Duprat (Universidade de São Paulo) e Maria Alice Volpe (Universidade Federal do Rio de Janeiro). A sucinta biografia do compositor que teve papel decisivo nos dois movimentos musicais mais importantes no Brasil da década de 1960, o Música Nova e a Tropicália, é se-



guida de uma seleção de declarações colhidas em periódicos de época, colocadas em perspectiva pelas questões que permeiam o pensamento de Rogério Duprat ao longo de sua vida. A entrevista deste número, conduzida por Tom Moore (Duke University), está dedicada ao compositor Steven Mackey, lembrando a trajetória de um músico de rock'n roll que se voltou para a música contemporânea, vindo a ocupar a cadeira de composição, sucedendo a Milton Babbitt, na Universidade de Princeton, EUA. As trajetórias desses dois compositores, o brasileiro e o norte-americano, expressam as preocupações pelo diálogo que se pretende incitar neste número da *RBM*.

Na seção Arquivo de Música Brasileira, André Cardoso (Universidade Federal do Rio de Janeiro e Academia Brasileira de Música) apresenta um texto introdutório à edição aqui publicada do Gradual de Nossa Senhora *Virgo Dei Genitrix* CPM 137 (1795) de José Maurício Nunes Garcia, localizado no acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno.

Agradeço reiteradamente à equipe editorial da *RBM* pela dedicação a este projeto: Francisco Conte, Gustavo Costa, Mônica Machado, Maria Celina Machado, Charles-Antoine Guillemette e, muito especialmente, a Márcia Carnaval pelo elogiadíssimo projeto gráfico e pelas belíssimas capas. Renovo os meus agradecimentos ao diretor da Escola de Música da UFRJ, André Cardoso, e ao coordenador do Programa de Pós-graduação em Música, Marcos Nogueira, pelo apoio e diálogo; e ainda aos colegas da Comissão Deliberativa e da Comissão Executiva da *RBM*: Marcelo Verzoni, Maria José Chevitarese, Pauxy Gentil Nunes e Thelma Sydenstricker Álvares. Agradeço também a todos os membros do Conselho Editorial e aos pareceristas *ad hoc*, pela competência e prontidão às nossas demandas.

Que este volume propicie ao leitor a oportunidade de um convívio com as músicas populares que de forma crescente têm articulado as possibilidades existenciais das comunidades, locais e globais, amparado por um renovado encontro com a análise musical e a crítica cultural.

Maria Alice Volpe
Editora



EDITORIAL

The *Revista Brasileira de Música* (*Brazilian Journal of Music*) opens the year 2012 by continuing its contribution to the institutional efforts for democratization and internationalization of the Brazilian university, committed by the School of Music and the Graduate Studies Program in Music of the Federal University of Rio de Janeiro, following the guidelines of the Office of the Vice President for Graduate Studies and Research, and the policies issued by the Ministries of Education, Science and Technology and its funding agencies. The policy of internationalization and democratization of access to knowledge produced in Brazilian universities is effected by the free distribution of the journal's print format in institutions in Brazil and abroad, as well as the availability of its full content in digital format at the institutional site, and finally in national and international databases and indexes for scientific publications. The composition of the Editorial Advisory Board and the steady contributions from authors based in foreign institutions promote dialogue with the international community and the necessary theoretical reconstruction that mutually generates new knowledge in the field of music. The *RBM* hopes to fulfill its mission of promoting greater interaction between musical research developed in Brazil and the global community of scholars.

The *RBM's* Editorial Advisory Board is composed notably of researchers who have exercised leadership in international organizations: Juan Pablo Gonzalez, founder, former president and honorific member of the International Association for the Study of Popular Music-Latin America (IASPM-AL). Robin Moore, editor of the *Latin American Music Review*, a scientific journal founded by notorious musicologist Gerard Béhague. Mário Vieira de Carvalho, who served as Minister of Culture of Portugal and vice-president of the Universidade Nova de Lisboa. Elliott Antokoletz, editor of the *International Journal of Musicology* and Chair holder of the Council's Nominating Committee of the American Musicological Society. Philip Gossett, former president of the American Musicological Society and current board member of the International Musicological Society. Fabrizio Della Seta, president of the Scientific Committee of the XIX Congress of the International Musicological Society (Rome, 2012). This year, the Editorial Advisory Board of the *RBM* has been honorably enriched with the integration of Malena Kuss, a musicologist expert in Latin American music, currently vice-president of the International Musicological Society.

The Editorial Advisory Board of the *RBM* is also composed of researchers who have exercised leadership in national and international organizations: Alda de Jesus Oliveira, a founding and board member of the Brazilian Association for Research



and Graduate Studies in Music (ANPPOM), founding member and first president of the Brazilian Association for Music Education (ABEM), and a board member of International Society of Music Education (ISME). Martha Tupinambá Ulhôa, former board member of the National Association for Research and Graduate Studies in Music (ANPPOM) and current president of the International Association for the Study of Popular Music (IASPM). Rafael de Menezes Bastos, founding member and vice-president of the Brazilian Association for Ethnomusicology (ABET), board member of the National Association of Graduate Studies and Research in Social Sciences (ANPOCS), former executive board member of the International Council for Traditional Music (ICTM), former member of the advisory board of the National Indian Foundation (FUNAI), and current member of the Board of International Advisory Editors of the *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. Rogério Budasz, editor of *Opus*, the Journal of the Brazilian Association for Research and Graduate Studies in Music (ANPPOM), and a member of the editorial board of Cambridge University Press.

Also, the Editorial Advisory Board of the *RBM* includes researchers who have exercised leadership in national organizations: Elizabeth Travassos, a founding member and former vice-president of the Brazilian Association for Ethnomusicology (ABET), consultant of the Brazilian Foundation for the Arts (Funarte) and the Institute for National Artistic and Historical Heritage (IPHAN). Fausto Borém, founder and editor of *Per Musi*. Ilza Nogueira, a founding member and first president of the Brazilian Association for Research and Graduate Studies in Music (ANPPOM). Luciana Del Ben, current president of the Brazilian Association for Research and Graduate Studies in Music (ANPPOM). Régis Duprat, benefactor member of the Brazilian Musicological Society, among the first members of the Brazilian Association for Research and Graduate Studies in Music (ANPPOM), and the editor of the historical musicology division of the *Enciclopédia da Música Brasileira (Encyclopedia of Brazilian Music)*. Ricardo Tacuchian, among the first members of the Brazilian Association for Research and Graduate Studies in Music (ANPPOM), and former president of the Brazilian Academy of Music. Sérgio Figueiredo, former president and current honorary president of the Brazilian Association for Music Education (ABEM), member of the Latin America and Caribbean Research Commission of the International Society for Music Education (ISME), current board member of the Brazilian Association for Research and Graduate Studies in Music (ANPPOM), former member of the National Council for the Fostering of Culture of the Ministry of Culture, and current member of the Technical Committee for Music of the National Cultural Fund of the Ministry of Culture, Brazil. Silvio Ferraz, director of the International Winter Festival of Campos do Jordão. From abroad, Paulo Ferreira de Castro was a member of the Evaluation Committee of Applications to the Supporting Programme



to Projects in the Area of Music, Institute of Arts, of the Ministry of Culture of Portugal, director of the National Theatre of St. Carlos in Lisbon, Program Committee Chair of the Portuguese Symphony Orchestra, and founder and organizer of the International Festival of Contemporary Music in Lisbon.

All members of the Editorial Board have exercised leadership in their respective specialties and many of them have been contemplated by national and international honorary degrees and awards in recognition of the merits of their intellectual achievements, among whom we note Alda de Jesus Oliveira (Housewright Eminent Scholar at the University of Florida in Tallahassee), Cristina Capparelli Gerling (Fulbright), Elliott Antokoletz (National Endowment for the Humanities, American Musicological Society Awards, American Council of Learned Societies, and honorary medal of the Hungarian government), Fabrizio Della Seta (Premio Internazionale “Luigi ed Eleonora Ronga” dell’Accademia Nazionale Italiana), Ilza Nogueira (elected member of the Brazilian Academy of Music, and Steegman Foundation Award), João Pedro Paiva de Oliveira (about ten national composition contests and 25 international competitions in composition, and several commissioned works by foundations), Juan Pablo González (Bicentennial Medal by the Chilean Music Council, UNESCO), Mário Vieira de Carvalho (elected member of the Academy of Sciences of Lisbon), Omar Corrado (Award of Musicology ‘Casa de las Americas’), Philip Gossett (Fulbright, John Simon Guggenheim Foundation, Mellon Foundation, and National Endowment for the Humanities, decorations by the Italian government with the Medaglia d’Oro, the Grand Ufficiale dell’Ordine al Merito, and the Cavaliere di Gran Croce, and by the Brazilian government with the Ordem do Rio Branco), Ralph P. Locke (National Endowment for the Humanities, American Musicological Society Awards, and Music and Letters Award), Régis Duprat (French Government Grant, Clio Award of São Paulo Academy of History, Special Award of the Paulista Association of Art Critics, elected member of the Brazilian Academy of Music, and member of the Historical and Geographical Institute of São Paulo), Ricardo Tacuchian (Fulbright, several national and international prizes in composition, commissioned works by foundations, and elected member of the Brazilian Academy of Music), Robin Moore (Rockefeller Foundation, Mellon Foundation, American Council of Learned Societies, and Lozano Long Institute of Latin American Studies) and Rogério Budasz (Vontobel Foundation Award).

The commitment of these notorious counselors to *RBM*’s project of excellence is expressed in their contribution as authors of a (obligatory small) number of articles published therein, as well as in their constant and judicious encouragement of talented young researchers in this journal which has been a reference for nearly eight decades. Thus the *RBM* confirms its historical role in underpinning musical research in Brazil.



This issue of *RBM* expresses the intensification of international cooperation on music research, with a particular emphasis on aspects of critical-analytical studies of popular music developed in representative centers of the USA, UK and Latin America. The theme “Analyses of popular music” proposes an approach to musical analysis toward cultural criticism, reiterating the possibilities of dialogue and reconciliation of theoretical and political positions put in alleged confrontations and antagonisms.

In the opening article, Juan Pablo González (Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Chile) offers a cultural critique that permeates Chile, Argentina and Brazil, from 1959 until the 2000s, when tackling a genre able to articulate continuities and social change, specifically a popular song that involved issues of behavior, construction of the feminine, cultural industry and international politics. In the same vein, Robin Moore (University of Texas, Austin, USA) discusses the popular song in Cuba, specifically in the decades from 1980 to 2000, in its historical and political context, and discusses the formation of social boundaries and the reinvention of identities by reworking of traditional genres, and articulating tensions between tradition and local and global changes.

The following four articles provide a specifically musical-analytical approach. Carlos Almada (Federal University of Rio de Janeiro) presents a study on the Brazilian genre *choro* from the perspective of the Generative Theory of Tonal Music. Rodrigo Marconi (Foundation for Technical College of the State of Rio de Janeiro) discusses the musical language of Rogério Duprat, leading arranger of the Tropicália movement, by addressing the work “Acrílico,” co-authored with Caetano Veloso, in order to identify the use of traditional and vanguard compositional techniques. Carlos Frank Michael Kuehn (Federal University of the State of Rio de Janeiro) examines the *Symphony of Rio de Janeiro* (1954) – recorded with Radamés Gnattali’s orchestral arrangement –, a work that stands at the beginning of the career of composers Antonio Carlos Jobim and Billy Blanco, and, historically, in the emergence of the Bossa Nova musical movement. Luiz de Carvalho Duarte (University of Brasília) addresses the partnership between Tom Jobim and Claus Ogerman, their diverse forms of interaction and intervention, reformulating the concept of arrangement based on the “ontology of the musical work.”

In the next article, Leandro Ribeiro Pereira (Brazilian Conservatory of Music) presents a historical study with a systematic survey of orchestral arrangers of Brazilian popular music who served on the National Radio of Rio de Janeiro between the 1930s and 1960s, covering the musical and institutional documentation held by the Foundation Museum of Image and Sound in Rio de Janeiro. Pursuing the research about the golden age of Brazilian radio, Maria Elisa Pasqualini (Theatro Municipal



of Sao Paulo and Padre Anchieta Foundation) presents a similar study on the orchestral arrangers of the Record Radio of São Paulo.

In the Memory section, the *RBM* pays tribute to the composer Rogério Duprat, who would be 80 years old this year, with an article of Maria Alice Volpe (Federal University of Rio de Janeiro) and his brother Régis Duprat (University of São Paulo). A brief biography of the composer, who played a decisive role in the two most important musical movements in Brazil in the 1960s, the *Música Nova* and *Tropicália*, is followed by a selection of statements collected in contemporary periodicals, putting into perspective the issues that permeate Rogério Duprat's thinking throughout his life.

This issue's interview, conducted by Tom Moore (Duke University), is dedicated to the composer Steven Mackey, recalling the history of a rock and roll musician who turned to contemporary music, and came to occupy the chair of composition, succeeding Milton Babbitt at Princeton University, USA. The professional trajectories of these two composers, the Brazilian and the American, express the concerns guiding the dialogue that this issue of the *RBM* intends to incite.

In the Brazilian Music Archive section, André Cardoso (Federal University of Rio de Janeiro and the Brazilian Academy of Music) presents an introduction to the edition here published of José Maurício Nunes Garcia's Gradual *Virgo Dei Genitrix* CPM 137 (1795), located in the collection of Alberto Nepomuceno Library.

I repeatedly thank the editorial staff of *RBM* for their dedication to this project: Francisco Conte, Gustavo Costa, Mônica Machado, Maria Celina Machado, Charles-Antoine Guillemette, and more particularly Márcia Carnaval for *RBM's* highly praised graphical design and beautiful covers. I renew my thanks to the Director of the School of Music of UFRJ, André Cardoso, and the Head of Graduate Studies Program in Music, Marcos Nogueira, for their support and dialogue. Thanks again to my colleagues on the Deliberative Committee of the Graduate Studies Program in Music and *RBM* Executive Committee: Marcelo Verzoni, Maria José Chevitarese, Pauxy Gentil Nunes e Thelma Sydenstricker Álvares. Further thanks go to all members of the Editorial Advisory Board and *ad hoc* referees for their expertise and readiness to respond to our demands.

May this volume provide to the reader an opportunity to mingle with popular musics that have increasingly articulated the existential possibilities of local and global communities, supported by a renewed encounter with musical analysis and cultural criticism.

Maria Alice Volpe
Editor





“Marcianita”: música y mujer a destiempo*

*Juan Pablo González***

Resumen

Este artículo explora los significados que puede adquirir la canción popular para grupos específicos de personas en momentos históricos determinados según sus contenidos musicales, literarios y performativos. Con este fin, se aborda el fox-canción “Marcianita” y sus grabaciones en Chile, Argentina y Brasil a partir de 1959. Esta canción ha sido entendida de distinta manera en sus grabaciones sucesivas, resistiendo y al mismo tiempo celebrando la llegada del rock and roll. El artículo aborda las paradojas de esta resistencia desde la industria musical y del mundo adulto, que pretende evitar un presente percibido como amenazante en tiempos de Guerra Fría, mediante un acto simultáneo de restauración del pasado y utopía del futuro. También se revisa la construcción fantástica de lo femenino en “Marcianita”, como expresión de la frustración del mundo adulto ante los cambios de comportamiento social producidos por la generación del rock and roll.

Palabras clave

Siglo XX – Latinoamérica – música popular – género – crítica cultural.

Abstract

This article explores the meanings that popular song can acquire for specific groups of people in particular historical moments depending on its musical, literary and performative content. To this end, the article discusses the fox song “Marcianita” and its recordings in Chile, Argentina and Brazil since 1959. This song has been understood differently in its successive recordings, resisting while celebrating the arrival of rock and roll. The article discusses the paradoxes of this resistance from the music industry and the adult world, which seeks to avoid a present time perceived as threatening in times of Cold War, with a simultaneous act of restoration of the past and the utopia of the future. We also review the fantastic construction of the feminine in “Marcianita” as an expression of frustration of the adult world to changes in social behavior caused by the generation of rock and roll.

Keywords

20th century – Latin America – popular music – gender – cultural criticism.

* Este artículo es una versión revisada y actualizada de la ponencia “Marcianita: música y mujer a destiempo”, presentado en el IV Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología, Santiago: Escuela Moderna de Música, enero 2007.

** Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Chile. Endereço eletrônico: jugonzal@uahurtado.cl.



Una de las funciones que ha cumplido la canción popular a lo largo de la historia es servir como articuladora de cambio social. Esta capacidad se suma, sin embargo, a la contraria: de mantener la continuidad de modos, costumbres y convenciones. Incluso pueden coexistir ambas funciones en una misma canción: la de promover el cambio y al mismo tiempo resistirse a él, como este artículo pretende demostrar. Ya sea por su contenido literario y musical, como por la forma en que es interpretada, la canción popular transmite valores, actitudes y creencias que son recibidos y asimilados desde la emoción y la corporalidad del oyente. Es por eso que resulta tan efectiva como articuladora de cambio o continuidad en grandes conglomerados de personas, pues apela más a nuestros sentidos que a nuestra racionalidad.

Con la irrupción del rock and roll y sus derivados en la sociedad blanca de comienzos de los años cincuenta, la canción popular comenzó a ser articuladora de un nuevo cambio; el generacional. Ahora la canción y la danza empezaban a diferenciar generaciones, contribuyendo a construir nuevas distinciones e identidades sociales. Este fue un proceso de negociación de espacios y tendencias, donde los sectores dominantes se sintieron excluidos y hasta amenazados por una juventud empoderada que conquistaba uno de los atributos fundamentales de la música en cuanto manifestación estética: el atributo de lo nuevo.

Es así como junto a la acción censuradora ante el rock and roll por parte del mundo adulto representado por el Estado, hubo también una reacción desde la propia industria musical. Reacción que no está exenta de paradojas. Por un lado, la industria manifestaba conformidad con el éxito de ventas del nuevo género entre un consumidor adolescente antes casi inexistente. Por el otro, le preocupaba que su habitual consumidor adulto quedara fuera de este inesperado giro de la escena musical. Mal que mal los adultos eran los que venían comprando discos desde hacía medio siglo y resultaba inimaginable que desde fines de los años cincuenta dejaran de serlo.

La reacción ante el rock and roll también se produjo entre los músicos mayores, que veían con asombro este nuevo fenómeno que parecía tan simple pero que le resultaba tan atrayente a los adolescentes. El dilema era cómo hacer coexistir lo nuevo con lo ya consolidado, tanto como producto que como práctica, sobre todo si lo nuevo parecía amenazar el *status quo* artístico y productivo de la música y del músico popular tal como se concebía a fines de los años cincuenta.

En las siguientes páginas, abordo el problema de la aceptación y resistencia al rock and roll desde América del Sur, considerando el sentido adquirido por el fox-canción “Marcianita”, de amplio impacto en Chile, Argentina y Brasil a fines de los años cincuenta. Asimismo, observo críticamente las relaciones entre los rasgos musicales, performativos y literarios de esta canción con el imaginario femenino y futurista de la época.



¿CHILENA, ARGENTINA O BRASILEÑA?

"Marcianita" (1959), compuesta en Santiago de Chile por Galvarino Villota Alderete, música y José Imperatore Marcone, letra, es un buen ejemplo de la ambigua reacción de los músicos y la industria musical sudamericana frente al rock and roll. Desde 1959 se han registrado en el mundo más de 130 versiones de "Marcianita" que expresan esa ambigüedad, observable tanto en las grabaciones de comienzos de los años sesenta como en aquellas producidas a partir de su rescate.

Ignorada marcianita / aseguran los hombres de ciencia / que en diez años mas tu y yo / estaremos tan cerquita / que podremos pasear por el cielo / y hablarnos de amor.

Yo que tanto te he soñado, / voy a ser el primer pasajero / que viaje hasta donde estás. / En la Tierra no he logrado / que lo ya conquistado / se quede conmigo nomás.

[Coro] *Quiero una chica de Marte / que sea sincera, / que no se pinte, ni fume, / ni sepa siquiera / lo que es rock and roll.*

Marcianita, blanca o negra, / espigada, pequeña, gordita o delgada / serás mi amor. / La distancia nos acerca / y en el año setenta / felices seremos los dos.

Poco tiempo después de ser grabada en Chile por el cuarteto vocal Los Flamingos (Santiago: RCA Victor, 1959), "Marcianita", inició su largo recorrido por el mundo en manos de Editorial Fermata.¹ En Buenos Aires fue grabada por el rocanrolero argentino Billy Cafaro (1936) en su primer LP *Bailando con Billy* (Columbia, 1959), permaneciendo en la memoria del naciente rock and roll argentino. Además, debido a que Cafaro emigró tempranamente a España por los problemas que le produjo en Argentina su versión de la canción alemana "Kriminal-tango" (1959), contribuyó a popularizar "Marcianita" entre los adolescentes españoles de comienzos de los años sesenta. La canción permanece hasta hoy en la memoria española de la época, figurando en series históricas de televisión, versiones de adultos aficionados en YouTube y ediciones discográficas de lo mejor de la música juvenil española.²

"Marcianita" también llegó a Brasil, donde es considerada entre las músicas extranjeras de éxito en el país en 1960.³ Fue grabada en español por el rocanrolero carioca Sérgio Murilo (1941-1992) con Lyrio Panicali y su orquesta en un disco de 78 rpm (Columbia, 1959). Al año siguiente, Murilo la grabó nuevamente en español

¹ Los Flamingos fueron Ariel Arancibia, Armando Navarrete, Ernesto Vera y Juan Patiño.

² Ver CD *Los números unos del pop español*; y serie histórica de TV española *Cuéntame como pasó*, 2004.

³ Ver Severiano, 1999.



para incluirla como primer track de su primer LP *Sérgio Murilo* (Columbia, 1960), transformándola en uno de sus mayores éxitos y en un clásico del rock brasileño.⁴ Murilo también popularizó "Marcianita" en Perú, generando nuevas versiones de la canción, como la del grupo de rock Los Zodiacs.

En 1968, Caetano Veloso con Os Mutantes ofrecieron un show en la boite Sucata, de Río de Janeiro, luego que su canción "É Proibido Proibir" fuera rechazada por el público durante el III Festival Internacional da Canção de Rede Globo. En ese show tocaron su propia versión de "Marcianita" en portugués, que fue grabada y editada en el EP *Caetano Veloso e Os Mutantes ao vivo* (Philips, 1968), destacando "Marcianita" en la carátula. El disco fue reeditado en CD por Polygram en 1993, contribuyendo a mantener la canción en la memoria del rock brasileño.

En 1973 la grabó el músico bahiano Raúl Seixas (1945-1989) en versión de rock progresivo en su LP *Os 24 maiores sucessos da era do rock*, que ha tenido tres ediciones posteriores. Seixas es considerado uno de los pioneros del rock en Brasil, por lo que su versión de "Marcianita", la reafirma como una *clásico* del rock brasileño. Las versiones de la canción continúan hasta el presente en Brasil, destacándose las de Gal Costa; del grupo Rumo (*Rumo ao Vivo*. San Pablo: Camerati, 1992); de Mauricio Pereira e Turbilhão de Ritmos en 2003, donde suma la influencia de la salsa a la del rock and roll;⁵ y de Fabiano Medeiros, la más sicodélica y heredera de la Caetano y Os Mutantes, grabada en un concierto en homenaje a los 40 años de la Tropicalia.⁶ También se destaca la versión de Léo Jaime (1960), incluida en la banda sonora de la telenovela de la Rede Globo *Começar de Novo* (2004-2005). Como en Brasil el apellido paterno se escribe en segundo lugar, "Marcianita" ha figurado como de los autores Alderete y Marconi, que son los apellidos maternos de Galvarino Villota y José Imperatore, ocultando el nombre más conocido de sus autores.

En Chile y Argentina no se produjeron tantas versiones posteriores de "Marcianita" como en Brasil. Es destacable la que realizaron Las Bay Biscuits con Serú Giran en el Teatro Coliseo de Buenos Aires en 1981, en una versión heredera de la de Cafaro pero con elementos teatrales del happening. Asimismo, la compañía chilena de conciertos teatrales Del Salón al Cabaret, montó "Marcianita" según la versión de Los Flamings en su concierto teatral *Una noche en el Goyescas* (González, 2007).⁷ En 2009 Ignacio Sierra (1989) registró una versión de "Marcianita" con quinteto de jazz en la Sala SCD de Santiago, presentándola como "una canción muy antigua de un viejo grupo chileno que nadie toca". De este modo, Sierra versiona la primera

⁴ Bobby di Carlo, cantante asociado a la Jovem Guarda, también hizo una grabación de "Marcianita" a comienzos de los años sesenta con acompañamiento jazzístico, claramente influido por la grabación de Murilo. Ver www.youtube.com/watch?v=cVGPCVAc64c.

⁵ Ver www.youtube.com/watch?v=Z-1kgI058CQ.

⁶ Ver www.youtube.com/watch?v=PFbcGomMIQo&feature=related.

⁷ Ver a Las Bay Biscuits en <http://www.youtube.com/watch?v=MfflcVw91uo> y González, 2007.



grabación de 1959, sin pasar por grabaciones posteriores, que son casi inexistentes en Chile. Su versión es altamente jazzística, con una extendida improvisación de trombón en el interludio instrumental.⁸

La viuda de Galvarino Villota posee en Santiago una docena de versiones de “Marcianita”, la mayoría sin identificación de artista, año, ni lugar de grabación. De todas ellas he considerado dos más en este estudio, una de un cantante masculino y otra de una mujer probablemente peruana. De este modo, mediante información histórica y analítica, puedo proponer un orden de las seis grabaciones seleccionadas para este estudio (Figura 1).⁹

1ª grabación	2ª grabación	Grabaciones sucesivas	
Los Flamingos, 1959			
	Billy Cafaro, 1959	Hombre NN [1960]	
	Sérgio Murilo, 1959	Caetano Veloso, 1968	Léo Jaime, 2005
		Mujer NN, [1960]	

Figura 1. Grabaciones de “Marcianita” seleccionadas para este estudio.

En vez de referirme a original, cover y versión, que denominan prácticas musicales y lecturas sociales que se encuentran en plena discusión en el ámbito de la musicología popular latinoamericana, me refiero a primera y segunda grabación y a grabaciones sucesivas. El concepto de *original* resulta muy relativo en el momento en que una canción exportada por una editorial es conocida en versiones o grabaciones simultáneas por distintos conglomerados de personas. De esta forma, habría que hablar de originales múltiples, en este caso, uno para el público chileno, otro para el argentino — y español — y otro para el brasileño — y peruano —.

Sin embargo, los músicos que en primera instancia realizaron las grabaciones de “Marcianita”, debieron conocer lo que podemos llamar el *original absoluto*, grabado en Santiago por Los Flamingos, pues el disco ha sido la manera en que una canción es transmitida y conocida tanto por el público como por los propios músicos. De este modo, no importa que el público argentino y brasileño no haya conocido el original absoluto, para hablar de la existencia de un fenómeno de versión o de reescritura, pues los músicos sí deben haberlo hecho. Este es un fenómeno que históricamente sucede al interior de las prácticas musicales: los músicos reciben influencias que el público no necesariamente conoce, lo que conviene tener presente a la hora de referirse a original, cover y versión.

⁸ Ver <http://www.youtube.com/watch?v=Xes8ViUsKxs>.

⁹ Otras versiones tropicalizan a “Marcianita”, observándose una oposición entre salsa y cumbia, como las de la Sonora Matancera con Celia Cruz y la Sonora de Lucho Macedo en Perú. Celia Cruz canta: *Quiero un chiquito de Marte / que sea sincero / que no me salga, no fume / ni sepa siquiera / lo que es chachachá*.



Desde una perspectiva musical, entonces, la versión genera procesos de reescritura homologables a los desarrollados en el campo literario; como la traducción, la apropiación de narraciones populares, y la creación de guiones cinematográficos o de *comics* en base a textos preexistentes.¹⁰ La versión, entonces, se puede entender como una forma de *lectura musical* al interior de la propia música, lo que genera diálogos intertextuales entre repertorio, géneros, y prácticas artísticas diversas. Con “Marcianita” tenemos versión en términos musicales y originales múltiples en términos sociales.

¿JAZZ O ROCK AND ROLL?

La primera grabación de “Marcianita” realizada en Chile, se inserta dentro del rescate de los locos años veinte y del charleston en particular, que venía ocurriendo en la industria musical en general desde comienzos de los años cincuenta. Este rescate tuvo al menos tres manifestaciones: la tendencia nostálgica de musicales de Broadway ambientados en los años veinte;¹¹ la presencia de citas de música dixie en canciones italianas, brasileñas, argentinas y chilenas de comienzos de los años sesenta; y el propio rescate del charleston como baile social, de acuerdo a una práctica habitual de la industria del baile de usufructuar de éxitos del pasado.¹² El charleston, que era practicado en Chile durante el último tercio de la década de 1920, empezó a ser revivido en 1954 en el país por orquestas como la del pianista Alberto Méndez, que tocaba en una de las principales boites de Santiago: Waldorf. Este rescate debió haber sido ser un fenómeno cercano para los autores de “Marcianita”.¹³

A pesar de la carga restauradora con que esta canción salía al mundo, el público argentino, brasileño y también español, como hemos visto, considera “Marcianita” como una de las canciones emblemáticas de los comienzos del rock and roll y la música juvenil local, marcando su recuerdo del inicio de los años sesenta. Esto no sucede con el público chileno, que solamente la conoció como un fox-trot con resabios de charleston.¹⁴

No importará que el coro o estribillo diga: *Quiero una chica de Marte que sea sincera/ que no se pinte, no fume/ ni sepa siquiera lo que es rock and roll*. Tampoco importará que Los Flamingos canten en forma implorante esa frase, llegando a la

¹⁰ Más sobre reescritura, traducción, versión y plagio en Campos García, 2001.

¹¹ Tendencia que influía en comedias musicales chilenas como *La Pérgola de las Flores* (1960) y *Charleston* (1962).

¹² De este modo, los profesores de baile intentaban sacarle partido a un género insuficientemente sistematizado coreográficamente en los años veinte. Ver Benvenuti, ca. 1952.

¹³ Ver González y Rolle, 2005.

¹⁴ En el concierto de la Estudiantina San Francisco de la Selva, de Copiapó, Chile, en 2007, “Marcianita” es presentada con trajes y bailes de los años veinte. Ver: www.youtube.com/watch?v=uX25dNU_pVg.



zona mas aguda de su ruego justamente con la palabra *rock and roll* (Fa, Mib, Re), terminando en la nota dominante de Sol menor. Todo esto dentro de un ámbito melódico disonante de séptima mayor y culminando en un acorde de subdominante con novena en primera inversión – según la característica relación Dominante / Subdominante del blues –, acorde que es usado solamente en ese momento de la canción. Lo importante es que el nuevo género es nombrado, se le invoca, y, como veremos a continuación, la propia palabra *rock and roll* constituye una enunciación rockera, especialmente si se pronuncia en inglés (Ejemplo musical 1).

The musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line in treble clef, featuring a melody with triplets of eighth notes. The lyrics are: "que no se pin-te ni fu-me ni se-pa si - quie-ra lo que es rock and roll". A dynamic marking of *f* (forte) is placed below the final phrase. The middle staff shows piano accompaniment with chords in the right hand and a single bass note in the left hand. A crescendo line spans across the piano accompaniment, leading to a final *f* dynamic marking. The bottom staff is the bass line in bass clef, showing a simple harmonic accompaniment.

Ejemplo musical 1. “Marcianita”, frase con la palabra *rock and roll*.

El coro de “Marcianita” es cantado con un tempo retenido en tresillos, procedimiento climático habitual en las canciones swing, que no se mantiene en las versiones más rockeras de esta canción. Al retardarse el tempo, pareciera que la ingravidez del espacio se hiciera presente en la canción, justo cuando la chica de Marte es invocada.¹⁵ Ese es el único rasgo musical *futurista* que posee la canción en sus grabaciones originales. Posteriormente, las versiones ligadas a la sicodelia y la Tropicalia, como las de Caetano Veloso, Fabiano Medeiros y Las Bay Biscuits con Serú Giran, han enfatizado las sonoridades *futuristas* de “Marcianita”.

Galvarino Villota compuso esta canción a los 42 años, una edad similar a la que tenía el padre de Elvis Presley a fines de los años cincuenta, lo que lo dejaba totalmente fuera del recambio generacional producido con el rock and roll. Esta nueva música, que rompía con las tendencias que imperaban en la industria musical y en las salas de baile desde hacía cincuenta años, era resistida por los músicos mayores, como hemos visto, aunque al mismo tiempo intentaran absorberla para mantenerse vigentes. De este modo, cabe preguntarse hasta qué punto en la primera grabación de “Marcianita”, el charleston aparece como una forma de resistencia

¹⁵ Ver montaje de “Marcianita” en *Una noche en el Goyescas* (González, 2007).



restauradora ante el descalabro que el rock and roll imponía en la escena de la música popular de los años cincuenta, incluidas las nuevas formas de liberación de la mujer, como veremos más adelante.

Llama la atención el doble juego ante la modernidad en la “Marcianita” de Los Flamingos, celebrada en la letra pero resistida en la música, que se refugia en la restauración de los años veinte. Puede ser justamente la ambigüedad de la primera grabación de esta canción la que le ha permitido generar tantas versiones distintas en el mundo, atrayendo tanto al público adulto como al juvenil. Así mismo, la curiosidad despertada por el tema de la vida extraterrestre durante la era de los viajes espaciales, le ha otorgado una permanente vigencia a la canción en el imaginario popular.¹⁶

Frente al rock and roll, el charleston era una locura conocida, asociada a un jazz clásico, estilo Chicago, que también había sido revivido en los años cincuenta como refugio ante el moderno estilo cool del jazz. Por ese entonces, el público dejaba los bailes swing o derivados del jazz, pues el jazz se había puesto muy complejo. Ahora solamente podía escucharlo. Esto también favorecía a los jazzistas, que se así podían desligarse de la responsabilidad de hacer bailar a la audiencia con una música de métrica constante y de estructura establecida. La pista de baile quedaba libre, entonces, para la llegada del rock and roll.

En “Marcianita” el jazz dialoga con el rock and roll, al mismo tiempo que el presente dialoga con el futuro y con el pasado. Como veremos a continuación, sus versiones o reescrituras han interpretado de distinta manera estos diálogos y se manifiestan en distintos parámetros de la canción, produciéndose una pluralidad estilística, cuya manifestación más evidente se observa al separar performatividad instrumental de performatividad vocal. Más aún, al tratarse de jazz, son varios los estilos que están en juego, como el dixie, el Chicago, el hot y los bailes swing. Esto sucede aún al interior de una misma versión. En el caso del rock and roll, el estilo es más homogéneo, aunque es posible diferenciar tendencias derivadas de la práctica vocal solista blanca y de la práctica vocal grupal negra. Además, las versiones posteriores a 1960, manifiestan nuevas diferencias al acercarse al rock progresivo, a la sicodelia y al pop.

Los elementos jazzísticos resultan predominantes en la práctica instrumental de las primeras versiones de “Marcianita”, especialmente debido a que a fines de los años cincuenta eran principalmente músicos de orquestas influidos por el jazz quienes acompañaban las presentaciones de los incipientes rocanroleros sudamericanos (Figura 2). Sérgio Murilo, por ejemplo, grabó su “Marcianita” con la

¹ Algo que Léo Jaime se encarga de actualizar cuando ya han pasado 35 años del supuesto encuentro de 1970, cantando: *En el año estelar 5000 casaremos los dos.*



orquesta de Lyrio Panicali, un músico que tenía 53 años en el momento de hacer el arreglo y que venía grabando samba-canción, vals y foxtrot desde comienzos de los años cuarenta. Incluso en 1927 Panicali había compuesto un charleston que hace referencia a la nueva moda de las faldas cortas de la mujer: "Saias cortas".¹⁷

Elementos del jazz en "Marcianita":

	Flamingos	Billy Cafaro	Hombre NN	Mujer NN	Sérgio Murilo	Caetano / Mutantes	Léo Jaime
Performance vocal			Swing crooning	Balada			
Performance instrumental	Swing / Hot Chicago Charleston	Swing / Cool	Swing	Chicago / Dixie	Swing / Cool		
Instrumentos	Combo	Big band guitarra sincopada	Big band	Combo	Combo		
Bajo	Walking, swing en interludio Dixie (tuba)	Walking	Walking	Swing / Walking	Descendente Frigio	Walking en introducción	Descendente Frigio, swing en coro
Batería	jazz	jazz	jazz	jazz	jazz		
Interludio	Piano y guitarra eléctrica	Bronces y voces Ray Coniff Repetido	Bronces y clarinete	Clarinete	Saxo alto		
Interludio: improvisación	Consecuente improvisado	Antecedente variado. Repite todo.	Consecuente ornamentado	Todo improvisado	Todo improvisado		
Tempo del coro	Retiene con tresillos	No retiene	Retiene con tresillos	Retiene con tresillos	No retiene		
<i>rock and roll</i>	Implorante, castellano, nota larga	Tajante, castellano	Tajante, castellano	Implorante, castellano	Inglés		
Final	Vocalización y nota larga	Nota larga	Nota larga	Vocalización y nota larga	Nota larga		Nota larga

Figura 2. Elementos del jazz en "Marcianita".

La grabación argentina y la del hombre NN – probablemente argentino o español – incluyen big bands. La chilena, la peruana no identificada y la primera brasileña incluyen un combo de jazz, que es similar, por cierto, al que daba origen al rock and

¹⁷ Ver Cravo Albin, 2006, p. 562.



roll. En las zonas más dixies del arreglo, el contrabajo realiza un movimiento por cuartas similar al de la tuba, y en las zonas swing, aparecerá el característico bajo escalar o *walking*, que ya está sugerido en la vocalización inicial de Los Flamings, siempre en combinación con una batería de jazz con plumillas y baquetas. Pero es en el interludio instrumental donde los jazzistas acompañantes desplegarán todos sus recursos, improvisando, ornamentando o variando la totalidad de la frase o su consecuente, ya sea en el piano, la guitarra eléctrica, el clarinete o el saxo alto.

Los elementos rocanroleros de “Marcianita” se manifiestan predominantemente en la práctica vocal, tanto en su primera grabación chilena, como en la argentina y la brasileña. Los Flamings reproducen el estilo *doo wop* de los jóvenes negros del Bronx neoyorquino, que reemplazaban con sus voces el acompañamiento de los instrumentos del rock and roll a los que no tenían acceso. Estas armonizaciones se basaban en un tenor solista, dos voces intermedias de relleno y un bajo profundo, todos cantando sílabas rítmicas como “doo, doo wop”, “doom, doom, doom, doo” o “sha na, na”.¹⁸

En cambio, los dos solistas que primero grabaron “Marcianita”: Billy Cafaro y Sérgio Murilo, lo hicieron desde el nuevo estilo juvenil de canto de un rock and roll blanco de raíces negras (Figura 3). Se trata de una voz espontánea y natural, heredera del *crooning*, cercana al micrófono, de gestos quebrados y cortes bruscos, con sílabas sincopadas con acentos y *sforzati*, y gritos y gemidos que corresponden a nuevas formas de ornamentar el canto en la música popular blanca.

Las cuatro grabaciones en que la palabra *rock and roll* es pronunciada en inglés; las de Cafaro, Murillo, Jaime y Caetano – que lo reemplaza por *ye, ye, ye* – son las más rockeras de todas. Todavía no existe un rock nacional cantado en español o portugués, y sólo se rockea en inglés. Estas son las versiones que no retienen el tempo del coro, permitiendo que la palabra *rock and roll* sea cantada más rápida y sincopadamente.

El otro elemento rockero de estas versiones es el uso de *riffs* instrumentales, que en forma recurrente acompañan la voz. En el caso de Cafaro y Murilo se trata de un riff de nota repetida (Re, Re, Re, Re), derivado del primer motivo sincopado del canto: “Ignorada” (Ejemplo musical 2).

La versión de Caetano Veloso y Os Mutantes es la plenamente rockera, transformando a “Marcianita” en una balada de rock progresivo en portugués, con una guitarra distorsionada; un bajo dialogante tipo Beatle; una batería que hace todos los fills o rellenos correspondientes; y un ambiente de locura colectiva característico de fines de los años sesenta. Mal que mal, en 1968 Caetano y Os Mutantes estaban a dos años del anunciado encuentro marciano: *La distancia nos acerca / y en el año setenta / felices seremos los dos*.



	Flamin- gos	Billy Cafaro	Hombre NN	Mujer NN	Sérgio Murilo	Caetano / Mutantes	Léo Jaime
Voces	Doo wop	Juvenil: cortes bruscos, ornamentos gritados, <i>sfz</i> cerca del micrófono		Balada	Juvenil: cortes bruscos, grito	Tropicalia / rock Gemidos y gritos	Rock/ pop
Instru- mentos		Riff guitarra eléctrica con nota repetida primer motivo del canto			Riff piano con nota repetida primer motivo del canto	Balada Rock progresiva: guitarra distorsionada sonidos aislados Improvisación divagatoria	Rock/ pop
Riff		Re, Re, Re, Re			Re, Re, Re, Re		
Instru- men- tación	Rock and roll	Combo rítmico independiente			Rock and roll	Rock	Rock/ pop
Bajo						Beatle, protagonista y dialogante con el canto	
Batería						Rock (filins)	Rock
Solo del interlu- dio	Piano y guitarra eléctrica						Guitarra eléctrica y órgano
Interludi- o						Hablado y gritado Locura colectiva "Ha muita kriptonita no ar"	Repite estrofa en versión instrumental
Tempo estri- billo		No retiene			No retiene Piano con tresillos tipo Fats Domino	No retiene, mas agitado con bajo en corcheas	No retiene
<i>rock and roll</i>		Inglés, agitado nota corta, ornamento gritado: <i>roOoll</i>	Castellano, tajante nota corta	Castellano, vigoro- so	Inglés, agitado, nota corta	Inglés climática ye, ye, ye	Inglés, climática

Figura 3. Elementos del rock and roll en "Marcianita".

¿PASADO, PRESENTE O FUTURO?

Desde que en los locos años veinte una semidesnuda Josephine Baker encarnara a un gorila bizco sobre el escenario, hasta que la Tongolele, con su cuerpo vibrante, encandilara al público latinoamericano de fines de los años cincuenta, parecía que la mujer había probado todas las formas de expresar su sensualidad en la escena. Pero algo sucedió en la pista de baile, y aparecieron miles de jovencitas que volaban por los aires al ritmo de rock and roll. Estas adolescentes se encontrarían en 1960 con la píldora anticonceptiva, comenzando una revolución sexual que dejaba obsoleto medio siglo de sensualidad escénica e iniciaba su decadencia como expresión



Ejemplo musical 2. “Marcianita”, el uso de *riff* instrumental.

artística. Este fue un cambio tan radical como cuando la mujer comenzó a bailar sin corsé en la década de 1920, liberando torso, brazos y piernas justamente al ritmo del charleston.

“Marcianita” es una canción de amor despechado, temática recurrente en las canciones de amor, pero esperanzadora, aunque solo sea mediante la quintaesencia del amor platónico: enamorarse de una extraterrestre. No importan sus condiciones físicas, que son más bien atributos humanos, – *blanca, negra, espigada, pequeña, gordita, delgada* –, por lo que asumimos una marciana de rasgos antropomorfos. Lo que subyace es el apego al molde tradicional de la mujer: fidelidad, recato, abstinencia, autocontrol. Podrá bailar el liberador charleston, pero bajo el manto protector del foxtrot, que reinaba desde los años treinta poniendo orden a tanta jovencita que se había sacado el corsé y que ahora volaba por los aires.

Este conflicto entre lo establecido y lo nuevo se sustenta musicalmente en el conflicto entre el jazz y el rock and roll, que es también un conflicto generacional. El conflicto se produce en el presente –manifestado por el rock and roll–, pero un presente que es evitado con la restauración del pasado y la ensoñación del futuro. Este diálogo entre presente, pasado y futuro de “Marcianita” se ha expresado desde los comienzos mismos de esta canción y sus originales múltiples, luego continúa al acercarse al esperado *encuentro* de 1970 y culmina en la actualidad, aunque algo desarticulado bajo el manto homogenizador del pop.

A comienzos de la era espacial, máxima expresión de la modernidad al inicio de la Guerra Fría, “Marcianita” nos habla de predicciones científicas que vaticinan la llegada del hombre a Marte en 1970. Cuando la canción enuncia el futuro es cuando comienza el interludio instrumental, abordado paradójicamente desde un jazz revivido. Sólo en la versión de Caetano Veloso – y secuelas como la de Fabiano Medeiros– se explora una sonoridad futurista, cercana a la sicodelia. En los otros casos, se



trata de un jazz conservador o restaurado, que finalmente resulta más afín al contexto de una canción popular que al jazz moderno de los años cincuenta. Este nuevo jazz era más bien el utilizado en las películas de espionaje, según el modelo proporcionado por los filmes de James Bond.

En un mundo frágilmente equilibrado por la Guerra Fría, las representaciones de extraterrestres son más bien amenazantes en la época de "Marcianita". Es una alteridad demasiado incierta y, por lo tanto, peligrosa. ¿Cómo establecer una relación de amor con alguien así? Es como si la amenaza de liberación de la mujer se expresara también como amenaza extraterrestre para el poder masculino reinante. Al revisar las imágenes del cine de ciencia ficción europeo y estadounidense de los años cincuenta, podemos ver el terror que significa la *amenaza* extraterrestre. En dos casos, los extraterrestres tienen en sus brazos a mujeres terrícolas, como si el ansiado encuentro se hubiera producido al revés (Figuras 4, 5 y 6).



Figuras 4, 5 y 6. Apud Nourmand, 2006, p. 90, 101, 107 y 113.

Las representaciones antropomorfas de marcianas también resultan maléficas y aterradoras. En este caso, no se altera el cuerpo humano, que es femenino, como ocurre cuando se representa al supuesto género masculino marciano, sino que se exagera su sensualidad, transformando a nuestra marcianita en una *femme fatale* muy lejana a esa chica idealizada en la canción (Figuras 7 y 8).

Al ser diminutivo, "Marcianita" invita a una representación amigable de la alteridad femenina, de una chica *que sea sincera, / que no se pinte, ni fume, / ni sepa siquiera / lo que es rock and roll*. Alguien de quien el adulto despechado pueda enamorarse con seguridad. Esta es la imagen que fue incluida en el LP de Billy Cafaro de 1959 y que se incluye en el CD de Caetano de 1993, aunque ahora convertida en niña (Figuras 9 y 10).



Figuras 7 y 8. Apud www.vlaff.org/en/node/2388.



Figuras 9 y 10. Apud LP de Billy Cafaro de 1959 y CD de Caetano de 1993.

En todo caso, es probable que Galvarino Villota Alderete y José Imperatore Marcone no estuvieran del todo conformes con estas marcianitas, que tienen los labios pintados, usan minifalda o trajes ajustados y ya deben saber lo que es rock and roll. En su “Marcianita” Villota e Imperatore buscan a una mujer que ya estaba dejando de existir a fines de los años cincuenta, pero que los hombres parecen seguir añorando. De este modo, cabe preguntarse si la restauración del pasado y la ensoñación del futuro en “Marcianita” no fue una forma de evadir un presente percibido como amenazante por el mundo adulto masculino en épocas de Guerra Fría, liberación de la mujer y rock and roll.



BIBLIOGRAFÍA

- Benvenuti, Arturo. *Il Ballo con i ritmi del Jazz*. Bolonia: Edizioni Bongiovanni, ca. 1952.
- Campos García, Jesús. "Escribir sobre lo escrito", *Las puertas del drama*, 6, n. 3. 2001.
- Carlin, Richard. *Rock and Roll. 1955-1970*. Bogotá: Editorial Voluntad, 1993.
- Cravo Albin, Ricardo. *Dicionário Houaiss ilustrado. Música popular brasileira*. Río de Janeiro: Paracatu, 2006.
- González, Juan Pablo y Rolle, Claudio. *Historia social de la música popular en Chile. 1890–1950*. Santiago/La Habana: Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas, 2005.
- González, Juan Pablo, *Una noche en el Goyescas*. Santiago: ARTV, IMUC, FONDART. DVD, prod. 2007.
- Nourmand, Tony y Marsh, Graham. *Film posters. Science fiction*. Singapur: Evergreen, Taschen, 2006.
- Severiano, Jairo y Homem de Mello, Zuza. *A canção no tempo. 85 anos de músicas brasileiras. V. 2, p. 1958-1985*. São Paulo: Editora 34, 1998.

JUAN PABLO GONZÁLEZ es Director del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado SJ de Santiago y Profesor Titular del Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Doctor y magister en Musicología por la Universidad de California, Los Angeles. Estudia la música popular en Chile y sus esferas de influencia. También aborda la música chilena de arte y su relación con las vanguardias europeas y los lenguajes locales. Es coautor de dos volúmenes de *Historia social de la música popular en Chile* (2005, 2009) junto al historiador Claudio Rolle. En 2010 recibió la Medalla Bicentenario otorgada por el Consejo Chileno de la Música, de la Unesco.



Havana no repertório *nueva trova* de Gerardo Alfonso*

Robin Moore**

Resumo

A identidade de cidades como Havana está ligada a processos históricos, incorporada em narrativas de pessoas e recriada através das práticas cotidianas da vida cultural. A música pode ser usada por intérpretes para reinventar seus arredores, colocando em circulação novas projeções da experiência. Os lugares construídos através da música podem ser influenciados por estilos musicais do exterior frequentemente criam ou reforçam fronteiras sociais de vários tipos e enfatizam maneiras alternativas de conceber a si mesmo e ao outro. Muitas dessas tendências são evidentes na obra do trovador Gerardo Alfonso. Um artista afro-cubano, Alfonso usa música como meio de comentar sobre a vida em Havana, apresentando constantemente referências musicais e textuais exclusivas para essa cidade. Liricamente, as canções de Alfonso lidam com temas tais como vadiagem e turismo. Musicalmente, sua reelaboração inteligente de gêneros tradicionais cria tensões entre concepções de localismo e globalismo, modernismo e tradição.

Palavras-chave

Século XX – música cubana – *nueva trova* – cultura urbana – Gerardo Alfonso – Havana.

Abstract

The identity of cities such as Havana are linked to historical processes, embedded in narratives of people, are recreated through the everyday practices of cultural life. Music itself can be used by performers to refashion their surroundings, putting new projections of experience into circulation. The places constructed through music may be influenced by musical styles from abroad; they frequently create or reinforce social boundaries of various kinds, and emphasize alternative ways of conceiving self and other. Many of these tendencies are evident in the work of Cuban *trovador* Gerardo Alfonso. An Afro-Cuban performer, Alfonso uses music as a means of commenting on life in Havana, constantly presenting musical and textual references unique to that location. Lyrically, Alfonso's songs deal with themes such as vagrancy and tourism. Musically, his clever reworkings of traditional genres create tensions between conceptions of localism and globalism, modernism and tradition.

Keywords

20th century – Cuban music – *nueva trova* – city culture – Gerardo Alfonso – Havana

* Ensaio intitulado "Havana in the Nueva Trova repertoire of Gerardo Alfonso", publicado originalmente em inglês em *Cultures of the City: Mediating Identities in Urban Latin/o America* (Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, 2010), pp. 15-30. Tradução de Mário Alexandre Dantas Barbosa, autorizada pelo autor e pela editora.

** Universidade do Texas, Austin, TX, EUA. Endereço eletrônico: robin.moore@mail.utexas.edu.



Havana representa um foco fascinante de estudo considerando-se noções de identidade, os usos de lugar e processos de formação cultural. A cidade tem sido sempre uma rede de influências, desenvolvendo-se ao longo de rotas comerciais cortando o Atlântico e servindo como uma área para a fusão de influências culturais de Europa, Oriente Médio, África Subsaariana, Estados Unidos e de outros lugares. Os moradores de Havana se representam musicalmente de muitas maneiras diferentes, o que reflete sua rica herança. Alguns dos gêneros da cidade – por exemplo, repertório religioso afro-cubano ou teatro político – têm gerado controvérsia por décadas, até mesmo séculos. Ainda pode-se postular que com o início da revolução de 1959, a capital cubana tornou-se um campo de batalha discursivo de representação de uma dimensão ainda maior, com exilados revolucionários da mesma forma tentando ativamente através da música e de outras formas culturais (tais como projetos acadêmicos, reportagens etc.) apoiar ou contestar ideologias específicas. Dentro desse contexto tenso, os músicos trilharam um terreno sensível ao trabalharem com as complexidades de suas experiências pessoais.

O isolamento geográfico e político de Cuba, agravado pela dificuldade da maior parte da população em viajar, significa que, em geral, a música nativa circula mais dentro do país do que internacionalmente. Por essa razão, as canções populares notavelmente dão mais proeminência às imagens locais que as de outros lugares. E tais referências criam respostas afetivas concretas nos ouvintes. Martin Stokes percebeu que a música tem uma habilidade especial para evocar memórias coletivas e experiências de lugar “com uma intensidade, poder e simplicidade sem comparação relativamente a qualquer outra atividade social” (1994, p. 3). Ele sugere que os lugares construídos através da música podem ser influenciados por forças externas numerosas (por exemplo, estilos musicais de fora), que eles frequentemente criam ou reforçam fronteiras sociais de vários tipos (de gerações, gêneros ou raça) e que podem enfatizar diferença, caminhos alternativos de concepção de si mesmo e do outro. A questão final é especialmente relevante, desde que muito artistas mais jovens experimentam fortemente com representações alternativas de si mesmo e de cidadania no contexto da vida urbana. Seus temas líricos e escolhas musicais frequentemente contrastam com os discursos públicos oficiais ou mesmo os desafiam implicitamente. Muitas das tendências mencionadas são evidentes na obra do artista Gerardo Alfonso, que será o foco desse ensaio. Violonista e pianista, também compositor e intérprete de canções, o afro-cubano Alfonso cresceu na periferia de Havana durante o apogeu da *nueva trova* ou canção de protesto socialmente consciente. Ele usa a música como um meio de comentário sobre a vida na cidade, constantemente apresentando referências musicais e textuais exclusivas do local. Liricamente, as músicas de Alfonso lidam com vadiagem, prostituição e efeitos negativos de comércio turístico, temas em geral ausentes na mídia. Musi-



calmente, suas habilidosas recriações e adaptações de gêneros afro-cubanos tradicionais (bolero, cha-cha-chá, *son*) criam tensões entre concepções de localismo e globalismo, modernismo e tradição. Os temas centrais que caracterizam suas composições incluem uma preocupação com relações raciais, um desejo de alargamento da noção de “música cubana” através de sua fusão com elementos estrangeiros e a tendência de usar músicas e estilos musicais do passado para comentar sobre a realidade dos dias atuais.

CONTEXTO

A cidade de Havana, domicílio de aproximadamente um terço da população total de Cuba, equivalente a onze milhões, tem sido o centro histórico da música comercial feita naquele país e, indiscutivelmente, do Caribe como um todo. Iniciando ainda no final do século XIX com a popularização internacional da habanera, Havana tem influenciado o mundo com sua música. A grande maioria de músicos cubanos e gravadoras tem estado sediadas nesta cidade desde seu início, especialmente durante os influentes anos de 1940 e 1950. Desde a revolução de 1959 e a criação de institutos culturais centralizados supervisionados pelo estado, a importância nacional de Havana tem crescido, se alguma coisa, a nível nacional. A gravadora do governo, EGREM, está sediada em Havana, assim como seus estúdios de rádio e televisão, a maioria de suas prestigiadas instituições culturais (museus, teatros, bibliotecas, a sinfônica e o ballet) e suas mais avançadas instituições de ensino superior. O Ministério da Cultura e instituições afins estão localizadas na mesma cidade, bem como incontáveis outras organizações governamentais que apoiam e patrocinam as artes.

Os primeiros estágios de desenvolvimento de Havana, após ter se tornado uma colônia, envolveram, principalmente, música e teatro, assim como outras diversões de natureza mais questionável. Nos séculos XVI e XVII a cidade ficou entregue aos prazeres de marinheiros das armadas espanholas de tal forma que se tornou conhecida como a “Babilônia das Américas” (Iznaga, 1986, p. xxiii). Mulheres negras conhecidas como *negras mondongueras* abriram vários pequenos restaurantes onde os marinheiros comiam, bebiam, fumavam, jogavam cartas, cantavam, dançavam e dormiam com prostitutas. Esta tradição continuou de forma significativa nos últimos séculos em grande parte por causa da permanente importância da cidade como um centro de comércio marítimo. A longa história de Havana como um paraíso turístico, com reputação mais duvidosa durante meados do século XX, tem contribuído para uma cultura descrita por alguns como “governada por prazer e transgressão” até mesmo hoje (Rojas, 1998, p. 138). Muito da música e performances certamente continuam a trazer em primeiro plano o prazer, a sensualidade, a ambiguidade, a paródia e o humor.



Embora fosse uma das primeiras colônias estabelecidas, Cuba perdeu cedo sua importância para as autoridades espanholas depois que o ouro foi descoberto no México e nos Andes. Em 1750, Cuba tinha somente em torno de 150 mil habitantes, concentrados principalmente nas cidades de Havana, Matanzas e Santiago. Essa situação, entretanto, mudou dramaticamente até o fim do século XVIII. Como resultado de uma rápida expansão da indústria açucareira e a criação de novas relações de negócios com os Estados Unidos, o centro de atividade política e econômica transferiu-se de Santiago para Havana. Nesse tempo Havana cresceu em tamanho e riqueza e entrou no que pode ser considerada sua segunda fase: de transformação numa metrópole colonial próspera, que pôde se dar ao luxo de sustentar uma grande variedade de atividades culturais. Dezenas de sociedades particulares de dança foram criadas em Havana até os meados do século XIX (Cartillo Faílde, 1964, p. 105-110), bem como dezenas de periódicos dedicados à música e à dança (Lapique Becali, 1979, p. 11). Orquestras populares floresceram, executando *danzas*, *contradanzas* e outras formas creoulizadas de música oriundas da Europa. Compositores de música clássica ligeira tais quais Ignacio Cervantes e Manuel Saumell popularizaram obras para piano. Virtuós da performance orquestral como Claudio Brindis de Salas viajaram muito obtendo aclamação internacional. Ao mesmo tempo, escravos e negros livres perpetuaram as tradições musicais africanas subsaarianas em sociedades de ajuda mútua, conhecidas como *cabildos de nacion* e em grandes procissões de rua em 6 de janeiro, Dia de los Reyes (Festa da Epifania). Em geral, a população afro-cubana dominou todas as formas profissionais de expressão musical, começando nos meados do século XIX, gradualmente difundindo seu repertório de influência europeia com nova sensibilidade estética. Pode-se sugerir que em termos culturais a população permaneceu dividida, representando-se por meio de tradições de influência europeia em eventos públicos autorizados sem restrição (concertos, danças) e, clandestinamente, em eventos que aconteciam em casas de família em bairros da periferia, através de música e dança de influência africana.

A virada do século XX marcou o início de uma terceira fase do desenvolvimento de Havana, a da independência da Espanha e estreitamento dos laços com os Estados Unidos. A Guerra da Independência de Cuba (1868–1898) foi findada com a intervenção por parte dos Estados Unidos nas hostilidades, a ocupação do país pelos soldados norte-americanos por quatro anos e o estabelecimento das bases militares dos Estados Unidos em Guantânamo e na Ilha das Pinhas. A relação entre as duas nações mesmo algumas vezes tensa continuou a ser desenvolvida amigavelmente. Havana se tornou o principal destino turístico para norte-americanos começando na década de 1910 e seus números se expandiram continuamente até os meados da década de 50. As receitas provenientes da produção de açúcar, cassinos e taxas sobre empresas estrangeiras ajudaram a dar suporte à economia



em expansão e uma nova ordem de formas musicais em Havana, incluindo música sinfônica, zarzuela (opereta nacionalista), bolero, música de salão e repertório de dança (*son*, mambo, chachacha). A música cubana ganhou uma enorme popularidade internacional nessa época, circulando em gravações.

Assim como no século XIX, a maioria dos intérpretes dos meados do século XX eram, geralmente, negros ou mulatos e pertenciam à classe trabalhadora. A presença econômica e política norte-americana teve seu corolário no domínio da cultura popular com a popularização do foxtrote, jazz band e rock and roll.

A derrubada de Fulgêncio Batista pelas forças revolucionárias em 1959 deu início a uma maior mudança nos campos cultural e social de Havana. Começando na década de 1960 o governo implantou uma economia centralizada e planejada, seguindo o modelo União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) e proibiu empresas capitalistas. As disparidades sociais foram erradicadas com o início dos ajustes salariais estabelecidos pelo Estado; a liderança garantiu emprego, assistência médica e moradia adequada aos cidadãos. A atividade musical deixou de ser um empreendimento determinado pelas demandas do mercado e passou a ser apoiada e regulada por instituições governamentais. A música que circulou abertamente em Havana teve como tendência pôr em primeiro plano os temas políticos numa dimensão maior que antes; em contextos institucionais, estudantes de música eram encorajados ao estudo de repertório clássico, frequentemente à exclusão de outros estilos. Na percepção da liderança, a música popular das décadas de 1940 e 1950 se associava com o período pré-revolucionário e, portanto, não teve prioridade de financiamento. O mesmo pode ser dito da música dos Estados Unidos e da Grã-Bretanha. Devido ao contínuo antagonismo político com estas nações, a *performance* do rock e de outros estilos, vistos como música que distorce ou desloca, foram desencorajados por muitos anos.

A vida musical em Havana mudou substancialmente uma vez mais na década de 1990. O colapso da União Soviética em 1989 e o fim dos subsídios estrangeiros conduziram a uma crise econômica imediata. Sem esse apoio, a economia da ilha sofreu uma queda de mais de 40% em Produto Interno Bruto. Sucederam-se prolongados *blackouts*, crises no setor de transporte e racionalização severa de todos os artigos. Respondendo à situação o melhor que podiam, os líderes cortaram despesas militares e começaram a solicitar investimentos estrangeiros e visitas de turistas pela primeira vez em décadas. Ao contrário da vontade da liderança superior, a nação se moveu na direção de uma economia capitalista mista. Tudo isso provocou uma crise fundamental de valores entre artistas e provocou reflexão sobre o futuro do socialismo em si.

A liberalização da economia centralizada, começando nos meados da década de 1990, e a abertura gradual de Cuba ao mundo capitalista criaram novas oportunidades



para os intérpretes daqueles dias. A legalização da moeda estrangeira em 1993, a habilidade para negociar contratos de gravação diretamente com empresários estrangeiros e a maior liberdade para viajar provaram, nesse sentido, uma bem-aventurança. Em lugar da inicial ambivalência do governo no que concerne à música popular (especialmente estrangeira) tem havido uma relativa tolerância.

Considerando este contexto e o decrescente controle nacional sobre as gravações, os artistas podem se expressar em mais variadas formas ao considerarem como melhor representarem a si mesmos e as suas experiências urbanas através da canção.

GERARDO ALFONSO E A *NUEVA TROVA*

A *nueva trova* é uma das mais conhecidas formas de expressão musical associadas à Cuba revolucionária. O termo *trova* deriva de *trovador* (troubadour), um nome dado aos compositores/intérpretes de violão do início do século XX que compuseram um repertório eminentemente romântico. *Nueva trova*, em contraste, é uma forma de música engajada socialmente que incorpora influências estilísticas da música tradicional cubana e gêneros populares, jazz, rock e de outras fontes. Começou a se tornar popular no fim da década de 1960 entre artistas mais jovens, principalmente estudantes universitários de Havana. *Nueva trova* representa parte de um movimento musical pan-latino-americano conhecido como *nueva canción* e também tem ligação com as tradições de canção dos Estados Unidos e da Europa. Seus intérpretes mais conhecidos são Pablo Milanés (1943) e Silvio Rodríguez (1946). Longe de serem aceitos entusiasticamente pelo poder estatal, os artistas da *nueva trova*, no decorrer dos primeiros anos da década de 1970, mantiveram um relacionamento tenso com as autoridades governamentais, os quais consideravam os seus cabelos compridos, suas vestimentas *hippies* e seu interesse no rock, uma manifestação de “decadência capitalista”. Até o fim da década de 1970, entretanto, a maioria recebeu, pelo menos, algum apoio oficial.

Gerardo Alfonso (Guanabacoa, Havana, 1958) faz parte de uma segunda geração de artistas da *nueva trova* e começou sua carreira em 1980. As influências que sofreu no campo musical são diversas e incluem música tradicional cubana de vários tipos e artistas e bandas internacionais da Grã-Bretanha (Led Zeppelin, Deep Purple, Elton John), Porto Rico (José Feliciano) e Brasil (Roberto Carlos). Assim como a maioria dos que ambicionavam a mesma carreira, Alfonso encontrou dificuldade em se profissionalizar devido ao pequeno número de vagas reservadas para estudantes de música com relação ao número de candidatos. Conseguiu, ao fim de algum tempo, graduar-se em ciências físicas, mas continuou a escrever canções. Em 1984, num concerto na Casa de las Américas, um dos principais centros patrocinados pelo Estado em Havana, Alfonso atraiu a atenção de Pablo Milanés. Com



sua ajuda, o jovem intérprete organizou outros concertos com Xiomara Laugart e Alberto Tosca. Mais ou menos ao mesmo tempo, ele começou a colaborar com os músicos de rock Santiago Feliú, Frand Delgado e Carlos Varela no centro cultural Casa del Jovem Creador. Apesar destes sucessos, Alfonso conseguiu apenas uma pequena renda estável como músico e trabalhou em vários empregos tais como pedreiro, professor de fundamentos políticos e até como transportador de caixões para se sustentar. Durante os primeiros 13 anos de sua vida profissional (1980–1993), ele não conseguiu gravar.

Em 1986, Milanés convidou Alfonso para viajar consigo pela Espanha; esse convite para se apresentar no exterior, bem como os subseqüentes, levaram-no a um público de perfil elevado e à formação, em 1989, de sua própria banda. Desde então, vem desenvolvendo uma carreira internacional ativa. Sua música tem sido executada por artistas do seu círculo de amizade, incluindo Marta Campos, as bandas Moncada e Mayohuacán e o grupo *jazz fusion* Mezcla. Ele tem se apresentado constantemente para organizações políticas de esquerda do exterior (organizações francesas de jovens comunistas, a associação “Solidaridad Cuba Si” em Berlim) e em eventos puramente comerciais, refletindo através de sua carreira o mesmo delicado equilíbrio que Cuba tem mantido entre capitalismo e socialismo. Da mesma forma, Alfonso participa em várias programações em Cuba incluindo eventos de caridade em favor de projetos de saúde pública, bibliotecas e auxílios emergenciais.

O compositor deixa o registro de que passou, no início da década de 1990, por um profundo processo de autorreflexão em relação aos ideais socialistas que lhe tinham sido ensinados. Chegou inicialmente à conclusão de que a revolução não havia sido bem sucedida e que não acreditava mais nela. Nessa época, escreveu várias canções cujo teor consistia numa forte crítica ao Estado. A reação das autoridades a essas peças puseram-no à margem de apresentações públicas por um tempo. Gradualmente, Alfonso começou a adotar uma posição mais matizada com relação à sociedade revolucionária, de aceitação e integração, enquanto ainda escrevia música de cunho crítico. Esse processo de reconciliação e sua decisão em 1966 de escrever “Son sueños todavía” (São sonhos ainda), uma canção premiada dedicada a Che Guevara, abriram muitas oportunidades profissionais novamente em sua terra natal. Pode-se questionar se Alfonso tornou-se tão famoso por esta peça e algumas outras. Tais obras receberam ampla difusão na mídia nacional em detrimento de outras obras excelentes e potencialmente mais controversas.

O REPERTÓRIO DE ALFONSO

Mais do que se poderia imaginar, as imagens das ruas de Havana, arquitetura e habitantes, aparecem constantemente nas letras de música dos compositores cuba-



nos contemporâneos. Deve-se lembrar que essa cidade não é somente rica e complexa em diversos sentidos (em termos de história, raça/etnia, religião, arquitetura etc.), merecendo assim atenção, mas é também a única realidade que muitos cidadãos cubanos já conheceram. Somente os mais bem-sucedidos cantores/compositores viajam, limitando as formas através das quais podem expressivamente aludir a outros lugares. A constante referência a sons e imagens locais deriva em parte da forte promoção da cultura nacional pelo governo revolucionário. A evocação de *lo cubano* através de referências a pessoas, lugares, terminologia e estilos musicais de Havana é uma técnica de compreensão imediata pelo público e que os supervisores da mídia controlada pelo estado apoiam entusiasticamente.

Há muitas maneiras, é claro, de representar a experiência urbana em música. A maior parte da música popular promovida como patrimônio nacional nas recentes décadas é acompanhada por estilos de música de origem exclusivamente cubana e se referem apenas a lindas mulheres em Havana, a lugares românticos, tais como o quebra-mar de *malecón*, ou a determinados bairros.

Alguns exemplos são “Dulce habanera” (Doce mulher de Havana) de Rafael Ortiz, “A la loma de Belén” (À colina Belém) de Ignacio Piñeiro, ou “El rumbón de Luyanó” (A grande festa em Luyanó) de Arsenio Rodríguez. Há várias possibilidades de se fazer referência ao negro na música popular – através da adoção de estilos musicais específicos associados à comunidade afro-cubana, da incorporação de gírias, ou mesmo da referência a áreas da cidade habitadas em larga escala por afro-cubanos. Pode trazer ao primeiro plano outras associações étnico-raciais, afiliações religiosas, identidades regionais distintas e similares, ou evitar inteiramente as referências. Costumeiramente, a música mais ouvida na mídia estatal com mais frequência tende a ser a mais abrangente, referindo-se a “Cubanidade” ou “Havanidade” em termos gerais.

Cada intérprete, entretanto, faz escolhas individuais sobre seu relacionamento sobre tal discurso e decide como representar a si mesmo e a sua cidade através de canções, criando uma gama de construtos. As canções dos artistas mais jovens da *nueva trova* incorporam tropos nacionais frequentemente, enquanto também desafiam representações oficiais. Por essa razão alguns deles recebem menos divulgação.

As composições de Gerardo Alfonso exemplificam essas tendências. A letra de uma de suas mais conhecidas peças “Sábanas blancas” (Lençóis brancos, 1992) consiste quase exclusivamente de imagens de Havana e referências a seus vários bairros:



y gente, con sus religiones
hermosa dama

Habana, si mis ojos te abandonaran
si la vida me desterrara
a un rincón de la tierra
yo te juro que voy a morirme
de amor y de ganas
de andar tus calles
tus barrios y tus lugares

Cuatro caminos, virgen de Regla
puerto de mar, lugares vecinos
el largo muro del litoral
el Capitolio y Prado
con sus leones, sus visiones
Sábanas blancas colgadas en los balcones

e gente, com suas religiões
formosa dama

Havana, se meus olhos te abandonaram
se a vida me exilara
para um canto da terra
eu te juro que vou morrer
de amor e de vontade
de andar por tuas ruas
teus bairros e teus lugares

Quatro caminhos, virgem de Regla
porto do mar, lugares vizinhos
o largo paredão do litoral
o Capitólio e o Prado
com seus leões, suas visões
Lençóis brancos pendurados nas varandas

A metáfora dos lençóis secando numa varanda traz à mente múltiplas associações: casa, trabalho doméstico, lutas econômicas do dia a dia, vida íntima familiar etc. Alfonso cria nessa peça uma representação relativamente incontestável no que tange o significado de ser *habanero*. Seu foco sobre lençóis brancos personifica e enfatiza referências indiretas a monumentos, ruas e outros espaços públicos da cidade.

O acompanhamento musical de “Sábanas blancas” consiste de solo de guitarra interpretado num estilo pop rock internacional, indiscutivelmente a música que influenciou os artistas da *nueva trova* mais fortemente desde os meados da década de 1960.

Enquanto as letras de Alfonso estão estreitamente atadas ao lugar, também ressaltam problemas sociais ou levantam preocupações que aparecem raramente (quando aparecem) na mídia controlada pelo estado. Os noticiários oficiais minimizam os comentários críticos, e a atenção é centrada na melhoria dos serviços sociais, o bem-estar das crianças, políticas internacionais etc. Pode-se caracterizar as letras de Alfonso como “havanocêntrica” e nacionalista por um lado e opositiva e subversiva ao discurso ortodoxo, por outro.

O governo cubano não permite a todos os grupos expressarem suas visões no rádio, na televisão ou na imprensa. Os afro-cubanos, por exemplo, não possuem programas dedicados a questões específicas. O mesmo é verdade para outras minorias étnicas, da comunidade gay e das associações religiosas. Isto significa que a música popular desempenha um papel ainda mais importante do que seria como uma fonte de comentários sobre eventos atuais e como uma perspectiva alternativa de pronunciamentos oficiais. Pode-se sugerir que a música popular agora



funciona muito mais como folclore não comercial em certos momentos para a comunidade afro-cubana, como uma “crônica social dos despossuídos” (Acosta, 1991, p. 54).

Em termos musicais, Alfonso caracteriza a si mesmo como “estilisticamente eclético”. Um dos seus primeiros experimentos musicais nesta linha foi um ritmo chamado *guayasón*, uma mistura de *clave* – uma forma canção em compasso 6/8 do início do século XX – com o ritmo de dança em metro duplo de *guajira* e *son*. O híbrido resultante, em 6/4, é tido como muito influente entre os trovadores nos meados da década de 1980.

De fato, a grande maioria de suas composições envolve experimentação com estilos musicais estabelecidos. Isso é fato em termos de canções individuais nas quais frequentemente são combinados elementos decididamente incongruentes e também em termos de álbuns inteiros quer gravados em CD ou K-7. Lançamentos tais como *El ilustrado caballero de Paris* (Alfonso, 2001), discutido em detalhes a seguir, apresenta um número vertiginoso de gêneros musicais lado a lado na mesma coleção. A influência internacional do pop, do rock e da música brasileira combina com os instrumentos folclóricos locais e o repertório de dança tradicional.

“No me mires tan extraño” (Não me olhe tão engraçado), um exemplo de uma canção deste CD, é escrita num estilo pop internacional, exibindo contrabaixo elétrico e sintetizador em primeiro plano. Muito da música consiste de um *vamp* repetido sobre uma progressão de quatro acordes do teclado (Am7/E, Em/D, C6 e Am7). A textura é inicialmente esparsa, mas a entrada de cada nova estrofe traz a adição de novos instrumentos, especialmente guitarra, trompas e percussão. Na segunda estrofe, enquanto a canção discorre sobre “amantes latinos” são ouvidos instrumentos de música de dança cubana (bongô, congas e maracas). O último instrumento a entrar é o afoxê brasileiro.

Como no caso de “Sábanas blancas”, a letra dessa peça consiste quase exclusivamente de imagens de Havana, em grande parte do bairro turístico de Vedado. Aqui, entretanto, a representação da cidade é distinta: Alfonso enfatiza temas tais como a falta de comida e a necessidade econômica, a masturbação pública, a prostituição, as cenas *gays* nas ruas excessivamente licenciosas etc.

A cidade nesta canção parece disfuncional e cheia de vícios, uma situação a ser superada mais do que algo com o que se deseja manter a identificação. A orientação “estrangeira” (ou pelo menos híbrida) orientação da música local contrasta com referências textuais, talvez como uma forma de ressaltar os efeitos negativos do turismo sexual e da moeda estrangeira:

50 Tomé 23 después de la 10
Por la misma acera del Cine Riviera

Tomei 23, após as 10
Na mesma calçada do Cinema Riviera



Le compré maní a la gente allí
 Cada uno gana algo como pueda
 Llegué donde el Parque del Quijote
 Habían sus sayas y sus escotes
 Un tipo debajo de un bombillo
 Moviendo su mano en el bolsillo
 Y yo intentando hablarte de mi amor
 Que me escuches cuando hablo de amor
 No me mires tan extraño

El Coppelia es la estación central
 De los pepes *gay*, de los *latin lovers*
 No es secreto ya, ni en el caminar
 Ni en el modo de llevar los pantalones
 Esquina de *Fresa y Chocolate*
 Los chulos, lástimas elegantes
 Esquina de todas las ofertas
 Lujuria y placer a pierna suelta
 Y yo intentando hablarte de mi amor
 Que me escuches cuando hablo de amor
 No me mires tan extraño

Comprei amendoim para as pessoas de lá
 Cada um ganha algo como pode
 Cheguei ao Parque do Quixote
 Havia suas saias e seus decotes
 Um cara debaixo de um poste
 Mexendo a sua mão no bolso
 E eu tentando falar-te do meu amor
 Que me escutes quando falo de amor
 Não me olhes tão estranho

Coppelia é a estação central
 Dos “pepes” *gay*, dos amantes latinos
 Não é nenhum segredo, nem no andar
 Nem na maneira de vestir as calças
 Esquina de *Morango e Chocolate*
 Os bregas, lástimas elegantes
 Esquina de todas as ofertas
 Luxúria e prazer sem medida
 E eu tentando falar-te do meu amor
 Que me escutes quando falo de amor
 Não me olhes tão estranho

A terceira estrofe continua com o que pode ser considerada até mesmo uma crítica social mais severa, observando “a saliva dos velhos homens europeus” marcada nos seios das mulheres cubanas que vieram das províncias para vender o corpo. Apesar da mordacidade da crítica de Alfonso, a canção transmite sua mensagem com uma ternura notável.

O interesse ostensivo do protagonista não é de forma alguma no comportamento sórdido que ele detalha, mas sim um desejo de ignorá-lo e buscar o amor verdadeiro. Alfonso é um mestre nesta forma de “suavizar” a mensagem; sabe destacar avaliações duras da sociedade urbana em termos relativamente inócuos.

Outras canções desse álbum poderiam ser discutidas e relacionadas às questões de letra e música sobre consideração. Em “Barrio Chino” (Bairro chinês), Alfonso se concentra na experiência da minoria chinesa habitante em Havana, trazida para a ilha como trabalhadores temporários no fim do século XIX. Uma escala pentatônica sublinhando um acorde de si menor (si-ré-mi-fa#-la) é usada como o tema principal na introdução, servindo para referir-se à “asianismo” junto ao uso de um gongo, woodblock e idiophone metálico.

A letra discute o tratamento áspero e as atitudes racistas dispensados por muitos anos aos trabalhadores considerados sem qualificações trazidos da Ásia, assim como a comida e os costumes que eles trouxeram para os caribenhos. “Polaroid Havana Rock” é um número de grande produção, interpretado por um grupo re-



manescente de uma banda norte-americana, a exemplo de Chicago, e que inclui uma guitarra destacada em meio ao instrumental utilizado. Em termos de letra celebra o rock de contracultura de Havana dos “excêntricos” de cabelos longos (*bichos y pelos largos*), constatando que este rock foi uma música perseguida em Cuba, mas afirmando que mesmo que possa representar “penetração ideológica do inimigo” ninguém se importa mais. “Ballad of John” (Balada de John) tem como ponto de partida musical a melodia “Eleanor Rigby”, dos Beatles, usando sua melodia principal e outras para narrar a história de uma estátua de bronze de John Lennon que atualmente fica em Havana. A letra descreve a importância da estátua para os moradores da área e a peça termina com um coro cantando “Ah, olhe todas as pessoas solitárias” em inglês para o acompanhamento à George Martin por uma seção de violinos misturada com congas!

Em todas as composições mencionadas, o interesse de Alfonso em subculturas é evidente. Pelo uso de elementos sonoros e literários específicos ele caracteriza perspectivas ou experiências marginais e as apresenta problematizando as relações sociais existentes.

Não é a minha intenção aqui determinar se as representações de Alfonso são mais ou menos acuradas que outras – mesmo que possam claramente ressoar com muitos ouvintes – mas meramente sublinhar a natureza de seu processo composicional, os elementos que incorpora em seu trabalho para alcançar sua meta e a dimensão em que sua visão contradiz a noção ortodoxa de “*lo cubano*”.

Três outras canções no release *Ilustrado Caballero* merecem comentários mais expandidos, uma vez que são especialmente eficientes em evocar imagens significativas da cidade e em lidar com elementos simbólicos locais e estrangeiros de forma criativa. A primeira é “Lo que me atrapa aqui” (O que me captura aqui). Letra e música lidam com as conotações de ser capturado ou cativado por Havana. O gênero musical que Alfonso escolhe como a base para sua composição é o chachachá, popularizado no começo da década de 1950. Representa, portanto, música “mais antiga”, trazendo à mente a era pré-revolucionária e por extensão um sentimento de estabilidade, falta de inovação ou movimento. A instrumentação da canção é a de charanga, uma orquestra tradicional de dança do início do século XX, caracterizada por piano, violinos, contrabaixo acústico, *timbales* e cowbell. Entretanto, o autor joga com esse formato instrumental, adicionando toques não padronizados de guitarra elétrica jazzística na seção do estribilho.

Em termos de letra, muitas imagens evocadas por esta canção são também associadas com uma noção de atemporalidade, a exemplo de um velho carro dos anos 1950 estando ainda em uso. Outras, entretanto, são simplesmente típicas dos bairros de Havana: cheiro de comida vindo de uma janela aberta, homens idosos jogando dominó, uma só bicicleta com lugares extras anexados para transportar



uma família de quatro pessoas, um *paladar* semiclandestino ou restaurante caseiro latino-americano:

Este carro es un Chevrolet de los años 50
Que al final se puede mover
Porque la gente inventa
Cuando te sientas un poco apretado
Convierte tu casa en un restaurant
Que aquí de una bicicleta
Se hace una nave espacial

Este é um carro Chevrolet dos anos 50
Que por fim pode andar
Porque as pessoas inventam
Quando te sintas um pouco pressionado
Transforme tua casa em um restaurante
Porque aqui de uma bicicleta
Se faz uma nave espacial

Esos viejos del dominó
Son campeones mundiales
Los romances del malecón
No he visto otros iguales
Y esos sazones en cada ventana
La radio sonando a todo lo que da
La vida es como una aldea
Con leyes de una ciudad

Esses velhos do dominó
São campeões mundiais
Os romances do cais
Eu não vi outros iguais
E esses temperos em cada janela
A rádio tocando a toda altura
A vida é como uma aldeia
Com leis de uma cidade

Não obstante o tom lúdico, imagina-se o que o autor quer dizer com ser “atrapado”. Certamente sua escolha pelo vocábulo é provocativa, uma vez que a maioria dos cubanos não pode viajar facilmente e que muitos desejam deixar a ilha. Nessa canção, estar capturado em Havana tem tanto um sentido positivo quanto um sentido negativo. Alfonso se sente aprisionado tecnologicamente, artisticamente, economicamente, politicamente ou estaria ele se referindo apenas a laços sociais? Assim como nos exemplos anteriores, o apelo de suas composições deriva, pelo menos em parte, de sua habilidade para evocar imagens substanciais e um tanto críticas da vida diária de maneira inovadora, e ainda assim assentar seus comentários em termos humorísticos ou ambivalentes.

A segunda canção, “Suave, suave” (grosso modo, “Easy does it”), põe questões adicionais em foco, tensões raciais mais proeminentes e as estereotípias, bem como o modo que a cultura afro-cubana é percebida dentro e fora da ilha. Em termos de letra, as canções contam de um casal sueco visitando Havana. A mulher é obcecada por encontrar a “verdadeira rumba” e usa seu tempo andando adentrando prédios lotados (*solares*) e bairros pobres, perguntando onde encontrar percussionistas, enquanto seu marido sai a comprar rum e charutos. Finalmente, a mulher encontra um percussionista tocando conga. Ele recusa a oferta dela em dinheiro em troca de lições e se oferece para, simplesmente, passar a tarde tocando com ela por diversão, uma troca que causa surpresa dada a necessidade econômica da maioria dos habitantes.



Musicalmente, a peça combina influências da rumba cubana tradicional e *son* com pop internacional, rock e rap, perfeitamente complementando o tema Europa-encontra-Cuba do texto.

A introdução de “Suave, suave” começa com um solo de contrabaixo acústico, enquanto sons como de uma festa de bairro de classe operária emergem lentamente. Ouve-se o barulho de vidros quebrando (garrafas de rum?) e então uma conga *quinto* aguda fazendo um solo. Repentinamente, trompetes e um sintetizador entram, os quais são seguidos por um solo de bongô sobre um *vamp* melódico repetido. Quando a estrofe começa, a maraca e o bongô entram em padrões rítmicos associados à música de dança. As harmonias e o timbre do sintetizador, entretanto, mais característicos de um pop ou rock à Santana que de música cubana, mantém o contraste com esses instrumentos e criam uma tensão estilística.

O repertório de dança moderna, *timba*, é referido também na peça através da incorporação de linhas de trompa virtuosas em uníssono na região aguda, o acompanhamento improvisado (*vamp*) em estilo de salsa no teclado contrastante com o estribilho e uma *bomba* ou seção climática, na qual os instrumentos melódicos saem e a percussão continua tocando. A *timba*, como ícone, liga a composição ao turismo, entretenimento para estrangeiros e, mais amplamente, uma subcultura inteira de *jineterismo* ou atividade ilegal na qual os *habaneros* oferecem serviços de vários tipos (material, sexual) para os turistas em troca de dinheiro. O estribilho vocal é um *rap*, também remanescente de *timba* e ainda assim ressoando com os elementos estilísticos estrangeiros mencionados. Outros sons que se destacam na peça incluem uma guitarra elétrica solo próximo ao fim e uma participação do trompete entre as estrofes na qual o intérprete cita a melodia “La comparsa”, de Ernesto Lecuona (1912). Este último é um signo musical complexo e ambivalente por si próprio.

“La comparsa” foi originalmente uma composição para piano estilizada, escrita por um cubano branco de formação clássica, em imitação das bandas de carnaval afro-cubanas. Nesse contexto ela traz à mente novamente um dos temas centrais da composição: o fascínio do branco pela cultura negra.

Una sueca vino al país
A aprender la rumba como se toca aquí
Su marido fue al malecón
A comprar tabacos y botellas de ron
En La Habana todo se intenta
Lo que no se puede se inventa
Todo el mundo quiere salir de su derrotero

Uma sueca veio ao país
Para aprender como se toca rumba aqui
Seu marido foi ao cais
Para comprar tabacos e garrafas de rum
Em Havana tudo se tenta
E o que não se pode se inventa
Todo mundo quer sair do seu fracasso

54

Ella caminó toda la ciudad
Ella se metió en cualquier lugar

Ela caminhou toda a cidade
Ela foi a todo lugar



Ella preguntó en cada solar
 Y en un patio descubrió
 Un negrón tocando tambor
 Con los brazos fuertes
 Como de un gladiador
 En los hombros brillos de sol
 Casi encandilaban
 Y la sueca que lo miraba
 Cuando no reía sudaba
 Todo el mundo quiere salir de su derrotero

Ela perguntou em cada casa
 E em um recinto descobriu
 Um negrão tocando tambor
 Com braços fortes
 Como os de um gladiador
 Nos ombros o brilho do sol
 Quase deslumbravam
 E a sueca que o via
 Quando não ria suava
 Todo mundo quer sair do seu fracasso

Um último exemplo na produção de Alfonso em termos de recriação de sons e imagens de Havana por meio de canção pode ser encontrado na faixa título do álbum que estamos examinando, “El ilustrado caballero de Paris” (O ilustre cavalheiro de Paris). O próprio “cavalheiro”, José M. López Lledín (1899–1985), era um imigrante educado porém perturbado, que se tornou vagante, originário da Espanha, perambulando pelas ruas de Havana por várias décadas. Quase todos que viveram na cidade de 1940 a 1980 lembram-se dele. Alfonso faz de López Lledín a parte central do texto, descrevendo-o como um tipo de Cristo mendicante, nobre de espírito, mas usando vestimenta esfarrapada e comendo das latas de lixo. O Caballero rejeita a importância do dinheiro, como um bom revolucionário, mas ele é também um delirante. Sua pessoa é, portanto, semioticamente carregada. Ele apoia Castro e o governo revolucionário, mas sua própria existência e a dimensão de sua instabilidade mental levantam questões sobre seu julgamento, e por extensão sobre o próprio esforço revolucionário.

Musicalmente, a composição é um bolero, o gênero do romance e do sentimentalismo apolítico por excelência. Sua instrumentação é tradicional, estabelecendo um forte contraste entre a tendência relativamente dominante (embora de bom gosto) do plano sonoro e do texto experimental e mais ousado da canção. Dois violões em estilo clássico são ouvidos, um realizando conduções melódicas e outro arpejando acordes; eles são complementados por contrabaixo, bongô e maracas.

A introdução da canção é feita num *rubato non mensurato*; o tempo fixo entra na primeira iteração da frase “Pero yo lo recuerdo muy bien” (Mas eu me lembro dele muito bem). O som inegavelmente “doce” da canção e a adoção do formato do bolero criam uma ambiência de nostalgia e ternura para dentro do qual as imagens textuais são inseridas. Assim como nos exemplos anteriores, a abordagem que Alfonso faz do material difunde o que seria senão um tópico decididamente controverso. Mais do que focar diretamente nas terríveis condições físicas e mentais do morador de rua, ou o que elas podem implicar sobre a Cuba revolucionária, a



descrição sentimental de Alfonso, em vez disso, encoraja-nos a pensar no Caballero como um amável senhor, uma raridade inofensiva e alegre, um representante relativamente neutro das experiências comuns a todos os residentes de Havana e que evoca a melancolia de nosso próprio passado, pelo menos tanto quanto qualquer mensagem sociopolítica.

Pero yo lo recuerdo muy bien
Comiendo sobras de un plato
Y escribiendo “que viva Fidel”
En recortes de las servilletas
Y lo hacía con amor
Venerable luz en su cabeza

Y así nació en esta capital
Esa leyenda de un viejo singular
Tan gloriosa como casas coloniales
Y así vivió y murió en este país
El Ilustrado Caballero de París
Sobre La Habana un ángel se cayó
un Cristo ya vencido

Pero yo lo recuerdo muy bien
Durmiendo en los portales
Y los niños riéndose de él
Y su melena tan larga y tan dura
Como la que tuve yo
Cuántos años, cuántos sueños rotos
Cuánta historia, cuántos años locos

Mas eu o recuerdo muito bem
Comendo os restos de um prato
E escrevendo “que viva Fidel”
Nos pedaços dos guardanapos
E o fazia com amor
Venerável luz na sua cabeça

E assim nasceu nesta capital
Essa lenda de um velho singular
Tão gloriosa como casas coloniais
E assim viveu e morreu neste país
O Ilustre Cavalheiro de Paris
Sobre a Havana um anjo caiu
um Cristo já vencido

Mas eu o recuerdo muito bem
Dormindo nas portas
E as crianças rindo dele
E sua cabeleira tão comprida e tão cheia
Como a que tive eu
Quantos anos, quantos sonhos destruídos
Quanta história, quantos anos loucos

As evocações que Gerardo Alfonso faz de Havana por meio de canções, suas recriações do espaço social, apresentam imagens muito diferentes daquelas feitas pela mídia oficial. Lendo as notícias em *Granma* – o jornal do Partido Comunista Cubano e o único que circula em âmbito nacional diariamente – ou ouvindo ao noticiário noturno em uma das duas ou três operadoras estatais de televisão, ouvir-se-á pouco sobre prostitutas, turismo sexual, estereótipos raciais ou quaisquer dos assuntos encontrados no repertório aqui analisado. No ambiente altamente regulado da mídia cubana, a canção popular é um dos meios cujos assuntos fora dos limites entram na discussão pública.

Obras de arte bem acabadas são complexas; ao invés de trazer uma mensagem simples, elas se prestam a várias interpretações. As composições de Gerardo Alfonso exemplificam perfeitamente essa tendência. Alfonso escolhe tópicos que são socialmente significantes e politicamente carregados, mas os trata de maneira que resiste ao dogmatismo e sugere múltiplas leituras.



Da mesma maneira, o compositor quer que sua música seja, de algum modo, controversa. Ele tem sugerido que os artistas alarguem as fronteiras do aceitável e façam o público discutir questões que podem evitar ou que lhes tragam incômodo.

É importante que o *trovador*, um tipo de artista que por boa razão é chamado como cantor de protesto ou cantor engajado, tenta alcançar a consciência das pessoas, suas opiniões e propõe debates na sociedade para transformá-la, revolucioná-la.

Não é suficiente que tenhamos realizado uma revolução, precisamos continuar com esta revolução, é uma roda que se move adiante. E é importante debater temas que não são discutidos [...]; o tema que parece ser o mais banal pode ser profundamente interessante. (Alfonso apud Rodríguez Sotomayor)

Um das maneiras mais eficazes que Alfonso usa para criar ou modelar significados textuais é pelo contraste com o som em diferentes modos. Música e suas associações socialmente derivadas podem ser usadas para sublinhar ou complementar o significado textual, como no caso do ritmo de chachachá em “Lo que me atrapa aquí” ou o ritmo de dança da *timba* em “Suave, suave”.

De outro modo, o uso do som pode problematizar os significados textuais, como na incorporação dos elementos estrangeiros, não cubanos, numa canção que alude um gênero folclórico tradicional como a rumba. A música pode ser usada intertextualmente, pela citação de melodias locais mais antigas (carregadas com seus próprios significados sociais específicos) em novas composições, a fim de fixar paralelos ou fazer inferências. Finalmente, a música pode ser usada para modificar o tom da mensagem textual ou ajudar a evocar estados emocionais específicos do ouvinte, como no caso do bolero no “El ilustrado caballero de París”. A íntima associação entre música e estágios particulares da vida, períodos de tempo, lugares e estados da mente, faz disso um veículo especialmente útil para a manipulação da emoção.

Os significados de cidades como Havana são invariavelmente selados em narrativas históricas pré-existentes. Artistas como Gerardo Alfonso se posicionam em tais narrativas e ativamente as respondem, reinterpretando e reemoldurando o discurso da realidade como apresentado por outros. O repertório de Alfonso pode ser visto como uma tentativa de afirmar controle simbólico (Stokes, 1994, p. 8) sobre o espaço urbano por parte das classes menos favorecidas, reconfigurando as construções, sons e imagens que os residentes de Havana usam para pensar acerca de sua cidade.



Sua música é relevante socialmente justo devido à incorporação sutil de significados locais, seu engajamento com aspectos pouco discutidos da realidade do dia a dia e suas tentativas para reconfigurar a música urbana em Cuba, de uma forma mais abrangente, utilizando uma ampla variedade de sons para comentar sobre o presente cubano.



REFERÊNCIAS

Acosta, Leonardo. “The rumba, the guaguancó and Tío Tom”. In: Manuel, Peter, ed., *Essays on Cuban Music: North American and Cuban Perspectives*. Maryland: University Press of America, 1991, p. 51-73.

Castillo Faílde, Osvaldo. *Miguel Faílde, creador musical del danzón*. Havana: Editora del Consejo Nacional de Cultura, 1964.

Iznaga, Diana. “Prólogo”. In: Ortiz, Fernando, *Los negros curros*. Havana: Editorial de Ciencias Sociales, 1986.

Lane, Jill. *Blackface Cuba, 1840-1895*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press., 2005.

Lapique Becali, Zoila. *Música colonial cubana tomo 1 (1812-1902)*. Havana: Editorial Letras Cubanas, 1979.

Moore, Robin. *Music and Revolution. Cultural change in socialist Cuba*. Berkeley: University of California Press., 2006.

Orovio, Helio. *Cuban Music from A to Z*. Durham, NC: Duke University Press., 2004.

Portalatino.com. Disponível em <http://www.portalatino.com/platino/website/ew/alternativo/acerca.jsp?fvuid=600952052280&secid=716042659280&ptitle=Acerca%20de...>

Rodríguez Sotomayor, Daynet. “Estoy de pie”. Entrevista com Gerardo Alfonso. Disponível em <http://www.trovacub.com/nuke/modules.php?name=News&file=article&sid=922>

Rojas, Rafael. *El arte de la espera. Notas al margen de la política cubana*. Madri: Editorial Colibrí, 1998.

Santos Cabrera, Kaloian. “Conversando con Gerardo Alfonso. Remembranzas de un cuarto de siglo”. Disponível em <http://oreja.trovacub.com/boletin16.htm> - _Gerardo_Alfonso.

Stokes, Martin (org.). *Ethnicity, Identity, and Music. The Musical Construction of Place*. Londres: Berg, 1994.

Registros fonográficos

Alfonso, Gerardo. *Sábanas blancas*. Bis Music, compact disc 126. Havana: ARTEX, 1997.

Alfonso, Gerardo. *El ilustrado caballero de París*. EGREM cassette C-686. Havana: EGREM, 2001.



Alfonso, Gerardo. *Momentos*. Unicornio cassette UN-KCT7017. Havana: Abdala Studios, 2002.

Alfonso, Gerardo. *Las cosas que te cuento*. Bis Music compact disc 257. Havana: ARTEX, 2003.

ROBIN MOORE é professor associado de Etnomusicologia da Universidade do Texas, Austin, EUA. Seus principais interesses de pesquisa abrangem música e nacionalismo, música e relações raciais, música popular e estética da arte socialista. Autor dos livros *Nationalizing Blackness* (University of Pittsburgh Press, 1997), *Music and Revolution* (University of California Press, 2006), *Music of the Hispanic Caribbean* (Oxford Press, 2010), *Musics of Latin America* (W.W. Norton, 2012); e de artigos sobre música cubana publicados em *Latin American Music Review*, *Cuban Studies*, *Ethnomusicology*, *Encuentro de la cultura cubana*, e outros periódicos e antologias. Atualmente é o editor de *Latin American Music Review*.



O choro como modelo arquetípico da Teoria Gerativa da Música Tonal

Carlos Almada*

Resumo

Este artigo apresenta um estudo sobre o gênero choro, a partir de uma perspectiva baseada nos princípios da Teoria Gerativa da Música Tonal (Lerdahl & Jackendoff, 1983). O foco recai sobre um conjunto de seis propriedades que definem o modelo arquetípico dessa teoria. Pretende-se demonstrar que o choro, por suas peculiaridades, se candidata como um desses modelos. Como método principal, tem-se a elaboração e subsequente análise (de acordo com os parâmetros estabelecidos pelas seis propriedades) das estruturas métrica, de agrupamento, temporal-duracional e prolongacional de um trecho de um choro representativo (*Proezas de Solon*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda). Observa-se como resultado do estudo uma forte conformação da peça analisada ao modelo proposto pela Teoria Gerativa.

Palavras-chave

Século XX – música popular brasileira – choro – Teoria Gerativa da Música Tonal – modelo arquetípico.

Abstract

This paper presents a study about the genre *choro*, under a perspective based on the Theory Generative of Tonal Music (Lerdahl & Jackendoff, 1983). The focus is on a group of six proprieties, which define the archetypical pattern of this theory. The study aims at demonstrating that, due to its peculiarities, the choro candidates as one exemplar of this pattern. As the central methodology are the elaboration and the subsequent analysis (according to parameters established by the six proprieties) of the metrical, grouping, time-span, and prolongational structures of a segment of a representative choro (*Proezas de Solon*, by Pixinguinha and Benedito Lacerda). As a result of the study we can observe a strong conformation of the analyzed piece to the pattern proposed by the Generative Theory.

Keywords

20th century – Brazilian popular music – choro – Theory Generative of Tonal Music – archetypical pattern.

* Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: calmada@globocom.com.



A Teoria Gerativa da Música Tonal (a partir deste ponto, TGMT) busca, em linhas gerais, descrever e explicar os processos cognitivos envolvidos na percepção de uma peça de música tonal por um ouvinte experimentado que, a partir de sua própria intuição, organizaria mentalmente o fluxo dos eventos melódico-harmônicos e rítmico-métricos presentes na peça em diferentes níveis hierárquicos de importância estrutural. Essa teoria é fundamentada em quatro princípios básicos, que atuam de maneira mutuamente interdependente: as estruturas métrica e de agrupamentos [*metrical and grouping structures*] e as reduções temporal-duracional¹ e prolongacional [*time-span and prolongational reductions*]. De acordo com as definições elaboradas pelos próprios autores,

[a] *estrutura de agrupamentos* expressa uma segmentação hierárquica de uma peça em motivos, frases e seções. [A] *estrutura métrica* expressa a intuição de que os eventos da peça estão relacionados a uma alternância regular entre pulsos fortes e fracos em um número de níveis hierárquicos. [A] *redução temporal-duracional* associa as alturas da peça a uma hierarquia de “importância estrutural” de acordo com suas posições nas estruturas de agrupamento e métrica. [A] *redução prolongacional* associa as alturas a uma hierarquia que expressa tensões e distensões melódicas e harmônicas, continuidade e progressão (Lerdahl & Jackendoff, 1983, p. 8-9, grifos originais).

Esse processo cognitivo musical é regido por dois conjuntos de regras, associados a cada um dos quatro componentes acima descritos: as regras de boa formação [*well-formedness rules*], “que especificam as possíveis descrições estruturais”, e as regras de preferência [*preference rules*], “as quais designam, dentre as possíveis descrições estruturais, aquelas que correspondem às audições de um ouvinte experimentado de qualquer peça em particular” (Lerdahl & Jackendoff, 1983, p. 9).² Ou seja, as últimas, ao se constituírem de seleções preferenciais dentro de um universo de alternativas possíveis (no qual a ambiguidade está sempre presente), correspondem justamente às intuições do ouvinte experimentado, o que forma o cerne da própria teoria de Lerdahl e Jackendoff.³ Há sete regras de preferência para a es-

¹ Tradução originalmente proposta por Sampaio (2003, p. 39).

² Há ainda um grupo especial de regras, as transformacionais [*transformational rules*], ligadas a distorções da norma, como a presença de elisões (Lerdahl & Jackendoff, 1983, p. 11).

³ No capítulo final de seu livro, Lerdahl e Jackendoff examinam as principais conexões entre a TGMT e os campos da Psicologia e da Linguística (além de estabelecer analogias com domínios mais específicos, como por exemplo, os processos de percepção visual). Os autores concluem que as regras de preferência de sua teoria (especialmente aquelas ligadas à estrutura de agrupamentos) constituem um “enunciado explícito da Lei de Concisão [*Prägnanz*], aplicada à percepção musical”, pelo fato de ser sua mais abrangente função “selecionar [entre todas as alternativas válidas] uma estrutura maximamente estável.” (Lerdahl & Jackendoff, 1983, p. 304).



estrutura de agrupamentos, dez para a estrutura métrica, sete para a redução temporal-duracional e seis para a redução prolongacional.⁴

O presente artigo tem por objetivo central iniciar um estudo do gênero choro a partir de uma perspectiva baseada nos princípios teóricos acima apresentados. Especificamente, o foco deste estudo é dirigido para um conjunto de seis propriedades descritas como definidoras daquilo que os autores denominam “modelos arquetípicos [*archetypical patterns*], que emergem como consequência das regras de preferência dos quatro componentes da gramática musical” (Lerdahl & Jackendoff, 1983, p. 288). Considerando, como afirmam Lerdahl e Jackendoff, que o reforço mútuo dessas regras preferenciais gera construções arquetípicas, pretende-se aqui comprovar que o choro, como um idioma musical (de acordo com a terminologia da TGMT) de características peculiares dentro da música popular,⁵ candidata-se justamente como um exemplar desse modelo proposto pela teoria. O propósito central desta abordagem é, portanto, abrir uma nova perspectiva de estudo do choro, a partir de questões ligadas ao processo cognitivo envolvido em sua percepção por uma audiência habituada a esse gênero. Como referencial de apoio foram adotadas algumas formulações técnicas ligadas especificamente à linguagem do choro (forma, harmonia, melodia, ritmo e organização frasal), extraídas de Almada (2006).

A metodologia deste trabalho consiste na análise de um trecho de uma peça de choro convenientemente representativa: a primeira parte de *Proezas de Solon*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda, de acordo com os quatro componentes da Teoria Gerativa. Assim, foram elaboradas estruturas métrica e de agrupamento para a peça, as quais foram em seguida analisadas tanto individualmente quanto em relação a suas mútuas interações, de acordo com os parâmetros estabelecidos pelas propriedades citadas. A consecução dessa etapa prepara devidamente o terreno para a elaboração das reduções temporal-duracional e prolongacional – que consiste na segunda parte do artigo –, fornecendo os elementos necessários para as conclusões do estudo.

⁴ Para a descrição resumida de todas as regras da TGMT (incluindo as de boa formação e as transformacionais), ver Lerdahl & Jackendoff, 1983, p. 345-52.

⁵ Embora TGMT trate quase exclusivamente da música erudita como principal objeto de estudo, nada em seu texto exclui a possibilidade de estender também seu âmbito para o universo da música popular. Pelo contrário, os autores afirmam em diversos pontos que outros idiomas musicais (como o jazz, por exemplo, ou mesmo alguns gêneros não ocidentais) se apresentam como, no máximo, casos especiais da gramática que propõe sua teoria. Nesse sentido, torna-se especialmente marcante o fato de que um artigo mais recente dos mesmos autores (Lerdahl & Jackendoff, 2006) é quase que inteiramente ilustrado com exemplos de aplicações dos princípios gerativos na música popular (no caso, extraídos de canções dos Beatles).



AS ESTRUTURAS MÉTRICA E DE AGRUPAMENTO DA PRIMEIRA PARTE DE *PROEZAS DE SOLON*

De acordo com a TGMT,

os componentes de agrupamento e de métrica servem a uma dupla função [...]: eles segmentam a música em domínios rítmicos, e dentro desses domínios providenciam critérios rítmicos como suplemento a critérios de alturas na determinação das importâncias estruturais dos eventos. (Lerdahl & Jackendoff, 1983, p. 119)

A combinação da análise métrica e da análise de agrupamentos de uma peça promove, portanto, sua segmentação em unidades rítmicas, dentro das quais são selecionados (a partir de critérios derivados das regras de preferência, principalmente) os eventos de altura de maior importância estrutural que possibilitam a elaboração de uma redução temporal-duracional (o que, por sua vez, serve de base para a redução prolongacional).

O primeiro passo do processo consiste na determinação da grade métrica [*metrical grid*] do trecho selecionado (Exemplo 1).

Os pontos representam articulações a cada nível métrico considerado (neste caso, com frequências de 1, 2, 4, 8 e 16 tempos), revelando as relações hierárquicas existentes: quanto mais pontos possuir, maior é a importância métrica relativa de um pulso no contexto. Como se observa, a peça possui uma construção métrica binária e simetricamente “quadrada”, por assim dizer, o que é típico em choros. Tal característica corresponde firmemente à segunda propriedade dos modelos arquetípicos da TGMT, que determina que “os níveis maiores [em relação a um determinado nível de referência] da estrutura métrica são uniformemente duplos” (Lerdahl & Jackendoff, 1983, p. 289).⁶

Já para a determinação da estrutura de agrupamentos do trecho selecionado é necessário tecer alguns comentários prévios a respeito de características construtivas do choro, especialmente aquelas associadas à organização frasal e motivica mais típica do gênero, pois tais elementos são decisivos para a segmentação de uma peça em grupos. De acordo com Almada (2006, p. 15-16), uma parte-padrão de choro⁷ possui,

⁶ Essa propriedade está associada à décima regra de preferência métrica (MPR 10), que corresponde à regularidade binária da estrutura (Lerdahl & Jackendoff, 1983, p. 101).

⁷ Um choro típico possui três partes, organizadas de acordo com a chamada forma rondó, o que configura a seguinte disposição: A (com repetição) – B (com repetição) – A (sem repetição) – C (com repetição) – A (sem repetição). As partes guardam entre si relações antes tonais (i.e., cada parte subordinada é composta numa uma região vizinha à tonalidade de referência, apresentada pela parte principal A) do que propriamente motivicas ou temáticas. Para os objetivos do estudo que é aqui desenvolvido, basta apenas a observação de uma dessas partes do choro, das quais a primeira – pelas razões óbvias de ser a principal – foi selecionada para análise. Para maiores informações sobre aspectos macroformais do choro, ver Almada (2006).



Exemplo 1. Grade métrica da primeira parte de *Proezas de Salom* (c. 1-16).



em geral, extensão de 16 compassos, que podem ser sucessivamente subdivididos de maneira simétrica, apresentando os seguintes níveis de segmentação: (1^o) dois grupos de oito compassos, denominados antecedente (c.1-8) e consequente (c.9-16), que no conjunto delineiam a estrutura conhecida como período;⁸ (2^o) quatro frases de quatro compassos (duas para o antecedente e duas para o consequente); (3^o) oito subfrases (duas para cada frase), cada qual com dois compassos. Tomando como base a observação empírica do repertório de choros, o prosseguimento da segmentação a partir do nível da subfrase nesse idioma musical, embora teoricamente possível, torna-se em geral cada vez mais irrelevante para a compreensão da estrutura de agrupamentos. No entanto, de acordo com as particularidades do presente caso, é possível empreender ainda mais uma subdivisão (embora parcial, como será visto), na criação de um nível de grupos com um compasso de extensão.

As quatro frases, que formam o nível de grupos mais significativos para a organização melódico-harmônica, possuem funções bem específicas dentro da estrutura da parte, reforçando e explicitando as características construtivas da camada à qual se subordina hierarquicamente (a dos grupos antecedente/consequente): a frase 1 é a mais importante, por apresentar o enunciado do próprio choro (e, geralmente, seu motivo principal, logo na entrada); a frase 2 tem a função de contraste ao enunciado e, quase sempre, conclui em cadência dominante; a frase 3 é uma retomada (literal, na maior parte dos casos) dos dois compassos que abrem a frase inicial (o que corresponde justamente à expectativa para o início de um consequente de período), desdobrando-se, no entanto, de modo diverso, a partir de uma mudança na harmonia; a frase 4, através, geralmente, de uma nítida intensificação rítmica, leva à finalização da parte com uma apropriada cadência autêntica, com a linha melódica invariavelmente concluindo sobre a tônica (Almada, 2006, p. 16).

O Exemplo 2 apresenta a estrutura de agrupamentos do trecho que é aqui analisado, associada à estrutura métrica do Exemplo 1. Os cinco níveis de agrupamento são nomeados alfabeticamente, do mais básico (a) ao mais superficial (e), com as extensões em tempos (e não em compassos) dos grupos resultantes indicadas entre parênteses.

Como se observa nos níveis de agrupamento do Exemplo 2, há duas, por assim dizer, anomalias de segmentação, ambas derivadas de aspectos específicos da linha melódica escolhida:

- No nível das subfrases (de 4 tempos) a segmentação não é contínua, acontecendo apenas nas frases ímpares, já que a subdivisão das frases pares se-



estrutura métrica

estrutura de agrupamentos

frase 1 (8)

frase 2 (8)

frase 3 (8)

frase 4 (8)

antecedente (16)

consequente (16)

parte A / período (32)

Exemplo 2. Estrutura de agrupamentos da primeira parte de *Proezas de Solon* (c. 1-16).



ria musicalmente um tanto forçada (ou seja, as frases 2 e 4 organizam-se como unidades indivisíveis);

- Pela mesma razão, somente a segunda subfrase da frase 1 (c. 5-8) é passível de ser subdividida logicamente, resultando em dois grupos de dois tempos cada.

Desconsiderando essas duas irregularidades (e levando em conta o nível das frases como o estrato ótimo de significação estrutural), a estrutura de agrupamento da peça se conforma com o que dita a primeira propriedade dos modelos arquetípicos: “Cada nível maior é dividido em dois grupos de igual tamanho” (Lerdahl & Jackendoff, 1983, p. 289).⁹

A comparação entre ambas organizações, como mostradas no Exemplo 2, revela que as estruturas de agrupamento e métrica estão defasadas [*out of phase*] – o que acontece quando “um grupo começa em um pulso mais fraco do que o mais forte dos pulsos do [mesmo] grupo” (Lerdahl & Jackendoff, 1983, p. 30). Tal deslocamento resulta do fato de que quase todas as subfrases (e todas frases) se iniciam em anacruse. Na verdade, esta é uma das mais idiomáticas particularidades do gênero choro, o que pode ser constatado facilmente com simples levantamentos estatísticos do repertório.¹⁰

A próxima etapa da análise consiste em elaborar a segmentação que possibilitará a redução temporal-duracional. Os segmentos resultantes – os *time-spans*¹¹ – resultam da integração entre as estruturas de agrupamento e métrica, sendo necessário para tal o estabelecimento de uma convenção gráfica adicional, os colchetes de subgrupos [*subgroup brackets*], a partir dos quais os trechos em defasagem se tornam mais evidentes. O Exemplo 3 atualiza o Exemplo 2, com o acréscimo dos colchetes dos subgrupos e, conseqüentemente, define os *time-spans* a serem considerados como relevantes para as reduções subsequentes (observe-se especialmente como subgrupos surgem para suprir as “lacunas” no nível *c*, das subfrases).

Os colchetes de subgrupos definem os *time-spans*, que podem ser classificados como regulares ou aumentados (quando incorporam anacruses).¹² Como se observa no Exemplo 3, há no nível de dois tempos uma maior quantidade de *time-spans*

⁹ Essa propriedade é baseada na quinta regra de preferência de agrupamento (GPR 5), que é referente à subdivisão simétrica dos grupos (Lerdahl & Jackendoff, 1983, p. 49).

¹⁰ Tomando, por exemplo, uma coletânea de obras compostas por Pixinguinha e, eventualmente, em coautoria com Benedito Lacerda (Pixinguinha, 1997), observa-se que os choros (e gêneros correlatos como o maxixe e o xôtis, excluindo-se da conta, no entanto, as valsas, marchas-rancho e sambas) com início anacrústico superam aqueles téticos ou acéfalos na proporção de 43 a 19 (ou, aproximadamente, 70% a 30%).

¹¹ Aqui se preferiu manter a versão original do termo, pela falta de uma boa tradução concisa.

¹² Para informações mais detalhadas sobre os dois tipos de *time-spans*, ver Lerdahl & Jackendoff (1983, p. 126-7).



Exemplo 3. Segmentação das *time-spans* da primeira parte de *Proezas de Salom* (c. 1-16).



aumentados em relação aos regulares (que estão presentes apenas nos trechos dos c. 6-7 e 14-15). Em comentários sobre um dos exemplos de seus livros – correspondendo ao trecho inicial da *Sinfonia* n. 40, em Sol menor, de Mozart –, no qual há também supremacia de subgrupos aumentados (resultantes igualmente de inícios anacrústicos), Lerdahl e Jackendoff afirmam que “a tensão interna dessa música é em parte um produto do conflito rítmico entre a periodicidade da estrutura métrica (reforçada pelo acompanhamento) e a complexidade dos *time-spans* resultantes de tais condições fora de fase” (Lerdahl & Jackendoff, 1983, p. 127).

Em relação às propriedades do modelo arquetípico que aqui são tomadas como parâmetros comparativos, observa-se pela primeira vez uma discordância mais incisiva. A terceira propriedade determina que as estruturas métrica e de agrupamento devam estar maximamente em fase, o que, como se constatou não acontece na peça (Lerdahl & Jackendoff, 1983, p. 289).¹³

Dando continuidade ao estudo, o quadro dos segmentos *time-span* (níveis *a-f*) do Exemplo 3 servirá de base para a redução temporal-duracional que, por sua vez, permitirá a elaboração da redução prolongacional. De acordo com a TGMT, a determinação dos *time-spans* nos estratos mais locais se baseia nos parâmetros métricos (fornecidos, portanto, pelos níveis *f* e *e*) e, nos mais globais, pela organização dos agrupamentos (níveis *d*, *c*, *b* e *a*).¹⁴

AS ESTRUTURAS TEMPORAL-DURACIONAL E PROLONGACIONAL DA PRIMEIRA PARTE DE *PROEZAS DE SOLON*

A estrutura temporal-duracional consiste na identificação das relações hierárquicas entre os eventos presentes na superfície musical, a partir das análises das estruturas métrica e de agrupamento realizadas. Os níveis mais altos (próximos à superfície) da estrutura temporal-duracional são determinados pela estrutura métrica, enquanto a estrutura dos agrupamentos fornecem os elementos necessários para a elaboração dos níveis mais profundos. De acordo com a metodologia da TGMT, a análise temporal-duracional se apresenta em dois tipos de notação gráfica: em “árvore” (segundo procedimentos derivados do campo da linguística) e na assim chamada notação secundária [*secondary notation*], na qual os níveis temporal-duracionais estabelecidos pelos diversos ramos da árvore gráfica são “traduzidos” para a simbologia musical. Nos exemplos de seu livro, Lerdahl e Jackendoff nor-

¹³ Propriedade associada à segunda regra de preferência métrica (MPR 2), que normatiza a correlação das estruturas métrica e de agrupamento (Lerdahl & Jackendoff, 1983, p. 76).

¹⁴ Como será comentado oportunamente, na redução temporal-duracional parte-se da superfície musical para as camadas mais básicas, num procedimento contrário ao da redução prolongacional.



malmente utilizam as duas formas de notação, com o objetivo de tornar mais claro o entendimento das relações hierárquicas. Os eventos são selecionados dentro das segmentações pré-estabelecidas (seja pela estrutura métrica, seja pela estrutura de agrupamentos), de acordo com as diversas regras de preferência mencionadas. A partir da interpretação do conjunto dessas regras e das análises realizadas (ver Exemplos 1, 2 e 3), o Exemplo 4 apresenta uma possível estrutura temporal-duracional para a primeira parte de *Proezas de Solon*, nas notações em árvore e secundária.

A respeito da notação em árvore é necessário fazer algumas considerações:

- a) Como se observa, a cada nível estrutural são selecionados os eventos melódicos mais relevantes, de acordo com as regras de preferência métricas (níveis *f*, *e* e, parcialmente, *d*) e de agrupamento (*d* parcialmente, *c*, *b* e *a*), resultando em sucessivas reduções que revelam a hierarquia da organização melódico-harmônica.
- b) Em um determinado nível, um evento musical *x* pode se relacionar hierarquicamente a um outro contíguo *y* por intermédio de dois tipos ligações: como ramo esquerdo [*left branch*] – *x* sendo subordinado a *y* (por exemplo, uma apogiatura seguida de sua resolução) –, ou como ramo direito [*right branch*] – *y* como uma elaboração de *x* (por exemplo, um arpejo) (Lerdahl & Jackendoff, 1983, p. 128-9).
- c) As elipses entre alguns dos ramos se referem ao princípio da retenção cadencial [*cadential retention*], pelo qual os eventos melódicos envolvidos em cadências são considerados como uma unidade estrutural e, portanto, são mantidos no nível hierarquicamente superior, sem sofrer reduções (Lerdahl & Jackendoff, 1983, p. 138-9).

A análise da estrutura temporal-duracional apresentada no Exemplo 4 revela uma organização bastante próxima daquela considerada pela TGMT como a de um modelo arquetípico. Segundo a quarta propriedade de tal idealização, na estrutura temporal-duracional, o início estrutural é seu primeiro evento e é um acorde tônico em estado fundamental; a conclusão da frase compreende os dois últimos eventos e é uma cadência autêntica perfeita (Lerdahl & Jackendoff, 1983, p. 289).

Tal disposição se torna evidente com a observação do nível *c* (principalmente a partir da notação secundária do Exemplo 4), que apresenta as duas metades da parte do choro analisado em seus pontos de apoio hierárquico – os inícios e cadências que delimitam as seções do antecedente e do conseqüente. Com o objetivo de torná-los mais claros, esses pontos de apoio são rerepresentados em outra disposição gráfica na Figura 1:



Função / Eventos	Início estrutural (c. 1)	Cad. dominante (c.7-8)		Início secundário (c. 9)	Cad. autêntica (c. 15-16)	
melódicos	Dó	Ré	Dó	Dó	Dó	Fá
harmônicos	I	V/V	V	I	V	I
	antecedente			consequente		

Figura 1. Resumo da estrutura temporal-duracional da primeira parte de *Proezas de Solon* (nível c).

Como comentado anteriormente, segundo a TGMT, a principal motivação para o estabelecimento de uma estrutura prolongacional se apoia na incapacidade da redução temporal-duracional de expressar por completo toda a gama de relacionamentos estruturais entre os eventos presentes em uma peça musical. Isso se deve ao fato de que a redução temporal-duracional dá conta apenas das relações hierárquicas entre eventos selecionados de segmentos contíguos, pré-estabelecidos nas análises métrica e de agrupamentos, não permitindo uma compreensão global das relações de “continuidade e progressão, [de] movimento em direção a tensão ou relaxamento e dos graus de conclusão ou não-conclusão”, o que é apenas conseguido através de uma redução prolongacional (Lerdahl & Jackendoff, 1983, p. 123). A despeito disso e em contrapartida, uma análise prolongacional não pode dispensar as informações geradas pela análise temporal-duracional, (nem, por extensão, aquelas derivadas das análises métrica e de agrupamentos) que lhe servem de base.

A análise prolongacional emprega também a notação em árvore, adaptando-a para suas finalidades específicas (ver Exemplo 5): ramos esquerdos significam relaxamento em relação a eventos mais estáveis (como a resolução de uma sensível na tônica de uma peça) e ramos direitos indicam aumentos de tensão a partir de determinados eventos (como uma mudança de harmonia). Ambos os casos são denominados progressões [*progressions*] quando as fundamentais harmônicas dos eventos envolvidos são diferentes (Exemplos 5a e 5b). Quando os eventos possuem mesmas fundamentais harmônicas, mas um deles tem uma posição menos consonante (p.ex., uma inversão ou nota melódica distinta, como no Exemplo 5c), a junção dos ramos é representada por um pequeno círculo preenchido, constituindo-se uma prolongação fraca [*weak prolongation*]. No caso de idênticas configurações (fundamental, baixo e nota melódica), a junção se dá por meio de um círculo aberto, uma prolongação forte [*strong prolongation*] (Exemplo 5d). Tanto a prolongação fraca quanto a forte podem apresentar as configurações de ramo direito-esquerdo ou esquerdo-direito, dependendo do contexto (Lerdahl & Jackendoff, 1983, p. 181-182)

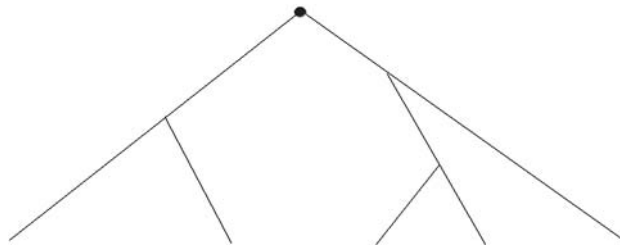


Exemplo 5. Possibilidades de conexão entre eventos na notação em árvore da análise prolongacional.

A notação secundária da redução prolongacional também apresenta suas particularidades, derivadas da terminologia da análise schenkeriana:¹⁵ uma hierarquia dos eventos de altura associada a diferentes valores rítmicos-duracionais (no caso da TGMT, apenas semibreves – para os inícios estruturais e cadências – e semínimas sem hastes – para os demais eventos) e o uso de ligaduras – cheias para representar progressões e prolongações fracas e pontilhadas para as prolongações fortes (Lerdahl & Jackendoff, 1983, p. 202).

É ainda central para a teorização da hierarquia prolongacional e, especialmente, para a confirmação da hipótese adotada neste estudo, o conceito de estrutura normativa [*normative structure*], que corresponde a certo modelo de árvore que, segundo a TGMT, “recorre constantemente, enquanto outros virtualmente nunca acontecem” (Lerdahl & Jackendoff, 1983, p. 197-198).

A estrutura normativa é apresentada esquematicamente no Exemplo 6:¹⁶



Exemplo 6. Estrutura prolongacional normativa.

O esquema se apresenta como uma divisão binária, na qual se observam claramente relações de prolongação em dois níveis hierárquicos: no mais profundo deles, o retorno para a sonoridade inicial (o início estrutural); porém, numa posição mais estável (prolongação fraca). O segundo nível revela uma elaboração (ramo direito) do evento inicial – ou uma partida [*departure*], na terminologia da teoria – na

¹⁵ Para a descrição dos fundamentos da análise schenkeriana, ver, por exemplo, Forte & Gilbert (1982).

¹⁶ O Exemplo 6 reproduz a Figura 8.28a de TGMT (Lerdahl & Jackendoff, 1983, p. 199).



primeira seção e uma preparação para a cadência autêntica (os ramos esquerdos sucessivos).

A partir de tais elementos básicos e de outras informações mais detalhadas e específicas (entre elas, as regras de preferência) sobre os procedimentos considerados para a construção de uma estrutura prolongacional,¹⁷ é possível elaborar a seguinte análise para a peça que é aqui objeto de estudo (Exemplo 7), apresentada nas notações em árvore e secundária.

Por questões de espaço e de foco de estudo, a análise prolongacional realizada não prosseguiu em níveis mais próximos à superfície musical. Ainda assim, a complexidade das relações se mostra evidente, o que dificulta em certa medida a constatação se a peça possui ou não uma estrutura normativa (ou próxima a ela), o objetivo mais imediato pretendido por esta análise. Um corte transversal de alguns ramos da árvore (as semirretas tracejadas no Exemplo 7), sob níveis diferentes (*c* na primeira metade da peça e *e* na segunda), permite uma observação mais precisa desse aspecto e a comprovação de que a estrutura básica prolongacional da primeira parte de *Proezas de Solon* é, de fato, normativa (comparar com o Exemplo 6). De acordo com a quinta propriedade do conjunto que é tomado como parâmetro central comparativo para este estudo, a redução prolongacional de um candidato a modelo arquetípico da Teoria Gerativa deve apresentar a estrutura normativa (Lerdahl & Jackendoff, 1983, p. 289).

Resta apenas examinar a peça segundo a sexta propriedade, que determina que no modelo arquetípico “as reduções temporal-duracional e prolongacional são congruentes” (Lerdahl & Jackendoff, 1983, p. 289). A congruência ou não congruência entre ambas depende, segundo a TGMT, do “formato” [*shape*] da passagem musical examinada: “passagens congruentes parecem relativamente simples [*straight-forward*] e quadradas [*square*]; passagens não congruentes possuem uma qualidade mais complexa e elástica” (Lerdahl & Jackendoff, 1983, p. 123). Com base nessas definições e nas análises das estruturas temporal-duracional e prolongacional da peça (Exemplos 4 e 7), julgo ser possível considerá-las como congruentes neste caso (a pura e simples observação de suas árvores contribui para tal constatação).

O MODELO ARQUETÍPICO

As análises métrica, de agrupamentos, temporal-duracional e prolongacional realizadas, fundamentadas nos princípios, terminologia e metodologia da Teoria

¹⁷ Tendo em vista os propósitos, foco, escopo e limitações de espaço do presente estudo, torna-se obviamente inviável um aprofundamento sobre assunto neste texto. Para comentários mais consistentes sobre o sistema analítico da estrutura prolongacional, ver Lerdahl & Jackendoff, 1983, p. 179.



Exemplo 7. Estrutura prolongacional da primeira parte de *Proezas de Salom* (c. 1-16).



Gerativa da Música Tonal, permitem confirmar a hipótese inicial de que o trecho musical selecionado para exame – a primeira parte do choro *Proezas de Solon* – configura-se, de fato, como um modelo arquetípico dessa teoria. Tal confirmação advém do cotejo dos resultados dessas análises com o conjunto das seis propriedades do modelo arquetípico (Lerdahl & Jackendoff, 1983, p. 289). Ainda que em relação a uma dessas propriedades – a terceira, que determina que as estruturas métrica e de agrupamentos estejam maximamente em fase – observe-se uma discordância, julgo que isso possa ser minimizado, com base em duas considerações: 1ª) a forte conformação das estruturas obtidas nas análises com as cinco propriedades restantes; 2ª) o fato de que a discordância se apoia numa distintiva característica idiomática do choro, a construção de frases com início anacrústico. Ou seja, a defasagem entre as estruturas métrica e dos grupos rítmicos resulta de um mero “sotaque” do gênero, um elemento marcante, porém, de natureza superficial.

Evidentemente, os resultados aqui obtidos se referem apenas ao trecho musical analisado, porém, considerando que este foi especificamente selecionado por constituir um forte representante do gênero, é possível antever que o choro se candidata como modelo arquetípico da Teoria Gerativa. Contudo, para que tais conclusões possam, de fato, ser estendidas para abranger todo o gênero, faz-se necessário que várias outras análises semelhantes sejam ainda realizadas, levando-se em conta peças e compositores diversos.

Além desta, considero ainda que outras abordagens do choro a partir de fundamentações e desdobramentos da Teoria Gerativa se mostram como caminhos de pesquisa igualmente promissores, como é o caso, por exemplo, de estudos sobre fórmulas melódicas características do gênero – as fórmulas de inflexão melódica (Almada, 2006, p. 28-46), sob a perspectiva dos conceitos de tensão e atração melódicas [*tension and melodic attraction*], desenvolvidos por Lerdahl (2001), considerando ainda informações sobre particularidades dos idiomas musicais (Lerdahl & Jackendoff, 2006).



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almada, Carlos de L. *A estrutura do choro*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.
- Forte, Allen e Gilbert, Steven. *Introduction to Schenkerian analysis*. Nova York: Norton, 1982.
- Lerdahl, Fred. *Tonal pitch space*. Nova York: Oxford University Press, 2001.
- Lerdahl, Fred e Jackendoff, Ray. *A generative theory of tonal music*. Cambridge: The MIT Press, 1983.
- Lerdahl, Fred e Jackendoff, Ray. “The capacity for music: what is it, and what’s special about it?”. *Cognition*, v.100, n.1, p. 33-72, 2006.
- Pixinguinha. *O melhor de Pixinguinha: melodias e cifras*. Maria José Carrasqueira (coord.). Partitura. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.
- Sampaio, Luis Paulo. *Da semiologia à análise musical: Aplicação do método da Análise Semiológica tripartite à Tocata para Flauta Só, de Edino Krieger*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Unirio, Instituto Villa-Lobos, 2003.
- Schoenberg, Arnold. *Fundamentals of musical composition*. Gerald Strang (org.) Londres: Faber & Faber, 1990.



Tradição e vanguarda na obra “Acrilírico” de Caetano Veloso e Rogério Duprat

Rodrigo Marconi*

Resumo

Rogério Duprat foi um compositor extremamente atuante na música brasileira em suas mais diversas vertentes: compôs música erudita, fez arranjos para música popular, trilhas sonoras para cinema e *jingles* publicitários. Este artigo faz um recorte do trabalho de Duprat na sua atuação como principal arranjador do movimento Tropicália, tendo como objetivo principal, a partir da análise da obra “Acrilírico”, de Caetano Veloso e do próprio Duprat, detectar em seus arranjos a utilização de ferramentas composicionais tanto tradicionais como de vanguarda.

Palavras-chave

Século XX – música popular brasileira – Rogério Duprat – arranjo e composição – tradição e vanguarda – manifestos.

Abstract

Rogério Duprat was a composer who widely acted in many trends of Brazilian music. He composed erudite songs, besides making arrangements for Brazilian popular songs, sound tracks and advertising jingles. This article is a draft of Duprat’s work and his performance as the most important musical arranger from the Tropicália movement, having as main objective, from the analysis of “Acrilírico”, of Caetano Veloso and Duprat himself, detect in his arrangements the use of compositional tools, both traditional and vanguard.

Keywords

20th century – Brazilian popular music – Rogério Duprat – arrangement and composition – tradition and vanguard – manifestos.

* Fundação de Apoio à Escola Técnica do Estado do Rio de Janeiro (Faetec), Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: rodrigomarconi@hotmail.com.



O ano de 1968 pode ser considerado um “divisor de águas” no âmbito político, social e cultural brasileiro, apontando para novas perspectivas em todos esses campos nos anos que se seguem, levando o jornalista Zuenir Ventura (1988) a definir, metaforicamente, como o “ano que não terminou”.

No campo da Música Popular, em decorrência da grande aceitação das canções “Alegria, Alegria” de Caetano Veloso e “Domingo no Parque” de Gilberto Gil no III Festival de MPB da TV Record (outubro de 1967), aconteceu, em março de 1968, o lançamento dos LPs individuais desses dois artistas. O LP de Caetano Veloso contou com os arranjos de Julio Medaglia, Damiano Cozzella e Sandino Hohagen, enquanto o LP de Gilberto Gil – gravado em 4 canais nos estúdios CBD (SP) no início de 1968 – contou com os arranjos e regência de Rogério Duprat, além da participação especial dos Mutantes. Em junho aconteceu o lançamento do LP dos Mutantes, grupo que contou com os arranjos de Duprat. Esses três LPs alavancaram a produção de um álbum coletivo chamado *Tropicália ou Panis et Circensis*, lançado em junho de 1968, e contou com a participação de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Nara Leão, Tom Zé, Os Mutantes e Rogério Duprat. Esse LP se transformou no disco-manifesto de um novo movimento que surgiu na música popular brasileira e ficou conhecido como Tropicália.

Em comum entre todas essas produções fonográficas tem-se a união entre compositores de música popular e compositores de música erudita de vanguarda pertencentes ao grupo Música Nova de São Paulo atuando como arranjadores, mais precisamente, Rogério Duprat que se tornou o arranjador mais significativo desse movimento.

O presente artigo tem como objetivo principal detectar, na obra “Acrilírico” de Caetano Veloso e Rogério Duprat, as ferramentas composicionais tanto tradicionais como de vanguarda utilizadas pelo compositor/arranjador. Para tanto, é necessário, inicialmente, definir os termos tradição e vanguarda.

Muito já se falou e escreveu sobre a Tropicália no que diz respeito a sua história, a sua estética e à atuação de seus participantes, porém, nenhum estudo analítico aprofundado das canções em relação ao arranjo e as técnicas composicionais empregadas foi realizado, fazendo que o estudo proposto venha a preencher essa lacuna.

EM BUSCA DE UMA DEFINIÇÃO PARA OS TERMOS “TRADIÇÃO” E “VANGUARDA”

O termo “vanguarda” (que vem do francês *Avant Garde*, “guarda avante”) faz referência ao batalhão militar que precede as tropas em ataque durante uma batalha. Tal expressão, segundo Mendonça e Sá (1983), “foi estendido para dianteira em geral, frente, liderança. A partir daí, passou-se para o campo do conhecimento, e principalmente da estética, para situar novas tendências que estivessem em



oposição às vigentes” (Mendonça e Sá, 1983, p. 7) e, para esses mesmos autores, “a noção de arte de vanguarda traz novas implicações e na sua problemática se inclui o uso de novos materiais e novas técnicas, para produzir informação no campo da estética” (Mendonça e Sá, 1983, p. 12). Tal declaração de Mendonça e Sá nos faz crer que o termo vanguarda está relacionado diretamente a uma ruptura com um padrão já existente, que nesse caso chamaremos de tradição.

José Maria Neves (1981) aponta que na música brasileira existem duas frentes completamente antagônicas: uma tradicionalista que busca “garantir a manutenção dos elementos constitutivos da linguagem musical de um passado próximo” (Neves, 1981, p. 9), e uma vanguardista que tem como meta a “busca de novos recursos expressivos independentes da herança tradicional” (Neves, 1981, p. 9).

Na música erudita brasileira foram dois os movimentos onde essa força inovadora proposta por Neves teve papel fundamental: o grupo Música Viva e a sua *Declaração de Princípios*, que apoiava “tudo o que favorece o nascimento e o crescimento do novo” e o manifesto do grupo Música Nova, que tinha como objetivo principal o “compromisso total com o mundo contemporâneo”.

O Grupo Música Viva, de Koellreutter e seus seguidores, tinha como objetivo “a criação de novas formas musicais que correspondam às ideias novas, expressas numa linguagem musical contrapontístico-harmônica e baseada num cromatismo diatônico” (Mariz, 1996, p. 236), isto é, o dodecafonismo. Tais propostas vinham de encontro aos ideais nacionalistas já decretados por Mário de Andrade alguns anos antes. O compositor Camargo Guarnieri, em defesa da música nacionalista, escreveu em 1950 a *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* no qual defendia uma criação de cunho nacional baseada na música folclórica, “expressão viva do nosso caráter nacional” (Neves, 1981, p. 121-124) dizendo que tais compositores “não se deram ao cuidado elementar de estudar os tesouros da herança clássica, o desenvolvimento autônomo da música brasileira e suas raízes populares e folclóricas” (Neves, 1981, p. 121-124) e que pretendiam “despojar a música de seus elementos essenciais de comunicabilidade [...] desfigurar-lhe o caráter nacional [...] e atingir o seu objetivo principal que é justificar uma música sem pátria e inteiramente incompreensível para o povo” (Neves, 1981, p. 121-124). Como se vê, Camargo Guarnieri defendia uma música brasileira, nacionalista, baseada na tradição, enquanto Koellreutter propunha uma música mais internacionalista, baseado nas novas formas de expressão, de caráter vanguardista.

Em 1978, Augusto de Campos publica um artigo intitulado “Informação e redundância na música popular”. Esses dois termos utilizado por Campos (informação e

¹ O presente trabalho não se propõe a discutir a fundo a “Teoria da Informação” nem a sua aplicação no âmbito musical. Aqui ele é apenas sugerido com o intuito de buscar uma definição para os termos tradição e vanguarda.



redundância) baseiam-se na "Teoria da Informação".¹ Essa teoria, criada por Claude E. Shannon (1916-2001), foi primeira em considerar a comunicação como um problema matemático rigorosamente embasado na estatística, tendo o termo sido utilizado pela primeira vez no artigo "The Mathematical Theory of Communication", publicado, em duas partes, no *Bell System Technical Journal* em julho e outubro de 1948. Influenciados pela teoria da informação e cibernética, Abraham Moles e Max Bense partiram do pressuposto de que a arte já não deveria ser mais definida em termos de beleza ou verdade, mas em termos de informações estéticas, mensuráveis matematicamente. Esse assunto é amplamente discutido no livro *Informação Linguagem Comunicação* de Décio Pignatari, parceiro de Augusto e Haroldo de Campos no manifesto da Poesia Concreta. Neste livro, Pignatari (1971) expõe e explica esses dois termos:

a ideia de "informação" está ligada, mesmo intuitivamente, à ideia de surpresa, de inesperado, de originalidade. Quanto menos previsível, ou mais rara, uma mensagem, maior sua informação. (Pignatari, 1971, p. 48)

Enquanto:

A redundância pode ser entendida simplesmente como repetição; é causada por um excesso de regras que confere à comunicação certo coeficiente de segurança, ou seja, comunica a mesma informação mais do que uma única vez e, eventualmente, de modos diferentes. De outro lado, quanto maior a redundância, maior a previsibilidade, isto é, sinal redundante é sinal previsível. (Pignatari, 1971, p. 49)

Partindo desse pressuposto, Pignatari atribui à "informação" um compromisso com o novo e com a quebra de previsibilidade, diretamente ligado ao significado do termo vanguarda por Mendonça e Sá, enquanto a "redundância" se propõe a repetir fórmulas consagradas fazendo com que o discurso tenha um maior grau de previsibilidade, diretamente ligada com a tradição.

Umberto Eco, em seu livro *Obra aberta* (1976), dedica uma parte dos seus escritos sobre a "Teoria da Informação" aplicada ao discurso musical:

uma sonata clássica representa um sistema de probabilidades em cujo âmbito é fácil predizer a sucessão e a superposição dos temas; o sistema tonal estabelece outras regras de probabilidade com base nas quais meu prazer e minha atenção de ouvinte são dados justa-



mente pela expectativa de determinadas resoluções do desenvolvimento musical sobre a tônica. No interior desses sistemas está claro que o artista introduz contínuas rupturas do esquema probabilístico e varia infinitamente o esquema mais elementar, que é representado pela sucessão em escalas de todos os sons. O sistema dodecafônico é no fundo outro sistema de probabilidades. (Eco, 1976, p. 125-126)

Enquanto:

Quando, ao contrário, numa composição serial contemporânea, o músico escolhe uma constelação de sons a ser relacionada de modos múltiplos, ele quebra a ordem banal da probabilidade tonal e institui uma certa desordem que, em relação a ordem de partida, é altíssima: introduz, contudo, novos módulos de organização que, opondo-se aos velhos, provocam uma ampla disponibilidade de mensagens, portanto uma grande informação, e permitem todavia a organização de novos tipos de discurso, por conseguinte, de novos significados. (Eco, 1976, p. 126)

Eco aponta que, partindo do exemplo de uma sonata clássica (que se pode entender às formas concerto e sinfonia, entre outras), as propostas tradicionais refletem uma série de estruturas, tanto formais, escalares, cadenciais, modulatórias que fazem parte de regras composicionais que funcionam dentro de um sistema restrito, estendendo tais parâmetros à música dodecafônica que mesmo utilizando outras propostas estruturais, acaba criando um sistema também restrito. Fazendo um contraponto com essas propostas, Eco, partindo da composição serial contemporânea, apresenta o outro lado da moeda, numa forma musical onde a surpresa e a quebra do discurso previsível criam um amplo material informativo aos ouvintes.

Augusto de Campos analisa agora a aplicação da "Teoria da Informação" em dois campos bastante diferentes: a música popular e a música erudita.

É certo que a música erudita, sendo o domínio por excelência da pesquisa, da especulação em laboratório, independente da consideração dos problemas de consumo imediato, tem experimentado – muito mais intensamente que a popular – a explosão das contradições informacionais entre artista e público. A música de vanguarda, em especial, caracteriza-se por trabalhar com uma taxa mínima de redundância e uma alta porcentagem de imprevisibilidade: é natural, portanto, que se afigure, a princípio, "ininteligível" para a maioria dos ouvintes. (Campos, 1978, p. 182-183)



E faz uma crítica feroz sobre a música popular:

Condicionada fundamentalmente pelos veículos de massa, que a coagem a respeito o “código” de convenções do ouvinte, a música popular não apresenta, senão em grau atenuado, o contraditório entre informação e redundância, produção e consumo. Desse modo, ela se encaminha para o que Umberto Eco denomina de “música gastronômica”: um produto industrial que não persegue nenhum objetivo artístico, mas, ao contrário, tende a satisfazer as exigências do mercado, e que tem, como característica principal, não acrescentar nada de novo, redizendo sempre aquilo que o auditório já sabe e espera ansiosamente ver repetido. Em suma: o servilismo ao “código” apriorístico – assegurando a comunicação imediata com o público – é o critério básico de sua confecção. “A mesma praça. O mesmo banco. As mesmas flores, o mesmo jardim”. O mesmismo. Todo mundo fica satisfeito. O público. A TV. Os anunciantes. As casas de disco. A crítica. E, obviamente, o autor. Alguns ganham com isso (financeiramente falando). Só o ouvinte-receptor não “ganha” nada. Seu repertório de informação permanece, mesmissimamente, o mesmo. (Campos, 1974, p. 183-184)

A música erudita, desvinculada do compromisso com o consumo de massa, se torna um campo fértil de experimentação e de pesquisa, em que a música de vanguarda, especialmente, assume uma postura de quebra de paradigma, acrescentando uma taxa significativa de informação ao seu discurso. O mesmo não acontece no âmbito da música popular que, antes de tudo, é um produto industrial, e o interesse maior é o consumo. A crítica de Campos é que todos os envolvidos nesse sistema de produção lucram financeiramente enquanto o ouvinte fica restrito a um sistema redundante e estagnado no âmbito da percepção de novas formas de expressão. Para Campos, a dicotomia redundância-informação na produção musical está diretamente ligada a interesses mercadológicos e por consequência, financeiros.

No âmbito da música popular, segundo Augusto de Campos, os movimentos que mais valorizaram a ruptura (e acrescentando mais informação à mensagem) foram a bossa nova em 1958, e dez anos mais tarde, a Tropicália.

Com o manifesto musical de *Desafinado* a dissonância foi introduzida na música popular brasileira. Abriu-se uma brecha na harmonia tradicional, à qual ainda se apegava – e se apegava – grande parte da canção popular do Ocidente. (Campos, 1978, p. 271)



Fazendo uma associação da declaração de Campos (1978) com o texto de Julio Medaglia (2003), chamado *Da bossa nova ao Tropicalismo*,² os músicos da bossa nova “dominavam uma rica concepção harmônica, a qual veio substituir os famosos quatro acordes ou ‘posições’ do violão (1^a, 2^a, ‘preparação’, 3^a), que acompanhava praticamente todas as melodias tradicionais” (Medaglia, 2003, p. 174) e “passou a ser comum o uso de acordes ‘alterados’, ou seja, repletos de notas estranhas à harmonia tradicional, nela consideradas ‘dissonantes’” (Medaglia, 2003, p. 174). Os dois autores deixam bastante explicitada a quebra com a produção tradicional em voga naquele período para uma nova perspectiva de informação na utilização de harmonias dissonantes.

Com o passar do tempo, a bossa nova deixou de ser informativa para se tornar redundante. Caetano Veloso propõe em seu artigo “Que caminho seguir na música popular brasileira?”³ uma “retomada da linha evolutiva” partindo da obra de João Gilberto, isto é, acrescentando mais informação à evolução da MPB. Campos expõe em entrevista que a Tropicália ultrapassa “a fase dissonância x consonância (Debussy, Jazz, BN [bossa nova])” (Campos, 1978, p. 271) para ingressar “no estágio mais avançado da evolução da música moderna, o do conflito ruído x som (Varèse, Cage, música concreta e eletrônica, happening, música pop), o da metalinguagem (crítica via música) e o do ‘prodossumo’ (ruptura dos limites entre música erudita e popular)” (Campos, 1978, p. 271).

Em seu livro *Artigos musicais*, Livio Tragtenberg (1991) oferece a seguinte declaração:

a tropicália [...] não objetivava ir além da bossa nova; pelo contrário, ela retomou o Brasil pré-bossa nova: Ary Barroso, carnaval, Carmem Miranda etc., e iniciou o Brasil eletrônico. Portanto a Tropicália não realizou uma superação no sentido linear, mas uma reavaliação da cultura brasileira de forma geral, introduzindo a música popular no mundo visual do *show business* da época. A presença de Rogério Duprat com seus inovadores arranjos foi de uma criatividade inesperada e inovadora no âmbito da música popular, ao contrário da bossa nova que em termos de linguagem musical utilizou um repertório mais ou menos fixo de acordes, soluções harmônicas, arquétipos melódicos e de instrumentação, já familiares à música popular norte-americana. (Tragtemberg, 1991, p. 30)

² Esse texto faz parte do livro *Música Impopular*, de Júlio Medaglia.

³ Essa declaração foi publicada na *Revista Civilização Brasileira*, em 1966.



Tragtemberg aponta em seu artigo que houve no tropicalismo um retorno a padrões anteriores à bossa nova, que remetem a mensagens redundantes, porém adicionou a esse discurso, por intermédio dos arranjos de Rogério Duprat, um alto grau de informação equilibrando esses dois conceitos numa mesma canção.

Este estudo vai tomar como ponto de partida o movimento bossa nova. O que realmente contribuiu para a "linha evolutiva" proposta por Caetano terá uma conexão direta com a informação e aqui denominada de "vanguarda". O que houver de retorno a técnicas anteriores à bossa nova, relacionado às mensagens redundantes, denominaremos de "tradição".

CONTEXTO HISTÓRICO

Caetano Veloso e Gilberto Gil foram presos logo após o natal de 1968, ficando detidos no quartel da Polícia do Exército, no Rio de Janeiro. Depois de dois meses no Rio passaram por um período de cinco meses em regime de prisão domiciliar em Salvador antes do exílio em Londres, em 27 de julho de 1969. Em Salvador, Caetano e Gil gravaram um novo disco. O próprio Caetano (1997) faz um relato dessa gravação:

Gil e eu fizemos, cada um de nós, um disco nesse meio tempo. Como não podíamos ir ao Rio ou a São Paulo, fizemos as gravações num estúdio pequeno em Salvador (acho que se chamava Estúdio J.S.), apenas com violão. As fitas foram enviadas para São Paulo ou Rio para que Rogério Duprat adicionasse baixo, bateria e orquestra. Gil tocou violão em todas as faixas do meu disco. (Veloso, 1997, p. 417)

Como o estúdio não dispunha de um equipamento de qualidade, todo o processo de feitura do disco foi invertido. Geralmente se gravam os instrumentos primeiro para que, por último, se coloque a voz. Nesse caso Caetano e Gil gravaram, com o auxílio de um metrônomo, as vozes e um violão para que, posteriormente, Duprat acrescentasse os instrumentos adicionais de seus arranjos às composições.

Os discos de Caetano e Gil contaram com a produção de Manoel Barenbein e direção musical e arranjos de Rogério Duprat. As vozes e o violão foram gravados no estúdio JS em Salvador e o acompanhamento instrumental foi gravado nos estúdios Scatena, em São Paulo, e Philips, no Rio de Janeiro, entre abril e maio de 1969. Os músicos que participaram das gravações foram, além do violão de Gilberto Gil, Lanny Gordin na guitarra elétrica, Sergio Barroso no baixo elétrico, Wilson das Neves na bateria, Chiquinho de Moraes no piano e no órgão e Tião Motorista no ritmo.



O disco de Caetano Veloso, que tem como título o seu próprio nome, contou com um repertório de 12 canções. De autoria do próprio Caetano, foram gravadas: "Irene"; o frevo "Atrás do trio elétrico" (Duprat utiliza no arranjo dessa canção sons concretos de pessoas andando atrás do trio elétrico como vozes, gritos, assovios, palmas e buzina de bicicleta, entre outros); o fado "Os argonautas", o iê-iê-iê "Não identificado" (em que Duprat utiliza ruídos brancos e guitarra distorcida); "The Empty Boat" e "Lost in the Paradise". De Gilberto Gil, "Alfômega". De Chico Buarque, "Carolina". O tango "Cambalache", de E. S. Discépolo. "Chuvas de verão", do compositor e produtor Fernando Lobo. "Marinheiro só" (um samba de roda do recôncavo baiano que Veloso adaptou para sons de banda de rock com direito a guitarra distorcida executada por Lany Gordin). E "Acrilílico" parceria de Caetano Veloso e Rogério Duprat obra analisada logo a seguir.

PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS EM "ACRILÍRICO"

Esta composição faz parte do disco *Caetano Veloso* (Philips R765 086L, 1969) gravado em 1969 antes de seu exílio londrino. É uma poesia recitada, onde Duprat, livre de uma estrutura melódica e aprisionadora no sentido funcional e harmônico, introduz junto da récita uma série de intervenções musicais. Essa mesma proposta de poesia recitada também acontece no disco de Gilberto Gil gravado ao mesmo tempo do disco de Caetano. O poema de Gil em parceria com Rogério Duprat chama-se "Objeto semi-identificado". Como essas músicas não "sobrevivem" sem o arranjo, Duprat assina a parceria junto aos compositores. A partitura original do arranjo de "Acrilílico" é datada de 14 de junho de 1969.

Tanto "Acrilílico" como "Objeto semi-identificado" utilizam técnicas da "poesia concreta", manifesto cunhado por Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos em 1952. Essa associação entre poesia concreta e música de vanguarda já era realizada pelos compositores próximos de Duprat que posteriormente formariam com ele o grupo "Música Viva" como aponta José Maria Neves (1981):

Algumas das primeiras manifestações de compositores que formariam o "Música Viva" mostram o trabalho comum realizado com os poetas concretos: em janeiro de 1954, por ocasião do V Curso Internacional de Férias Pró-Arte de Teresópolis, dirigido por Koellreutter, foram realizadas oralizações de poemas da série "Poetamenos", por Décio Pignatari e pelos compositores Damiano Cozzella e Luiz Carlos Vinholes; no ano seguinte, comemorando o primeiro aniversário da criação do "Movimento Ars Nova" de São Paulo, eram apresentadas oralizações da mesma série "Poetamenos" (de Augusto de Campos) e trechos de



“Noigandres”, com a participação dos compositores Damiano Cozzella e Ernest Mahle e do regente e compositor Julio Medaglia. (Neves, 1981, p. 162)

Rogério Duprat, inclusive, já havia musicado o poema concreto de Décio Pignatari chamado “Organismos” (composição de 1961) para uma formação instrumental formada por flauta, oboé, corne inglês, clarinete-baixo, fagote, celesta, vibrafone, violino, viola, violoncelo e contrabaixo, cinco vozes solistas (soprano, contralto, tenor, baixo e voz infantil) e instrumentos de percussão (crótalos, agogô e matraca), que, para José Maria Neves, “é a primeira experiência (fora as oralizações dos anos anteriores) de composição musical sobre poesia concreta” (Neves, 1981, p. 162). Sobre a técnica musical empregada nesta composição, Regiane Gaúna (2002) apresenta uma síntese deste processo:

“Organismo” faz parte de uma etapa intermediária na trajetória composicional de Duprat e pode ser vista como uma ponte entre sua prática serial (via Schönberg e, posteriormente, Boulez), a música eletrônica e o *happening*. Segundo Duprat, por ter sido composta basicamente sob a influência da composição *Structures I* (1952) de Pierre Boulez, “Organismo” é sua peça mais complexa do ponto de vista estrutural. Essa obra reflete seus estudos relativos à música serial da escola de Darmstadt. Assim como Boulez, Stockhausen e Goeyvaerts, Duprat se vale de técnicas que vieram expandir o dodecafonismo de Schönberg (1874-1951) e Webern (1883-1945). (Gaúna, 2002, p. 115)

Para “Acrilórico”, Duprat utilizou uma orquestra de cordas (violinos I e II, viola, violoncelo e contrabaixo), uma flauta e um fagote como formação instrumental além de uma série de sons concretos e eletrônicos que funcionam como intervenção sonora à oralização da poesia por Caetano Veloso, Gilberto Gil e Jussara Moraes.

Salienta-se que todos os instrumentos escritos na partitura (Figura 1) soam na altura real, com exceção do contrabaixo, que é um instrumento transpositor de oitava (soando uma oitava abaixo do que está escrito).

TRECHO 1 (INTRODUÇÃO)

A introdução de “Acrilórico” se caracteriza pela variação de um motivo melódico apresentado no compasso 1. No compasso 2 esse motivo é transposto uma terça menor acima, sendo acrescido de uma nota de passagem que altera ritmicamente o segundo grupo de colcheias para uma tercina (quiáltera). No compasso seguinte, o



Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

(mixa dente de serra)

Figura 1. Arranjo de "Acrílico" – introdução.



motivo é apresentado na forma retrógrada e diminuído ritmicamente (passa de colcheias para semicolcheias) seguido pela execução em fusas da escala de lá menor melódica. No quarto compasso, todas as vozes ganham individualidade apresentando um acorde de Mi com sétima com nona menor (dominante de lá menor). Melodicamente, uma *apogiatura* ascendente nas notas do acorde é apresentada até o início do quinto compasso. Essa *apogiatura* é um fragmento do motivo apresentado no primeiro compasso.

Uma pequena passagem cromática descendente na viola funciona como ponte para a entrada da segunda parte da introdução que se caracteriza pela utilização de um ciclo de dominantes. No compasso 6, o acorde de lá com sétima e nona menor [A7(b9)] é executado (a melodia apresenta uma *apogiatura* da sexta menor para a quinta justa), no compasso seguinte, um acorde de ré com sétima e nona menor [D7(b9)] (agora a *apogiatura* da quarta aumentada pela terça do acorde). No compasso 8, um acorde de lá bemol com sétima, quinta aumentada e nona menor [Ab7(#5, b9)] é executado. Esse acorde tem uma relação com o acorde anterior: possuem o mesmo tritono, resolvendo no compasso seguinte (compasso 9) em outro acorde de dominante, um dó sustenido com sétima e nona menor [C#7(b9)] retornando ao ciclo de dominantes, que é finalmente interrompido no compasso 10, num acorde de fá sustenido menor com nona e décima-primeira adicionadas [F#m(9, 11)] finalizando a introdução da canção. Esse trecho chama bastante a atenção pela constante troca de unidade de compasso incomum em música popular.

Após essa introdução, Duprat, como indica a partitura, mixa ao *fade out* da fermata do último acorde uma onda *dente de serra* partindo de um *fade in*. É interessante observar que enquanto ouvimos a orquestra de cordas no canal direito a onda *dente de serra* aparece no canal esquerdo, fazendo com que a espacialização do som se torne mais um parâmetro a ser percebido, como demonstra a Figura 2.

Logo após a entrada da onda *dente de serra*, escuta-se a voz de Caetano recitando a frase "Olhar colérico" seguido da voz de Jussara Moraes "Lírios plásticos do campo e do contracampo/ Telástico cinemascopo". Após a palavra "cinemascopo" a onda *dente de serra* sofre um corte súbito, onde se escuta, sem nenhuma interferência sonora, a frase "Teu sorriso... tudo isso" na voz de Caetano. Palavras como "campo" e "contracampo", "cinemascopo", diretamente ligada a "telástico" (tela + elástico) fazem parte da linguagem e técnicas cinematográficas. É interessante salientar que enquanto a onda *dente de serra* está no canal esquerdo as vozes dos recitadores se encontram em ambos os canais (ver Figura 2).

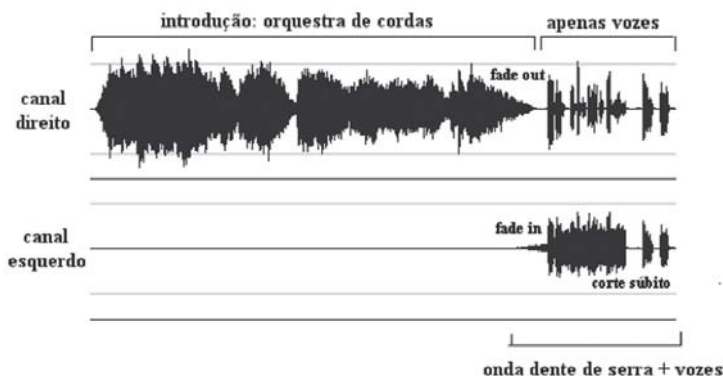


Figura 2. Disposição da espacialização da gravação de "Acrílico".⁴



Figura 3. Disposição da espacialização da gravação de "Acrílico".

Agora Duprat nos apresenta uma série de sons concretos: um som de batida no canal direito seguido de sons de queda de gelo dentro de um copo no canal esquerdo. Sobre esses sons de gelo, o artista gráfico e músico Rogério Duarte declama mais uma parte do poema (sobre os dois canais): "Tudo ido e lido e lindo e vindo do/ Vivido na minha adolescência/ Idade de pedra e paz", seguido pelo primeiro dueto de flauta e fagote executado no canal direito (Figura 3).

TRECHO 2 (PRIMEIRO DUO DE FLAUTA E FAGOTE)

Analisando esse pequeno dueto nota-se que Duprat (Figura 4) utilizou um intervalo de segunda menor (tanto ascendente como descendente) como célula para a com-

⁴ Essa representação espectral foi realizada a partir do software *Sound Forge 6.0*.



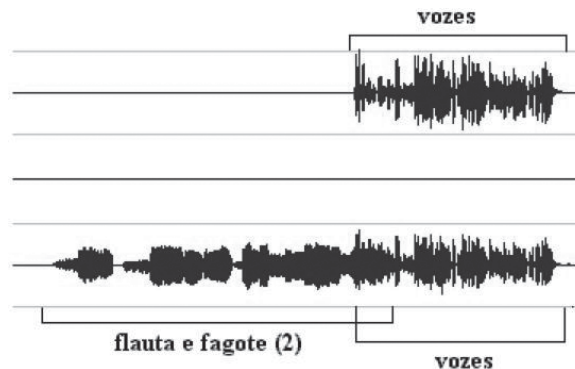
posição numa estrutura atonal livre e textura polifônica. Termina com a poesia: "Teu sorriso quieto no meu campo" (voz 2) em ambos os canais.

Figura 4. Arranjo de "Acrílico" – primeiro duo de flauta e fagote.

TRECHO 3 (SEGUNDO DUO DE FLAUTA E FAGOTE)

Figura 5. Arranjo de "Acrílico" – segundo duo de flauta e fagote.

No segundo dueto a linha melódica do fagote complementa ritmicamente a linha da flauta, proporcionando um "diálogo" contrapontístico atonal entre esses dois instrumentos que ora executam intervalos consonantes, ora intervalos dissonantes.





Após o segundo dueto disposto no canal esquerdo, mais um trecho da poesia é recitado, disposto em ambos os canais (Figura 6). Esse trecho é recitado por Gil e Caetano com suas vozes defasadas, propondo uma ideia de imitação rítmica. Eis a parte da poesia: “ainda canto o ido o tido o dito/ o dado o consumido o consumado/ Ato do amor morto motor da saudade”. Nota-se que sobre a palavra “saudade” é adicionado *reverb* à voz de Caetano, uma sutil manipulação eletroacústica.

Uma gravação de um “pum” de Duprat, executado no canal direito, seguido por sons de trânsito (carros, buzinas) no canal esquerdo e uma orquestra de cordas altamente tensa no canal direito (Figura 7), propõe uma quebra ao discurso poético até então estabelecido: a adolescência, associada a adolescência (idade de pedra e paz), cidade (interior, união) e a idade (pureza) é substituída pela “grandiciedade” associada a cidade grande, metrópole.

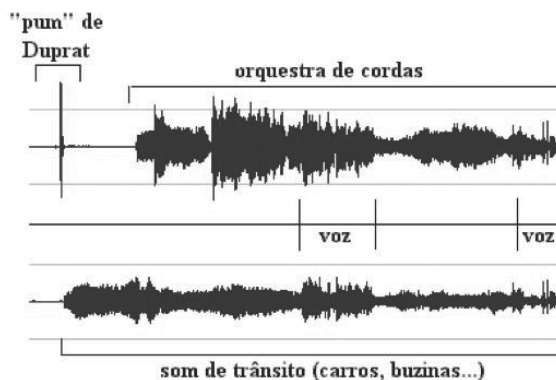


Figura 7. Disposição da espacialização da gravação de “Acrilílico”.

TRECHO 4 (ORQUESTRA DE CORDAS)

No primeiro compasso da Figura 8, Duprat apresenta um acorde executado pelo contrabaixo, pelo violoncelo e pela viola que serve de acompanhamento para uma melodia executada em oitavas pelo primeiro e segundo violinos nos três compassos iniciais. Sobre uma nota “mi” no contrabaixo, Duprat agrega a essa nota a terça maior (sol#) e a sétima menor (ré) nos violoncelos e a terça menor (sol) nas violas. Esse acorde apresentado por Duprat é, segundo Flo Menezes, um arquétipo harmônico⁵ utilizado por Alban Berg e é definido como um “acorde de dominante com sétima e nona aumentada, a qual nos remete, por sua vez, ao acorde maior-

⁵ Arquétipos harmônicos são, segundo Flo Menezes, “relações harmônicas culturalmente já guardadas na memória auditiva (repertorial) da música ocidental, memória auditiva esta viabilizada pelas suas recorrências ou pelos significados que tais entidades adquiriram na história” (Menezes, 2002, p. 314).



Figura 8. Arranjo de “Acrílico” – orquestra de cordas.

menor usado anteriormente por Debussy e Scriabin e posteriormente pelo blues de maneira característica, sendo denominado, por tal fato, a título de convenção, de arquétipo-blues” (Menezes, 2002, p. 180-181). Ainda nas violas, uma sétima maior (mib) é adicionada criando mais tensão para esse acorde.

Nos compassos 5, 6 e 7 uma série de acordes é executada nos violinos: o primeiro é um acorde quartal formado por um intervalo de quarta justa (lab – reb) e uma quarta aumentada (reb – sol); o segundo acorde é uma tríade de sol maior; o terceiro é a tríade de fá maior com quinta aumentada [F(#5)]; último acorde do compasso 5 também é formado em superposição de quartas: uma quarta aumentada seguida de uma quarta justa. No compasso seguinte, um novo acorde quartal é apresentado, porém formado pela superposição de uma quarta justa e uma quarta aumentada (trítone). O segundo acorde do compasso 6 é a tríade de lá maior com quinta aumentada [A(#5)]; no terceiro acorde temos um mi maior com quinta diminuta na primeira inversão [E(b5)/G#], que somado ao ré bemol no último tempo do compasso



6 transforma esse acorde numa téttrade de ré bemol com sexta [Db6]. Com o aparecimento do dó natural na viola no segundo tempo do sétimo compasso, o acorde anterior se transforma num dó maior com sétima e quinta aumentadas [C7(#5)] funcionando como dominante para o próximo trecho.

Esses acordes formados por sobreposição de uma quarta justa e uma quarta aumentada – ou o inverso, uma quarta aumentada e uma quarta justa – é comum em obras de Debussy, Bartók, Schoenberg e Berg. Porém, para Menezes: “Tal acorde de três notas institui-se como acorde arquétipo weberiano por sua exacerbada presença na maioria das obras de Webern, presença esta bem mais significativa do que sua ocasional (ainda que por vezes frequente) aparição em qualquer uma das obras dos outros compositores acima mencionados” (Menezes, 2002, p. 115).

As tríades aumentadas [A(#5) e F(#5)], a tríade maior com quinta diminuta [E(b5)/G#] e a téttrade aumentada com sétima menor [C7(#5)] são acordes advindos da escala de tons inteiros. Menezes (2002) classifica essas tríades como “arquétipo de quinta aumentada” enquanto a téttrade (formada por superposição de dois trítomos: do – solb e mi – sib) de “arquétipo tons-inteiros”, arquétipos esses difundidos por Debussy e Alban Berg.

Sobre essa intervenção instrumental, Caetano recita os seguintes versos: “Diluído na grandicidade/ Idade de pedra ainda/ Canto quieto o que conheço”. Agora o poema seguido pela voz de Jussara Moraes recitando: “Quero o que não mereço/ O começo/ Quero canto de vinda”.

TRECHO 5 (TUTTI FINAL)

Disposto em ambos os canais, o *tutti* instrumental final é executado sobre a poesia recitada por Caetano (também em ambos os canais – ver Figura 9): “Divindade do duro totem futuro total/ Tal qual quero canto/ Por enquanto apenas mino o campo ver-te/ Acre e lírico o sorvete/ Acrílico Santo Amargo da Putrificação”.

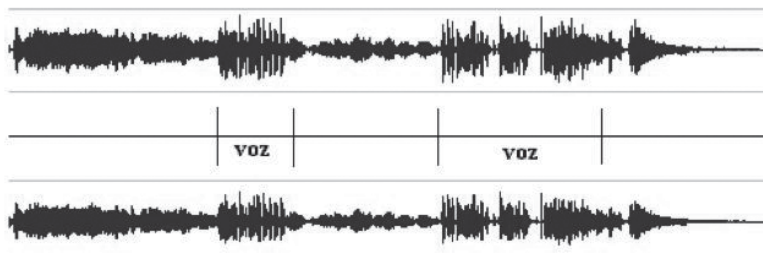


Figura 9. Disposição da espacialização da gravação de “Acrílico”.



1 *con anima (cuore)* 2 3 4

Flauta

Fagote

Violinos I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

5 6 7 8 *VIVO* 9 10 11

Fl.

Fag.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

12 13 14 15 16 17 18 19 20

Fl.

Fag.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

(exageradamente) muito longa



Agora a orquestra toda executa essa passagem num *tutti*. A melodia é apresentada pelo violino I, pela flauta em uníssono com o violino 2 e pelo fagote em três oitavas diferentes, sobre o acompanhamento das violas, violoncelos e contrabaixo.

No compasso 1, é apresentado um acorde de fá com sexta e nona [F6(9)] seguido pelo acorde de ré bemol com sexta e nona [Db6(9)] no compasso seguinte. O fá com sexta e nona [F6(9)] volta a ser executado no compasso 3. No compasso 4, um mi bemol com sexta e nona [Eb6(9)] é executado retornando ao fá com sexta e nona [F6(9)] no compasso seguinte. Se levamos em consideração que estamos no tom de fá maior, consideramos o Db6(9) (sexto grau de fá menor) e o Eb6(9) (subtônica de fá menor) como dois acordes de empréstimo modal. Esses acordes são classificados por Menezes como “arquétipo pentatônico”, pois são construídos a partir da escala pentatônica de cada tônica em questão.

Nos compassos 6 e 7, num piano súbito, o acorde de sol com sétima, nona e décima terceira [G7(9,13)] é apresentado num ritmo sincopado nos violoncelos, violas e segundo violino. A melodia se encontra na flauta dobrada em uníssono nos primeiros violinos.

A partir do compasso 9 há uma mudança do compasso quaternário para o binário onde um jogo rítmico entre contrabaixo somado ao fagote (que alternam a tônica e a quinta do acorde) e violoncelos e violas (responsáveis pela terça e sétima do acorde) executam um fá maior com sétima maior (F7M). Nos compassos 15 e 16 os violinos e a flauta executam uma melodia em intervalos de terças paralelas no modo de fá lídio. A canção termina com uma pausa exageradamente longa (como indica a partitura) sobre o intervalo de terça (sol – si) no compasso 20 resolve com um movimento descendente da dominante para a tônica (do – fá) no contrabaixo, violoncelo, fagote e viola.

Vale ressaltar que o modo lídio é, segundo José Siqueira, em seu livro *O sistema modal na música folclórica no Brasil* um dos três modos⁶ “reais” presentes na música folclórica nordestina.

O MANIFESTO EM “ACRILÍRICO”

Rogério Duprat teve em sua formação contatos com diversas estéticas composicionais: no período de 1949 a 1952 estudou com Oliver Toni, discípulo do compositor Mozart Camargo Guarnieri, que lhe introduziu à estética nacionalista; a partir do final da década de 1950, Duprat começa a estudar composição com Cláudio Santoro e logo adere à estética composicional de seu professor que utiliza técnicas

⁶ Os outros dois modos são o mixolídio e um terceiro modo híbrido formado pelos dois anteriores com a estrutura de um modo maior com 4ª aumentada e 7ª menor.



dodecafônicas dentro do espírito nacionalista. Em julho de 1962, Duprat viaja para Alemanha para ter aulas com Henri Poesseur, Pierre Boulez e Karlheins Stockhausen no curso de férias de Darmstadt. Nesse mesmo curso estudaram os compositores Willy Correia de Oliveira, Gilberto Mendes, Julio Medaglia (que juntos com Damiano Cozzella, Régis Duprat, Sandino Hohagen e Alexandre Pascoal assinariam, no ano seguinte, o *Manifesto Música Nova*).

Desiludido com a música erudita – “chega desse negócio de coisinha da música erudita enfiada só dentro do teatro, pra meia dúzia de milionários e tal. A gente tem é que sair para a rua, fazer música na rua com os meios que houver; se forem bons ou maus, isso é outra coisa. Mas fazer o que for possível”, declarou (cf. Rosa e Matias, 2003) –, começou a trabalhar com música popular. Porém, Duprat não traiu seus princípios estéticos quando passou a fazer os arranjos dos tropicalistas, ao contrário, ampliou sua gama de ouvintes e aplicou praticamente todos os tópicos do manifesto redigido por ele em 1963. O primeiro item do manifesto está ligado à técnica musical:

desenvolvimento interno da linguagem musical (impressionismo, politonalismo, atonalismo, músicas experimentais, serialismo, processos fono-mecânicos e eletroacústicos em geral), com a contribuição de debussy, ravel, stravinsky, schoenberg, webern, varèse, messiaen, schaeffer, cage, boulez, stockhausen.

Como pode ser visto na análise de “Acrílico”, Duprat utilizou referências de todos os compositores e processos composicionais citados no primeiro tópico do manifesto.

Em relação à harmonia, Duprat utiliza uma série de possibilidades de construção de acordes como a harmonia quartal (acordes formados por superposição de quartas), muito comum em obras de Anton Webern (“Variações para piano”, op. 27, por exemplo), Stravinsky (“Septeto”), Schoenberg (“Sinfonia de Câmara”, op. 9); acordes de quinta aumentada (formados a partir da escala de tons inteiros); e acordes de cinco sons advindos da escala pentatônica, arquétipos muito utilizados por Claude Debussy (“Prelúdios”, v. 1 e “Jeux”) e de Béla Bartók (“Microcosmos”); frequente uso de tétrades (acordes de quatro sons), comum na harmonia bos-sanovística, e suas possíveis notas de tensão como as nonas, décimas primeira e décimas terceira; Maurice Ravel (“Valsas nobres e sentimentais”) e Alexander Scriabin (“Sonatas para piano”); além de encadeamentos harmônicos utilizando acordes de empréstimo modal na primeira parte da última intervenção sonora.

98 A manipulação eletroacústica também foi bastante utilizada na feitura da música de “Acrílico”, inúmeras citações e utilizações de sons concretos, numa referência



direta à Pierre Schaeffer (sons de gelo batendo dentro do copo, trânsito, “pum”) e de música eletrônica (como a utilização da onda dente de serra) de Stockhausen.

A música eletrônica teve seu início no Brasil a partir das composições de Reginaldo de Carvalho e Jorge Antunes no final dos anos 1950. Em 1967, no Instituto Villa-Lobos, Antunes ministra o primeiro curso de música eletrônica no Brasil, no mesmo período que Duprat passa a utilizá-la em seus arranjos tropicalistas demonstrando a contemporaneidade do movimento. Enquanto os consumidores brasileiros de música erudita do século XX se afastaram da produção contemporânea, preferindo o retorno à escuta dos compositores clássicos e românticos, Duprat aproxima os ouvintes de música popular, frequentadores de festivais e de programas de TV, aos “conceitos” da música de vanguarda.

Em outro tópico do manifesto, foi proposta uma

reformulação da questão estrutural: ao edifício lógico-dedutivo da organização tradicional (microestrutura: célula, motivos, frase, semiperíodo, período, tema; macroestrutura: danças diversas, rondó, variações, invenção, suíte, sonata, sinfonia, divertimento etc. [...] os chamados “estilos” fugado, contrapontístico, harmônico, assim com os conceitos e as regras que envolvem: cadência, modulação, encaideamento, elipses, acentuação, rima, métricas, simetrias diversas, fraseio, desenvolvimento, dinâmicas, durações, timbre etc.)

Sobre uma poesia recitada, Duprat conecta uma série de intervenções musicais das mais variadas origens: a Harmonia tonal modulante com textura homofônica, o desenvolvimento motivico da introdução, a textura contrapontística nos duetos atonais de flauta e fagote, a música modal – construída sobre o modo lídio e utilizando movimentos de terças paralelas – do tutti final. A música eletroacústica, com referência a música concreta (sons de gelo batendo dentro do copo, trânsito, “pum”) e a música eletrônica (ondas dente de serra, referências de espacialização, utilização de *reverb*). O diálogo das estruturas e formas tradicionais com a música de vanguarda, proporcionando cruzamento de signos até então desconectados, faz de “Acrilírico” uma síntese da criação e da estética tropicalista.

É notória a relação poesia e música nessa canção: na primeira parte, onde o poeta está relacionado com a “adolescência”, que se associa a ‘adolescência’ (idade de pedra e paz), ‘cidade’ (interior, união) e ‘idade’ (pureza) Duprat utiliza de intervenções instrumentais e sons concretos menos densos, mais líricos, um padrão mais contrapontístico de diálogo entre flauta e fagote. Já a “grandiciedade”, que se associa a cidade grande, metrópole / dispersão, desintegração, a idade de pedra, porém, sem paz, um som denso de buzinas com acordes dissonantes proporcionam



enorme contraste com a parte anterior. A lembrança dos tempos de criança aparece com uma citação de um tema modal – lídio – em terças paralelas, bem próximo as sonoridades folclóricas no interior da Bahia, em Santo Amaro da Purificação. Como se pode observar, a parte instrumental criada por Rogério Duprat se integra à poesia de Caetano Veloso de tal forma que se torna parte integrante da obra, onde sua identidade é dada pelo todo, aproximando a música popular do conceito da música erudita.

Duprat alia em seus arranjos o novo e o velho, a música modal, tonal e atonal, em que os ideais de Koellreutter e de Camargo Guarnieri, tão díspares, se integram; tradição e vanguarda, polifonia e homofonia, informação e redundância, o nacional e o internacional, o popular e o erudito, a música eletrônica e a acústica numa nova forma de expressão musical que ficou conhecida como Tropicalismo.

Duprat compôs 47 obras de caráter erudito, 43 trilhas de cinema, mais de mil *jingles* publicitários, diversas orquestrações como os *Preludes* para piano de Debussy, além de ter sido arranjador de música popular dentro das mais diversas tendências, desde o âmbito do sambista Jair Rodrigues, passando pelos ícones da música nordestina como Geraldo Azevedo e Alceu Valença, o rock rural do trio Sá, Rodrigues & Guarabira, o rock progressivo da banda mineira O Terço, a música infantil do disco *Arca de Noé* do compositor Toquinho e o roqueiro pop Lulu Santos. Este artigo é apenas um pequeno recorte desse compositor extremamente atuante na música brasileira.



REFERÊNCIAS

- Antunes, Jorge (org.). *Uma poética musical brasileira e revolucionária*. Brasília: Sistrum, 2002.
- Calado, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- Campos, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- Duprat, Rogério. "Tropicália". Entrevista a Ana Oliveira, 20-out., 1999. Disponível em <<http://www.uol.com.br/tropicalia>>.
- Eco, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- Favaretto, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. 3ª edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- Gaúna, Regiane. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- Griffiths, Paul. *A música moderna*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- Mariz, Vasco. *História da música no Brasil*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- Medaglia, Júlio. *Música impopular*. 2ª edição. São Paulo: Global, 2003.
- Mendonça, Antônio Sergio de Lima e Sá, Álvaro de. *Poesia de vanguarda no Brasil*. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1983.
- Menezes, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- Neves, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
- Persichetti, Vincent. *Armonia del siglo XX*. Madri: Real Musical, 1985.
- Pignatari, Décio. *Informação, linguagem, comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- Rosa, Fernando e Matias, Alexandre. "Maestro do rock – Rogério Duprat, arranjos e aval estético para a irreverência juvenil", entrevista realizada em São Paulo, 18-mai., 2003. *Senhor F – a revista do rock*. Disponível em <http://www.senhorf.com.br/agencia/main.jsp?codTexto=2943>.
- Siqueira, José. *O sistema modal na música folclórica do Brasil*. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura, Diretoria Geral de Cultura, 1981.
- Taborda, Tato. *Música de Invenção*. Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro: Unirio, Instituto Villa-Lobos, 1998.



Teles, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

Tragtenberg, Lívio. *Artigos musicais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

Veloso, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Ventura, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

Discografia

Veloso, Caetano. *Caetano Veloso*. R 765.086 L. Bahia, Rio de Janeiro, São Paulo: Philips, 1969.

RODRIGO MARCONI DA COSTA é mestre em Musicologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), bacharel em Composição pela Universidade Estácio de Sá e licenciado em Educação Artística com habilitação em Música pelo Conservatório Brasileiro de Música (CBM). Como compositor, suas músicas têm sido executadas em eventos como a XVIII Bienal de Música Brasileira Contemporânea, o 24º Panorama da Música Brasileira Atual, o I FoCo (Fórum dos Compositores) entre outros. É professor de Música da Faetec, do Rio de Janeiro.



Samba, sol, serra, mar: a *Sinfonia do Rio de Janeiro* de Tom Jobim, Billy Blanco e Radamés Gnattali

Frank Michael Carlos Kuehn*

Resumo

Este artigo examina a *Sinfonia do Rio de Janeiro* (1954) como uma peça que se situa historicamente entre o início da trajetória profissional dos compositores Antonio Carlos Jobim e Billy Blanco, de um lado, e o surgimento do movimento musical conhecido como bossa nova, de outro. Gravada com arranjo orquestral de Radamés Gnattali, foi criada num processo coletivo. Rica em significados, resultou de uma experiência prazerosa de dois jovens compositores em busca da sua linguagem musical e estilo próprio de compor. A análise musical da peça está fundamentada numa metodologia que se vale tanto da escuta quanto de meios técnicos na interpretação da obra. A *Sinfonia* se revelou uma obra moderna para o seu tempo, antecipando, em estruturas harmônicas e melódicas, bem como em sua temática, a bossa nova.

Palavras-chave

Século XX – música popular brasileira – bossa nova – Antonio Carlos Jobim – Billy Blanco – Radamés Gnattali.

Abstract

This article examines the *Symphony of Rio de Janeiro* (1954) as a musical composition historically situated between the early career of Antonio Carlos Jobim and Billy Blanco, on one side, and the emergence of the bossa nova movement, on the other. As the product of a collective compositional effort, the *Symphony* was recorded with orchestra arrangement by Radamés Gnattali. As a pleasant experience of two young composers both searching for an individual musical language and compositional style, embodies a wealth of meanings. The musical analysis is based on a methodology that employs aural strategies and technical tools in its interpretation. The *Symphony* revealed to be modern for its time, anticipating the bossa nova in its harmonic and melodic devices, as well as in its poetic themes.

Keywords

20th century – Brazilian popular music – bossa nova – Antonio Carlos Jobim – Billy Blanco – Radamés Gnattali.

* Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: fmc@domain.com.br.

Artigo recebido em 10 de março de 2012 e aprovado em 25 de março de 2012.



As formas musicais, ou seja, os modos constitutivos de reagir musicalmente são internalizações de conteúdo social. Como toda arte, a música consiste tanto num fato social quanto em algo modelado em si mesmo, livre de resíduos sociais imediatos [...] Surge então a pergunta: como é que a espontaneidade musical se torna mesmo socialmente possível? Nela sempre se escondem forças de produção coletivas que, em suas configurações reais, ainda não foram absorvidas pela sociedade.

Theodor Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*; trad. do autor.

Nos anos 2000, a *Sinfonia do Rio de Janeiro*¹ fez parte de diversas datas comemorativas em torno de Antonio Carlos Jobim (1927-1994), Billy Blanco (1924-2011)² e Radamés Gnattali (1906-1988). Rica em significados, situa-se no início da carreira de Jobim e Blanco, na época dois jovens compositores em busca de sua própria linguagem musical e em vias de se firmar profissionalmente no mercado de disco. Todavia, chama a atenção o fato de seus autores serem conhecidos no campo de música popular, ao passo que o termo de “sinfonia” no título evoca associações com obras monumentais da tradição clássica-romântica europeia. Em razão disso, uma das preocupações desta pesquisa foi tomar distância de posições dogmáticas ou reproduzir rótulos em que a música “popular” aparece em oposição à música “de concerto”. “Popular”, portanto, denota em nosso caso uma prática musical que dialoga com diferentes instâncias de ordem artística e social, estando num permanente processo de interação e atualização.

Lançada em dezembro de 1954, apenas dezoito meses após a estreia de Jobim como compositor e arranjador no mercado do disco,³ a *Sinfonia* foi gravada com coro, orquestra e um elenco de cantores célebres da época. Em preparo desde fins de 1953, não demorou em se transformar num projeto ambicioso que visava ao reconhecimento dos dois jovens compositores num meio musical altamente competitivo. Através de uma cuidadosa identificação de seus autores com a vida e as belezas naturais da cidade, tinha como objetivo criar algo como uma “síntese da vida do Rio” (Augusto, 2001, p. 21).

Letra e música foram criadas a partir de uma experiência de Blanco, que ao se deparar, de dentro de um loteação, com a paisagem deslumbrante da cidade, teria pensado alto: “Rio de Janeiro, que eu sempre hei de amar/ Rio de Janeiro a montanha, o sol, o mar”. Desse modo, tanto o tema musical quanto a ideia poética nasceram de uma simples situação do cotidiano.⁴

Jobim aderiu ao projeto por insistência de Blanco, na época “entusiasmado com as possibilidades oferecidas pelo recém-lançado LP de dez polegadas”. Por permitir que uma composição musical de maior duração pudesse ser gravada num único

¹ Doravante designada apenas Sinfonia.

² William Blanco de Abruñosa Trindade.

³ A música é “Incerteza”, samba-canção feito em parceria com Newton Mendonça e gravado em abril de 1953 pelo cantor santista Mauricy Moura para a Sinter, a primeira gravadora em que Jobim trabalhou profissionalmente.

⁴ Vide o relato completo em Blanco, 2001, p. 75-77.



bloco e lado do disco, a novidade abriu um mercado de imenso potencial, comparável talvez só ao advento do *Compact Disc* nos anos 1980. Todavia, em termos de vendagem, o disco deixou a desejar (Castro, 2002, p. 98-99), ao passo que, musicalmente, “chamou muita atenção” (Mello, 2001, p. 17). Gravada mais por questões de prestígio e de benevolência de seu produtor João de Barro, “depois de pronta, seus autores não sabiam exatamente o que fazer com a obra. Imaginaram [...] vendê-la para o Departamento de Turismo da Prefeitura carioca, mas a proposta foi recusada por falta de recursos” (Cabral, 1997, p. 85-86).

Devido à sua formação musical e experiência como pianista de boate, a participação de Jobim foi decisiva na geração da obra. De início, havia também um ponto divergente a ser resolvido: “Para Jobim, a palavra ‘sinfonia’ soava muito pretensiosa. Mas, foi voto vencido: a partir da decisão conjunta do parceiro [...] Blanco e do diretor artístico [da Continental] João de Barro, o nome *Sinfonia do Rio de Janeiro* era ótimo” (Cabral, 1997, p. 85). Já de acordo com Blanco (2001, p. 76), “o que chamaram de *Sinfonia do Rio de Janeiro* [...] nós gravamos com o nome menos pretensioso de Rio de Janeiro – a Montanha, o Sol, o Mar – Suíte popular em tempo de samba”. Aquilo, portanto, que inicialmente aparentava ser uma contradição, agora está sendo esclarecido por seu subtítulo, cujo significado simbólico aponta para uma reinterpretação genuinamente brasileira do gênero. Com efeito, a obra não foi concebida por um processo imaginário ou especulativo com relação ao seu tema, pois, apesar de ter nascido a partir de um deslumbramento individual, representa uma criação essencialmente coletiva.

Outro ponto importante é que Jobim e Blanco estavam buscando algo como uma “legitimação” que lhes proporcionasse reconhecimento profissional. Segundo o relato de Blanco, o bordão principal da *Sinfonia* lhes servia como mote ou “senha” no meio musical da época.⁵ A julgar pela história, a estratégia foi eficaz e alavancou a carreira de ambos, visto que acabaram por criar uma espécie de “marca registrada” que vinculou seus nomes de maneira duradoura à imagem da cidade. Jobim revelou a sua faceta “sinfônica”, retornando periodicamente a projetos sinfônicos e à temática da natureza,⁶ enquanto Blanco seguiu consolidando uma carreira de sambista e cronista musical da cidade. Em suma, a *Sinfonia* representou para ambos uma etapa importante de afirmação pessoal e de crescimento profissional.⁷

⁵ “Quando perguntavam: Quem são esses caras!? – Aí nós respondemos [...] cantando assim: Rio de Janeiro, que eu sempre hei de amar” (Blanco, 2001, p. 77).

⁶ O projeto intitulado “Jobim Sinfônico” (2003), lançado em CD duplo e em DVD com gravações que atendem a esse critério, infelizmente não inclui a *Sinfonia do Rio de Janeiro*.

⁷ “A ‘Suíte’, sem grande sucesso de venda, garantiu não ficarmos no vermelho – a Continental e nós dois. Em compensação, teve execução espontânea, tornando mais fácil Tom e eu sermos conhecidos na difícil praça onde só dava Ary Barroso, Dorival Caymmi, Ataulfo Alves, João de Barro e Alberto Ribeiro, Antônio Maria e Fernando Lobo” (Blanco, 2001, p. 77).



Figura 1. Jobim, sentado ao piano, num ensaio da *Sinfonia* em sua casa (1954). Em pé, da esquerda para a direita: Bill Farr, Luiz Delfino, Waldir, Billy Blanco e Os Cariocas (Badeco, Quartera, Ismael Neto e Severino Filho) (Augusto, 2001, p. 19).⁸

RADAMÉS GNATTALI E O PAPEL DO ARRANJADOR

Nos créditos do LP (Continental, LPA-1.000-A), Jobim aparece como compositor, Blanco como letrista e Gnattali como arranjador e regente (“Radamés Gnattali e sua orquestra”). Segundo a definição do próprio Gnattali, o trabalho do arranjador consiste em “vestir a obra” (Barbosa e Devos, 1985, p. 62), ou seja, em algo que confere a uma composição musical uma espécie de “roupagem” ou acabamento estético final. Nota-se, contudo, que as atribuições de um arranjador profissional variam bastante segundo a época, as circunstâncias e o local de trabalho. Também o conceito de “arranjo” comporta uma grande gama de acepções e pode abranger desde alguns retoques até implicar coautoria na *forma* ou no *modo* como uma composição ou gravação fonográfica é apresentada. De qualquer forma, uma vez que esteja finalizado, é mesmo muito difícil percorrer o caminho inverso da produção para descobrir a medida exata da participação de cada um nesse processo.

No caso da *Sinfonia*, temos de tratar com dois arranjadores e dois arranjos distintos, sendo Gnattali o signatário responsável pelo arranjo orquestral e Aluisio Didier pelo arranjo da partitura impressa. Portanto, partimos inicialmente do pressuposto que Gnattali tenha interferido apenas minimamente no processo de acabamento da obra, pois estava lidando com profissionais que já se mostravam competentes em sua tarefa. No caso de Didier, ficou esclarecido, após consulta a Paulo



Jobim e ao próprio Didier, que “arranjo”, compreendeu a revisão documental e a confecção da edição impressa, tendo como base o autógrafo de Jobim. As partes faltantes da *Sinfonia* foram transcritas com base no fonograma de 1954. Ao confrontar a edição impressa com o respectivo fonograma, aquela revelou-se fiel ao registro da gravação.

O exame documental, por sua vez, revelou canções bem estruturadas, cujo aspecto geral sugere que foram elaboradas em separado. Em suma, a confrontação do fonograma com o autógrafo de Jobim deixou a nítida impressão de que coube a Gnattali algo mais do que simplesmente “orquestrar” ou “arranjar” a *Sinfonia*, principalmente no que tange à elaboração dos trechos de transição, bem como do acompanhamento e da distribuição das vozes entre o coro e os instrumentos da orquestra. Outro ponto importante a considerar é que coube a Gnattali como patrono do projeto a responsabilidade de garantir um acabamento consistente da obra, para evitar que surgissem problemas de última hora no dia da gravação. Tudo isso leva a entender que Gnattali imprimiu à *Sinfonia* também a sua marca pessoal, de modo que a orquestração difere, em termos de timbre e na seleção dos instrumentos, dos arranjos de Jobim daquele período – conforme arranjos feitos por Jobim para “Outra Vez”, de 1954, e “Foi a Noite”, de 1956, ambas de sua autoria.⁹ Não sendo mais possível reconstituir o processo de sua produção, preferimos, até prova em contrário, encarar a *Sinfonia* como uma obra de criação coletiva.

Há ainda outro fator que corrobora a nossa hipótese, uma vez que foi incluída, no lado B do LP de 1954, uma seleção de canções da *Sinfonia* em versão instrumental. Gravada pelo Quinteto Continental – “um ninho de cobras com Chiquinho do Acordeão, Zé Menezes na guitarra, Vidal no baixo, Luciano Perrone à bateria e, claro, Radamés Gnattali ao piano” (Castro, 2002, p. 99) – a seleção consiste de cinco títulos, a saber: “Arpoador”, “Noites do Rio”, “Samba do amanhã”, “Hino ao Sol” e “Descendo o morro”.

ALGUMAS NOTAS ACERCA DO AUTÓGRAFO

Examinado no Instituto Antonio Carlos Jobim, o autógrafo está em bom estado de conservação. Infelizmente, algumas partes se extraviaram, a saber: a “Abertura”, o “Hino ao Sol”, uma parte de “Matei-me no trabalho” e o “Samba do amanhã”. Os manuscritos examinados estão inteiramente a lápis e em boa caligrafia. Em sua maioria, trata-se de uma redução para piano, acompanhada por cifras harmônicas. A letra não aparece nenhuma vez.

⁹ Nota-se, no arranjo de Gnattali, uma predominância nem sempre feliz dos timbres agudos, para não dizer que se sente igualmente uma falta de apoio nos graves da orquestra – um fato talvez parcialmente explicável pela precariedade da gravação original (Blanco, 2001, p. 77) ou por problemas na mixagem para o suporte digital.



Contudo, uma perda realmente irreparável representa o extravio do arranjo de Gnattali, razão porque não foi possível confrontá-lo com o autógrafo de Jobim. Suas circunstâncias são desconhecidas e, de certa forma, até misteriosas. De acordo com o relato pessoal de Paulo Jobim, a partitura se extraviou “muitos anos atrás” e não se tem até hoje nenhuma notícia da existência de uma cópia. Ainda assim, realizou-se, em dezembro de 1995, por ocasião do primeiro ano do falecimento de Jobim, um concerto na praia de Ipanema que incluiu a apresentação da *Sinfonia* numa versão para pequeno conjunto.

ANÁLISE MUSICAL DA SINFONIA

Com o objetivo de proporcionar uma visão coerente da obra, reproduzimos a seguir uma analogia já empregada pelo musicólogo Rocha Brito nos anos 1960, e que interpreta a *Sinfonia* como se fosse uma sequência de “quadros” ou “cartões postais” que retratam topografia e cotidiano cariocas (Rocha Brito, 1993, p. 20). Ordenada em doze “cenas” ou “atos” e com um tema em comum, a *Sinfonia* também pode ser compreendida como uma simples “suíte de canções”.

Na análise que se segue, recorreremos primeiro a uma escuta fenomenológica da *Sinfonia*, como apresentada no fonograma original, restaurado e remasterizado em CD (Revivendo, 1997). Num segundo momento, o resultado da escuta foi confrontado com a partitura impressa (Jobim, 2001, p. 55-79) e complementado com observações e dados técnicos diversos que permitem um acompanhamento passo a passo da obra. Cada seção ainda é precedida por um breve resumo técnico para auxiliar o leitor na localização das partes.

1. Abertura (moderado) – Dick Farney
2. Hino ao Sol (samba-canção lento) – Dick Farney
3. Coisas do dia (dobrado movimentado) – Os Cariocas
4. Matei-me no trabalho (samba a tempo) – Gilberto Milfont
5. Zona Sul (samba vivo) – Elizeth Cardoso
6. Arpoador (samba-canção lento) – Lúcio Alves
7. Noites do Rio (samba-canção) – Doris Monteiro e Os Cariocas
8. O mar (sem indicação) – Elizeth Cardoso
9. Copacabana (samba-canção lento) – Dick Farney
10. A montanha (samba-canção a tempo) – Emilinha Borba
11. O morro (samba-canção lento) – Nora Ney
12. Descendo o morro (samba ritmado) – Jorge Goulart
13. Samba do amanhã (canção) – Dick Farney



1. “ABERTURA” (MODERADO)

Tonalidade: Mi bemol maior. Compasso: *alla breve*. Número de compassos: 1 a 13. Forma: A-B-A. Tempo de gravação: 00:00-00:38.

Logo de início, percebe-se o contraste entre a orquestra em pleno *tutti* em região grave, cujo caráter grandioso ainda é sublinhado pela entrada de um grande coro, e de um trecho intermediário em que predomina uma voz masculina de caráter lírico e suave, em sensível oposição com o trecho anterior.

A entrada da orquestra, porém, não é imediata e sim precedida por uma espécie de “rufo” ou “chamada” que, de qualidade temporal suspensiva, deságua numa passagem vertiginosa ascendente até alcançar a oitava. A dinâmica dessa passagem é crescente e tem algo de dramático, um efeito reforçado por um gongo e pratos, entre outros instrumentos, difíceis de serem identificados auditivamente (c. 1 a 3). Segundo Clifton (1983, p. 14-15), o começo de uma obra musical é de suma importância por constituir uma experiência que envolve a temporalidade de dois seres: sujeito e música. De acordo com a visão fenomenológica, é através da experiência que o ouvinte ou espectador se torna um participante daquilo que autor(es) e intérprete(s) pretendem comunicar. Desse modo, interpretamos a “Abertura” como o instante em que um espetáculo cênico é descortinado.

Antonio Carlos Jobim & Billy Blanco
arr. Aluisio Didier

Sinfonia do Rio de Janeiro

Abertura *Moderato*

Figura 2. “Abertura”, c. 1 a 3.

A partir do c. 4, inicia-se o segundo período em que um grande coro¹⁰ sublinha o efeito grandioso, introduzido nos c. 2 e 3 pelo tema de forma apenas instrumental, acrescentando-lhe os seguintes versos: “Rio de Janeiro que eu sempre hei de amar/ Rio de Janeiro, a montanha, o sol, o mar”. A declaração amorosa, apresentada nos primeiros versos, agora encontra continuidade na voz de Dick Farney (c. 8 a 11): “Festival de beleza/ natureza sem par”. Seu timbre vocal possui um caráter intimista e remete ao indivíduo que assiste ao espetáculo oferecido pela natureza. Nos c.12 e 13, a “Abertura” finaliza com a reexposição do tema principal, também em pleno *tutti* e com a participação do coro.

¹⁰ Um coro misto com aproximadamente 30 cantores.



4 Fm7 Bb7[9] Fm7 Bb7[9] Fm7 Bb7[9]
CORO
Rio de Ja-neiro que eu sem-pre hei de_a-mar Rio de Ja-neiro a mon-

7 Fm7 Bb7[9] Gm7 Gbm7 Fm7
Dick Farney
ta-nha_o sol o mar Fes-ti-val de be-le-za - - Na-tu-re-za sem

11 Db7[9] Fm7 Bb7[9] Fm7 Bb7
CORO
par Rio de Ja-neiro que eu sem-pre hei de_a-mar

Figura 3. Tema musical e ideia poética principal da *Sinfonia* (“Abertura”, c. 4 a 13).

Formando, de um lado, o tema musical e, de outro, a ideia poética central da *Sinfonia*, identificamos, basicamente, dois estratos significativos, que simbolizam: a) o mundo natural, apoteótico e grandioso, e b) o mundo humano, sendo o elemento coletivo representado pelo coro e o elemento individual pelo cantor. Esses estratos determinam também a forma, correspondendo os c. 1 a 7 à seção A, os c. 8 a 11 à seção B, e os c. 12 e 13 novamente a A, tendo esta última a função de coda.

As respectivas seções se diferenciam por certa sutileza e seus centros tonais distintos: uma é executada por instrumentos de corda em registro grave e por grau conjunto (c. 7.3 e 4); outra é executada pelo coro, também por grau conjunto, porém acrescida por cromatismo harmônico e melódico (c. 9.3 a 10.2); e a terceira é executada novamente pelo coro, só que por anacruse e por salto de quinta ascendente, facilitando, assim, o retorno ao registro inicial.

A marcha harmônica é modulante. A tônica, no entanto, não aparece nenhuma vez, a não ser de maneira atenuada em sua mediantes Gm7 (c. 8.1). Na passagem do c. 7 para o c. 8 ainda é perceptível um efeito temporal suspensivo, ao mesmo tempo em que o acompanhamento orquestral cria uma expectativa que é respondida num jogo de chamada e resposta entre o solista, a orquestra e o coro (c. 8 a 11). O efeito é reforçado, de um lado, pelo cromatismo harmônico da progressão Gm7-F#m7-Fm7 (c. 8 a 10) e, de outro, pelo desenvolvimento sequencial do motivo em grau conjunto dos c. 8 e 9 (“festival de beleza”) e dos c. 10 e 11 (“natureza sem par”).

110 Ambas as passagens formam seqüências melódicas que terminam de maneira sus-



pensiva, sendo que a segunda conduz, por preparação em saltos, novamente ao registro tímbrico inicial, como experimentamos antes da entrada de Farney.

Em relação à harmonia, há notas melódicas que repousam sobre notas de tensão, seja em sétimas (c. 2.3, 4.3 e repetição), em décimas-primas (c. 4.1 e repetição) ou em nonas (c. 11), sendo que a presença recorrente de notas de tensão na melodia já aponta para uma das características marcantes da bossa nova.

Enquanto somos levados, nos c. 2 a 7, por um andamento firme, percebemos, na passagem do c. 7 para o c. 8, uma breve instabilidade temporal em que o contracanto termina em uma fermata. A partir do c. 8.2, instaura-se um novo plano espaço-temporal que rompe com a unidade direcional dos compassos anteriores. O efeito é reforçado pelo timbre vocal e pelo modo como Dick Farney interpreta a passagem. Depois de uma nova preparação harmônica (c. 11 para o c. 12), sonoridade e vigor do andamento inicial são restabelecidos a partir da reexposição reduzida e conclusiva do tema (c. 12 e 13), ao mesmo tempo em que somos conduzidos à primeira canção (ou “movimento”) da *Sinfonia*. Por tudo isso, o ouvinte se sente conduzido a planos espaciais e temporais distintos, dos quais se destacam sobretudo os contrapontos harmônicos e melódicos do c. 7.3 e do c. 11.2.

Constituída por apenas 13 compassos, a duração da “Abertura” é mesmo extremamente curta, de apenas 38 segundos. Todavia, tanto pela coerência interna dos elementos temáticos, harmônicos e rítmicos, quanto pelo caráter contrastante dos timbres, da dinâmica e do aspecto métrico-temporal do arranjo é de uma riqueza que em nada deixa a desejar, podendo se falar até em estratos múltiplos superpostos.

2. “Hino ao Sol” (SAMBA-CANÇÃO LENTO)

Tonalidade: Mi bemol maior. Compasso: *alla breve*. Número de compassos: 14 a 33. Forma: A-A-coda. Tempo de gravação: 00:39-01:34.

Uma vez que percebemos na “Abertura” um desenvolvimento predominantemente tético do tema e de elementos contrastantes, o “Hino ao Sol” se destaca por certa regularidade espacial e temporal. De contornos suaves e ondulares, a melodia se desenvolve em grau conjunto, alternando-se entre incisivos anacrústicos, acéfalos e téticos. A tonalidade é Mi bemol maior. Melodia e harmonia movem-se em bloco e são essencialmente modulantes, criando a impressão que se alcance a cada modulação um novo grau de “luminosidade”.

O texto poético é contrastante e recorre a metáforas e temática ainda pouco usual naquela época. Conjugando-se “sol” com “luz, vida, calor”, o poeta estimula no ouvinte associações que remetem a experiências sensíveis que, de uma maneira geral, se confirmam ao longo da canção. Ao filosofar sobre a efemeridade da vida, que, de “tão bela e querida”, já “acaba amanhã”, não se deve desanimar, uma vez



que, desde que seja “num dia de sol”, a vida vale mesmo assim a pena de ser vivida.

O segundo período (c. 22 a 29) seria uma simples reiteração não fosse a sensação do advento de novo frescor e vigor, constituindo um momento em que o poeta é tomado por esperança: “Quem sabe, não haveria a possibilidade de voltar a esse mundo?” A resposta vem na transfiguração: “num raio claro de sol” ou, talvez, “num pingo de chuva/ que cai de manhã/ no meu Rio”.¹¹

Em termos estruturais, é interessante observar que o inciso inicial de cada estrofe – “eu que-ro” (c. 14) e “quem sa-be” (c. 22), assim como também o seu final, “amanhã” (c. 21) e “no meu Rio” (c. 29) – preenche um único compasso, enquanto os outros versos intervêm em frases de dois compassos. Em cada início de período, a melodia se encontra em posição de suspensão (Si bemol), enquanto a harmonia está em repouso (Eb6/9). Com exceção do quarto e quinto versos de cada estrofe, inicia-se nos outros versos uma nova modulação que culmina na resolução de um novo acordeônico: “sol” e “al-guém” (Dm7-G7[b13] | C7M, c. 16 e 23), “vi-da” e “sol” (Bm7-E7[b9] | A7M, c. 18 e 26), “ama-nhã” (Fm7-Bb7[#5/9] | Eb6/9, c. 21) e “no meu Ri-o” (Fm7-Bb7, c. 29), de modo que a estrutura fraseológica se desenvolve de tal maneira que o *icto* final de cada frase recai sobre um número ímpar de compasso. O mesmo esquema pode ser aplicado à segunda estrofe da canção (c. 22 a c. 29).

A melodia, quando em repouso, apoia-se em notas consonantes, ao passo que, nas passagens preparatórias, destacam-se as notas de tensão (a nona menor aparece nos c. 15.3 e 23.3 e nos c. 17.3 e 25.3). O Lá bequadro da melodia em tempo forte (c. 19.3 e 27.3), por sua vez, pode ser interpretado ora em relação ao acorde diminuto de passagem Cdim7 como décima-terceira menor ou, de forma invertida, como a nona menor do acorde dominante G#7.

Depois da segunda estrofe, ressurgem novamente o tema com a orquestra e o coro em pleno *tutti* (c.30 a 33), assemelhando-se, em sua modulação, aos c. 2 a 5 da “Abertura”. Estando os dois primeiros compassos no tom de Mi bemol maior (c. 30 e 31), a segunda parte do tema, também de dois compassos (c. 32 e 33), é introduzida por preparação do dominante substituto (Bb7[9] => Am7), modulando para o tom de uma terça maior ascendente (Sol maior). A dinâmica é crescente e comunica um aumento de tensão. O retorno ao tema principal, agora na função de elemento conjuntivo, produz uma sensação de descontinuidade em relação ao caráter linear do Hino, ao mesmo tempo que convida o ouvinte a recordar e reter o tema principal da *Sinfonia*.

Uma marca forte do “Hino ao Sol” é, sem dúvida, o caráter modulante. Movendo-se em bloco, as modulações (c. 19 a 22) ocorrem em intervalos de terças menores

¹¹ Destaque para o sino agudo do c. 27.2, sugerindo que o arranjador desejou sublinhar a ideia poética musicalmente. No autógrafo de Jobim consta, neste local, apenas a indicação de “apito”.



descendentes, de tom maior para maior, até alcançar uma tríade diminuta, resolvida num acorde de téttrade maior (c. 16 e 24; c. 18 a 20; c. 26 a 28; e c. 14 e 22).

Passemos agora para o mecanismo harmônico que confere a essas progressões um efeito tão radiante e luminoso. Para tal, é preciso lembrar que os acordes ditos “perfeitos” – I grau (tônica), IV grau (subdominante), V grau (dominante) – contêm em si todas as notas da escala *diatônica*, o que lhes permite articular toda a série melódica tonal. É, no entanto, interessante observar que a concepção harmônica modulante do “Hino”, quando analisado de maneira horizontal, vale-se de um esquema que deriva da inversão arpejada de uma mesma tríade diminuta (Ebdim-Cdim-Adim-F#dim), ao passo que forma verticalmente, a partir de suas notas fundamentais, uma progressão composta de tétrades maiores. Chamemos, portanto, esse esquema harmônico de “simétrico não linear”.

E#	D
(C#)	Bb
A#	G
F#	Eb
=>b3	=>b3
F#7M	Eb7M

Figura 4. Esquema harmônico simétrico não linear.

Em termos quantitativos, a progressão simétrica não linear cobre ao todo dez (das doze) notas da escala *cromática* (as notas dobradas estão em parêntesis), enfim, uma gama numerosa para uma canção popular estrófica quando comparada com a das tríades perfeitas da escala *diatônica*. Outro detalhe é que os centros tonais modulantes da progressão percorrem, em cada estrofe da canção, precisamente a metade do ciclo das quintas até estarem situados *vis-à-vis*, ou seja, em seus pontos equidistantes mais afastados do ciclo (como é o caso de Mi bemol e Lá).

Para completar o ciclo (Mi sustenido e Fá sustenido, as notas faltantes da escala cromática, intervirão apenas se o esquema se completar como indicado), a mesma progressão teria de passar ainda pelo acorde F#7M, formando então um esquema harmônico que chamemos, em oposição ao não linear, de “simétrico linear”.



soprano	D	B	G#	D	(=>Ddim)
alto	Bb	(G)	(E)		Bb (=>Bbdim)
tenor	G	E	C#	G	(=> Gdim)
baixo	Eb	C	A	Eb	(=>Ebdim)
intervalo	=>b3	=>b3	=>b5[#4]		
cifra	Eb7M	C7M	A7M	Eb7M	

Figura 5. Esquema harmônico simétrico linear.

Os acordes Bbdim7 (c. 18.3, 4 e c. 26.3, 4) e Cdim7 (c. 19.3, 4 e c. 27.3, 4), por sua vez, simplesmente estão constituindo diminutos de passagem. Sua função é substituir os dominantes secundários F#7 (=>Bm7) e G#7 (=>C#m7), respectivamente, formando as suas notas fundamentais uma linha de baixo cromático ascendente (A7M-Bbdim7-Bm7-Cdim7-C#m7). Diferentemente da “Abertura”, entretanto, todas as progressões preparatórias do “Hino ao Sol” são resolvidas harmonicamente.

Outro ponto a ressaltar é que o uso de sétimas maiores na harmonia¹² se tornaria uma característica do estilo composicional de Tom Jobim e da bossa nova. “Dindi” e “Inútil paisagem” são apenas dois exemplos em que o referido acorde empresta certa identidade sonora à composição. A omissão das notas de tensão – que fazem parte das assim chamadas “superestruturas harmônicas” – resultaria numa desfiguração da sua identidade sonora. Como observou Gava, com propriedade: “Em grande parte dos casos, bastou a eliminação de notas acrescentadas aos acordes, para que o sentido bossanovista ficasse definitivamente prejudicado” (Gava, 2002, p. 237).

Muito já se especulou sobre as origens dos procedimentos harmônicos de Jobim e da bossa nova. Uma pista do esquema harmônico empregado por Jobim no “Hino ao Sol” encontramos no seguinte comentário do compositor: “Aqueles harmonias, aquelas ondulações que Debussy faz para terceira menor, terceira menor acima, terceira menor abaixo [...] tudo isso é muito ligado à natureza” (apud Souza, Cezimbra e Callado, 1995, p. 68). Por outro lado, especulou-se que esses procedimentos tenham sua origem no *jazz* (em particular no *bebop* e no *cool jazz*). Escutemos Gava a respeito das semelhanças (e das diferenças) da música de Jobim e do *jazz*.

Em Jobim [...] pode-se dizer que todos os elementos da composição musical se submetem à melodia [...]. A harmonia [...] é próxima à

¹² O emprego consecutivo de sétimas maiores é uma característica recorrente em Maurice Ravel (cf. Jankélévitch, 1958, p. 38, 88-92).



do jazz na estrutura mas não na função, isto é, havendo predomínio meló-dico (e não harmônico, como no jazz) [...] Sua música [...] se diferenciou do jazz pelo caráter vago e oscilante das orquestrações; pelo uso das cordas e da flauta, de ataques muito menos incisivos, e pela renúncia em explorar as possibilidades virtuosísticas das partes. (Gava, 2002, p. 63)

Por fim, vale ainda destacar o aspecto temporal da “Abertura” e do “Hino”, pois quando aferidos em termos de duração, os primeiros “movimentos” da *Sinfonia* são muito breves. A “Abertura”, constituída por apenas 13 compassos, tem apenas 38 segundos, ao passo que o “Hino ao Sol”, de apenas 16 compassos e com uma duração de apenas 42 segundos, contraria a nossa percepção do tempo. Apesar de a diferença somar apenas quatro segundos, experimentamos no “Hino” a sensação de uma duração prolongada. Entendemos que esse efeito deve ser creditado ao fato de ter duas estrofes interpretadas e aos procedimentos harmônicos ali empregados – o que em princípio confirma a tese de que o tempo físico e cronológico não corresponde em absoluto ao tempo biológico e psicológico.¹³ Destarte, com uma duração de 01:30 apenas, a *Sinfonia* passeia por paisagens e dinâmicas diversas. Por tudo isso, o “Hino”, gravado por Farney numa versão discretamente “abolerada”, já fora considerado por Rocha Brito (1993, p. 20) uma espécie de prenúncio da concepção musical que se afirmaria apenas anos depois com o advento da bossa nova.

3. “COISAS DO DIA” (DOBRADO MOVIMENTADO)

Tonalidade: Ré maior. Compasso: *alla breve*. Número de compassos: 34-67. Forma: A-A-coda. Tempo de gravação: 01:35-02:44.

Se o assunto até agora tratado girou em torno da natureza e da efemeridade da vida, agora passa a ser o homem urbano e seu cotidiano (“sete horas/ quanta gente/ vai à rua/ procurando ônibus, trem”). Embora de temática aparentemente banal, é no cotidiano que se revelam as coisas importantes. Lembremos que foi num coletivo que Blanco teve a ideia do tema da *Sinfonia*, fazendo-o descer e contactar Jobim.¹⁴

Para provocar uma mudança radical no ambiente, os compositores recorreram a um andamento de “dobrado movimentado”, bem como a um trecho instrumental de

¹³ No tocante à noção de tempo como categoria de interpretação musical, ver também: Kuehn, 2010.

¹⁴ “Tom, é o seguinte. Vamos fazer uma suíte com várias músicas sobre o Rio de Janeiro, tendo como um elemento de ligação esse temazinho [...] E ele sentou no piano. Comecei a andar pela pequena sala, e cada um dizia um troço, que ia sendo escrito na pauta por ele [*sic*], que já dominava as colcheias e suas parentas próximas e afastadas, enquanto eu anotava as palavras, dele e minhas, porque o Tom já era bom de letra também desde o começo da carreira” (Blanco, 2001, p. 76).

¹⁵ “Samba e choro [...] devem estar juntos quando se fala na construção de uma música brasileira” (Bicca Jr., 2001, p. 12).



doze compassos – bastante longo, portanto, quando o comparamos com a brevidade dos movimentos anteriores. A introdução (c. 34 a 41) nos comunica, em seus saltos fragmentados e *clusters*, a sensação de instabilidade e agitação próprias da vida de uma grande metrópole, sensação intensificada pela fugacidade que o ritmo assimétrico do naipe provoca no ouvinte.

Em princípio, não há nada melhor para representar musicalmente o ambiente social do que um coro ou um conjunto vocal como Os Cariocas, único em sua maneira de interpretar e harmonizar as vozes. Passada a introdução, o caráter acéfalo e cromático do motivo melódico prende logo de início a atenção. Ascendendo suavemente, nos c. 42 a 45, alcança, no c. 46, o ápice de uma oitava, quando se ouve o poeta chamar, ofegante e sem disfarçar certa ansiedade, por “ônibus, trem”. É neste momento que a linha melódica começa a tomar o sentido inverso, reiterando o motivo: “Não vem o lotação/ atrasado no trabalho/ resultado confusão”. A segunda estrofe (c. 50 a 57) retorna integralmente a ritmo e melodia da primeira. Desse modo, chegamos também à forma da canção: introdução (12 c.), a’ (8 c.), a’’ (8 c.), mais a coda de seis compassos.

Am7/D D7(b9) Gmaj7 C7(9) E7(9) Ebmaj7

i - ni - bus trem não vem o lo - ta - ção A - tra - sa - do no tra - ba - lho re - sul - ta - do con - fu - são

Figura 6. “Coisas do dia”, c. 46 a 49.

A coda modera os ânimos e transmite tranquilidade e repouso. Contrastando com a agitação dos compassos anteriores, possui até certo efeito “sedativo”. O poeta faz referência a um hábito de longa tradição no Brasil: correria e nervosismo chegam ao fim ao se encontrar um lugar para tomar um café. O repouso encontra a sua correspondência no trecho vocal que forma, no registro grave, um *ostinato* (c. 58 a 63), cujo efeito ainda é sublinhado pelo decrescendo e o *ritenuto* do c. 63.

A partir do c. 64, ocorre, em dois compassos cada e em tonalidades distintas (Ré bemol maior e Fá maior), a reexposição do tema principal (c. 64 a 67). A primeira exposição do tema é delicada e inteiramente instrumental. Somos levados repentinamente para um ambiente onírico que contrasta em muito com a agitação dos compassos anteriores (c. 64 e 65). Seu timbre lembra o de um carrilhão ou de uma caixinha de música. Já a segunda exposição restabelece o momento grandioso, tal como apresentado na Abertura (c. 66 e 67). O efeito é reforçado por um preparo anacrústico da melodia (c. 67.3 e 4 para o c. 68) e por um dominante primário no acompanhamento (C7, C7[#5]), o qual, no entanto, ao resolver diretamente em Fá



maior, aqui exerce a função de acorde pivô, considerando-se que representa tanto a tônica quanto o começo da canção seguinte.

4. “MATEI-ME NO TRABALHO” (SAMBA A TEMPO)

Tonalidade: Fá maior. Compasso: binário. Número de compassos: 68-85. Forma: A-A-coda (instrumental). Tempo de gravação: 02:45-03:24.

Nesta canção, a primeira em compasso binário da *Sinfonia*, o poeta opõe as condições desfavoráveis de trabalho (“que dia de canseira”, “lutei a semana inteira”) à abundância das opções de lazer (“gafieira, baralho, sol, futebol, Zona Sul, [Fla]Mengo, Copacabana, mar”). Embora esteja apresentado como “samba a tempo”, “Matei-me no trabalho” reúne tanto em seus contornos melódicos quanto no seu desenvolvimento rítmico todas as características de um samba-choro moderno.¹⁵

Sendo o choro um gênero propriamente instrumental mais do que vocal, a linha melódica com a presença de acordes arpejados (c. 70-71 e c. 78-79) e saltos que dificultam a execução vocal sugere que tenha sido concebido originalmente para a execução instrumental. O de nona, por exemplo, raro em música vocal, aparece duas vezes (c. 73.2 e c. 81.2) e o intervalo de sétima do c. 77.2, ambos descendentes, pertencem a essa categoria.¹⁶

Gm7 C7 (9) F#m7 B7 (9) E7 G7 Bb7

vez com es - se sol Eu v† ao fu - te - bol Po - r□m um c□u a - zul f um con - vi - te ^ zo - na sul

Figura 7. “Matei-me no trabalho”, c. 72 a 75.

A marcha harmônica é modulante e acompanha a linha melódica. Predominam encadeamentos de dominantes secundários (A7-D7M e D7-G7M), dominantes substitutos (F7-Em7), dominantes seguidos (B7-E7-G7-Bb7), e cadenciais (Em7-A7, Gm7-C7 e F#m7-B7). Os c. 83.2 a 85 formam uma espécie de interlúdio que liga o samba com a canção seguinte. No c. 85.2, a sequência melódica se prolonga até chegar a um cromatismo melódico (Ré-Ré sustenido-Mi) e harmônico (Db7-C), modulando, por dominante substituto, para o tom da dominante (Dó maior). Contamos também aqui com um acorde pivô de função dupla, servindo os c. 84 a 91 de transição entre “Matei-me no trabalho” e o samba movimentado Zona Sul.

¹⁶ De acordo com Castro (2001, p. 29), “[Jobim] nunca escondeu que o choro foi uma de suas profundas influências”.



5. “ZONA SUL” (SAMBA VIVO)

Tonalidade: Dó maior. Compasso: binário. Número de compassos: 86-122. Forma: A-A-coda. Tempo de gravação: 03:25-04:09.

Percebe-se logo a presença feminina na voz volumosa de Elizeth Cardoso, cujo timbre e impostação vocal nos lembram o estilo “pré-bossanovista” de cantar.

O texto nos fornece uma série de informações sobre a Zona Sul carioca da época. O bairro de Copacabana, como centro de turismo, moda e lazer, vivia “sempre cheia”, enquanto o de Arpoador nos é apresentado como um lugar secreto, bom para “namorar”. Já Ipanema e Leblon ainda são apontados apenas como boas alternativas.

Acompanhado por atabaques, agogôs e um grande naipe de sopros, “Zona Sul” revela ser um samba ricamente orquestrado, bem na tradição do tempo áureo de “samba-exaltação”. Executado por um naipe em registro intermediário (c. 98 e 99, c. 114 e 115), o floreio harmônico de ritmo sincopado a partir da quinta do acorde (5-#5-6-b6) lembra o arranjo de Gnattali para o samba paradigmático “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso. O respectivo floreio aparece alternadamente em dois estratos tonais: em Dó maior (c. 92 a 95 e c. 108 a 111) e em Mi maior (c. 96 a 99 e c. 112 a 115), indicando uma relação intervalar de terça maior. A melodia é diatônica e flui naturalmente dentro do âmbito de uma tríade, apoiando-se em notas diatônicas do acompanhamento harmônico (c. 92 a 98 e c. 101 a 102).

Um retardo relativamente abrupto do c. 119 para o c. 120 dá início a um trecho intermediário em registro vocal grave (“vou me esconder no Arpoador”). Composto por uma frase de dois compassos (c. 120 e 121), cumpre aqui a função de conduzir da opulência rítmica do samba para a fermata do c. 122.1. Dali se inicia, por anacruse (c. 122.2), um novo momento musical e não tardamos a perceber que também este contrasta em muito com o anterior.

D7
ritard.

Fm6

A7(13)

Vou me es - con - der no Ar - po - a - dor

Figura 8. “Zona Sul”, c. 120 a 122.1.

6. “ARPOADOR” (SAMBA-CANÇÃO LENTO)

Tonalidade: Dó maior. Compasso: *alla breve*. Número de compassos: 123-158. Forma: A-A-B-coda. Tempo de gravação: 04:10-05:40.

Em continuação à voz de Elizeth Cardoso entra, de modo suave e harmonioso, novamente um cantor em cena. Desta vez, no entanto, trata-se de Lúcio Alves. A condução e o encadeamento da sua entrada estão embasados na retomada do



elemento conjuntivo que caracterizou o final da canção anterior (“vou me esconder no Ar-po-a-dor”). O timbre vocal surpreende por sua suavidade, podendo nos levar, num primeiro momento, a confundir Lúcio Alves com Dick Farney, tão próximos são sonoridade e modo de interpretar de ambos. Apenas num segundo momento percebemos que a voz de Alves é mais grave e volumosa. Sendo assim, o contraste da passagem de “Zona Sul” para “Arpoador” está entre a voz masculina e a feminina, o cantor e a cantora, o vigor e a suavidade, elementos que, em princípio, não escondem outro contraste, o da inversão dos papéis masculino e o feminino.¹⁷

Tanto em termos poéticos quanto em termos musicais, Arpoador constitui uma das canções mais românticas da *Sinfonia*. A marcação de samba-canção é quase imperceptível e lembra uma declaração de amor em estilo de seresta. Evocando o amor com leveza e comedimento, a letra sugere que chegou a hora de deixar a “dor de cotovelo” para trás. Ainda bem – assim o poeta – existe a praia do Arpoador (“meu recanto encantado”), onde se pode “deixar de lado/ as mágoas de amor/ com outro amor ao lado” (c. 130.2 a 137.2).

Na seção B (c. 139 a 151), o poeta recorre a metáforas: “Meu Rio de Janeiro/ a mais bela mulher do país” (c. 141.3 a 145.1). Notemos também recursos musicais descritivos, como é o caso do floreio cromático no arpejo do acompanhamento orquestral (c. 139 a 143.1). No final da canção, o procedimento compositivo lembra um recurso da retórica musical. É o caso da subida melódica em grau conjunto repentinamente interrompida por uma queda de uma quarta justa, simbolizando o momento derradeiro: “o sol”, após o “olhar derradeiro”, “morre feliz” (c. 151.2 a 152) – “feliz”, porque existe a esperança de uma nova vida, de um novo dia, de renovação.¹⁸



Figura 9. Arpoador, c. 151 e 152.

¹⁷ Uma das características da bossa nova, a inversão de papéis entre a voz masculina e feminina pode ser sentida, até de maneira mais acentuada ainda, na voz de João Gilberto e Elizeth Cardoso no LP *Canção do amor demais* (1958).

¹⁸ Já constitui uma tradição o público aplaudir o pôr do sol nas praias do Arpoador e Ipanema, locais que testemunharam muitas das histórias da bossa nova. Foi no Arpoador que Jobim passou grande parte da sua juventude, a ponto de considerá-lo seu “cantinho de areia” predileto. Segundo Castro (1999, p. 59): “Nas reportagens de *Manchete* e *O Cruzeiro* sobre a bossa nova, o cenário para as fotos era o Arpoador. Foi também lá que João Gilberto se deixou fotografar para a contracapa do LP *Chega de Saudade*. E o Arpoador era território de Menescal, por causa da caça submarina, e, pouco depois, de Marcos Valle, por causa do surfe.”



A coda, intercalada por dois compassos de retardo e uma sutil suspensão do fluxo temporal (c. 155 e 156), é composta por uma dupla exposição instrumental do tema, constituindo também aqui um elemento conjuntivo que liga dois “atos” (ou “cenas”) distintos da *Sinfonia* (c. 152 a 154 e c. 157-158), ao mesmo tempo em que cumpre a função de modular um semitom acima (Ré bemol maior), dando assim início ao próximo movimento.

7. “NOITES DO RIO” (SAMBA-CANÇÃO)

Tonalidade: Ré bemol maior. Compasso: *alla breve*. Número de compassos: 159-187. Forma: A-B-coda. Tempo de gravação: 05:52-07:16.

Nesta canção, destaca-se principalmente o arranjo vocal em que Doris Monteiro, uma das “cantoras do rádio”,¹⁹ e o conjunto vocal Os Cariocas se revezam. A melodia se desenvolve de maneira inteiramente diatônica.

O texto nos fala dos mais diversos aspectos da vida carioca, como: “noite”, “lua”, “namoro”, “praia”, “mar”, bem como da boemia (“Copacabana que desperta/ banco de praia sem lugar”). Cantora e conjunto vocal se revezam de modo dialético: “boate” *versus* “bar”, “Cadillac” *versus* “picolé”, “cinema” *versus* “passeio a pé” e “frio” *versus* “calor”. Nos versos finais, a metáfora do amanhecer aparece outra vez: “A noite acaba/ grande criança/ vem novo dia/ vem nova esperança”.

A julgar pelo caráter não conclusivo da melodia, o verso “nova esperança” que finaliza a canção (c. 181 e 182) remete de alguma forma ao trecho suspensivo da coda de “Arpoador” (c. 151 e 152).

Em continuação, inicia-se o elemento conjuntivo mais lento e longo da *Sinfonia*, compreendendo, ao todo, seis compassos. Em seu acompanhamento, destacam-se o *pizzicato* nas cordas e um acordeão (c. 182 a 187). No c. 184, somos tomados de surpresa quando um assobio modula o tema duas vezes. Seu significado é simbólico e remete ao povo, ao homem comum, à rua, enfim, ao cotidiano da cidade, a um passo apenas do mar.

8. “O MAR”

Tonalidade: Dó maior. Compasso: *alla breve*. Número de compassos: 188-211. Forma: intro-A-A-B-A. Tempo de gravação: 07:17-08:11.

Sem indicação de gênero, “O mar” evoca certas associações com a canção praieira de Dorival Caymmi, confessadamente uma das influências de Jobim. Na introdução (c. 188 a 193), orquestra e coro procuram visivelmente recriar um ambiente ondu-

¹⁹ “Lúcio Alves e Dóris Monteiro, dois precursores da bossa nova” (Severiano e Mello, 1999, p. 312).



latório apropriado, mantido no acompanhamento durante os quatro primeiros versos. O efeito imitativo é produzido de maneira contrapontística pelo coro misto e pelo naipe da orquestra em *staccato*. Notamos ainda a predominância de quiálteras na linha melódica, em tensão com o ritmo do acompanhamento instrumental e a alternância de dois acordes no acompanhamento harmônico (C7M e Bb).

Figura 10. “O mar”, c. 192 a 196.

Como cantora assina novamente Elizeth Cardoso que também aqui se vale da sua impostação vocal, tão característica para a época, mas que agora soa um pouco forçada. O texto ainda traz referências explícitas à passagem do tempo, opondo a ação predatória do homem (“rasgaram a montanha”, “o túnel do Leme se abriu”) a uma noção de natureza que “recu[a] gentilmente”.

9. “COPACABANA” (SAMBA-CANÇÃO LENTO)

Tonalidade: Dó maior. Compasso: *alla breve*. Número de compassos: 212-229. Forma: A-B-coda. Tempo de gravação: 08:12-08:59.

Também neste samba-canção percebemos uma grande familiaridade com o bolero. Interpretado por Dick Farney, o poeta recorre novamente ao emprego de metáforas (“Copacabana/ cidade-menina”), bem como a elementos contrastantes (“zangado no inverno”, “sossegado durante o verão”) e figurativos (“a mudez barulhenta do mar”).

A harmonia, enriquecida em suas superestruturas, contém diversos encaideamentos cromáticos (c. 222 a 224). Um floreio típico – hoje em dia já considerado um clichê harmônico – é o do tipo G7[13]-G7[b13]-G7 dos c. 214 e 215.

Nos c. 226 a 229, o tema principal ressurgue como elemento de ligação: a primeira exposição é executada com a participação do coro e da orquestra em *tutti*, ao passo



que a segunda segue de forma apenas instrumental e modulado uma quarta justa acima.

10. “A MONTANHA” (SAMBA-CANÇÃO A TEMPO)

Tonalidade: Si bemol maior. Compasso: *alla breve*. Número de compassos: 230-248. Forma: A-A-coda. Tempo de gravação: 09:00-09:52.

Nota-se logo de início o retorno da presença feminina. A cantora é Emilinha Borba, uma das “cantoras do rádio”. Seu timbre de contralto lembra um pouco Elizeth Cardoso. Pelo timbre e o vibrato, percebemos também em sua interpretação vocal a influência do ideal estético clássico-romântico. Essas características, somadas ao caráter “abolerado” da canção, remetem, de certa forma, ao gênero de seresta brasileira.

O desenho melódico da canção nos faz lembrar um relevo montanhoso (c. 230 a 233). Ascendendo sequencialmente em terças até galgar o sexto grau (“no alto, bem alto, tão alto”), desce em graus conjuntos (“pertinho do sol”), para depois repetir o movimento e repousar (“que ilumina este mar”). A melodia é inteiramente diatônica e contrasta com a harmonia modulante. Composta de quatro períodos de quatro compassos, cada período se inicia em centros harmônicos distintos: Si bemol maior (c. 230), Sol maior (c. 234), Sol menor (c. 238), e novamente Sol maior (c. 242).

A metáfora do amanhã é reiterada de forma ambígua: “Quem é que não perde a esperança/ no dia melhor/ o eterno amanhã?” A resposta do poeta não tarda, pois são “os [habitantes dos] morros do Rio de Janeiro, Favela, Mangueira e Salgueiro”. Desse modo – tendo, talvez, em seu íntimo, também uma função de crítica – é introduzida uma parte importante da topografia social que integra a paisagem carioca: o morro.

Executada pela orquestra, a melodia do elemento conjuntivo que se segue está inteiramente em terças. Exercendo uma função de prelúdio, o seu fraseado sugere algo como um soluço lamentoso, enquanto a linha melódica prossegue em semicol-

Dm Bb/D Dm7 G7 Cm Ab/C Cm7 F7 Bbmaj7 Gm/E A7(\flat^9)

246

Figura 11. “A montanha”, c. 246 a 248.



cheias. Subdividida em grupos de três, o contorno ondulado da melodia faz alusão à topografia da paisagem carioca (c. 246 a 248).

11. “O MORRO” (SAMBA-CANÇÃO LENTO)

Tonalidade: Ré menor-Ré maior-Ré menor. Compasso: binário. Número de compassos: 249-312. Forma: A-B-C-coda (refrão, coro). Tempo de gravação: 09:53-12:31.

Estamos chegamos literalmente ao ápice da *Sinfonia*, ou seja, ao “topo do morro”, por assim dizer. Certamente não foi por acaso que a interpretação de caráter lamentofoi confiada a Nora Ney. Musicalmente muito bem estruturada, tornou-se a canção mais conhecida da *Sinfonia*. Há também outros aspectos em que “O morro” merece atributos superlativos, pois ao mesmo tempo em que constitui a canção mais longa da peça (02:40), é também a mais modulante e contrastante.

De uma forma geral, a orquestração de Gnattali e o refrão dos c. 305 a 312 revelam detalhes notáveis, constituindo pontos altos da interpretação. Com efeito, “o Morro” está enraizada na tradição do samba, samba que é “tão bom/ que a cidade esqueceu” (c. 285 a 287). Representando, de certa forma, o tributo do poeta ao morro carioca, há também elementos de crítica social: “Se na roupa és mal vestido/ Deus te fez o escolhido/ para fazer samba melhor”, frase que desemboca diretamente no tom homônimo maior (c. 265 a 271).

A julgar pela letra, a cidade do Rio de Janeiro já vivia naquela época a dicotomia de “morro *versus* asfalto”. Todavia, não é raro que o morro seja visto de maneira romantizada ou estereotipada, como o poeta parece insinuar nos seguintes trechos: a) “Morro, eu conheço a tua história/ um passado que é só glória” (c. 251 a 253); b) “Da desforra, da intriga/ até mesmo numa briga/ vais buscar inspiração” (c. 257 a 263); c) reiterando o clichê de que o samba e o carnaval conseguem transformar tristeza e pobreza em alegria: “Quando a tristeza do morro/ consegue descer/ contando seu mal/ o pranto nos é ofertado/ na forma bonita/ do seu carnaval” (c. 305 a 312); e d) os versos: “Onde samba é Brasil de verdade/ o progresso ainda não corrompeu” (c. 276 a 279) não reproduziriam a visão romântica de um Brasil idílico e ingênuo que, intocado pela “civilização”, não se deixa corromper? Será que o fato de “o progresso” ainda não ter chegado ao morro ajudou mesmo a preservar a sua “autenticidade”? Afinal, qual o modelo de progresso de que fala o poeta, é o do discurso oficial? E qual o modelo de progresso de que o Brasil com a sua infinidade de “morros” precisa? A soma de televisores, geladeiras e carros de passeio pode resultar num indicador confiável para a medição do “progresso”?

No arranjo orquestral predominam os naipes que literalmente “conversam” com a melodia vocal. De uma maneira geral, orquestração e arranjo de Gnattali lembram as danceterias de gafieira, uma tradição tipicamente carioca que sobressai princi-



palmente no solo da orquestra, formando aqui uma espécie de *chorus* ou *bridge* (c. 288 a 304). As passagens modulantes estão muito bem preparadas, como ocorre na modulação para o tom da subdominante dos c. 287-288 (Sol maior), e na modulação para o tom homônimo menor dos c. 303-304 (Ré menor).

O quarto e último módulo de “O morro” conduz novamente para a tonalidade de Ré menor, dando início a um dos trechos mais belos da *Sinfonia* (c. 304). Constituindo uma espécie de refrão, é executado pelo coro (c. 305 a 312). Inteiramente em terças, chama atenção pela tonalidade menor e sua extraordinária beleza estética. De função um tanto contrapontística, destaca-se não apenas desta canção, como também do conjunto da obra. Com efeito, a tensão presente na seção anterior aparece bastante atenuada e constituir aqui algo como uma inversão de conceitos musicais recorrentes, já que a tonalidade menor do refrão provoca aqui certa sensação de brilho.

Gm7 C7(9) Fm A7(#9) Dm

Quan - do_a tris - te - za do mor - ro Con - se - gue des - cer Con - tan - do_o seu mal O

Gm7 A7 Dm Dm A7

pran - to nos o - fer - tado Na for - ma bo - ni - ta Do seu car - na - va - al

Figura 12. “O morro”, c. 305 a 312.

12. “DESCENDO O MORRO” (SAMBA RITMADO)

Tonalidade: Ré menor. Compasso: binário e *alla breve* (preparação). Número de compassos: 313-386. Forma: A-A-B-A-coda. Tempo de gravação: 12:32-14:26.

Uma espécie de samba-exaltação, “Descendo o morro” é a canção mais movimentada da *Sinfonia*. Interpretada por Jorge Goulart, introduz um conjunto de novas ideias musicais que se destacam sobretudo pela reiteração. Também em tom menor, a melodia, cujas notas ritmicamente reiteradas descem cromaticamente, está sempre em diálogo com o restante do conjunto, ao passo que o arranjo orquestral se destaca também aqui pela tradição de gafeira e pelo ritmo em batucada de samba. Em perfeita correspondência com o tema poético, as partes da canção aparecem reforçadas pelo grande coro que conduz a *Sinfonia* pouco a pouco à apoteose (c. 328.2-339 e c. 365.2 a 382.1).



O poeta não se omite a tocar em problemas e precariedade próprios da vida no morro: “Barracão não conhece cobertor”, e: “É dentro dele chove de verdade” (c. 349 e 350), além de outro problema, conhecido por todos que ali vivem: “Quando fizer calor/ não reze pra chover/ por caridade” (c. 343 a 346). Enfim, o poeta pede passagem: “Dá licença meu senhor/ dá licença de passar”. Quem poderia ser esse “meu senhor”? Certamente ninguém do morro, pois “o samba que é verdadeiro” – novamente a questão da autenticidade – “nasce no alto”. Destinado a descer (“desce o morro/ pra vir pro asfalto”), confirma, por extensão de sentido, a necessidade de o morro se integrar ao restante da sociedade.²⁰

13. “SAMBA DO AMANHÃ” (CANÇÃO)

Tonalidade: Ré maior. Compasso: *alla breve*. Número de compassos: 387-406. Forma: A-A-coda-Fim. Tempo de gravação: 14:27-15:37.

Com tanta agitação, batucada e carnaval, “descemos” agora do “olimpico do samba” para um ambiente mais tranquilo. Musicalmente, a descida se dá por um *rallentando* intenso, semelhante a uma pisada firme no freio, por assim dizer, ao qual se segue um trecho para o qual se pede “lento e grandioso”, em que o tema principal da *Sinfonia* é reapresentado duas vezes: primeiro, de forma modulada e em oitavas (c. 383 e 384), e depois de forma rearmonizada e em uníssono (c. 385 e 386). Ao mesmo tempo, a dupla reexposição do tema serve como elemento de ligação entre o ritmado “Descendo o morro” e o “Samba do amanhã” (este indicado apenas como “canção”). Na passagem descendente, a marcha harmônica modulante lembra nitidamente o “Hino ao Sol” (c. 391 a 394). Desta vez, porém, a marcha modulante não procede em intervalos de terças menores e sim em intervalos de tons inteiros (A7M-G7M-F7M-Bb7M). Certamente o efeito estético desses procedimentos corresponde a uma sensação de descida.

A interpretação vocal tem outra vez a assinatura de Dick Farney. O timbre de sua voz tem algo de tranquilizante e seu modo de interpretar já nos soa bastante familiar. O tema musical é luminoso como um “raio de sol”. Aparentemente, os compositores planejaram tudo de tal maneira para assegurar que o ouvinte se lembre do “Hino ao Sol”. Desse modo, o “Samba do amanhã” se apresenta como a coda da *Sinfonia*. O tema, entretanto, passa, nos c. 399 a 404, por uma ligeira modificação, conduzindo a uma passagem ascendente que fecha a *Sinfonia* com a exposição derradeira do tema (c. 405 e 406) e com uma cadência em modo mixolídio (D-Am-D-Am-D).

²⁰ Uma tendência historicamente confirmada: “Com o tempo, o samba deixará de ser a expressão de um determinado grupo social para se integrar à cidade, à mídia e à influência de outras classes. Paralelamente a essa transformação tornar-se-á instrumento do Governo no que se refere à propaganda política e à propagação de ideias” (Bicca Jr., 2001, p. 14).



Também o poeta teve o cuidado de finalizar a *Sinfonia* de maneira notável. Ao retornar às metáforas do “amanhecer”, do “sol” e da “luz”, recorre igualmente a elementos já empregados no “Hino”. Reiterando o Bom e o Belo, o poeta evoca três “razões do ser”: “ver”, “sentir” e “amar” a vida, “tão bela e querida/ que acaba amanhã”. Sendo assim, “não importa morrer”, pois, “quem sabe”, “voltarei outra vez”. Desse modo, as “três razões” evocadas encontram a sua correspondência perfeita no próprio tema da *Sinfonia*, uma vez que o “Rio de Janeiro”, assim como “a montanha, o sol, o mar” remetem, em seu âmago, a algo muito maior que faríamos bem em amar e cuidar.

SINFONIA À BRASILEIRA

Uma criação atípica do gênero, a *Sinfonia do Rio de Janeiro* representa um empreendimento essencialmente coletivo e brasileiro. Sendo uma espécie de “sinfonia à brasileira”, teve no samba e no samba-canção o seu paradigma. Outrossim, representa uma obra de transição, na qual já se acham elementos de uma nova linguagem musical. Noutras palavras, a *Sinfonia* se revelou uma obra moderna para o seu tempo, renunciando, em estruturas harmônicas e melódicas, bem como em sua temática, a bossa nova.

“Um projeto forte e ousado” (Jobim), proporcionou aos seus compositores prestígio e reconhecimento no meio musical carioca, ao mesmo tempo em que representou para ambos uma importante etapa de realização pessoal e de crescimento profissional. Jobim, ao retribuir a educação musical que recebeu em sua formação, recorreu a procedimentos diversos, oriundos tanto da tradição musical brasileira quanto erudita, enquanto Blanco exerceu um papel misto de mentor e compositor-letrista do projeto.

Radamés Gnattali, por sua vez, representa o músico brasileiro multifacetado e polivalente por excelência, que transita com desenvoltura entre o popular e o erudito, entre a composição e a orquestração, entre o formal e o informal, entre o profissional e o “pai espiritual” (Jobim), não apenas em termos de música como também em razão de toda uma realidade social e cultural.

Finalmente, considerando-se que a *Sinfonia* fala das belezas naturais do Rio de Janeiro e, por extensão de sentido, do convívio de seus habitantes, somos impelidos a formular também uma crítica que toca em certos clichês e estereótipos, reiterados quase sempre quando se exalta a cidade para os mais diversos fins políticos ou propagandísticos. Nessa tarefa, é mesmo impossível não falar de valores e de atitudes cívicas. É que, nos quase sessenta anos que decorreram desde a criação da *Sinfonia*, o Rio tem demonstrado fortes sinais de desgaste, evidenciando um descompasso flagrante entre o discurso e os atos, a política e as reais necessidades do cidadão.



Cobrando seu tributo, o resultado pode ser medido nas inúmeras mazelas que se multiplicaram pela cidade e que estão clamando por políticas públicas concretas. Por tudo isso, chega-se à conclusão que o fato de se viver num ambiente tropical exuberante não é o suficiente para garantir, nem para sozinho sustentar a qualidade de vida de uma cidade.²¹

²¹ Em termos “objetivos” de qualidade de vida, “a cidade do Rio de Janeiro despencou [...] no ranking mundial de qualidade de vida, elaborado anualmente pela consultoria norte-americana *Mercer Human Resource*. Segundo a pesquisa, que abrange 215 cidades de todos os continentes, o Rio caiu de 108º para 118º posição, sendo ultrapassada pela paraguaia Assunção (110º), a equatoriana Quito (113º) e a israelense Tel Aviv (115º) [...] A pesquisa da *Mercer*, que tem 13 mil empregados e está presente em 40 países, analisou 39 critérios políticos, econômicos, sociais e ambientais para elaborar o ranking de qualidade de vida” (disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil>>, último acesso em fev., 2004). Intriga ainda que, nos anos que se passaram, a cidade do Rio conseguiu recuperar apenas dois lugares no ranking, ou seja, em 2010, ocupou a 116º posição, enquanto, na categoria de “ecocidade”, o Rio de Janeiro está em 112º lugar (*BBC Brasil / Estadão*, 26-mai., 2010) – um resultado que dispensa qualquer comentário e que contrasta em muito com a “subjetividade” poético-musical, como ela se apresenta na *Sinfonia do Rio de Janeiro*.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, Theodor W. *Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.
- Augusto, Sérgio. “Texto”. In: Jobim, Paulo et al. *Cancioneiro Jobim*, obras completas, v. 1 (1947-1958). Rio de Janeiro: Jobim Music, Casa da Palavra, 2001.
- Barbosa, Valdinha e Devos, Anne M. *Radamés Gnattali, o eterno experimentador*. Coleção MPB, v. 15. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Música, 1985.
- Bicca Jr., Ramiro L. *Coisas nossas: a sociedade brasileira nos sambas de Noel Rosa*. Dissertação (Mestrado). Porto Alegre: PUCRS, 2001.
- Blanco, Billy. *Tirando de letra e música*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- Cabral, Sérgio. *Antônio Carlos Jobim: uma biografia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.
- Campos, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- Castro, Ruy. *Ela é carioca*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- Castro, Ruy. *Chega de saudade*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- Clifton, Thomas. *Music as heard*. New Haven: Yale University Press, 1983.
- Gava, José. *A linguagem harmônica da bossa nova*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- Jankélévitch, Vladimir. *Ravel in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburgo: Rowohlt's Monographien, 1958.
- Jobim et al., coord. *Cancioneiro Jobim: obras completas*. v.1 (1947-1958). Rio de Janeiro: Jobim Music / Casa da Palavra, 2001.
- Jobim, Helena. *Antônio Carlos Jobim: um homem iluminado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Jobim Music, 1996.
- Kuehn, Frank M. C. *Antonio Carlos Jobim, a Sinfonia do Rio de Janeiro e a bossa nova: caminho para a construção de uma nova linguagem musical*. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.
- Kuehn, Frank M. C. “Quanto tempo dura o presente? O tempo como categoria filosófica e teórica da interpretação musical”. In: *Opus*, v. 16, n. 2, dez., p. 15-38. Goiânia, 2010.
- Mello, Zuza H. de. *João Gilberto*. São Paulo: Publifolha, 2001.
- Rocha Brito, Brasil. “Bossa nova” [1960]. In: Campos. *Balanço da bossa e outras bossas*, p. 17-40, 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- Severiano, Jairo e Mello, Zuza H. de. *A canção no tempo*. 4ª ed., v. 1 (1901-1957), São Paulo: Editora 34, 1999.



Souza, Tarik; Cezimbra, M. e Callado, T. *Tons sobre tons*. Rio de Janeiro: Revan, 1995.

Discografia

“Sinfonia do Rio de Janeiro”. In: *Antonio Carlos Jobim, meus primeiros passos e compassos*. CD. Curitiba: Revivendo RVCD-110, 1997.

Jobim sinfônico. CD (duplo). Rio de Janeiro: Biscoito Fino BF-547 (2003).

Edição musical

Jobim, Antonio C. e Blanco, Billy. “Sinfonia do Rio de Janeiro” (partitura). In: Jobim, Paulo (coord.). *Cancioneiro Jobim*. Obras completas, v. 1, p. 55-79 (1947-1958). Rio de Janeiro: Jobim Music, Casa da Palavra, 2001.

FRANK MICHAEL CARLOS KUEHN, natural de Berlim, Alemanha, estudou violão, guitarra elétrica e percussão. Músico e participante de diversas formações musicais. Atraído pela música brasileira, emigrou para a cidade do Rio de Janeiro, onde passou a atuar em recitais de música erudita e popular, no magistério e na pesquisa acadêmica. Graduado em Educação Musical pela UFRJ, é mestre em Música pela UFRJ, e doutor em Música pela Unirio. Atualmente, sua pesquisa enfoca questões relativas à prática musical com seus desdobramentos estéticos e filosóficos para a teoria da interpretação e da *performance*. Definida em áreas de conhecimento, contempla interpretação musical, teoria da interpretação, teoria da *performance*, teoria crítica da arte e filosofia da música.



Tom Jobim e Claus Ogerman: uma ontologia do arranjo musical

*Luiz de Carvalho Duarte**

Resumo

O presente artigo aborda a parceria entre Tom Jobim e Claus Ogerman, no período entre 1963 e 1980, contextualizada em três linhas de trabalho identificadas na carreira do compositor brasileiro. Discute o conceito de arranjo fundamentado na “ontologia da obra musical”, conforme proposta por Treitler (1993) e oferece uma análise das obras “Wave” e “Se todos fossem iguais a você”, com base nos manuscritos originais do compositor e do arranjador e nos registros fonográficos de época, demonstrando as diversas maneiras pelas quais pode um arranjador intervir na elaboração de uma obra, desde a transcrição quase literal da ideia do compositor até a completa reelaboração formal, harmônica e melódica da obra. O arranjo constitui um processo que circunscreve uma ideia musical, ainda que circunstancialmente, num enunciado sonoro e, dessa forma, integra-se à obra como um todo, num processo que, ao mesmo tempo, revela e transfigura sua identidade.

Palavras-chave

Século XX – música popular brasileira – bossa nova – Tom Jobim – Claus Ogerman – arranjo.

Abstract

This article discusses the partnership between Tom Jobim and Claus Ogerman, in the period between 1963 and 1980, contextualized in three lines of work identified in the career of the Brazilian composer. It discusses the concept of arrangement based on the “ontology of the musical work”, as proposed by Treitler (1993), and offers an analysis of the songs “Wave” and “If everyone were like you”, based on the original manuscripts of the composer and the arranger as well as sound recordings of the time, demonstrating the different ways in which the arranger can shape a work, from the literal transcription of the composer’s idea until the complete reelaboration of a musical work in its formal, melodic and harmonic aspects. The arrangement constitutes a process that circumscribes a musical idea, even though circumstantially, in a sound utterance. and thus integrates the musical work as a whole in a process that, at the same time, reveals and transfigures the work’s identity.

Keywords

20th century – Brazilian popular music – bossa nova – Tom Jobim – Claus Ogerman – arrangement.

* Universidade de Brasília, Brasília, DF, Brasil. endereço eletrônico: luizcadu@gmail.com.



A parceria que o compositor Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim, o Tom Jobim (1927-1994), estabeleceu com o maestro e arranjador alemão Claus Ogerman (1930) no período entre 1963 e 1980, suscita uma reformulação do conceito de arranjo musical como elemento formador da identidade da obra e do entendimento acerca do papel do arranjador. A presente análise foi realizada com base nas reproduções digitais dos manuscritos originais de arranjos das composições de Jobim, disponibilizados *on line* pelo Instituto Antonio Carlos Jobim, e nos registros fonográficos de época. A análise comparativa entre os arranjos de Jobim e os arranjos de Ogerman, posteriores aos de Jobim, busca estimar a natureza e a profundidade da intervenção do trabalho do arranjador alemão na obra do compositor brasileiro. No período de 17 anos em que se desenvolveu essa parceria, identificamos três linhas de trabalho assumidas por Jobim e uma contínua transformação nas abordagens de Ogerman como arranjador. A obra de Tom Jobim com arranjos e regência de Claus Ogerman revela as diversas funções que o arranjador pode exercer dentro do espectro que compreende desde a simples arregimentação de ideias até a completa reelaboração a partir de uma ideia musical pré-existente. Fundamentado nas reflexões de Leo Treitler (1993) acerca da ontologia da obra musical, o presente trabalho pretende superar a ideia de “obra fechada”, cristalizada em uma partitura, *performance*, registro ou em um conceito ideal, entendendo a obra musical como uma instância fluida, de identidade maleável. Pretende-se averiguar o papel do arranjo na transmutação de uma obra em uma realização sonora e a maneira como esse processo contribui para estabelecer os elementos que constituem a identidade da obra musical. Desta forma, o arranjo é compreendido como o processo de caráter ambivalente que, por um lado, circunscreve a obra musical num enunciado sonoro, revelando sua identidade e, por outro, transfigura-a, promovendo mudanças nos elementos que a constituem ou acrescentando-lhe novos elementos.

TOM JOBIM, COMPOSITOR, ARRANJADOR E SUAS LINHAS DE TRABALHO

No início dos anos de 1950, Tom Jobim trabalhou como arranjador na Rádio Nacional, tendo lá conhecido Radamés Gnattali. Escreveu arranjos para diversos artistas ao longo da década de 1950 (Maria Helena Raposo, Elizeth Cardoso e João Gilberto, entre outros). O famoso concerto da bossa nova no Carnegie Hall, em 1962, trouxe com as novas oportunidades uma mudança de rumos na sua atuação. Desde que se lançou como artista no exterior, a partir do álbum *The Composer of Desafinado Plays*, de 1963, o compositor brasileiro Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim, o Tom Jobim (1927-1994), preferiu designar a função de arranjador a terceiros. Apesar de ele próprio ter exercido a função de arranjador durante os anos de 1950 e começo dos anos de 1960 em diversos registros fonográficos, entre os quais o álbum *Canção*



do amor demais, de Elizeth Cardoso, de 1958, considerado o marco zero da bossa nova, e os três primeiros álbuns de João Gilberto, Jobim preferiu trabalhar, nos discos em que passou a figurar como artista principal, ao lado de arranjadores como Claus Ogerman, Nelson Riddle, Eumir Deodato, Jacques Morelenbaum, Cesar Cargomo Mariano e Paulo Jobim, posteriormente. Os motivos pelo quais Jobim abriu mão de realizar, nos seus discos, o ofício que exercera prolificamente na década anterior nunca foram completamente esclarecidos.¹ O compositor nunca deixou de colaborar com seus arranjadores, mas passou a convidar outros músicos para tomarem a frente nessa função.

A partir desse período, muitas composições inéditas de Jobim foram estreadas em disco com arranjos de outros maestros. Algumas, que já haviam sido gravadas com arranjos de Jobim, foram regravadas em nova roupagem, aproveitando-se muito ou pouco do arranjo original. Outras ganharam versões distintas, de diferentes arranjadores, como é o caso de “Bonita”, gravada em 1965, com arranjos de Riddle, no álbum *The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim* e em 1967, com arranjos de Ogerman, no álbum *A Certain Mr. Jobim*.

Jobim e Ogerman trabalharam juntos entre 1963 e 1980, período em que Jobim se lançou como músico no exterior, como cantor e como artista principal em disco. A discografia de Jobim em parceria com Ogerman consta de sete álbuns, a saber: *The Composer of Desafinado Plays* (1963), *A Certain Mr. Jobim* (1967), *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim* (1967) (gravado ao lado de Frank Sinatra), *Wave* (1967), *Matita Perê* (1973), *Urubu* (1976) e *Terra Brasilis* (1980).

Ao longo desses 17 anos, Jobim assumiu diferentes linhas de trabalho, resultantes de uma negociação entre a construção de uma reputação musical no exterior, a contemplação das expectativas mercadológicas e a realização de suas aspirações pessoais como compositor. É possível observar três linhas de trabalho principais, cada qual predominante em um ou mais dos sete álbuns em questão. Na primeira linha de trabalho, Jobim reinterpreta e lança no mercado externo algumas das composições que já haviam feito sucesso na interpretação de outros artistas – como João Gilberto – inserindo composições inéditas em menor quantidade, a fim de firmar sua reputação como artista no exterior e apresentar essas composições, muitas vezes em versão instrumental ou cantadas em inglês, a um público que não as havia ouvido ainda. Entre os álbuns em que trabalhou com Ogerman, essa linha de trabalho pode ser observada em *The Composer of Desafinado Plays* (1963), *A Certain Mr. Jobim* (1967) e *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim* (1967).

¹ O relato de pessoas próximas ao maestro permite, entretanto, inferir algumas hipóteses. Chico Buarque, por exemplo, relata que Jobim “poderia escrever os seus arranjos, mas ele não gostava [...] não sei se era certa preguiça ou o que que é... e, enfim, ficava, fazia o que queria, mas quem pegava no batente, na caneta e tal, não era o Tom” (Chateaubriand, 2006). Paulo Jobim, em entrevista ao autor soma a este fato a facilidade que os arranjadores com quem trabalhava tinham de arregimentar bons músicos.



O primeiro álbum, *The Composer of Desafinado Plays*, marca o início da parceria Jobim-Ogerman. O arranjador alemão foi apresentado ao compositor pelo produtor Creed Taylor e, apesar da resistência inicial, os músicos demonstraram afinidade logo que se conheceram. Ogerman arregimentou alguns dos mais competentes músicos de estúdio da época, mas Jobim exigiu que o baterista fosse brasileiro, no caso, Édison Machado. O disco é inteiramente instrumental, formado por doze composições do início da bossa nova. Nenhuma das composições era inédita.

No seu segundo álbum gravado nos Estados Unidos, *The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim* (1965), Nelson Riddle foi designado para escrever os arranjos. O fato se deve, provavelmente, à profunda admiração que Jobim tinha por Riddle, devido a seu trabalho com Frank Sinatra. O disco é o primeiro em que Jobim aparece colocando a voz em suas canções. Segue-se a mesma linha do álbum anterior: predominam canções que já haviam sido gravadas anteriormente. As duas faixas inéditas são “Bonita” e “Surfboard”. Paulo Jobim (2009)² afirma que Jobim não ficou plenamente satisfeito com o álbum, devido a sua performance vocal, à execução de ritmos brasileiros pelos músicos californianos e ao fato de que Riddle enfrentava um grave problema familiar na época, que possivelmente afetou o brilho de suas orquestrações.

Em 1966, Jobim recebe um convite para gravar com Frank Sinatra um álbum composto apenas de músicas suas, com arranjos de Claus Ogerman. Entre sua hospedagem num hotel em Nova York e a efetiva gravação com Sinatra transcorreram alguns meses. No ano de 1967, foi lançado, ainda, o álbum *A Certain Mr. Jobim*, com arranjos de Ogerman.

Os álbuns *A Certain Mr. Jobim* e *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*, ambos de 1967, podem ser enquadrados, ainda, na primeira linha de trabalho. O primeiro álbum, com músicas cantadas e instrumentais, revisitou as composições inéditas de *The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim*, “Bonita” e “Surfboard” e apresentou apenas uma composição inédita, “Zíngaro”, que mais tarde receberia letra de Chico Buarque, transformando-se então em “Retrato em branco e preto”. A consagração definitiva vem com o álbum *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*, gravado com Frank Sinatra. O álbum se torna o segundo maior sucesso de vendas do ano de 1967, atrás apenas do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles. O álbum possui sete composições de Jobim (nenhuma inédita) e mais três canções do cancionista americano.

Na segunda linha de trabalho identificada, o compositor, com uma reputação mais consolidada, começou a fazer álbuns em que predominavam composições inéditas ou que não haviam obtido grande circulação, seja porque não obtiveram sucesso



ou porque foram compostas como trilha sonora sonoras de filmes artísticos e de pequena circulação. Nessas composições, Jobim transcendeu as barreiras estilísticas impostas pelos interesses mercadológicos e passou a incorporar de maneira mais evidente elementos estilísticos do jazz, da música tradicional europeia e da música de Villa-Lobos, numa linguagem musical que já não poderia ser classificada puramente como Bossa Nova. Essa linha de trabalho pode ser observada nos álbuns *Wave* (1967), *Matita Perê* (1973) e *Urubu* (1976).

Algumas das composições do álbum *Wave* foram escritas no período em que Jobim aguardava, hospedado em um hotel em Nova York, pela gravação do álbum com Sinatra, entre as quais “Wave”, “Triste” e “Batidinha”. O álbum é formado predominantemente de composições inéditas, instrumentais, e a interface com o jazz se torna mais perceptível. Há, no álbum, apenas duas composições que já haviam sido gravadas anteriormente: “Lamento no morro” (a única cantada no álbum) e “Look to the Sky” (Olha pro Céu). As músicas representam bem o seu *status* de compositor maduro, de reputação consolidada, buscando transcender as barreiras estilísticas dos primeiros álbuns, buscando novas sonoridades. No álbum que gravara anteriormente como artista solo, apenas uma composição era inédita. Essa mudança de abordagem artística, em dois álbuns lançados no mesmo ano, ilustra bem o novo momento artístico em que vivia Jobim.

Essa tendência continuaria nos dois álbuns que gravou em 1970, com arranjos de Eumir Deodato: *Tide* e *Stone Flower*. De fato, segundo Paulo Jobim (2001), *Tide* foi concebido como um projeto prolongado de *Wave*. O arranjo de Jobim para a composição “Wave” continha uma variação melódica que não foi aproveitada no arranjo de Ogerman. Essa variação deu origem à composição “Tide”, construída rigorosamente sobre a mesma harmonia de “Wave”. *Tide* e *Stone Flower* foram gravados simultaneamente, com os mesmos músicos e o produtor Creed Taylor, e aprofundam o trabalho de Jobim com outros gêneros musicais, como o bolero, o *beguine*, o choro e o maracatu. Jobim também utilizou nesses álbuns algumas músicas compostas para o filme *Os aventureiros*, como (“Caribe”, “Sue Ann” e “Remember”, em *Tide* e “Amparo”, que viria a se tornar “Olha, Maria” com letra de Chico Buarque e “Children’s Games”, que com letra do próprio Jobim se tornou mais tarde “Chovendo na roseira”, em *Stone Flower*).

Jobim volta a trabalhar com Ogerman para os álbuns *Matita Perê* (1973) e *Urubu* (1976), arranjados e produzidos pelo maestro alemão. Segundo Paulo Jobim (2001), os álbuns foram realizados com recursos próprios, e foi dispensado o envolvimento de gravadoras para o projeto, o que permitiu a Jobim maior liberdade do ponto de vista criativo, sem maiores preocupações mercadológicas. Esses álbuns são considerados por Paulo Jobim (2001) o momento mais rico da produção de Tom Jobim, do ponto de vista musical.



A tendência de incorporar ao repertório dos álbuns composições originalmente para filmes, iniciada em *Tide* e *Stone Flower*, é marcante nesses álbuns. As trilhas sonoras do curta-metragem *Tempo do mar* (1971) e do longa *Crônica da casa assassinada* (1971) viraram, respectivamente, uma obra e uma suíte sinfônicas no álbum *Matita Perê*. A trilha do documentário *Arquitetura de morar*, rearranjada por Ogerman, também entra como uma obra sinfônica no álbum *Urubu*. Continuam predominando composições inéditas nos álbuns, e consta, ainda, uma composição de Paulo Jobim em cada um dos discos (a saber, “The Mantiqueira Range” e “Valse”, respectivamente em *Matita Perê* e *Urubu*).

Na contracapa do álbum *Matita Perê* há um agradecimento especial a Dori Caymmi pela elaboração dos arranjos. A participação de Caymmi como arranjador no álbum é explanada com maiores detalhes no capítulo seguinte. No álbum *Urubu*, consta uma das mais aclamadas obras sinfônicas do compositor, a obra sinfônica “Saudade do Brasil”. Jobim teria sido aplaudido de pé por músicos da orquestra sinfônica após a gravação dessa obra (Jobim, 2001).

A terceira linha de trabalho, representada pelo álbum *Terra Brasilis* (1980), consiste de certa forma num retorno à primeira. Jobim, com um prestígio consolidado e pessoalmente realizado como compositor, permite-se revisitar algumas de suas composições de sucesso, inserindo composições inéditas em menor quantidade, e dando liberdade a Ogerman para explorar técnicas de arranjo mais elaboradas.

Nesse álbum duplo, tornam a predominar regravações. Ogerman apresenta uma releitura de “Se todos fossem iguais a você” em ritmo de marcha-rancho, utilizando técnicas de harmonização e orquestração bastante arrojadas, pouco exploradas ou inexploradas anteriormente em sua parceria com Jobim. O arranjo de “Wave” para esse álbum modifica a gravação original em praticamente todos seus elementos constituintes (harmonia, forma, ritmo, andamento, melodia, contracantos, seções de introdução, coda etc.). Paulo Jobim (2009) revela que a introdução de “Chovendo na roseira” foi reelaborada por Ogerman, e passou a ser utilizada por Jobim a partir de então, em seus shows. As obras inéditas são “Two Kites”, “Marina Del Rey”, “Falando de amor” e “Você vai ver”. *Terra Brasilis* foi a última colaboração de Ogerman ao lado de Jobim. Depois do álbum, Ogerman voltou à Europa para se dedicar à composição sinfônica, e os músicos não tornaram a trabalhar juntos.

Ao longo desses 17 anos de parceria, Tom Jobim gravou também outros álbuns dividindo o papel de artista principal com outros músicos, a saber: Dorival Caymmi (*Caymmi visita Tom*, 1965), João Bosco (*O tom de Tom Jobim e o tal de João Bosco*, 1972), Elis Regina (*Elis & Tom*, 1974, com arranjos de César Camargo Mariano), Miúcha (*Miúcha & Tom Jobim Vol. I*, 1977 e *Vol. II*, 1979), Toquinho e Vinícius de Moraes (*Tom, Vinícius, Toquinho, Miúcha – Gravado ao vivo no Canecão*, 1977), além da participação em um segundo álbum com Sinatra, arranjado por Deodato e



Don Costa (*Sinatra & Company*, 1971). O escopo da presente pesquisa, entretanto, abrange apenas os álbuns de Jobim realizados em parceria com Ogerman, e esses álbuns não representam, necessariamente, relação com as linhas de trabalho observadas nos álbuns em que gravou como artista principal.

A relação dos sete álbuns da discografia Jobim com arranjos de Ogerman com as três linhas de trabalho percebidas ao longo da parceria está disposta no quadro resumo a seguir:

Álbuns	Linhas de trabalho
<i>The Composer of Desafinado Plays</i> (1963)	1ª
<i>A Certain Mr. Jobim</i> (1967)	
<i>Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim</i> (1967)	
<i>Wave</i> (1967)	2ª
<i>Matita Perê</i> (1973)	
<i>Urubu</i> (1976)	
<i>Terra Brasilis</i> (1980)	3ª

CLAUS OGERMAN

A pesquisa não encontrou até o momento, trabalhos acadêmicos ou livros que tratassem da vida e obra de Claus Ogerman. As escassas informações sobre o maestro alemão puderam ser encontradas em livros sobre Jobim e a bossa nova, em *sites* especializados sobre Ogerman³ e em *sites* oficiais de Tom Jobim e do Instituto Jobim. As informações a seguir foram retiradas de encartes dos álbuns *Two Concertos*, *Cityscapes* e *Gate of Dreams*, de Ogerman.

Nascido na então cidade de Ratibor (agora chamada Racibórz e integrada ao território da Polônia), Ogerman iniciou sua carreira como pianista, desenvolvendo posteriormente o gosto pela composição e o arranjo. Em 1959, emigrou para os Estados Unidos e começou a trabalhar prolificamente como arranjador, ao lado de artistas como Bill Evans, Kai Winding e Tom Jobim. A partir da década de 1970, Ogerman começou a investir prioritariamente em composições próprias. Recebeu

³ Entre os quais se destaca “The Work of Claus Ogerman”, de autoria de B. J. Major. O *site* coleta informações, reportagens, resenhas, críticas, encartes de CD e fotos.



diversas encomendas e gravou obras de sua autoria em parceria com renomados artistas como Bill Evans (*Symbiosis*), Michael Brecker (*Cityscape*), David Sanborn e George Benson. Sua obra no âmbito da composição erudita lhe rendeu a admiração de artistas como Glenn Gould. Apesar da riqueza e complexidade de suas composições, Ogerman não busca a modernidade por si só. Busca, prioritariamente, alcançar o ouvinte.

Embora tivesse reduzido o volume de trabalho como arranjador nessa época, não deixou de trabalhar com diversos artistas, o que lhe rendeu uma premiação com o Grammy de melhor arranjador por “Soulful Strut” de George Benson e diversas indicações. Ao lado de Jobim, foi indicado pelo arranjo de “Wave” do álbum homônimo, por “Saudade do Brasil” do álbum *Urubu* e por outra versão de “Wave”, no álbum *Terra Brasilis*.

OS ARRANJOS DE “WAVE”

“Wave” recebeu dois arranjos distintos do mesmo arranjador, Claus Ogerman: foi gravada pela primeira vez no álbum homônimo de 1967 e regravada em 1980 no álbum *Terra Brasilis*. A primeira versão de “Wave” é fortemente baseada na partitura original de Jobim, uma grade reduzida da música. A melodia, a harmonia, a introdução e até alguns contracantos foram aproveitados literalmente. A contribuição de Ogerman reside na orquestração da partitura original, na definição da forma da música, incluindo um improviso de piano na seção central, o reaproveitamento da introdução para compor a coda e de alguns contracantos e fundos harmônicos. Na segunda versão, entretanto, Ogerman retrabalha praticamente todos os elementos contidos na partitura original e na gravação anterior. Vale-se amplamente da reestruturação formal, de variações melódicas, rearmonizações, novos contracantos, elaboração de blocos executando a melodia principal, levando a música ao extremo do arrojo técnico de sua escrita.

A forma da versão de 1967 consta de introdução, apresentação do tema (na forma “A-A-B-A”), repetição da forma do tema (com improviso ou variação melódica no piano ocupando os dois primeiros “A”) e coda. A forma do arranjo de 1980 consta de introdução, apresentação do tema (na forma “A-A-B-A”) e coda. Apesar de a versão de 1980 possuir menos seções, sua duração (3’39”) é um pouco maior que a primeira (2’51”). Isso se deve à básica diferença de abordagem entre os dois arranjos. O primeiro dá um tratamento jazzístico à composição, num andamento mediano e constante. É possível que, por ser a primeira gravação do tema, inédito até então, tenha-se optado por expor a melodia da forma mais clara possível, para que o ouvinte a absorvesse de maneira mais direta. No segundo arranjo, o tratamento dado à obra é mais influenciado pela música erudita. Seu andamento é mais lento e não há



preocupação com a continuidade rítmica. A interpretação utiliza largamente recursos como *rubatos*, *fermatas* e *ad libitum*. Essa diferença na abordagem também se reflete na instrumentação: a seção rítmico-harmônica (violão, bateria e contrabaixo) é excluída do segundo arranjo, conferindo-lhe um caráter mais orquestral. Não há seção de improvisação nesta versão, embora as inúmeras variações sobre a melodia original lhe confirmem uma atmosfera de performance improvisada.

A introdução e a coda dos arranjos são completamente diferentes. Na primeira versão, a introdução reproduz a ideia contida no manuscrito original de Jobim. A melodia da introdução é uma figuração anacrústica, que remete ao primeiro motivo do tema (Exemplo 1); na segunda versão, a introdução é uma variação da parte “B” do tema (Exemplo 2). A coda, na primeira versão, é uma reapresentação do material da introdução; na segunda, é uma liquidação gradual do último motivo da melodia principal.

Além da ausência da seção rítmico-harmônica no segundo arranjo, outras diferenças podem ser apontadas no âmbito da instrumentação e da orquestração. Enquanto no arranjo de 1967 o tema é apresentado pelo piano, revezando com a flauta-baixo em uníssono com o trombone, no arranjo de 1980, o tema é apresentado pelas flautas, revezando com as cordas, geralmente em blocos⁴ (Exemplos 3 e 4), utilizando técnicas mais complexas de condução e distribuição de vozes, na parte “B”, o piano apresenta o tema sobre um contracanto da flauta. Novamente, isso demonstra, até certo ponto, a preocupação do arranjador em tornar a primeira gravação da obra o mais clara possível.

A abordagem harmônica no primeiro arranjo é típica da bossa nova e do jazz. O tratamento é predominantemente tonal (Ré Maior), enriquecido de acordes de empréstimo modal, dominantes secundários, dominantes auxiliares,⁵ diminuto de passagem, entre outros recursos. A introdução, a coda e as pontes de transição no final de cada seção “A” flertam com o modalismo pela utilização cíclica e exclusiva de dois acordes emprestados do homônimo dórico (Dm7 e G/D, Exemplo 1). No segundo arranjo, embora haja bastante da harmonia original (também em Ré Maior) toma-se a liberdade de substituir e rearmonizar alguns trechos, promovendo maior atividade na harmonia. Há partes em que cada nota melódica é harmonizada por um acorde diferente, afastando-se definitivamente da harmonia original (Exemplo 4). Entre as técnicas mais utilizadas podem ser citadas: a elaboração de linhas cromáticas, conduzidas geralmente pelo baixo do acorde (Exemplos 4 e 5); O uso frequente de notas pedais (Exemplo 3) e inversões; e movimentação das vozes internas dos acordes.

⁴ Melodias distintas executadas simultaneamente, na mesma divisão rítmica (Guest, 1996).

⁵ Acordes dominantes que preparam acordes de empréstimo modal (Guest, 2006).

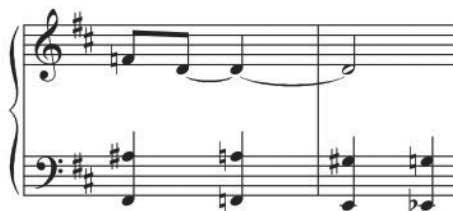


Exemplo 1. Trecho da introdução do arranjo de 1967.

Exemplo 2. Trecho da introdução do arranjo de 1980.
Piano em oitavas sobre contracanto da flauta.

Exemplo 3. Entrada do tema no arranjo de 1980.
Melodia em bloco a duas vezes (flautas) sobre nota pedal.

Exemplo 4. Trecho do tema no arranjo de 1980. Um acorde por nota melódica no primeiro compasso, melodia em bloco a duas vezes no segundo compasso, variação melódica.



Exemplo 5. Trecho final do primeiro “A” no arranjo de 1980.
Harmonia cromática, conduzida pelo baixo.



Exemplo 6. Trecho da parte “B”, no arranjo de 1967, melodia principal sendo executada pela flauta em Sol e o trombone, em uníssono, na clave inferior. Na clave superior, contracanto dos violinos.



Exemplo 7. Trecho da parte “B” da melodia principal no arranjo de 1980.
Transposto uma terça menor abaixo. Contracanto da flauta.

Alguns contracantos do arranjo de 1967 são suprimidos ou substituídos no arranjo de 1980, como os das partes “B” da melodia principal (Exemplos 6 e 7). O contracanto do primeiro arranjo é executado pelas cordas, em homorrítmo com a melodia, por movimento contrário. No segundo, o contracanto é mais ativo que a melodia e é executado pela flauta. Pode ser apontada, também, no âmbito melódico-harmônico, outra notável diferença entre os arranjos: no arranjo de 1980, a melodia da parte “B” do tema se encontra transposta uma terça menor abaixo, conferindo à música uma atmosfera peculiar, distinta da original. A harmonia resultante dessa trans-



posição acaba não se afastando muito, também, do centro tonal principal, mas remete à introdução (uma variação desse trecho, no tom original). Outro aspecto notável, nesse arranjo, são as variações sobre a melodia original. Além de modificá-la substancialmente do ponto de vista rítmico, algumas frases têm seu final estendido ou simplesmente têm algumas notas substituídas. Entretanto, a maior parte das notas longas, de repouso, é mantida, assim como o começo e o final do tema. Dessa forma, assegura-se a “familiaridade” do ouvinte com relação à composição original. Sobre os arranjos de Ogerman para “Wave”, enquanto o de 1967 torna perceptível a crescente influência da segunda linha de trabalho de Tom Jobim, com composições inéditas fundindo elementos estilísticos da bossa nova e do jazz, o de 1980 se associa à terceira linha de trabalho de Tom Jobim, que se permite visitar algumas de suas composições de sucesso, dando liberdade a Ogerman para explorar técnicas de arranjo mais elaboradas.

OS ARRANJOS DE “SE TODOS FOSSEM IGUAIS A VOCÊ”

Uma das poucas canções em que se dispõe de quatro arranjos distintos: o primeiro foi escrito para o cantor Roberto Paiva, no álbum de músicas da peça de teatro *Orfeu da Conceição* (1956); o segundo foi gravado no álbum *Encantamento* (1958), de Maria Helena Raposo; o terceiro, no álbum *A Certain Mr. Jobim* (1967). O quarto, no álbum *Terra Brasilis* (1980). Os dois primeiros são de autoria de Jobim. O terceiro e o quarto são de autoria de Ogerman e correspondem, respectivamente, às primeira e terceira linhas de trabalho. A forma da melodia principal é binária (A-B), sendo que a parte A constitui uma espécie de preâmbulo para a parte B. Em cada um dos arranjos, as partes da melodia estarão indicadas dentro da numeração de compassos.

ARRANJOS DE JOBIM (1956)

Apesar de constarem pautas para clarinetes, clarone, trombones, trompa e saxes no manuscrito, apenas flautas, corne-ínglês, cordas e seção rítmico-harmônica (violão, piano, baixo, bateria) e voz têm notas escritas. A tonalidade do arranjo é de Si Bemol Maior. O arranjo de 1956 foi feito para o álbum de Roberto Paiva contendo músicas da peça *Orfeu da Conceição*. É a primeira gravação dessa canção, que já continha muitos dos elementos que viriam a ser incorporados a sua identidade.

No arranjo, as intervenções da orquestra são pontuais, explorando-se prioritariamente os solos e uníssonos das cordas, não ocorrendo combinações timbrísticas entre os naipes. A melodia é apresentada na sua integridade e a segunda parte dela é repetida por um coral (c. 52-83). Nessa repetição, a densidade sonora do arranjo é intensificada pela entrada das vozes e pela elaboração de contracantos



simultâneos ao coral. Entretanto, predominam, de modo geral, contracantos de resposta pontuais, preenchendo os espaços em que a melodia repousa em notas longas ou pausas.

Grande parte dos contracantos é elaborada a partir de motivos advindos da melodia principal. Alguns desses contracantos são bastante característicos da composição e aparecem em todos os arranjos analisados. Um caso típico é o contracanto dos compassos 17-18 (Exemplo 8), que faz a ponte entre as partes A e B da música:



Exemplo 8. Contracanto de resposta executado pelo corne-inglês (c. 17-18).
Clave de Sol. Soa quinta justa abaixo. Armadura de 2 bemóis.

O contracanto passivo dos compassos 11 a 13 (Exemplo 9) também é utilizado nos outros arranjos:



Exemplo 9. Contracanto passivo (c. 11-13).

A introdução do arranjo (c. 1-2) é uma simples antecipação da melodia, executada ao violão. Na parte A da melodia (c. 3-18), há apenas um contracanto passivo (c. 11-13), os demais são de resposta. O piano executa alguns dos contracantos de resposta até o compasso 10. Logo após, as cordas assumem essa função. São utilizadas cortinas harmônicas nas cordas, em posição espalhada. A parte A da melodia, formalmente, serve como preâmbulo para a parte B, dentro da estrutura composicional.

A parte B da melodia principal é apresentada duas vezes. Na primeira apresentação da melodia (c. 19-48), continuam predominando contracantos de resposta, executados no violino. Os violoncelos e as violas realizam, ao longo desse trecho, uma cortina harmônica a duas vezes. Os violoncelos dobram com os contrabaixos enquanto as violas articulam a terça ou a sétima dos acordes. Entre os compassos 49-51 o piano realiza uma ponte harmônica entre a primeira e a segunda apresentação da parte B da melodia principal.⁶

⁶ A página referente a essa ponte (numerada como página 6) está ausente no manuscrito.



Na segunda apresentação da B parte (52-83), a melodia principal é cantada num coro de vozes masculinas e femininas. Predominam os uníssonos, embora algum trecho apresente a melodia a duas vozes, em sextas ou terças. Há trechos em que a mesma melodia é cantada com letras diferentes, o que de certa forma contribui para adensar a textura. Alguns dos contracantos de resposta são executados novamente. No penúltimo compasso do arranjo, a harmonia faz um retardo no acorde de empréstimo modal Gb, antes de resolver no acorde da tônica (Bb).

Nesse arranjo, os contracantos, quase em sua totalidade, são breves respostas à melodia, o que denota uma visão de arranjo de melodias acontecendo sucessivamente, não simultaneamente. O compositor viria a superar essa visão em arranjos posteriores.

Como primeira gravação dessa canção, percebe-se que se procurou, neste arranjo, minimizar introdução e coda, deixando a melodia principal em destaque na forma geral do arranjo. Os arranjos posteriores desenvolvem melhor essas seções da música.

ARRANJO DE JOBIM (1958)

A instrumentação desse arranjo é mais densa do que a do arranjo anterior, de 1956, e realiza alguns efeitos grandiosos que viriam a ser evitados nos arranjos de Jobim do período da bossa nova. Constam cinco saxes, três trompetes, dois trombones, oito violinos, violão, piano e contrabaixo. Embora esteja escrito em Sol Maior, há uma nota no manuscrito que diz “Sol b (meio ponto abaixo)”. O fonograma soa, portanto, em Sol Bemol Maior. Para facilitar a orientação dentro do manuscrito, o arranjo foi analisado, aqui, na tonalidade de Sol Maior.

Comparado ao arranjo de 1956, esse apresenta a orquestra com um papel mais participativo, com uma textura mais densa e maior ocorrência de fusão de timbres entre naipes distintos. A forma do arranjo exclui a reapresentação da segunda metade da melodia principal e insere elementos de novidade harmônica que não estavam presentes no primeiro arranjo.

A introdução (c. 1-5, Exemplo 10) é construída pela entrada de um motivo melódico, elaborado a partir de um fragmento da melodia principal (a frase inicial da parte B da melodia). Logo depois uma frase nos violinos e trompetes, inspirada no mesmo fragmento melódico, e acompanhada por uma pesada textura orquestral, arrematam a introdução. O acorde dessa textura orquestral é um Fá Sustenido Dominante, cujas vozes caminham internamente, pelo acorde, formando configurações diversas. Uma comparação com o fragmento inicial da melodia demonstra essa semelhança (Exemplo 11).



Exemplo 10. Introdução (c.1-5).

Exemplo 11. Fragmento da melodia principal que deu origem à introdução.
Clave de Sol. Armadura de 1 sustenido.

O acorde da introdução, ao invés de resolver em Si Maior, como esperado pela condução tonal do trecho, resolve deceptivamente em Ré Maior.⁷

Os contracantos de resposta continuam predominando nesse arranjo. Porém, não são tão pontuais como no arranjo anteriormente descrito e chegam até mesmo a aparecer simultaneamente com a melodia, assumindo, de modo geral, caráter mais passivo quando esta se movimenta. Alguns contracantos reproduzem literalmente os contracantos do arranjo de Jobim de 1956 (Exemplos 12 e 13):

Exemplo 12 e 13. Contracanto do piano, utilizado do arranjo de 1958 (à esquerda, c. 12-13) e do arranjo de 1956 (à direita, c. 9-10).

⁷ Guest (2006, p. 70) define resolução deceptiva como aquela em que o acorde dominante não é conduzido à resolução esperada, ou seja, ao acorde formado sobre a fundamental uma quarta justa acima, quinta justa abaixo da fundamental do acorde dominante. O trítone não resolve de maneira habitual (terça maior do acorde dominante ascendendo à tônica do acorde de resolução e sétima menor do dominante descendo à terça do acorde de resolução), causando efeito inesperado. No caso dessa resolução, ocorre modulação para o tom relativo do homônimo.



A parte A da melodia compreende os compassos 6 a 21. Nesse trecho, há contracantos dos saxofones em terças (c. 6-11) e dos violinos em oitavas (c. 17-18). Na parte B da melodia (c. 22-51), alguns trechos remetem, em caráter, ao primeiro arranjo descrito ou, simples e literalmente, o reproduzem. Há um bloco, que funciona como resposta à melodia, harmonizado por estrutura constante no compasso 31 (Exemplo 14). Embora tenha potencial para gerar uma atmosfera de expansão tonal, a técnica aqui é utilizada dentro das expectativas do tonalismo, não fugindo muito ao som que lhe é característico.



Exemplo 14. Bloco do compasso 31. Clave de Sol nos dois primeiros pentagramas e clave de Fá no terceiro. Armadura de 1 sustenido.



Exemplo 15. Compassos 52 a 54 da coda.

O dobramento da melodia em terças e sextas, feito por um coral de vozes no arranjo de 1956, aqui é reproduzido literalmente, porém utilizando-se os violinos como segunda voz (c. 38-43). Na coda (c. 52-54, Exemplo 15), novamente é utilizada a técnica de elaboração de bloco por estrutura constante, sem fugir muito da prática comum do tonalismo (são empregados acordes de empréstimo modal).



Nesse arranjo, Jobim elabora melhor as seções de introdução e coda, intensifica o papel da orquestra e explora texturas mais elaboradas, pela mistura das sonoridades de instrumento de naipes distintos. Entretanto, o resultado geral do arranjo não difere radicalmente do anterior, com o predomínio de intervenções orquestrais em uníssono das cordas ou em instrumentos solo, articulando contracantos de resposta. Opta-se, ainda, por relativa parcimônia das intervenções e elaborações texturais da orquestra, de modo a destacar a interpretação da melodia principal.

ARRANJO DE OGERMAN (1967)

A instrumentação do arranjo consta de três flautas, uma delas alternando com oboé, trombone, violinos, violoncelos, piano, violão, contrabaixo e bateria. A tonalidade do arranjo é Lá Maior.

Ogerman, neste arranjo, explora a orquestra de forma mais ampla que Jobim nos arranjos anteriormente descritos. Ao longo de praticamente toda a melodia principal, as cordas articulam uma cortina harmônica, com a movimentação das vozes do naipe se destacando eventualmente. Essa cortina harmônica demonstra bem a habilidade de Ogerman de trabalhar as vozes do naipe de forma independente, ora destacando a voz mais aguda, ora uma voz intermediária, ora o baixo. Em alguns trechos, Ogerman combina blocos a duas vozes (das flautas ou dos violinos) à cortina harmônica, misturando timbres dos naipes das cordas e das flautas. É frequente, também, neste arranjo, que os violinos se movimentem independentes dos violoncelos, como um naipe distinto. Nesses casos, Ogerman utiliza, por vezes, as flautas para completar ou reforçar uma voz da cortina harmônica dos violoncelos.

Na introdução do arranjo (c. 1-6), os violinos, tocando em registro grave executam a terça do acorde E7(9) e passam, cromaticamente pelas notas Lá, Lá Sustenido e Sol Bequadro. A harmonia do violão acompanha as mudanças.

Pode-se dizer que, com relação aos arranjos anteriores de Jobim, o arranjo de Ogerman explora os contracantos passivos ou mesmo ativos, simultâneos à melodia, em detrimento dos contracantos de resposta, pontuais. Alguns desses contracantos são aproveitados dos arranjos de Jobim, mas são desenvolvidos e elaborados de modo a não ficarem tão pontuais. De modo geral, o arranjo de Ogerman estende alguns contracantos, começando-os antes ou terminando-os depois do momento equivalente no arranjo original. A cortina harmônica iniciada no compasso 15 movimenta, por exemplo, a voz aguda do acorde, gerando um contracanto passivo presente também nos arranjos anteriores. Essa movimentação se estende até o compasso 18 (Exemplo 56) seguindo a mesma lógica, o que não ocorre nas versões de Jobim (Exemplo 17).



Exemplo 16. Cortina harmônica dos compassos 15-18. Clave de Sol. Armadura de 3 sustenidos.



Exemplo 17. Trecho equivalente do arranjo de Jobim (1956).
Movimentação só dura três compassos.

Um exemplo notável ocorre com o contracanto dos compassos 29-31 do arranjo de Ogerman (Exemplo 18). No arranjo de Jobim, 1956 (c. 25, Exemplo 19), consiste numa frase pontual das flautas. No arranjo de 1958 (c. 28-29, Exemplo 20), é estendido pelos violinos em um compasso, para preencher totalmente o espaço em que a melodia descansa. No arranjo de Ogerman, o contracanto do arranjo de 1958 é executado apenas pela flauta, unificando-o, e é estendido, em uma nota, ao compasso seguinte, de modo a fazer uma elisão com a melodia principal.



Exemplo 18. Contracanto, arranjo de Ogerman (1967) (c. 29-31).
Clave de Sol. Armadura de 3 sustenidos.



Exemplo 19. Contracanto, arranjo de Jobim (1956). Clave de Sol.

A parte A da melodia principal (c. 7-22) é acompanhada por uma cortina harmônica em posição espalhada. Há um longo contracanto passivo das flautas (c. 8-15). Na parte B (c. 23-52) da melodia, o arranjo de Ogerman se mostra mais econômico nos contracantos, não executando muitos dos contracantos dos arranjos de Jobim, que respondiam à melodia frequentemente em seus descansos. Um trecho em específico



32 e 38, os violinos executam um contracanto (Exemplo 21), ora passivo, ora ganhando alguma projeção dentro do contexto. A primeira nota do trecho é harmonizada por tríade de estrutura superior, utilizada de forma isolada. A partir do compasso 35, os violinos ascendem ao agudo, destacando-se do resto do naipe de cordas. Alguns saltos intervalares também aparecem no trecho.



Exemplo 20. Contracanto, arranjo de Jobim (1958).

A cortina harmônica das cordas, ora em posição espalhada, ora em *drop 2*, permeia também a parte B da melodia. Entre os compassos 39 e 41 são utilizados trêmulos nas cordas.

A coda (53-62) no arranjo de Ogerman é mais longa do que nos arranjos de Jobim. Realmente representa um trecho à parte e não uma simples sequência de acordes para arrematar a música. A melodia revisita a primeira frase da parte A da música, transposta para as tonalidades de Si Bemol e Lá Bemol. Assim como na parte A, a coda é harmonizada com acordes de estrutura dominante que não se resolvem (F7, G7, Eb7, F7, a saber) e, portanto, não têm função dominante. A melodia é executada em bloco, a duas vezes.

As técnicas de orquestração que Ogerman usou neste arranjo adensam a textura orquestral sem a necessidade de uma instrumentação pesada, com muitos instrumentos ou timbres diferentes. A técnica de trabalhar as vozes da cortina harmônica independentemente “engrossa” a textura, em comparação com o paralelismo entre as vozes. O arranjo exemplifica como Ogerman trabalha a orquestra por meio da elaboração e condução das vozes e da sobreposição de texturas. Dessa forma, enfatiza o papel da orquestra no arranjo, sem comprometer o intimismo característico do estilo que Jobim buscava consolidar nessa época.

ARRANJO DE OGERMAN (1980)

A instrumentação consta de cinco flautas, duas trompas, três trombones, três trompetes, piano, violinos, viola, violoncelos e contrabaixo. Representa um retorno



Exemplo 21. Contracanto (c. 32- 36).

à instrumentação mais densa, para efeitos de maior sonoridade. Percebe-se, nesse arranjo, o uso de texturas mais largas e blocos harmonizados com várias vozes, frequentemente com técnicas arrojadas. A tonalidade do arranjo é Lá Maior, embora a primeira parte da introdução seja apresentada em Lá Bemol Maior.

Assim como em “Modinha” (1980) e outros arranjos de Ogerman para o álbum *Terra Brasilis* (1980), representante da terceira linha de trabalho, o papel da orquestra atinge o ápice da participação, sonoridade e densidade textural. O uso de uma instrumentação numerosa, a sobreposição de texturas orquestrais, a exploração das potencialidades dos instrumentos (registros do extremo grave ao extremo agudo, principalmente das cordas, sonoridades, articulações, peculiaridades), a complexidade na elaboração das técnicas de distribuição e condução de vozes levam o arranjo a um resultado sonoro muito distinto do som que Jobim procurou consolidar nos anos de 1960.

Até mesmo o arranjo de base traz uma novidade com relação aos arranjos dessa canção anteriormente analisados. O samba é aqui substituído por um ritmo de marcha-rancho. A sensação sonora que se tem do arranjo é de, senão uma ruptura estilística com o passado, uma ressignificação desta composição na obra de Jobim. A forma do arranjo é similar à do arranjo de 1967. Porém, as seções de introdução e coda são desenvolvidas e fracionadas em duas seções, trazendo também novidade ao trecho e enfatizando o trabalho do arranjador.

A contagem dos compassos considera a anacruse como compasso, conforme numeração anotada no manuscrito. A introdução (c. 1-13) é estruturada em duas partes. Na primeira (c. 1-7, com anacruse), é apresentada uma melodia remetente à última frase da melodia principal transposta ao tom de Lá Bemol. Para acompanhá-la, as cordas executam um contracanto que, embora seja predominantemente passivo, apresenta notável movimentação melódica nos momentos em que a melodia repousa (Exemplo 22). Esse contracanto é harmonizado por tríades de estrutura superior durante todo o trecho,⁸ e comporta alguns saltos característicos das

⁸ Os arranjos de Ogerman anteriores ao álbum *Terra Brasilis* apresentaram a técnica de tríade de estrutura superior em trechos isolados. Aqui, como no arranjo de “Modinha” (1980) ela é usada durante toda a introdução. Isso demonstra como Ogerman, em *Terra Brasilis*, usufruiu de maior liberdade para explorar técnicas de arranjo mais elaboradas.



orquestrações de Ogerman. O contracanto é iniciado ainda na anacruse, onde uma figuração cromática, harmonizada por tríade de estrutura superior em estrutura constante dá início ao arranjo.

The image shows a musical score for strings, consisting of two staves (treble and bass clefs). The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The score features a chromatic figure in the upper structure, harmonized by a triad of upper structure, and a constant structure in the lower structure. There are several triplets indicated by a '3' over the notes.

Exemplo 22. Trecho da introdução executado pelas cordas (c. 1-4).

A estrutura inferior, executada pelos violoncelos, é reforçada pelos trombones. As flautas, ora em uníssono, ora a duas vozes, sempre em trêmulos, preenchem o espaço intervalar entre a estrutura inferior (violoncelos e trombones) e a estrutura superior.

Na segunda parte da introdução (c. 8-13), ocorre modulação ao tom de Lá Maior. Figura no trecho um bloco de caráter rítmico-harmônico, construído por tríade de estrutura superior (Exemplo 23). Os trompetes executam a tríade (C#m), enquanto os trombones executam a estrutura inferior (E7(9)). Das cinco flautas, as três primeiras reforçam a tríade duas oitavas acima, enquanto as outras duas completam o som do acorde. As cordas executam uma cortina harmônica em posição espalhada. A harmonia do trecho é baseada no acorde de E7, e remete à introdução utilizada no arranjo de 1967, em que as vozes caminhavam por dentro do acorde de E7. O trecho é um claro exemplo de como Ogerman promoveu o adensamento por meio da sobreposição de texturas.

Na parte A da melodia principal (c. 14-29) é mais econômica nos contracantos do que todos os arranjos dessa canção anteriormente analisados. Apenas o contracanto passivo dos compassos 22 a 24 e o contracanto de resposta dos compassos 28 e 29, que faz a conexão entre as parte A e B, são mantidos. A melodia principal, entre os compassos 26 e 28, é executada em bloco a cinco vozes, em posição cerrada, com dobramento melódico uma oitava abaixo, executado pelas cordas e flautas em uníssono. Eventualmente, a melodia em uma oitava abaixo excede o limite grave da flauta, contando o bloco apenas com quatro vozes nesses momentos.

Na parte B da melodia principal (c. 30-59), os contracantos voltam a ter um papel proeminente. Aproveitando a ideia dos arranjos anteriores de Jobim, alguns con-



The musical score consists of 13 staves. The first five staves are for Flute 1 through Flute 5, all in treble clef. The sixth staff is for Horn in F, also in treble clef. The next three staves are for Trumpet in B \flat 1, 2, and 3, all in treble clef. The following three staves are for Trombone 1, 2, and 3, all in bass clef. The final staff is for Acoustic Guitar, in treble clef. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The score shows a melodic line for the flutes, sustained notes for the brass instruments, and a rhythmic accompaniment for the guitar. A rehearsal mark 'E 13' is placed above the guitar staff.

Exemplo 23. Trecho do manuscrito que evidencia o bloco formado em tríade de estrutura superior (c. 8-11). Os cinco primeiros pentagramas representam as flautas, em clave de Sol. O sexto, a trompa sustentando a nota melódica do último compasso (clave de sol, soando quinta justa abaixo). Nos três pentagramas grafados seguintes, os trompetes (clave de sol, soando um tom abaixo). Nos outros três, os trombones em clave de Fá. Por último, a harmonia ao violão.



tracantos surgem no descanso da melodia. Uma cortina harmônica a cinco vozes, predominantemente em posição cerrada aparece nas flautas entre os compassos 34 e 45. Entre os compassos 46 e 59, a melodia principal é executada em bloco a seis vozes, com padrões variados de distribuição de vozes (*drop 2* e *drop 3*, principalmente), sempre utilizando o recurso da melodia independente, nos trompetes e trombones. Os violinos passam a fazer um contracanto no mesmo trecho. Esse contracanto tem caráter de resposta até o compasso 50, e se torna mais ativo a partir desse ponto. As demais cordas, em uníssono com as trompas, destacam a harmonia em posição espalhada. Entre os compassos 46 e 49 é utilizado pedal no baixo da harmonia. Entre os compassos 54 e 58, trompas e flautas executam, em uníssono, o mesmo contracanto de resposta do arranjo de 1967. Nos descansos do contracanto, as flautas abrem acorde em posição cerrada a cinco vozes. O contracanto dos violinos, que ocorre simultaneamente com esse, torna-se quase inaudível no fonograma. Violas e violoncelos dobram com os trombones entre os compassos 54 e 59.

A coda (60-74) é construída em duas partes. A primeira (60-67) reproduz a coda do arranjo de 1967. À melodia das cordas, a duas vozes, é acrescentado um bloco de caráter percussivo executado pelos trompetes, trombones e flautas, a sete ou oito vozes. A segunda parte da coda consiste numa melodia executada pelos violinos e violas em tétrades a três vozes e acompanhada por um contracanto percussivo, executadas a três vozes por flautas, trompetes e trombones, com cada naipe executando a figuração em uma oitava distinta.

O arranjo é um dos exemplos da amostra que melhor demonstra a participação de Ogerman como arranjador na obra de Jobim em um nível mais profundo. A regravação de uma obra, já então consagrada e explorada em diversas versões, como “Se todos fossem iguais a você” permitiu ao arranjador mais liberdade para explorar outras potencialidades e para retrabalhar os aspectos estilísticos, levando o arranjo a um nível relativamente alto de densidade, complexidade e sonoridade orquestral.

ARRANJO, COLABORAÇÃO, COAUTORIA: UMA ONTOLOGIA

A parceria compositor-arranjador Jobim-Ogerman – uma das mais prolíficas e importantes da música brasileira – revela diversas facetas e vertentes possíveis da prática do arranjador, num espectro que engloba desde a transcrição quase literal da ideia do compositor até a completa reelaboração formal, harmônica e melódica da obra. Devido à natureza de trabalho dos músicos, elaborando em parceria o arranjo final, é, por vezes, difícil determinar com exatidão qual a contribuição de cada um. As diferentes versões de obras como “Wave” e “Se todos fossem iguais a você” possibilitam um melhor entendimento do arranjo musical, demonstrando as



diversas maneiras pelas quais pode um arranjador intervir na elaboração de uma obra. Mostram ainda como o trabalho de Ogerman esteve condicionado às linhas de trabalho assumidas por Jobim ao longo de sua carreira. Essas linhas de trabalho resultavam de uma negociação entre interesses comerciais e aspirações pessoais como compositor.

Os arranjos de Jobim nos anos de 1950 e início dos anos de 1960 apresentam forte caráter melódico, em detrimento da exploração da densidade e da textura orquestral. A utilização de instrumentação de timbres fortes, como metais e saxofones, denota a afinidade de Jobim com a estética musical praticada no período anterior ao advento da bossa nova. Ao longo dos anos de 1960, sua atuação como arranjador ficou mais restrita, mas continuou se desenvolvendo nas orquestrações para trilhas sonoras de filmes. Nessas, Jobim demonstra domínio de técnicas elaboradas de composição e orquestração.

Ogerman expandiu a concepção orquestral que Jobim utilizou nos arranjos para suas próprias composições, explorando a sobreposição de camadas texturais, combinações timbrísticas e técnicas de distribuição e condução de vozes advindas das técnicas tradicionais da música erudita, que lhe possibilitaram adensar a textura orquestral e aprofundar o papel da orquestra nos arranjos, sem necessariamente aumentar a quantidade de instrumentos e sem descaracterizar a sonoridade intimista de Jobim. Suas orquestrações sobre a obra de Jobim nos anos de 1960 ajudaram a estabelecer uma sonoridade típica da bossa nova no exterior e privilegiaram uma instrumentação de sonoridade mais suave, com base nas cordas e flautas, minimizando o papel dos metais e praticamente excluindo os saxofones. Nos anos de 1970, começa a explorar uma instrumentação mais variada e a adensar ainda mais a textura orquestral, mas sempre privilegiando a exploração dos timbres na escolha da instrumentação dos arranjos.

Ogerman trabalhou, predominantemente, aproveitando o material original de Jobim. A concepção harmônica de Jobim é, na maioria dos arranjos, muito pouco modificada. Muitos contracantos são literalmente mantidos ou retrabalhados nos arranjos de Ogerman. Há também muitas intervenções nos arranjos de Ogerman, especialmente na elaboração de novos contracantos e na recomposição de muitas introduções, *codas* e *intermezzos*. Porém, é possível afirmar que Ogerman trabalhou, na maior parte das vezes, com reverência às ideias de Jobim, buscando a melhor forma de enunciá-las.

Em outras composições, Ogerman pôde trabalhar com mais liberdade e ressignificar, a sua maneira, a música de Jobim. Exemplos desse tipo, embora menos numerosos, são bastante emblemáticos. O arranjo de “Wave” no álbum *Terra Brasilis* talvez seja o melhor exemplo de como Ogerman era capaz de fazer um arranjo retrabalhando os diversos elementos da composição original. A gravação demonstra



o domínio das técnicas de arranjo, harmonização, instrumentação e reestruturação formal.

Ogerman, em nível específico, incorporou elementos nas composições de Jobim que, mais tarde, transformariam a percepção geral acerca das mesmas. Em nível geral, contribuiu para o estabelecimento da sonoridade típica de Tom Jobim e da bossa nova, nas décadas de 1960 e 1970, e da música brasileira como um todo. O trabalho do arranjador, longe de ser um produto secundário, derivado da verdadeira composição, é um processo que contribui para a formação e transformação da identidade da obra musical, promovendo, ainda que de forma circunstancial, nunca definitiva, sua enunciação.

A maleabilidade da obra musical se manifesta em como as reelaborações que um arranjador pode empreender numa composição não se limitam a nenhum dos elementos constituintes da obra original, desde que se combinem elementos renovadores com características essenciais da composição musical de modo equilibrado, num processo complexo e subjetivo da criação. Pode-se estimar o papel do arranjo numa obra musical de forma ambivalente: por um lado, o caráter maleável de uma obra musical a torna suscetível a diversas versões, interpretações ou arranjos, posto que nenhum de seus elementos constituintes é imutável. Por outro lado, o próprio arranjo é ferramenta de explicitação e transfiguração da identidade da obra musical. Além dos aspectos interpretativos de uma *performance* e dos elementos grafados em um *lead sheet*, temos o arranjo como aspecto transformador intrínseco à essência de uma composição. O arranjo constitui um processo que circunscreve uma ideia musical, ainda que circunstancialmente, num enunciado sonoro. Esse enunciado, por um lado, revela a ideia musical, reforçando e explicitando seu caráter intrínseco, e por outro complementa e transforma esse caráter. Dessa forma, integra-se à obra como um todo, num processo que ao mesmo tempo revela e transfigura sua identidade. Portanto, a obra musical não é uma instância fechada, imutável. É, sim, uma entidade fluida e maleável. Cada arranjo é uma diferente forma de enunciação da obra, uma maneira peculiar de enunciar sua identidade e também de transfigurá-la. O arranjo não apenas integra a obra musical, mas também permeia intimamente o seu caráter fluido, a ponto de moldar a sua identidade.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Chateaubriand, Mônica. *Villa-Lobos, Tom Jobim, Edu Lobo: o terceiro vértice*. Dissertação (Mestrado), Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, 2006.
- Guest, Ian. *Arranjo – Método prático*. 2ª edição, v. 1, 2 e 3. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- Guest, Ian. *Harmonia – Método prático*. 2ª edição, v. 1, 2 e 3. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006.
- Treitler, Leo. “History and the ontology of the musical work”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 51, n. 3, p. 483-497, 1993.

LUIZ DE CARVALHO DUARTE é mestre em Música (2010) e bacharel em Composição (2007) pela Universidade de Brasília. Foi aluno do professor Sidney Gamela Barros e aprimorou seus conhecimentos arranjo e harmonia com o maestro Vittor Santos. Participou de cursos com Ian Guest e Ademir Júnior. Atua como músico (violonista) no cenário brasileiro e dedica-se à elaboração de arranjos e à produção de projetos culturais. Transcreveu as partituras dos álbuns didáticos “Chord Melody – A arte do violão solo para iniciante” e “Bossa nova – 50 anos em 5 canções”, de Gamela; e atuou como músico nos DVDs instrucionais dos álbuns.



Os arranjadores da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, décadas de 1930 a 1960

Leandro Ribeiro Pereira*

Resumo

Este artigo apresenta um levantamento sistemático dos arranjadores orquestrais de música popular brasileira que serviram à Rádio Nacional do Rio de Janeiro, no período compreendido entre as décadas de 1930 e 1960. Enfatiza a atuação de cinco arranjadores – Radamés Gnattali, Lyrio Panicali, Gustavo de Carvalho, César Guerra-Peixe e Lindolfo Gomes Gaya – e apresenta informações sobre os demais, num total de 59 arranjadores e maestros que atuaram em 31 programas de rádio. A documentação remanescente permitiu ainda distinguir os arranjadores que tinham vínculo empregatício com a Rádio Nacional, arrolando a função desempenhada e o valor de remuneração. A pesquisa abordou 20 mil manuscritos musicais, pertencentes à *Coleção Rádio Nacional* e abrigados atualmente na Fundação Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, sede Lapa e na sede Rádio Nacional, além de arquivos institucionais (fichas e dossiês), banco de dados dos arquivos sonoros e gravações de músicas e programas.

Palavras-chave

Século XX – música popular brasileira – Rádio Nacional do Rio de Janeiro – arranjo.

Abstract

This article presents a systematic survey of orchestral arrangers of Brazilian popular music who have served the National Radio of Rio de Janeiro, in the period between the 1930s and 1960. Emphasizes the actions of five arrangers – Radamés Gnattali, Lyrio Panicali, Gustavo de Carvalho, César Guerra-Peixe and Lindolfo Gomes Gaya – and presents information on some others, in a total of 59 arrangers and conductors who acted in 31 radio programs. The remaining documentation has allowed to distinguish the arrangers who had employment with the National Radio as well as their role played and the value of the remuneration. The survey addressed 20,000 musical manuscripts belonging to National Radio Collection which are currently held by the Fundação Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro at Lapa headquarters and National Radio headquarters, in addition to institutional records (catalogue cards and dossiers), database of sound files, music recordings and programs.

Keywords

20th century – Brazilian popular music – National Radio of Rio de Janeiro – arrangement.

*Universidade Cândido Mendes, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: leandro.partituras@gmail.com.



No ano de 2005, o Projeto “Rádio Nacional: Informatização do acervo de partituras” foi contemplado pelo Ministério da Cultura com o apoio financeiro da Petrobrás. Esse acervo pertence à Fundação Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, instituição pública, de esfera estadual. Tal projeto, de autoria de Valéria Ribeiro Peixoto – incansável incentivadora e divulgadora da música brasileira –, então vice-presidente do Museu, envolveu a recuperação dos discos de 78 rpm, a digitalização facsimilar de 20 mil manuscritos musicais, composta em sua maioria por arranjos criados para a emissora, uma pequeníssima parcela de composições eruditas, e a edição musicológica de 100 arranjos. Como participante direto da execução deste projeto, fui o responsável pela editoração dos 100 arranjos selecionados, trabalho encerrado no início de 2006. O projeto permitiu resguardar o acervo formal da Rádio Nacional, que atualmente se encontra dividido em duas partes: na sede da FMIS (Lapa) e na sede da Rádio Nacional. Exatamente no ano em que se comemorava o septuagésimo aniversário dessa emissora, buscou-se avaliar as condições de seu acervo, em especial, a parte correspondente aos manuscritos dos arranjos para ela produzidos.¹ A Rádio Nacional possuía um grupo competente de funcionários. Segundo o livro comemorativo do vigésimo aniversário da Nacional, em 1956 ela possuía “671 funcionários, dos quais 124 eram músicos, 52 cantores, 44 cantoras e 10 maestros” (Rádio Nacional, 20 anos, 1956, p. 15). Em boa parte da documentação examinada encontramos os termos arranjador, regente e maestro. Nas fichas funcionais que tivemos acesso, além destes três termos também encontramos a palavra orquestrador e outras combinações, tais como, maestro-arranjador, pianista-orquestrador, violinista-regente, entre outras. Como poderemos constatar adiante, nosso trabalho aponta para um número superior de maestros na década de 1950, em relação a este apresentado. Havia diariamente programas de música ao vivo e, para suprir tamanha demanda, a emissora mantinha em seu quadro de funcionários número substancial de arranjadores, com ou sem vínculo empregatício, que figuram entre os mais importantes da música popular brasileira.

¹ Muito agradeço a Alberto Luiz da Silva Santos, o responsável pelo setor de pesquisa da Rádio Nacional, que sempre me atendeu de forma solícita e com muito boa vontade, e à Ádua Nézi, que com seu entusiasmo, nos motivou a enfrentar com mais coragem nossa jornada. Suas orientações foram indispensáveis para o desenvolvimento deste trabalho. Não posso deixar de agradecer a Alexandre Loureiro, a Denise Christ Dias e a Luiz Antonio de Almeida, que semanalmente me recebiam em seu ambiente de trabalho, prontos para me socorrer. Agradeço a todos os entrevistados, em especial, ao cantor e compositor João Roberto Kelly, ao musicólogo Régis Duprat, ao percussionista e compositor Geraldo da Silva Barbosa, ao cantor Venilton Santos e à sr^a Norma Tapajós, como também ao professor da Unirio Roberto Gnattali, ao responsável pelo Memorial Gaya, sr. Benedito Gaya e ao pesquisador Jairo Severiano, por suas valorosas contribuições. Não posso deixar de agradecer a Anna Maria Parsons, diretora do Centro de Referência Musicológica José Maria Neves (CEREM), de São João del-Rei e ao pesquisador Aluizio José Viegas, que nos forneceram preciosas informações a respeito do maestro Gustavo de Carvalho. Também não posso deixar de agradecer à amiga Valéria Peixoto, pela confiança que sempre depositou em meu trabalho e pela constante motivação que dela recebi. Em especial, quero agradecer a Marcos Nogueira e Maria Alice Volpe, pelas ideias, pelo apoio, pelo incentivo.



A PRODUÇÃO DE CINCO ARRANJADORES NA RÁDIO NACIONAL

Os cinco arranjadores, Radamés Gnattali (21/1/1906 – 3/2/1988), Lyrio Panicali (26/6/1906 – 29/11/1984), Gustavo Nogueira de Carvalho (16/4/1911 – 24/2/1968), César Guerra-Peixe (19/3/1914 – 15/11/1993) e Lindolfo Gaya (6/5/1921 – 15/9/87) muito trabalharam durante suas vidas. Além de suas atividades no rádio, trabalharam para gravadoras e empresas cinematográficas. Eles compunham desde canções até concertos sinfônicos, tocavam, arranjavam, ensaiavam, regiam e gravavam, enfim, eram músicos excepcionais que podiam exercer todas estas funções. No desenrolar de nossa pesquisa, procuramos documentos que fornecessem, em particular, informações a respeito do trabalho que os cinco arranjadores selecionados produziram para a Rádio Nacional. Depois de recolhermos todas as informações encontradas, começamos a organizá-las e acabamos por produzir duas listas: a Tabela 1 foi produzida a partir do conjunto de 100 arranjos editados pelo projeto mencionado na introdução e a Tabela 2, a partir das fichas dos programas que se encontram no arquivo da Coleção Rádio Nacional. Dos 100 arranjos, verificamos que 85 foram produzidos pelos arranjadores selecionados. Além do título, nome do compositor e do arranjador, as listas incluem, quando disponíveis, o nome do programa, a data da execução ou do fichamento do arranjo.

Nessa lista encontramos um total de 31 programas com 13 arranjos de Gustavo de Carvalho (Guaraná), 30 arranjos de Radamés Gnattali, 19 arranjos de Lyrio Panicali, 12 arranjos de César Guerra-Peixe e 11 arranjos de Lindolpho Gomes Gaya (Gaya), totalizando 85 arranjos. Em algumas fichas encontramos para o programa a indicação *Variados*, e por não compreendermos do que se trata, resolvemos omiti-la.

Tabela 1. Atividades de cinco arranjadores da RN coletadas nas partituras dos arranjos

Título	Compositor	Arranjador	Programa	Data
A banda	Buarque, Chico	Guaraná	Varig	13/11/1966
A chuva caiu	Jobim, Tom / Bonfá, Luiz	Guaraná	Ângela Maria canta	20/10/1955
A última estrofe	Neves, Cândido das	Guerra-Peixe	Refrescando a memória	6/12/1958
Adeus	Maysa Figueira Monjardim Matarazzo	Guaraná	César de Alencar	5/6/1954
Alma brasileira	Gnattali, Radamés	Lyrio Panicali	Canção romântica	25/8/1949
Apanhei-te cavaquinho	Nazareth, Ernesto	Radamés Gnattali	Um milhão de melodias	-
Ausência de você	Sérgio Ricardo	Guerra-Peixe	Flash musical	8/7/1964
Azulão	Ovalle, Jayme	Lyrio Panicali	Canção romântica	28/9/1955



Banzo	Tavares, Hekel	Gaya	Chiquinho e sua orquestra de danças	9/9/1953
Branca	Abreu, Zequinha de	Lyrio Panicali	Lira do Xopotó	15/6/1963
Brasil	Gaya, Lindolpho	Gaya	César de Alencar	1956
Brejeiro	Nazareth, Ernesto	Gaya	Show do Fluminense Futebol Clube	11/12/1953
Cabelos brancos	Martins, Herivelto / Pinto, Marino	Guaraná	Rádio-teste	26/4/1949
Caçador de borboletas	Gnattali, Radamés	Radamés Gnattali	Um milhão de melodias	5/1/1959
Canção que morre no ar	Lyra, Carlos / Boscoli, Ronaldo	Guerra-Peixe	Carrossel musical	22/11/1961
Canta Maria	Barroso, Ary	Lyrio Panicali	Canção romântica	30/6/1946
Carinhoso	Pixinguinha	Radamés Gnattali		1941
Carnaval que eu brinquei	Kelly, João Roberto / Nasser, David	Guerra-Peixe		1967
Chorinho do Ahú	Garoto	Radamés Gnattali	Um milhão de melodias	-
Choro sofisticado	Gnattali, Radamés	Radamés Gnattali	Um milhão de melodias	29/1/1959
Cidade maravilhosa	André Filho	Guaraná	Viva marinha	15/11/1958
Coração vazio	Jane Simone / Guerra-Peixe, César	Guerra-Peixe	Cantando para você	3/7/1962
Duas contas	Garoto	Lyrio Panicali	Seu criado, obrigado	30/8/1954
Esses moços (pobres moços)	Rodrigues, Lupicínio	Lyrio Panicali	Canção romântica	-
Eu e o meu coração	Rodrigues, Lupicínio	Gaya		7/5/1950
Eu e o amor	Billy Blanco / Gnattali, Radamés	Radamés Gnattali	Cancioneiro Royal	18/12/1956
Eu nasci no morro	Barroso, Ary	Guaraná	Clube do samba	2/1/1957
Eu sonhei que tu estavas tão linda	Babo, Lamartine / Mattoso, Francisco	Lyrio Panicali	Nas asas da canção	10/8/1960
Faceira	Barroso, Ary	Gaya	César de Alencar	1/9/1956
Faixa de cetim	Barroso, Ary	Gaya	Casas Garson	5/5/1959
Fantasia sobre motivos populares	Gnattali, Radamés	Radamés Gnattali	-	-
Faz uma semana	Jobim, Tom / Stockler, João	Lyrio Panicali	Canção romântica	18/10/1953
Feliz Natal	Gaya, Lindolpho / Assis, Enéas Machado de.	Lyrio Panicali	Canção romântica	21/12/1950
Fim de romance	Lago, Mário / Nássara, Antônio	Lyrio Panicali	Canção romântica	-
Foguete	Billy Blanco / Gnattali, Radamés	Radamés Gnattali	Um milhão de melodias	13/1/1959
Gosto que me enrosco	Sinhô	Gaya	César de Alencar	12/10/1956



Hei de seguir teus passos	Waldemar Henrique	Guaraná	-	26/3/1954
Hekeliana	Tavares, Hekel	Radamés Gnattali	Um milhão de melodias	-
Hino do América Futebol Clube	Babo, Lamartine	Guaraná	-	-
Hino do América Futebol Clube	Babo, Lamartine	Guaraná	-	-
Hora de chorar	Gaya, Lindolpho / Fernando César	Lyrio Panicali	Manoel Barcelos	8/8/1967
Lá vem a baiana	Caymmi, Dorival	Gaya		
Lavandeirinha	Tavares, Hekel	Radamés Gnattali	Um milhão de melodias	-
Luar do sertão	Cearense, Catullo da Paixão / Pernambuco, João	Guerra-Peixe	Quando os maestros se encontram	4/8/1961
Manhã de carnaval	Bonfá, Luiz / Antônio Maria	Guaraná	Canções de encurtar caminho	16/7/1959
Maracatu	Waldemar Henrique	Radamés Gnattali	Um milhão de melodias	12/1/1959
Marreco quer água	Pixinguinha	Radamés Gnattali	Um milhão de melodias	-
Meu cavaquinho (Concertinho para cavaquinho)	Garoto	Radamés Gnattali	Um milhão de melodias	-
Mexeriqueiro	Gnattali, Radamés	Radamés Gnattali	Um milhão de melodias	5/2/1959
Modinha	Ovalle, Jayme	Radamés Gnattali	Canção romântica	18/1/1951
Mulher	Mesquita, Custódio / Cabral, Sady	Guerra-Peixe	Quando os maestros se encontram	11/8/1961
Na baixa do sapateiro	Barroso, Ary	Lyrio Panicali	Todos cantam sua terra	14/5/1956
Não me diga adeus	Jobim, Tom / Constantino Vilar	Guerra-Peixe	Quando os maestros se encontram	1/9/1961
Nem ela	Barroso, Ary	Guaraná	César de Alencar	27/3/1956
Nervos de aço	Rodrigues, Lupicínio	Radamés Gnattali	Um milhão de melodias	-
No meu tempo de criança	Mesquita, Custódio	Lyrio Panicali	Canção romântica	-
No rancho fundo	Barroso, Ary / Babo, Lamartine	Guaraná	Como é linda	30/7/1951
No silêncio da noite	Gnattali, Alexandre	Radamés Gnattali	Um milhão de melodias	-
Nunca mais	Caymmi, Dorival	Lyrio Panicali	Canção romântica	15/8/1949
O amor que tu me mostras	Panicalli, Lyrio	Lyrio Panicali	Brincando com o mundo	13/11/1951
O leilão	Tavares, Hekel / Camargo, Joracy	Radamés Gnattali	Um milhão de melodias	27/1/1959



O leilão	Tavares, Hekel / Camargo, Joracy	Radamés Gnattali	Um milhão de melodias	27/1/1959
O teu cabelo não nega	Babo, Lamartine / Irmãos Valença	Guerra-Peixe	Refrescando a memória	3/2/1951
Olha bem pra mim	Ribeiro, Alberto / Gnattali, Radamés	Radamés Gnattali	Um milhão de melodias	21/1/1959
Orfeu	Jobim, Tom / Moraes, Vinícius de	Lyrio Panicali	Lira do Xopotó	3/10/1959
Os três vagabundos	Panicali, Lyrio	Lyrio Panicali	Canção romântica	25/10/1952
Pé ante pé	Gnattali, Radamés	Radamés Gnattali	Um milhão de melodias	-
Pierrot	Tupynambá, Marcello	Radamés Gnattali	Um milhão de melodias	-
Por causa de você	Jobim, Tom / Duran, Dolores	Radamés Gnattali	Nossa música	16/8/1960
Prenda minha	Gnattali, Radamés	Radamés Gnattali	Um milhão de melodias	-
Quem há de dizer	Rodrigues, Lupicínio / Gonçalves, Alcides	Lyrio Panicali	Canção romântica	9/3/1959
Reminiscências	Jacob do Bandolim	Radamés Gnattali	Um milhão de melodias	17/11/1955
Samba de uma nota só	Jobim, Tom / Mendonça, Newton	Guerra-Peixe	Cancioneiro romântico	28/8/1960
Saudade, vai dizer a ela	Ribeiro, Alberto / Gnattali, Radamés	Radamés Gnattali	Cantando pelos caminhos	27/12/1962
Se acaso você chegasse	Rodrigues, Lupicínio / Martins, Felisberto	Gaya		27/5/1959
Se todos fossem iguais a você	Jobim, Tom / Moraes, Vinícius de	Gaya	Manoel Barcelos	6/4/1959
Seresteira	Gnattali, Radamés	Radamés Gnattali	Um milhão de melodias	
Sestrosa	Gnattali, Radamés	Radamés Gnattali	Um milhão de melodias	
Sinfonia carioca	Lima, Sebastião / França, Oswaldo	Guerra-Peixe		19/11/1958
Tamba-tajá	Waldemar Henrique	Guaraná	Dicionário Toddy	4/1948
Ternura	Panicali, Lyrio / Gaó	Lyrio Panicali		29/3/1954
Tristeza do Jeca	Oliveira, Angelino de	Radamés Gnattali	Um milhão de melodias	-
Um rosário e uma saudade	Gnattali, Radamés / Gutemberg, Carlos	Radamés Gnattali	Um milhão de melodias	29/8/1949
Uma vez mais	Amorim, Jair / Gouveia, Ewaldo	Guerra-Peixe	Paulo Gracindo	14/10/1962
Vingança	Rodrigues, Lupicínio	Gaya	Tournée musical	3/6/1951
Viola cantadêra	Tupynambá, Marcello / Leal, Arlindo	Radamés Gnattali	Um milhão de melodias	-



Nas fichas referentes aos programas, encontramos várias listas de músicas e arranjos utilizados nos programas e, com certa frequência, o nome do arranjador que os produziu. Foi justamente a partir destas informações que produzimos a segunda lista (Tabela 2), optando por colher apenas as informações dos programas que executaram arranjos dos cinco maestros selecionados. A Tabela 2 dispõe do nome do programa, do tipo de trabalho produzido, do nome do arranjador e da data correspondente ao trabalho.²

Tabela 2. Atividades de cinco arranjadores da RN coletadas nas fichas referentes aos programas

Programa	Tipo de trabalho	Arranjador	Data
Alegria da rua (1º)	Prefixo e Sufixo	Guerra-Peixe	3/10/1966
Alma do Brasil (1º)	Passagens	Guerra-Peixe	22/2/1963
Aquarelas do mundo (1º)	Arranjos	Radamés Gnattali	30/8/1946
Caricaturas	Efeitos	Lyrio Panicali	
Cine metro e meio	Efeitos	Radamés Gnattali	
Dicionário Toddy	Arranjos	Guerra-Peixe e Guaraná	6/4/1959
Duchen	Arranjos	Lyrio Panicali	14/10/1949
Combatentes do Brasil	Arranjos	Guaraná	8/5/1951
Galeria musical samba	Arranjos	Lyrio Panicali	7/7/1955
Grande terra, grande gente (1º)	Arranjos	Lyrio Panicali	7/11/1949
Instantâneos do Brasil (1º)	Arranjos	Radamés Gnattali	11/9/1950
Isto é show (1º)	Arranjos	Guerra-Peixe	10/12/1965
Isto faz bem (1º)	Arranjos	Lyrio Panicali	3/1/1957
Variados	Jingle e Publicidade	Guerra-Peixe, Guaraná, Gaya e Radamés	
Jornal sem banca	Prefixo	Guerra-Peixe	
Meio século de canções	Prefixo	Guerra-Peixe	16/7/1964
No mundo da fantasia	Efeitos	Lyrio Panicali	22/1/1960
No mundo das 7 notas (1º)	Arranjos	Guerra-Peixe	3/1/1962
Quando os maestros se encontram (1º)	Arranjos	Guaraná, Guerra-Peixe, Panicali e Radamés	2/7/1954
Rádio-teste	Arranjos	Guaraná	
Sua excelência o sucesso	Efeitos	Radamés Gnattali	
Todos cantam sua terra	Arranjos	Lyrio Panicali	19/3/1956

² Sempre que a data corresponder à primeira transmissão do programa, o seu nome é sucedido por 1º.



Antes de prosseguirmos com nosso levantamento acerca da produção dos cinco arranjadores na Rádio Nacional, achamos oportuno fazer alguns esclarecimentos sobre os termos encontrados na segunda coluna, destinados a indicar o tipo de trabalho executado pelo arranjador, são eles: *arranjos*, *efeitos*, *jingles* e *publicidade*, *passagens*, *prefixos* e *sufixos*. Os *efeitos* são o que chamamos hoje em dia de música incidental. Os *jingles* são temas musicais destinados basicamente à publicidade. Já as *passagens* funcionavam como interlúdios, ou seja, pequenos trechos musicais utilizados para fazer uma ligação, uma ponte, uma “passagem” entre as partes de uma novela, por exemplo.³ Os prefixos e sufixos correspondem aos temas que anunciam o fim e o término de um programa.

Ao unirmos as informações obtidas nas duas listas há pouco apresentadas, pudemos concluir que o maestro *Guaraná* teve seus arranjos executados nos seguintes programas: *Ângela Maria canta*, *Canções de encurtar caminho*, *César de Alencar*, *Clube do samba*, *Combatentes do Brasil*, *Como é linda*, *Dicionário Toddy*, *Quando os maestros se encontram*, *Rádio-teste*, *Varig* e *Viva marinha*. *Gaya* teve seus arranjos executados nos seguintes programas: *Casas Garson*, *César de Alencar*, *Chiquinho e sua orquestra de danças*, *Manoel Barcelos*, *Show do Fluminense Futebol Clube* e *Tournée musical*. *Radamés Gnattali* por sua vez, teve seus arranjos executados nos seguintes programas: *Aquarelas do mundo*, *Canção romântica*, *Cancioneiro romântico*, *Cancioneiro Royal*, *Cantando pelos caminhos*, *Cine metro e meio*, *Instantâneos do Brasil*, *Nossa música*, *Quando os maestros se encontram*, *Sua excelência o sucesso* e *Um milhão de melodias* (também conhecido como *Coca-cola*, que era a patrocinadora do programa). *Guerra-Peixe* teve seus arranjos executados nos seguintes programas: *Alegria da rua*, *Alma do Brasil*, *Cancioneiro romântico*, *Cantando para você*, *Carrossel musical*, *Dicionário Toddy*, *Flash musical*, *Isto é show*, *Jornal sem banca*, *Meio século de canções*, *No mundo das 7 notas*, *Paulo Gracindo*, *Quando os maestros se encontram* e *Refrescando a memória*. E, finalmente, *Lyrio Panicali* teve seus arranjos executados nos seguintes programas: *Brincando com o mundo*, *Canção romântica*, *Caricaturas*, *Duchen*, *Galeria musical samba*, *Grande terra, grande gente*, *Isto faz bem*, *Lyra do Xopotó*, *Manoel Barcelos*, *Nas asas da canção*, *No mundo da fantasia*, *Quando os maestros se encontram*, *Seu criado, obrigado* e *Todos cantam sua terra*. Vale observar que destes cinco nomes, apenas *Lyrio Panicali* não trabalhou para a publicidade. Embora este levantamento não apresente o total dos trabalhos produzidos por esse grupo de arranjadores na Rádio Nacional, nos permite ter uma ideia aproximada da produção desses músicos na emissora.

³ Na página 61 do livro comemorativo dos 20 anos da Rádio Nacional, apresenta a partitura contendo exemplos de passagens e o script para o qual, a música foi escrita.



Procuramos documentos que revelassem o cotidiano dos maestros na Rádio Nacional: qual era a carga-horária diária de trabalho e quantos arranjos deviam produzir por semana, mas infelizmente não obtivemos sucesso. Por intermédio de uma conversa que tivemos com Roberto Gnattali,⁴ fomos informados de que o programa *Um milhão de melodias* ficou no ar durante 13 anos e que Radamés produzia nove arranjos por semana para este programa. Num depoimento que encontramos no novo sítio Radamés Gnattali, encontramos essas e outras informações, que nos permitiram ter pelo menos, uma ideia da rotina de trabalho de um dos arranjadores da Rádio Nacional.

Eu trabalhava todo dia na Rádio Nacional. Ensaiaava duas horas por noite. Aí, o José Mauro veio falar comigo, para eu fazer um programa de música popular de meia hora, com nove músicas ligadas uma na outra. O programa era o *Um milhão de melodias*. Aí eu disse pro Zé Mauro: eu posso fazer isso, mas não venho mais trabalhar aqui como pianista, não. Acabou esse negócio. Agora eu venho aqui para fazer o programa nas quartas feiras e acabou. Não ia ganhar mais por isso, não. O programa era na quarta-feira. Eu trabalhava quinta, sexta e sábado. Fazia tudo e entregava ao copista. A segunda e a terça-feira eram para fazer o que eu quisesse. [...] O programa todo era uma espécie de parada musical. Eu fazia nove arranjos por semana, para esse programa. [...] Quem escolhia as músicas era o Paulo Tapajós e o Haroldo Barbosa, que era o discotecário da rádio e estava por dentro de todas as músicas de sucesso, do mundo inteiro. (sítio Radamés Gnattali)

Ao afirmar que trabalhava todo dia, não fica claro se está se referindo aos sete dias da semana, mas quando fala que ensaiava duas horas por noite, indica a sua carga-horária diária de trabalho. Até a criação desse novo programa, Radamés, além de reger e arranjar, também tinha obrigações como pianista. O texto não traz a quantidade total de arranjos que o maestro produzia por semana para todos os programas em que atuava, mas apresenta o número fantástico de “nove arranjos por semana” só para o referido programa. Ora, mesmo que alguns arranjos tenham sido reaproveitados durante os treze anos em que o programa esteve no ar, podemos supor que Radamés Gnattali tenha produzido cerca de 5 mil arranjos, só para *Um milhão de melodias*.

⁴ Roberto Gnattali é professor de arranjo e história da música popular brasileira da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio).



E os outros maestros? Também ensaiavam duas horas por noite? Quantos arranjos produziam por semana? Será que todos tinham a mesma carga-horária diária de trabalho e igual cota semanal de arranjos? Quanto tempo tinham, em média, para produzir os arranjos? E aqueles que não faziam arranjos, tinham que ensaiar durante um período ainda maior? Adiante, retomaremos essas questões.

OS DEMAIS ARRANJADORES DA RÁDIO NACIONAL

A partir da lista dos 20 mil manuscritos musicais (pertencentes à *Coleção Rádio Nacional* e que foram digitalizados em fac-símile) fizemos um levantamento visando identificar o nome de todos os arranjadores presentes neste conjunto documental. Segundo a museóloga Ádua Nesi, essa lista foi produzida através de um levantamento feito por uma equipe de dez pessoas, diretamente nos manuscritos dos arranjos, como atividade preparatória para a execução do projeto de digitalização do acervo da Coleção Rádio Nacional. Nesta amostragem, encontramos 235 diferentes nomes.

Na sede da emissora, no setor de pesquisa sob a responsabilidade do sr. Alberto Luiz da Silva Santos, tivemos acesso a um importante documento que contém, entre outras coisas, a relação de todos os “antigos” empregados da emissora e, como poderemos constatar adiante, nem todos os 235 nomes foram nele localizados.⁵ Um procedimento preliminar teria identificado a autoria de 9.959 dentre os 20.000 manuscritos. Como poderemos verificar adiante, esse número sofreu uma redução significativa, na medida em que foram encontrados na coluna correspondente ao arranjador, nomes de compositores e cancionistas, entre outros. Nesta amostragem, encontramos 235 nomes diferentes. A determinação de números mais precisos da quantidade de arranjadores e de sua produção foi prejudicada por restarem dúvidas quanto à grafia dos nomes, quanto à presença de nomes artísticos ou incompletos. Apresentamos a seguir uma tabela em ordem alfabética contendo o nome e o número de trabalhos produzidos por cada um dos autores encontrados nesta amostragem.

Tabela 3. Arranjadores ou compositores nos manuscritos musicais da Coleção Rádio Nacional

Arranjador ou compositor	Nº arranjos ou composições
1. A. B. de Lima	1
2. A. Brehnin	1
3. Abigail Moreira	1
4. Albertinho Fortuna	1

⁵ Documento pertencente ao acervo da Rádio Nacional, sede Praça Mauá, RJ. Pasta de nº 5 – Coordenadoria das Empresas Incorporadas ao Patrimônio Nacional – M.F. O Anexo B deste documento é constituído de 46 páginas datilografadas, e apresenta uma lista contendo o total de 1.832 funcionários de várias categorias.



5. Alberto Lazzoli	729
6. Alceo Bocchino	57
7. Alcyr Alves	1
8. Aldo Taranto	8
9. Alexandre Gnattali	1475
10. Álvaro de Oliveira	1
11. Álvaro Paiva	2
12. Amâncio Cardoso	6
13. André Rosito	1
14. Angel (Pocho) Gatti	1
15. Ângelo Ferreira Pestana	1
16. Ângelo Scalabrini	6
17. Antônio Carlos Jobim	5
18. Aprígio L. de Carvalho	1
19. [D]Arcy Barbosa	3
20. Armando do Vale	1
21. Armando Quezada	1
22. Arnaldo Pereira	1
23. Arnold Glückmann	1
24. Ary Barroso	1
25. Astor Silva	61
26. Augusto Arnaldo Vasseur	50
27. B. Marcello	1
28. Barros Figueiredo	1
29. Benny Wolkoff	1
30. Berte Rose	1
31. Bill Farr	1
32. Biriba	1
33. Bocetimi	1
34. Borochô	2
35. Britinho	6
36. C de Alencar	1
37. Cabeça Chata	1
38. Cabôco Guerreiro	1
39. Camões	1
40. Carioca (Ivan Paulo da Silva)	94
41. Carlinhos	5
42. Carlos	1
43. Carlos Carrié	1
44. Carlos Lacerda	1
45. Carlos Monteiro de Souza	36
46. Catalano	1
47. Celso Macedo	1
48. César Siqueira	356
49. Chiquinho (Francisco Duarte)	4
50. Cid dos Santos	572
51. Cipó (Orlando Silva de Oliveira Costa)	15
52. Cláudio	1
53. Clécio Ribeiro	1
54. Correia de Castro	1
55. D. Caymmi	1



56. Darcy Barbosa	2
57. David Leny	1
58. Dedé	4
59. Delacroix	1
60. Deoclydes	2
61. Edino Krieger	3
62. Eduardo Patané (Eduardo Carmelo Patané)	59
63. Edward Santos	1
64. Ercole Varetto	10
65. Ernesto Di Reser	3
66. Esperta Corrozzi	1
67. Farço	1
68. Farreti	1
69. Félix Guerrero	1
70. Fernando Mules	1
71. Flôr de Lotus	1
72. Francisco C. Simões	1
73. Francisco Mignone	1
74. Gabriel Migliori	5
75. Gandelman	3
76. Gaó (Odimar Amaral Gurgel)	1
77. Garoto	2
78. Gaúcho	5
79. Gaya (Lindolpho Gomes Gaya)	481
80. Gilberto Gagliardi	2
81. Gilberto Milfont	1
82. Guaraná (Gustavo de Carvalho)	1015
83. Guerra-Peixe (César Guerra-Peixe)	198
84. Guido Marchetti	7
85. Guio de Moraes (Guiomarino Rubens Duarte)	284
86. Haroldo de Almeida	1
87. Hector Lagna Fieta	3
88. Henrique Niremberg	10
89. Horácio	1
90. Hugo Frey	11
91. Irineu de Azevedo	1
92. Ítala Linhares	1
93. J. Carvalho	3
94. J. Menezes (José Menezes de França)	1
95. J. Nepomuceno	1
96. Jack Mason	1
97. Jaime López	1
98. Jean D'Arcot	6
99. João Pernambuco	19
100. João Sebastião Barro	1
101. Jorge Pacheco	1
102. José Gagliardi	6
103. José Lensky	1
104. José Maria de Abreu	1
105. José Menezes de França	13
168 106. José Zimbres (José da Silva Zimbres)	62



107. Julio Gutierres	1
108. K-Ximbinho (Sebastião Barros)	24
109. Kalau	1
110. Karamúru	1
111. Kokakola	1
112. Komm Ke'Ksto	1
113. L. C. Pesce/Cesar Jaques	1
114. L. C. Silveira	1
115. Laurindo de Oliveira	1
116. L'autrec	1
117. Lea Zaroni	1
118. Leo Peracchi	164
119. Lyrio Panicali	675
120. Liroca	3
121. Lourival Faissal	1
122. Lucília Guimarães V. Lobos	1
123. Lúcio Alves	1
124. Luiz Arruda Paes	2
125. Luizinho	1
126. Lunardi	1
127. M. Brandão (Mozart Brandão)	4
128. M. Orpheu	1
129. Malvichino	1
130. Mani Marollo	1
131. Mani Savares	1
132. Manuel Araújo	1
133. Mariah Britto	1
134. Mário Maurano	5
135. Mário Tavares	1
136. Marlene Vilela	1
137. Marques Deoclydes	1
138. Meirelles	1
139. Menezes (José Menezes de França)	6
140. Milton de Calasana	1
141. Moacir de Oliveira	1
142. Moacir Silva	1
143. Moacyr Santos	379
144. Moraes [sic] Brandão [Mozart Brandão]	1
145. Morpheu	8
146. Mozart Brandão (Mozart Ageu de Souza Brandão)	46
147. Nelsinho	33
148. Nelson	31
149. Nelson dos Santos	27
150. Nelson Ferreira	4
151. Nelson Piló (Nelson Victorio Emanuel Piló)	13
152. Néphe Prado	1
153. Nestor Campos (Nestor Pereira de Campos)	2
154. Netinho	1
155. Nilo Ramos	1
156. Nôzinho (Oliveira Filho)	1
157. Olivar de Souza	2



158. Olivinha Carvalho	1
159. Orlando Silveira (Orlando de A. Silveira)	7
160. Oswaldo Borba (Oswaldo Neves Borba)	2
161. Pacheco (José Carlos Pacheco)	205
162. Panikola	1
163. Papa Goiaba	1
164. Paraguaçu	1
165. Pasquale Gambardella	8
166. Passos	1
167. Paulo Moura	2
168. Paulo Tito	2
169. Pedro Argemiro de Souza	15
170. Pelé	1
171. Pereira dos Santos	19
172. Peruzzi (Edmundo Peruzzi)	8
173. Pierre Lan Tree	1
174. Pinduca x pian	2
175. Pinto Júnior	1
176. Pitucada	1
177. Pixinguinha (Alfredo da Rocha Viana Filho)	17
178. Portinho	1
179. Pugliere (Rafael Puglielli)	1
180. Puzkaz – Grondélka	1
181. R. T. Galvão (Raul de Toledo Galvão)	1
182. R. Mello	1
183. Radamés Gnattali	1653
184. Renato Braga	1
185. Renato de Oliveira	13
186. Renzo Massarani	13
187. Ricardo Berdager	1
188. Richard Rodgers	1
189. Roberto Eduardo Gatti	1
190. Romanoff	1
191. Romeu Fossati	109
192. Rosemond Johnson	1
193. Rubens Peres	7
194. Rui Rei	1
195. Ruiejer	1
196. Sancho Caracas	1
197. Satyro de Mello	5
198. Severino Araújo	327
199. Severino Filho	204
200. Silvino Neto	1
201. Silvio Mazzuca	2
202. Srineta	1
203. Ted Moreno x cantor	2
204. Teddy Wilson	1
205. Teo	1
206. Tião Medonho	1
207. Tito Clementi	1
170 208. Vadico (Oswaldo de Almeida Gogliano)	7



209. Verdi de Carvalho	1
210. Vicente Paiva	1
211. Vito Bonny	1
212. Waldemar de Mello	1
213. Waldemiro Lemcke	1
214. Walter Branco	3
215. Zangabangazanga	1
216. Zé Caititú	28
217. Zezé	1
218. Zezinho Filho	5

Além dos arranjadores, a lista de funcionários apresenta nomes importantes de nossa música, como o violonista Abel Ferreira, o pianista Arnaldo de Azevedo Estrella, o compositor e apresentador Ary Barroso, o cantor Cauby Peixoto, o cantor e compositor Dorival Caymmi, o compositor e instrumentista Heitor dos Prazeres, o radialista Heron Lima Domingues, o violoncelista Iberê Gomes Grosso, o compositor e instrumentista Jacob Pick Bittencourt, o percussionista Luciano Perrone, o ator e compositor Mário Lago, o maestro (então músico de orquestra) Mário Tavares, o cantor Orlando Silva, a cantora Stelinha Maria Egg Gaya e o violinista Oscar Borgerth, entre tantos outros. O confronto das informações contidas na lista de funcionários da Pasta nº 5 da Rádio Nacional (ver rodapé 5) com aquelas encontradas na lista extraída diretamente dos manuscritos musicais (Tabela 3) e ainda com as informações contidas nas respectivas fichas funcionais, permitiu identificar os arranjadores que foram funcionários da emissora e, na maioria dos casos, o período correspondente a sua permanência na emissora. Em vista do montante incalculável, apresentamos aqui apenas os nomes que apresentam um número igual ou superior a 10 arranjos⁶ e que tenham sido funcionários da Rádio (Tabela 4).

ARRANJADORES NÃO IDENTIFICADOS COMO FUNCIONÁRIOS DA RÁDIO NACIONAL

A seguir, apresentamos ainda a Tabela 5 (também produzida a partir da Tabela 3) em que destacamos os nomes daqueles não foram identificados como funcionários da Rádio Nacional, mas que possuem nesta amostragem um número igual ou superior a 10 arranjos.⁷

⁶ Esse limite nos dá certa margem de segurança para confirmar a função dos investigados e foi assim determinado pelo fato de havermos encontrado, por exemplo, um cantor com 5 arranjos. Apesar de apresentar nesta amostragem um número inferior a 10, optamos por incluir o nome do maestro Chiquinho (Francisco Duarte). Sem dúvida, foi um dos maestros da Rádio Nacional, mas como em seu trabalho, atendia às funções de regente e chefe do Arquivo, não temos como afirmar se realmente esses arranjos foram produzidos pelo referido maestro.

⁷ Apesar de apresentar nesta amostragem um número inferior a dez, Antônio Carlos Jobim foi incluído nesta lista por dispensar apresentações. O nome de João Pernambuco (João Teixeira Guimarães), com 19 arranjos, não foi incluído nesta lista, pelo fato de não termos encontrado qualquer indício de que ele tenha produzido arranjos para orquestra, mas temos consciência de que se trata de excelente compositor e violonista.



Tabela 4. Arranjadores identificados como funcionários da Rádio Nacional com número igual ou superior a 10 arranjos

1. Alberto Rossi Lazzoli (Tab. 3 n. 5), com 729 arranjos. Admitido como maestro em 8 de março de 1946 e desligado da emissora em 1º de abril de 1964.
2. Alceu Ariosto Bocchino (Tab. 3 n. 6), com 57 arranjos. Admitido como maestro-arranjador em 5 de julho de 1954 e desligado da emissora em 5 de abril de 1966.
3. Alexandre Gnattali Filho (Tab. 3 n. 9), com 1.475 arranjos. Admitido como orquestrador em 1º de julho de 1943 e desligado da emissora em 16 de setembro de 1967.
4. Astor Silva (Tab. 3 n. 25), com 61 arranjos. Admitido como músico em 1º de março de 1962. Veio a falecer em 13 de fevereiro de 1968.
5. Augusto Arnaldo Vasseur (Tab. 3 n. 26), com 50 arranjos. Admitido como músico em 1º de maio de 1949 e desligado da emissora em 30 de janeiro de 1969.
6. Carioca (Ivan Paulo da Silva; Tab. 3 n. 40), com 94 arranjos. Admitido como trompista em 14 de abril de 1941 e desligado da emissora em 31 de julho de 1946.
7. César Guerra-Peixe (Tab. 3 n. 83), com 198 arranjos. Admitido como maestro em 15 de abril de 1948 e desligado em 1º de agosto de 1949. Retornou em 2 de outubro de 1961 e desligado da emissora em 1º de maio de 1967.
8. César Siqueira (Tab. 3 n. 48), com 356 arranjos. Dentre os nomes encontrados na lista de funcionários, o que mais se aproxima é o de João César Siqueira, mas nenhum deles foi encontrado entre os dossiês dos funcionários.
9. Chiquinho (Francisco Duarte; Tab. 3 n. 49), com 4 arranjos. Admitido como maestro em 1º de julho de 1945 e desligado da emissora em 21 de janeiro de 1982. Mantido excepcionalmente nesta lista por se tratar de um personagem muito importante da Rádio Nacional, que exercia predominantemente a função de regente.
10. Cid dos Santos (Tab. 3 n. 50), com 572 arranjos. Admitido como maestro-arranjador em 1º de julho de 1945 e desligado da emissora em 31 de agosto de 1961.
11. Eduardo Carmelo Patané (Tab. 3 n. 62), com 59 arranjos. Admitido como violinista e regente em 1º de setembro de 1937 e desligado da emissora em 10 de agosto de 1961.
12. Ercole Varetto (Tab. 3 n. 64), com 10 arranjos. Admitido como maestro em 3 de agosto de 1948 e desligado da emissora em 15 de setembro de 1967.
13. Guaraná (Gustavo de Carvalho. Tab. 3 n. 82), com 1.015 arranjos. Foi admitido como violinista em 1º de julho de 1945 e dispensado do serviço em 6 de novembro de 1967.
14. Guio de Moraes (Guiomarino Rubens Duarte; Tab. 3 n. 85), com 284 arranjos. Foi admitido como arranjador em 10 de outubro de 1950 e desligado da emissora em 14 de setembro de 1953.
15. Henrique Niremberg (Tab. 3 n. 88), com 10 arranjos. Admitido como músico (violino e viola) em 20 de junho de 1948 e desligado da emissora em 20 de junho de 1949.
16. José da Silva Zimbres (Tab. 3 n. 106), com 62 arranjos. Admitido como maestro em 20 de setembro de 1944 e desligado da emissora em 23 de junho de 1961.
17. K-Ximbinho (Sebastião Barros; Tab. 3 n. 108), com 24 arranjos. Admitido como músico (sax alto e clarinete) em 1º de junho de 1951 e desligado da emissora em 23 de agosto de 1961.
18. Leo Peracchi (Tab. 3 n. 118), com 164 arranjos. Admitido como arranjador em 1º de agosto de 1941 e desligado da emissora em 15 de junho de 1961.
19. Lindolpho Gomes Gaya (Tab. 3 n. 79), com 481 arranjos. Foi admitido como pianista orquestrador em 15 de junho de 1949 e desligado da emissora em 14 de setembro de 1951.
20. Lyrio Panicali (Tab. 3 n. 119), com 675 arranjos. Foi admitido como maestro em 16 de janeiro de 1948 e desligado da emissora em 20 de agosto de 1961.
21. Moacyr Santos (Moacyr José dos Santos; Tab. 3 n. 143), com 379 arranjos. Foi admitido como músico (sax) em 1º de julho de 1948. Promovido a <i>maestro</i> em 1º de dezembro de 1954 e desligado da emissora em 14 de novembro de 1966.
22. Nelson Victorio Emanuel Piló (Tab. 3 n. 151), com 13 arranjos. Foi admitido como radialista.
23. Pachequinho (José Carlos Pacheco; Tab. 3 n. 161), com 205 arranjos. Foi admitido como orquestrador em 5 de outubro de 1951 e desligado da emissora em 1º de dezembro de 1952.
24. Pedro Argemiro de Souza (Tab. 3 n. 169), com 15 arranjos. Foi admitido como ajudante administrativo em 1º de novembro de 1955 e veio a falecer em 20 de abril de 1965. Numa carta por ele escrita, encontramos indícios de que ele trabalhava extraoficialmente como copista.
25. Radamés Gnattali (Tab. 3 n. 183), com 1.653 arranjos. Foi admitido como maestro em 1º de setembro de 1936 e dispensado do serviço em 31 de dezembro de 1969.
26. Romeu Fossati (Tab. 3 n. 191), com 109 arranjos. Foi admitido como pianista em 16 de março de 1948. Promovido a arranjador em 1º de agosto de 1958 e desligado da emissora em 20 de agosto de 1961.
27. Severino Araújo de Oliveira (Tab. 3 n. 198), com 327 arranjos. Foi admitido como maestro em 1º de abril de 1962 e dispensado do serviço em 5 de abril de 1966.
28. Severino de Araújo Silva Filho (Tab. 3 n. 199), com 204 arranjos. Foi admitido como componente de conjunto em 1º de fevereiro de 1946. Promovido a arranjador em 1º de outubro de 1958 e desligado da emissora em 15 de agosto de 1967.



Tabela 5. Arranjadores não identificados como funcionários da Rádio Nacional com número igual ou superior a 10 arranjos

1. Antônio Carlos Jobim (Tab. 3 n. 17), com 5 arranjos.
2. Carlos Monteiro de Souza (Tab. 3 n. 45), com 36 arranjos.
3. Cipó (Orlando Silva de Oliveira Costa; (Tab. 3 n. 51) com 15 arranjos.
4. Hugo Frey (Tab. 3 n. 90), com 11 arranjos.
5. José Menezes de França (Tab. 3 n. 105), com 13 arranjos. Supondo que J. Menezes (Tab. 3 n. 94), com 1 arranjo) e outro Menezes (Tab. 3 n. 139), com 6 arranjos, sejam a mesma pessoa, o total de arranjos produzidos é de 20.
6. Mozart Brandão (Tab. 3 n. 146), com 46 arranjos; M. Brandão (Tab. 3 n. 127), com 4 arranjos; e Moraes Brandão (Tab. 3 n. 144), com 1 arranjo. ⁸ Supondo que os três sejam a mesma pessoa, o total de arranjo produzidos é igual a 51.
7. Nelsinho (Tab. 3 n. 147), com 33 arranjos. Supondo que Nelson dos Santos (Tab. 3 n. 149, com 27 arranjos) e Nelson (Tab. 3 n. 148), com 31 arranjos, sejam a mesma pessoa, o total de arranjos produzidos é igual a 91. ⁹
8. Pereira dos Santos (Tab. 3 n. 171), com 19 arranjos.
9. Pixinguinha (Alfredo da Rocha Viana Filho; Tab. 3 n. 177) com 17 arranjos.
10. Renato de Oliveira, ¹⁰ (Tab. 3 n. 185), com 13 arranjos.
11. Renzo Massarani (Tab. 3 n. 186), com 13 arranjos.
12. Zé Caititu (Tab. 3 n. 216), com 27 arranjos.

Refletindo sobre os dados obtidos nas Tabelas 4 e 5, pudemos destacar o nome de 40 arranjadores, assim como a produção de cada um deles. Deste total, 28 foram funcionários da emissora, mas nem todos foram identificados como arranjadador (designados por maestro, orquestrador ou termo similar) ou músico de orquestra. Por esta razão, os arranjos “pertencentes” a Nelson Vitório Emanuel Piló (13) e Pedro Argemiro (15), retornam ao grupo de arranjos sem autoria identificada, pois foram identificados como radialista e ajudante administrativo, respectivamente, e com isso o número de arranjadores contratados cai para 26 e o total de arranjadores para 38. O número de arranjos produzidos pelos 26 arranjadores, funcionários da emissora, é igual a 9.257, destacando-se o nome de Radamés Gnattali como aquele que mais produziu (1.653 arranjos nesta amostragem). Já o número de arranjos produzidos pelos 12 arranjadores que não foram identificados como funcionários da emissora é 318; e o número total de arranjos com autoria identificada passa para 9.575. Ao consultarmos a revista *Artefato* (1979, p. 14) encontramos o nome de Francisco Sergi¹¹ fazendo parte de uma lista de maestros que trabalharam para a emissora e isso nos chamou a atenção, visto que em nosso levantamento não encontramos qualquer arranjo produzido por ele. O maestro Romeu Ghipsman é um

⁸ Segundo seu neto, Caio Teles Brandão Treistman, o nome completo é Mozart Ageu de Souza Brandão. Supõe-se que o funcionário do MIS não decifrou a grafia do manuscrito corretamente e registrou errado como ‘Moraes’ Brandão.

⁹ Ver adiante a ajuda que recebemos do percussionista Geraldo da Silva Barbosa, que nos possibilitou identificar mais alguns arranjadores.

¹⁰ Arranjador da *Rádio Record*, São Paulo.

¹¹ Foi admitido na Rádio Nacional em 1º de julho de 1937, e transferido para o serviço público em 20 de agosto de 1961.



caso semelhante. Trata-se de um maestro (e violinista) russo, naturalizado brasileiro, o qual foi responsável pela formação da primeira orquestra da emissora.¹² Logo, podemos afirmar que o número que obtivemos em nosso levantamento não corresponde ao total de arranjadores que foram contratados pela Rádio Nacional, já que o levantamento foi produzido a partir de uma parte do acervo e em nossos critérios, optamos inicialmente, por investigar apenas os arranjadores que apresentam um número igual ou superior a 10 arranjos.¹³ A seguir, apresentamos a Tabela 6, contendo nomes da Tabela 3, que pudemos identificar com o auxílio de dois profissionais: Régis Duprat¹⁴ e Geraldo da Silva Barbosa¹⁵ e por intermédio da dissertação de Maria Elisa Peretti Paqualini (1998), uma pesquisa acerca dos arranjos e arranjadores da Rádio Record de São Paulo. Ao final de cada linha utilizamos um sinal para indicar quem nos possibilitou identificar aquele nome, figurando assim: Régis Duprat (*), Geraldo Barbosa (**) e Maria Pasqualini (***).

Agora a lista daqueles que não foram funcionários da Nacional passa a conter 33 arranjadores. O número de arranjos com autoria identificada sobe então para 9.638, e o total de arranjadores para 59. Esses números poderiam subir ainda mais se nos fosse possível investigar os nomes restantes. Ainda em relação ao segundo grupo (de 33 arranjadores), não encontramos qualquer informação que nos permitisse afirmar que um deles tenha mantido algum tipo de relação profissional com a emissora (como *freelancer*, por exemplo) nem conseguimos descobrir de que forma esses arranjos foram adicionados à *Coleção Rádio Nacional*. Em entrevista, Régis Duprat nos informou que, eventualmente, arranjadores das rádios cariocas se apresentavam nas rádios paulistas, assim como arranjadores paulistas se apresentavam nas rádios cariocas. Esse trânsito pode ser uma das razões de encontrarmos no acervo da Rádio Nacional (Rio de Janeiro) trabalhos de arranjadores paulistas. Por intermédio do trabalho de Maria Elisa Pasqualini, pudemos confirmar a presença de arranjos no acervo da Rádio Record produzidos por maestros como Alceo Bocchino (9 arranjos), César Guerra-Peixe (1 arranjo), César Siqueira (1 arranjo), Lindolpho Gomes Gaya (7 arranjos), Guio de Moraes (3 arranjos), Léo Peracchi (2 arranjos) e Moacyr Santos (1 arranjo) (Pasqualini, 1998, p. 241). Todos foram funcionários da Rádio Nacional e, pelo número de arranjos encontrados, supomos que não tenham sido funcionários da emissora paulista. Encontramos em alguns manuscritos da *Coleção Rádio Nacional* a indicação “Propriedade do cantor” e fomos informados que era muito comum os cantores possuírem seus próprios arranjos. Como se apresentavam

¹² Foi admitido na Rádio Nacional em 15 de agosto de 1936 (antes da inauguração da referida emissora), e transferido para o serviço público em 20 de agosto de 1961.

¹³ Os números correspondentes ao total de arranjos que se encontram na *Coleção Rádio Nacional* compõem um universo a que pertencem os 20 mil manuscritos.

¹⁴ Régis Duprat, musicólogo que dispensa apresentações, trabalhou na Rádio Nacional de São Paulo por 10 anos.

¹⁵ Barbosa trabalhou por mais de 40 anos na gravadora Copacabana, como percussionista e posteriormente, como arregimentador.



Tabela 6. Outros nomes identificados

1. Aldo Taranto (Tab. 3 n. 8), com 8 arranjos, foi identificado como regente, compositor e arranjador de São Paulo. ***
2. Arnold Glückmann (Tab. 3 n. 23), com 1 arranjo, identificado como maestro, compositor, arranjador e pianista do Rio de Janeiro e São Paulo. ***
3. Bill Farr (Tab. 3 n. 31) foi identificado como cantor. *
4. Britinho (Tab. 3 n. 35), com 6 arranjos, foi identificado como pianista e arranjador. **
5. C. de Alencar (Tab. 3 n. 36) trata-se do locutor César de Alencar. *
6. Catalano (Tab. 3 n. 46) foi identificado como ator. *
7. Darcy Barbosa (Tab. 3 n. 56) = Arcy Barbosa (Tab. 3 n. 19). com 5 arranjos, foi identificado como saxofonista e arranjador. **
8. Dedé (Tab. 3 n. 58), com 4 arranjos, foi identificado como arranjador. **
9. Gabriel Migliori (Tab. 3 n. 74), com 5 arranjos nesta lista, foi identificado como compositor e o principal arranjador da Record de São Paulo. ¹⁶ *
10. Gaó (Odimar Amaral Gurgel; Tab. 3 n. 76), com 1 arranjo nesta lista, foi identificado como arranjador Rádio Nacional de São Paulo. *
11. Gilberto Gagliardi (Tab. 3 n. 80), com 2 arranjos nesta lista, foi identificado como trombonista e arranjador. *
12. Gilberto Milfont (Tab. 3 n. 81) foi identificado como cantor. *
13. Hector Lagna Fieta (Tab. 3 n. 87), com 3 arranjos nesta lista, foi identificado como arranjador da Tupi de São Paulo. *
14. Lourival Faissal (Tab. 3 n. 121), com 1 arranjo, foi identificado como um compositor popular. *
15. Luiz Arruda Paes (Tab. 3 n. 124), com 2 arranjos, foi identificado como regente, compositor, arranjador e pianista de São Paulo. ***
16. Manuel Araújo (Tab. 3 n. 132), com 1 arranjo, foi identificado como trombonista (irmão de Severino Araújo). **
17. Meirelles (Tab. 3 n. 138), com 1 arranjo, foi identificado como saxofonista e arranjador. **
18. Moacir Silva (Tab. 3 n. 142), com 6 arranjos, foi identificado como saxofonista, arranjador e compositor. **
19. Nestor Pereira de Campos (Tab. 3 n. 153), com 2 arranjos, foi identificado como guitarrista. **
20. Netinho (Tab. 3 n. 154), com 1 arranjo, foi identificado como saxofonista. **
21. Nôzinho (Oliveira Filho; Tab. 3 n. 156), com 1 arranjo, identificado como maestro da Rádio Record de São Paulo. ***
22. Olivinha Carvalho (Tab. 3 n. 158) foi identificada como cantora portuguesa. **
23. Orlando de A. Silveira (Tab. 3 n. 159), com 7 arranjos, foi identificado como acordeonista e arranjador. **
24. Oswaldo Neves Borba (Tab. 3 n. 160), com 2 arranjos, foi identificado como maestro e arranjador. *
25. Portinho (Tab. 3 n. 178), com 1 arranjo, foi identificado como maestro e arranjador. *
26. R. T. Galvão (Raul de Toledo Galvão; Tab. 3 n. 181), com 1 arranjo, foi identificado como um arranjador de São Paulo. ***
27. Rafael Puglielli (Tab. 3 n. 179), com 1 arranjo, foi identificado como maestro e arranjador. *
28. Silvino Neto (Tab. 3 n. 200), com 1 arranjo, foi identificado como um compositor popular. *
29. Sílvio Mazzuca (Tab. 3 n. 201), com 2 arranjos, foi identificado como um maestro e arranjador (band leader). *
30. Vadico (Oswaldo de Almeida Gogliano; Tab. 3 n. 208), com 7 arranjos, foi identificado como compositor e um dos principais parceiros de Noel Rosa. *
31. Vicente Paiva (Tab. 3 n. 210), com 1 arranjo, identificado como maestro da Rádio Record de São Paulo. ***
32. Walter Branco (Tab. 3 n. 214), com 3 arranjos, foi identificado como guitarrista e arranjador. **

¹⁶ Era o maestro responsável pelo programa *Um milhão de melodias* (versão da *Rádio Record*, São Paulo).



em muitas rádios (inclusive de outros estados), essa pode ser considerada como mais uma hipótese para a presença desses arranjos no acervo da Rádio Nacional do Rio de Janeiro.

A busca incessante por informações acerca da rotina de trabalho dos maestros na emissora só cessou quando tivemos acesso a dois importantes documentos pertencentes ao acervo Paulo Tapajós. A senhora Norma Tapajós,¹⁷ que gentilmente nos recebeu em sua residência, nos possibilitou acessar uma boa parcela do acervo de seu marido. Após examinar algumas centenas de fotos, tivemos a felicidade de encontrar uma foto do maestro Guaraná, provavelmente tirada no período compreendido entre os anos de 1945 e 1949, pois na foto, ele figura como um dos violinistas da orquestra da Rádio Nacional.¹⁸ Outra grande surpresa ainda nos aguardava, pois em uma das pastas do acervo Paulo Tapajós, dois documentos nos chamaram a atenção. São requerimentos endereçados à direção da emissora através dos quais Tapajós solicitava uma revisão no valor dos salários dos maestros. Por intermédio dessas fontes, descobrimos o valor do salário e o papel desempenhado por boa parte dos maestros da Rádio Nacional.¹⁹ Vejamos as informações que colhemos no documento do ano de 1961 (Tabela 7).

Ao pleitear o aumento de salário para os maestros, Paulo Tapajós lembra à direção que naquele momento, Lyrio Panicali, José Zimbres, Cid dos Santos e Romeu Fossati eram transferidos para o serviço público, e com isso, a emissora faria uma economia de aproximadamente Cr\$133.700, quantia que poderia ser utilizada para reajustar o salário dos maestros que permaneceram na emissora.²⁰ Ao observar o desequilíbrio entre os vencimentos desses funcionários, Tapajós sugere, a princípio, que se pague um valor “A” ao maestro que apenas rege, um valor “B” ao maestro que apenas faz arranjos, e ao maestro que cumpre as duas funções que se pague o valor correspondente à soma de “A e B”, e declara que este seria uma espécie de termo ideal, mas que não se pode medir qualidade por uma letra alfabética, nem se deve sujeitar o trabalho de talento de quem escreve uma partitura (do arranjador) a um tabelamento de preço. O diretor do Departamento Musical lembra que “tempos atrás”, imaginou-se como solução desse problema, um pagamento fixo tanto para o maestro quanto para o arranjador, em bases condizentes com o que seria um “acordo de exclusivi-

¹⁷ Viúva de Paulo Tapajós. Ele foi contratado em 1938 como cantor e, em 1942, foi convidado para integrar a direção artística da Rádio Nacional. Foi responsável pelo Departamento Musical da emissora, tendo inclusive criado alguns programas. Norma Tapajós é mãe dos compositores Maurício e Paulinho Tapajós e da cantora Dorinha Tapajós.

¹⁸ Esta foto está disponível nos anexos.

¹⁹ Por se tratar de um compromisso que fizemos com Norma Tapajós, de não citar com exatidão as fontes que acessamos daquele acervo, pedimos desculpas por não fazer a devida citação desses documentos, e honrando nosso compromisso, podemos apenas afirmar que tais fontes se encontram no acervo Paulo Tapajós.

²⁰ Parte desta quantia seria destinada à contratação do maestro Guerra-Peixe que estava voltando à emissora naquele momento (Cr\$25 mil).



Tabela 7. Remuneração e função dos maestros da Rádio Nacional (1961)

Maestros	Salário	Função	Observações
Alberto Lazzoli	Cr\$34 mil	Arranjador e regente	Mensalista, recebe um cachê de Cr\$1 mil, pela regência de determinados programas e, em média, chega a atingir mensalmente Cr\$15 mil. Total: Cr\$49 mil (mais ou menos)
Alexandre Gnattali	Cr\$28 mil	Arranjador e regente	Mensalista, também recebe cachê pela regência de determinados programas e, em média, chega a atingir mensalmente Cr\$8 mil. Total: Cr\$36 mil (mais ou menos)
Francisco Duarte	Cr\$25 mil	Regente, não trabalha como arranjador na RN	Mensalista. É o chefe do Arquivo Musical. Cr\$3 mil pela chefia e Cr\$3 mil pelo serviço de controle e distribuição de músicas para serem orquestradas pelos arranjadores. Total: Cr\$31 mil
Ercole Vareto	Cr\$34 mil	Regente, não trabalha como arranjador na RN	Mensalista. Também recebe cachê pela regência de determinados programas e, em média, chega a atingir mensalmente Cr\$20 mil, e Cr\$3 mil de gratificação. Total: Cr\$57 mil (mais ou menos)
Lyrío Panicali	Cr\$34 mil	Arranjador e regente	Mensalista, também recebe cachê pela regência de determinados programas e, em média, chega a atingir mensalmente Cr\$10 mil. Total: Cr\$44 mil (mais ou menos)
José Zimbres	Cr\$31 mil	Arranjador, pianista e regente	Mensalista, também recebe cachê pela regência de determinados programas e, em média, chega a atingir mensalmente Cr\$8 mil. Total: Cr\$39 mil
Moacyr Santos	Cr\$20 mil	Arranjador e regente	Mensalista, também recebe cachê pela regência de determinados programas e, em média, chega a atingir mensalmente Cr\$8 mil. Total: Cr\$28 mil (mais ou menos)
Radamés Gnattali	Cr\$48 mil	Arranjador, pianista e regente	Mensalista. Total: Cr\$48 mil
Alceo Bocchino	Cr\$25 mil	Arranjador e regente	Contratado. Total: Cr\$25 mil
Cid dos Santos	Cr\$18 mil	Arranjador, não rege na RN	Mensalista. Total: Cr\$18 mil
Severino Filho	Cr\$10 mil	Arranjador, não rege na RN	Contratado. Total: Cr\$10 mil. Parte do que ele recebe é referente à sua participação no conjunto vocal “Os Cariocas”.
Gustavo de Carvalho	Cr\$23 mil	Arranjador, não rege na RN	Mensalista. Total: Cr\$23 mil
Romeu Fossati	Cr\$31 mil	Arranjador e pianista, não rege na RN	Mensalista: Cr\$31 mil

dade” e com as condições do custo de vida, além de definir as obrigações que o arranjador, o regente e o arranjador-regente deveriam ter para com a Rádio Nacional. Foi exatamente nesse trecho do documento examinado que nos demos conta de que procurávamos alguma coisa que não existia, ou seja, deduzimos que possivel-



mente não havia normas ou regras funcionais para serem igualmente observadas por todos os maestros.

As diferenças salariais verificadas na Tabela 7, possivelmente são decorrentes de fatores como tempo de serviço, carga horária, número de cachês, cargo de chefia ou pelo valor artístico do funcionário. A esse propósito, Tapajós lembra, com toda propriedade, que o trabalho de um artista, no caso o arranjador, não pode ser enquadrado numa tabela de preço, já que não existem formas práticas que possibilitem mensurar o valor, nem de qualquer outro tipo de criação artística. Pensando bem, talvez não seja tão necessário saber a carga-horária diária de trabalho de cada um dos maestros, quantos arranjos faziam por semana e com quanto tempo de antecedência recebiam suas tarefas, nem quantas horas por semana deveriam reger. Possivelmente, tanto o trabalho dos arranjadores quanto o trabalho dos regentes, devia variar de semana para semana, de mês para mês. Hipoteticamente, o número de arranjos produzidos numa única semana poderia ser reduzido quando fosse possível o reaproveitamento de arranjos já disponíveis no arquivo da Rádio Nacional ou até mesmo aumentado em outras circunstâncias; a regência, da mesma forma, estaria sujeita às mudanças da programação. O maestro Chiquinho era o encarregado da distribuição de músicas para que fossem “instrumentadas”²¹ e, segundo a senhora Norma, era Paulo Tapajós quem escalava os músicos e maestros para atuarem nos programas. Logo, a relação profissional de Radamés Gnattali com a emissora no período em que trabalhou no programa *Um milhão de melodias* é uma exceção, pois ele tinha um horário certo e um número definido de arranjos para produzir por semana, ou seja, ele havia se comprometido a escrever nove arranjos por semana e a participar do programa, nada mais. No fim desse mesmo documento, Tapajós fala da possibilidade de pagar o direito autoral aos arranjadores como a emissora fazia com os produtores. Tal direito, há muito pleiteado pelos arranjadores, é um assunto antigo e polêmico. O diretor do Departamento Musical, em sua argumentação, afirma que muitos programas da Rádio Nacional deviam mais às partituras que ao trabalho do produtor e que, naquela emissora, o direito autoral era pago exclusivamente a quem fazia a parte literária do programa. Ao finalizar sua argumentação, Paulo Tapajós sugere uma revisão no valor dos salários daqueles maestros, e que nos casos futuros dentro do “novo planejamento de programação”, além do preço do tempo, das despesas com artistas e da cota tradicional do produtor, incluía-se o direito autoral dos arranjadores. Ora, entendemos que um arranjador deva ser reconhecido como um profissional, um músico especial que possui conhecimentos específicos que o tornam capaz de executar um trabalho musical que exige técnica, conhecimento, sensibilidade e bom gosto; e o arranjo é certamente, um tipo de obra de

²¹ O maestro Chiquinho foi o substituto do maestro Leo Peracchi nesta função.



arte. Logo, era – ainda é – uma questão de justiça que os arranjadores recebam o direito autoral, e foi justamente o que Paulo Tapajós fez naquele momento, lutou por uma solução, lutou pelo direito dos arranjadores.

No segundo documento, escrito no ano de 1962, Paulo Tapajós solicita novamente a revisão do valor dos salários dos maestros e sugere a promoção de três músicos da orquestra, que já estavam produzindo arranjos para algumas gravadoras – José Menezes, Carlos Monteiro de Souza e César Siqueira. A Tabela 8, a seguir, apresenta os valores propostos por Tapajós, para o salário dos maestros da Rádio Nacional.

Tabela 8. Remuneração e função dos maestros da Rádio Nacional, cf. proposta por Tapajós (1962)

Maestros	Salário	Função	Observações
Romeu Ghipsman	Cr\$80 mil	Regente	Era o chefe das orquestras desde a fundação da emissora.
Radamés Gnattali	Cr\$85 mil	Arranjador e regente	
Alexandre Gnattali	Cr\$70 mil	Arranjador e regente	
Alberto Lazzoli	Cr\$70 mil	Arranjador e regente	
Ercole Varetto	Cr\$70 mil	Regente	
Francisco Duarte	Cr\$60 mil	Regente	Chefe do Arquivo
Gustavo de Carvalho	Cr\$60 mil	Arranjador	
Moacyr Santos	Cr\$60 mil	Arranjador e regente	
Alceo Bocchino	Cr\$60 mil	Arranjador e regente	
Guerra-Peixe	Cr\$60 mil	Arranjador e regente	
Severino Araújo	Cr\$60 mil	Arranjador e regente	
Severino Filho	Cr\$30 mil	Arranjador	
José Menezes	Cr\$30 mil	Arranjador	
Calos Monteiro de Souza	Cr\$30 mil	Arranjador	
César Siqueira	Cr\$30 mil	Arranjador ²²	

²² Este documento mistura os termos arranjador e instrumentador, dentre os quais optamos pela primeira opção.



No mesmo documento encontramos os nomes de Leo Peracchi, Lyrio Panicali, Cid dos Santos, Romeu Fossati José Zimbres, fazendo parte de grupo de maestros que teria saído da emissora. Eles são citados como arranjadores e Eduardo Patané, como regente. Como não tivemos a oportunidade de acessar outros documentos de mesmo teor, não temos como afirmar se Paulo Tapajós teve sucesso em seu pleito.

O resultado de nosso levantamento nas quatro listagens – separadas por décadas –, indicando a real função que cada um dos profissionais exercia na Rádio Nacional do Rio de Janeiro é este: 4 maestros na década de 1930 – Eduardo Camelo Patané (regente), Francisco Sergi (regente), Radamés Gnattali (arranjador e regente), Romeu Ghipsman (regente); 20 maestros na década de 1940 (corresponde à soma dos quatro maestros já citados, com os seguintes) – Alberto Rossi Lazzoli (arranjador e regente), Alceu Ariosto Bocchino (arranjador e regente), Alexandre Gnattali Filho (arranjador e regente), César Guerra-Peixe (arranjador e regente), Chiquinho (Francisco Duarte) (regente), Cid dos Santos (arranjador), Eduardo Carmelo Patané (regente), Ercole Varetto (regente), Francisco Sergi (regente), Guaraná (Gustavo de Carvalho) (arranjador), José da Silva Zimbres (arranjador e regente), Leo Peracchi (arranjador e regente), Lindolpho Gomes Gaya (arranjador), Lyrio Panicali (arranjador e regente), Radamés Gnattali (arranjador e regente), Romeu Fossati (arranjador); 23 maestros na década de 1950 (subtraído o nome de César Guerra-Peixe, já nesta época saído da emissora, e adicionados os seguintes) – Guio de Moraes (arranjador), Moacyr Santos (arranjador e regente), Pachequinho (José Carlos Pacheco) (arranjador), Severino de Araújo Silva Filho (arranjador); 24 maestros na década de 1960 (subtraídos Guio de Moraes, Lindolpho Gomes Gaya e Pachequinho, e adicionamos os seguintes) – Carlos Monteiro de Souza (arranjador), César Siqueira (arranjador), Severino Araújo de Oliveira (arranjador e regente), César Guerra-Peixe (arranjador e regente).²³

O confronto das informações contidas neste levantamento com aquelas encontradas na revista comemorativa dos 20 anos da Rádio Nacional, leva a concluir que no ano de 1956, ao invés de 10, a Rádio Nacional possuía 18 maestros.²⁴ Considerando-se apenas os regentes teríamos 13 maestros trabalhando na emissora neste ano.

Ainda em relação aos números apresentados, valem ainda algumas considerações: Na década de 1930, dos quatro maestros, três exerciam exclusivamente a função de regente e apenas um acumulava as funções de arranjador e regente. Na década de 1940, dos 20 maestros, sete exerciam exclusivamente a função de regente, quatro

²³ Que retornou à RN no ano de 1961.

²⁴ Visto que no ano de 1956, além de Guerra-Peixe, Guio de Moraes, Lindolpho Gomes Gaya e Pachequinho, já não mais trabalhavam para a emissora, e Severino Filho, só seria promovido ao cargo de arranjador em 1958.



exerciam exclusivamente a função de arranjador e nove maestros acumulavam as duas funções. Na década de 1950, dos 23 maestros, sete exerciam exclusivamente a função de regente, sete exerciam exclusivamente a função de arranjador e nove maestros acumulavam as duas funções. Na década de 1960, dos 24 maestros, sete exerciam exclusivamente a função de regente, seis exerciam exclusivamente a função de arranjador e 11 maestros acumulavam as duas funções. Esses dados permitem observar o crescimento e a decadência da Rádio Nacional. Enquanto a década de 1950 corresponde ao período de maior sucesso da Rádio Nacional, a década de 1960 foi marcada pelo enfraquecimento da emissora. Dos 24 *maestros* que havia nesta última década, só no ano de 1961, oito deixaram de trabalhar para a RN, e até o ano de 1969, outros 15 foram dispensados do serviço, ficando apenas o maestro Chiquinho.

Entendemos que cada um dos maestros citados neste trabalho merece um estudo, uma atenção especial, de forma que nem eles nem suas obras caiam no esquecimento, como ocorreu com o maestro Gustavo de Carvalho. São vidas dedicadas à música e que por ela se destacaram: merecem o nosso reconhecimento e o nosso respeito. Esperamos que este trabalho venha a somar esforços e motivar outros pesquisadores a trabalhar, a investigar, a recuperar a música pertencente a um tempo que (dizem equivocadamente) não volta mais...



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Cravo Albin, Ricardo. *Dicionário Cravo Albin da Música Brasileira*. Rio de Janeiro, 2002. Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/>>. Acesso em 11-ago., 2006.

Fundação Museu da Imagem e do Som. *Catálogo de partituras 2005, Obras editoradas*. Rio de Janeiro: MIS e Petrobrás, 2005.

Marcondes, Marcos, ed. *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita folclórica e popular*. São Paulo: Art Editora, 1977; especialmente o Apêndice “Registro de Músicas”, p. 893-1159.

Marcondes, Marcos, ed. *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita folclórica e popular*. 2ª. ed. atualizada. São Paulo: Art Editora, 1998; especialmente os verbetes: “Abreu, Zequinha (José Gomes de Abreu)”; “Babo, Lamartine (Lamartine de Azeredo Babo)”; “Gaia, Lindolfo”; “Gaó, (Odmar Amaral Gurgel)”; “Garoto (Aníbal Augusto Sardinha)”; “Gnattali, Radamés”; “Guerra-Peixe, César”; “Irmãos Valença”; “Jobim, Tom (Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim)”; “Matoso, Francisco (Francisco de Queirós Matoso)”; “Morais, Vinicius de (Marcus Vinicius da Cruz de Melo Moraes)”; “Panicali, Lírio”; “Peracchi, Leo” e “rádio”.

Pasqualini, Maria Elisa Peretti. *Rádio Record de São Paulo: Repertório de Arranjos (1928-1965)*. São Paulo: Unesp, 1998.

Rádio Nacional. *Rádio Nacional – 20 anos de liderança a serviço do Brasil – 1936-56*. Rio de Janeiro, 1956.

Saroldi, Luiz Carlos. “Rádio Nacional. A César o que é de César: História da comunicação no Brasil”. *Revista de Comunicação*, ano 5, n. 17. Rio de Janeiro: Agora Comunicação Integrada.

Saroldi, Luiz Carlos e Moreira, Sonia Virgínia. *Rádio Nacional; o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, 1984.

Treistman, Caio Teles Brandão. “Um músico chamado Mozart Brandão”. Trabalho apresentando na XXXIII Jornada de Iniciação Científica “Júlio Massarani” da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011. Resumo disponível em <http://www.jic.ufrj.br/public/suporte/jic/pdfsJIC/2011/Humanas.pdf>, p. 77.

Documentos

Manuscritos musicais da Coleção Rádio Nacional. Fundação Museu da Imagem e do Som, Sede Lapa. Rua Visconde de Maranguape, 15, Centro, Rio de Janeiro.



Pasta de nº5 – Coordenadoria das Empresas Incorporadas ao Patrimônio Nacional – M.F. Anexo B, 46 páginas datilografadas, lista com o total de 1.832 nomes de funcionários de várias categorias. Acervo da Rádio Nacional, Sede Praça Mauá, Rio de Janeiro.

Documentos do acervo Paulo Tapajós, julho de 1961.

Documento do acervo Paulo Tapajós, maio de 1962.

Ficha funcional de César Guerra-Peixe, dossiê do contratado. Acervo da Rádio Nacional, Sede Praça Mauá.

Ficha funcional de Gustavo de Carvalho, dossiê do contratado. Acervo da Rádio Nacional, Sede Praça Mauá.

Ficha funcional de Lindolfo Gomes Gaya, dossiê do contratado. Acervo da Rádio Nacional, Sede Praça Mauá.

Ficha funcional de Lyrio Panicali, dossiê do contratado. Acervo da Rádio Nacional, Sede Praça Mauá.

Ficha funcional de Radamés Gnattali, dossiê do contratado. Acervo da Rádio Nacional, Sede Praça Mauá.

Fichas dos programas (1944-1946), arquivo da Coleção Rádio Nacional. Museu da Imagem e do Som, Sede Lapa.

Registro de Batismo de Gustavo Nogueira de Carvalho – Arquivo da Paróquia de Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei, Livro 18, folha 27.

Entrevistados

Almeida, Luiz Antonio de – Funcionário do MIS, pianista e biógrafo de Ernesto Nazareth.

Barbosa, Geraldo da Silva – ex-percussionista e arregimentador da gravadora Copacabana. Entrevista concedida em 11 de novembro de 2006.

Dias, Denise Christ – Museóloga do MIS responsável pela Coleção Rádio Nacional. Entrevista concedida em 6 de setembro de 2006.

Kelly, João Roberto Esteves – Cantor e compositor. Entrevista concedida em 11 de novembro de 2006.

Duprat, Régis – Musicólogo e viola-spalla da Orquestra Sinfônica da Rádio Nacional de São Paulo, de 1952 a 1959. Entrevista concedida em 22 de setembro de 2006.

Loureiro, Alexandre – funcionário do MIS responsável pela organização dos manuscritos digitalizados. Entrevista concedida em 6 de setembro de 2006.



Nesi, Ádua – Museóloga do MIS responsável pela Coleção Rádio Nacional. Entrevista concedida em 10 de setembro de 2006.

Peixoto, Valéria Ribeiro – então Vice-Presidente do MIS e coordenadora do Banco de partituras de música brasileira para orquestra e orquestra de câmara da Academia Brasileira de Música. Entrevista concedida em 8 de setembro de 2006.

Santos, Venilton Pereira dos – Cantor. Foi também arquivista da Rádio Nacional. Entrevista concedida em 6 de novembro de 2006.

Tapajós, Norma – Viúva de Paulo Tapajós e responsável por seu acervo. Entrevista concedida em 17 de novembro de 2006.

LEANDRO RIBEIRO PEREIRA tem Mestrado em Música (Musicologia Histórica) e Bacharelado em Regência e Composição pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, e Licenciatura em Música pelo Conservatório Brasileiro de Música. É professor do curso de Licenciatura em Música da Universidade Cândido Mendes (Harmonia Funcional, Editoração de Partituras, Arranjo e Análise Musical) e do curso de Licenciatura em Música do Conservatório Brasileiro de Música (Análise Musical e Estética). Em 1998 criou o Curso de Editoração de Partituras da Escola de Música Villa-Lobos. Desde 1996 exerce profissionalmente a função de editorador, tendo prestado serviços para a Academia Brasileira de Música, Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Sala Cecília Meirelles, Fundação Museu da Imagem e do Som (RJ), entre outras.



Os arranjadores da Rádio Record de São Paulo, 1928-1965

*Maria Elisa Pasqualini**

Resumo

História da Rádio Record de São Paulo por meio do repertório musical executado ao vivo em seu auditório. O período abordado neste estudo foi determinado pela cronologia das fontes primárias, de 1928 até 1965, desde a fundação da Rádio Record até a última datação das 3.216 partituras impressas e manuscritas de arranjos e composições originais utilizados pela orquestra da emissora. Esse repertório musical, composto de canções com arranjos orquestrais, se insere na chamada “era de ouro do rádio”. Este estudo apresenta uma seção de referência contendo verbetes sobre arranjadores, músicos, cantores e conjuntos instrumentais; e inclui uma reflexão sobre o conceito de arranjo, gênero, instrumentação e orquestração.

Palavras-chave

Século XX – música popular brasileira – Rádio Record – arranjo – canção.

Abstract

History of the Record Radio of São Paulo through the musical repertoire performed live at its auditorium. The period covered in this study was determined by the chronology of the primary sources, and comprises the founding of Record in 1928 until 1965, the last date present in printed and manuscript scores of 3,216 arrangements and original compositions used by the orchestra of the radio. This musical repertoire, composed of songs with orchestral arrangements, is part of the so-called “golden era of radio”. This study presents a reference section containing entries on arrangers, musicians, singers and instrumental ensembles; and includes a reflection on the concept of arrangement, genre, instrumentation and orchestration.

Keywords

20th century – Brazilian popular music – Record Radio – arrangement – song.

* Arquivo Artístico do Theatro Municipal de São Paulo e Discoteca da Fundação Padre Anchieta, São Paulo, SP, Brasil. Endereço eletrônico: milypasqualini@gmail.com.



As décadas de 1920 a 1960 foram de grande efervescência cultural no Brasil. Era uma época que permitia ao cidadão uma fruição musical privilegiada, em casa ou no trabalho, bastava que tivesse um aparelho de rádio e poderia ouvir, diariamente, em horários diversos, uma orquestra que tocava ao vivo um repertório eclético, programado muitas vezes para atender o gosto do ouvinte.

A localização de mais de três mil partituras que um dia formaram o arquivo de arranjos da Rádio Record de São Paulo e o interesse pelas atividades musicais desenvolvidas em uma emissora de rádio delinearam os caminhos para esta reflexão e nos levaram a resgatar um acervo importante de arranjos, vinhetas e *jingles* de programas de música brasileira e estrangeira instrumentado para a execução ao vivo pela orquestra da emissora e composto por arranjadores contratados pela Rádio Record. Para organizar e divulgar o material pesquisado foi elaborado¹ um catálogo do qual constam os seguintes dados: autor, título, arranjador, gênero, instrumentação, intérprete, tipo de material, se possui grade e datação, a atual localização da partitura e o número do arquivo da Record.

A periodização da pesquisa, de 1928 a 1965, foi determinada pela fundação da Rádio Record, em 1928, e pela última data citada nos arranjos localizados, 1965. Objetivando estudar a trajetória musical da Rádio Record e traçar um panorama desprezioso do rádio na vida cotidiana, utilizamos as 3.216 partituras, as publicações da imprensa da época (*O Estado de São Paulo*, *Correio Paulistano*, *A Platea*, *A Folha da Noite* e *a Revista Nova*, dentre outras) e entrevistas com personalidades como Cyro Pereira, Alceu Bochino e Edmundo Villani Cortes que atuaram ou mantiveram contato com músicos da Record.

Ao pesquisar sobre a história do rádio no Brasil, é relativamente fácil encontrar livros, matérias jornalísticas e entrevistas com os pioneiros da construção dessa história. Esse material já foi utilizado anteriormente por outras pessoas que o analisaram, desenvolveram teses a respeito ou escreveram outros livros, nos quais são encontradas as seguintes informações:

A primeira experiência de rádio no Brasil acontece em 7 de setembro de 1922, na Exposição do Centenário da Independência, no Rio de Janeiro, quando a Westinghouse e a Western Electric montam estações no Corcovado e na Praia Vermelha, respectivamente, e a Rio de Janeiro e São Paulo Telephony Company instalam receptores e alto-falantes por todo o recinto. Às 21 horas, na inauguração oficial da Exposição, com a presença do rei da Bélgica, Alberto I, o discurso do Presidente da República, Epitácio Pessoa, foi ouvido em toda a Exposição e, ainda, em Niterói, Petrópolis e até São Paulo. Transmitiram-se também para o público presente, trechos da ópera *O Guarany*, de Carlos Gomes, que estava sendo apresentada no Theatro Municipal.

¹ O referido catálogo fez parte de uma dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Artes da Unesp, em 1998.



Após o evento, a estação do Corcovado foi desmontada e Edgard Roquette Pinto, preocupado, fez o governo brasileiro interessar-se pela compra da estação da Praia Vermelha, para que o Brasil não ficasse sem nenhuma emissora de rádio. Em 20 de abril de 1923 inaugura-se a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro. Até aqui e, depois, com a inauguração da Mayrink Veiga (1927), Rádio Philips (1930) e Rádio Nacional (1936), todas no Rio de Janeiro, o material bibliográfico encontrado é farto. Infelizmente a facilidade não se transporta para a história das emissoras de São Paulo. Ao tentar leituras sobre a Rádio Record de São Paulo, esbarra-se numa escassez incrível de material, embora, em vários aspectos, a Rádio Record tenha sido a pioneira no Brasil. Ali se implantou pela primeira vez a divisão da programação em um quarto de hora, visando o movimento e a diversidade; ali se tratou o ouvinte com maior intimidade; ali foram criados o primeiro programa infantil de longa duração e o primeiro jornal falado, entre outras inovações. Do ponto de vista político, a rádio Record foi de fundamental importância na Revolução Constitucionalista de 1932. Em artigo na *Gazeta* de 20 de outubro de 1932, afirmava Medeiros e Albuquerque, da Academia Brasileira de Letras: “Quando se escrever, mais tarde a história da epopeia paulista, haverá nela um capítulo interessante sobre o rádio. Ter-se-á de contar a luta da voz de São Paulo querendo chegar até o Rio de Janeiro e várias outras estações procurando atrapalhar-lhe as comunicações.” Note-se que a alcunha da Rádio Sociedade Record era “A Voz de São Paulo”! Foi uma emissora que ousou inovar, e muito, em tempos difíceis da nossa República. E foi descobrindo seus caminhos, para lidar com o poder instituído.

O acervo de arranjos originais, feitos especialmente para a orquestra e o coro da Record, tem uma história a ser contada. Trata-se de um grande quebra-cabeças que nos auxiliará na tentativa de desvelar uma parte da trajetória da Record rumo à música brasileira e à cultura popular da época, as quais ela escolheu como bandeira.

RECORD – O PRINCÍPIO

A 2 de abril de 1928, Álvaro Liberato de Macedo, proprietário de uma loja de discos, a Casa Record, funda uma emissora de rádio com o mesmo nome de sua loja, que vai funcionando precariamente, a partir de 23 de outubro de 1928, até ser oferecida a Paulo Machado de Carvalho, que a compra em sociedade com João Amaral e Jorge Alves de Lima, em 1931. Em 18 e 19 de fevereiro de 1931 ouviram-se na Rádio Record os últimos programas antes da reorganização promovida por Paulo Machado de Carvalho.

A 27 de maio, às 21 horas e 17 minutos, o som da Record era testado com o disco *Danza*, interpretado por La Argentinita. Esse disco ficou exposto na parede do escritório do doutor Paulo até à venda definitiva da Rede Record, em 1990. Daquele dia



até 10 de junho, programas experimentais eram transmitidos sempre com a ressalva de que se faziam “novas experiências com pequena potência na antena”. A partir de 11 de junho de 1931, data considerada como a de sua “fundação”, a Rádio Sociedade Record passa a funcionar a partir das 7 horas da manhã, e às 21 horas faz a primeira audição da orquestra de 22 figuras contratadas sob a regência de José Torre, diretamente de seus estúdios na Praça da República, nº 17. No dia 12 apresenta o cantor popular Mário Reis, vindo do Rio de Janeiro. A Record optava então por uma nova orientação artística, do rádio como veículo de comunicação de massa diferenciado dos outros existentes no Rio e São Paulo. Nesta última cidade, só funcionava a Rádio Educadora Paulista. Todas, entretanto, distinguem a cultura “elevada” da “inferior” ou popular. Enquanto essas emissoras pretendiam “elevar o nível cultural do povo através do rádio” a Record priorizava a aproximação do público, chamando-o “amigo ouvinte”, fazendo pesquisa de opinião pública sobre o rádio e, quando o povo exigia que acabassem os excessos de programas de discos, ela lançava seu “Novíssimo Jazz Symphonico: pela primeira vez no Brasil, Músicas Brasileiras em arranjos orquestrais”, contando com Raul T. Galvão, Martinez Grau, Francisco Gorga e José Torre para direção. A Rádio Record misturava repertório em seus programas, apresentando arranjos de músicas bem populares tratadas orquestralmente como eruditas bem como arranjos populares de temas de concertos, sinfonias ou trechos de ópera. Além disso, oferecia concertos de música erudita contemporânea, romântica e clássica.

Mesmo pressionada pela imprensa, a Record seguia investindo na popularização do rádio. Criou o primeiro programa infantil de uma hora de duração do rádio brasileiro, que estreou com a leitura do primeiro capítulo do livro *Aventuras e Desventuras de um Cavalinho de Pau*, de Orígenes Lessa e que foi editado pela Rádio Record. A Hora Infantil apresentava Monteiro Lobato, Orígenes Lessa e Pascoal Carlos Magno contando histórias e apresentava, também, em primeira audição, composições feitas especialmente para o programa, como o *Primeiro Caderno de Peças Infantis*, de Martin Braunwieser. Em 1933, a Record lança o Primeiro “Jornal Falado” juntamente com os Diários Associados, futuros fundadores da Rádio Tupi de São Paulo. A Hora Nacional foi instituída pelo governo federal a 23 de março de 1934. Era um programa de caráter “informativo e educacional”, diário, das 20:30h às 21:30h, obrigatório em todas as emissoras brasileiras. Os diretores das emissoras paulistanas se reuniram e decidiram não transmiti-la, instituindo a “Hora do Silêncio”, comunicada por ofício ao diretor regional dos Correios e Telégrafos, alegando “animosidade expressa por grande parte da população paulista ante quaisquer propagandas visando o interesse da ditadura”.

A imprensa noticia diariamente o enfrentamento das emissoras de São Paulo com o Governo Federal, até que uma comissão é chamada ao Rio de Janeiro para



negociar. O acordo é feito e, com base nas exigências das emissoras paulistas, a duração do programa é reduzida para 30 minutos, no horário das 19:30h. O Governo se comprometia a não incluir matérias de propaganda político-partidárias, a pagar as despesas com linhas telefônicas para a transmissão e permitia às emissoras irradiar mais de um anúncio por hora para compensar o período da Hora Nacional.

RECORD – POPULAR

A concorrência aumentou com a criação de outras emissoras em São Paulo e a Rádio Record continuou sua trajetória de aproximação com o ouvinte e, principalmente, pela formação de um público. Investiu na irradiação de esportes, pois já havia sido a primeira a transmitir, ao vivo, partidas de futebol, basquete e corridas de cavalo. Em 1935, transmitiu, inclusive, uma luta de boxe. Criou também o programa *Ida e Volta Expresso Nove*, um musical que reunia os “cartazes” do rádio carioca, produzido pela Mayrink Veiga, e do rádio paulista, com os contratados da Record. Nessas ocasiões formavam a cadeia das emissoras PRA-9, Rádio Mayrink Veiga do Rio de Janeiro, e PRB-9, Rádio Record de São Paulo, com seus consagrados apresentadores, respectivamente César Ladeira e Nicolau Tuma.

Conforme se deduz da imprensa da época, seu *Jazz Sinfônico* com o programa *Orquestrações Modernas* fazia enorme sucesso e os ouvintes sugeriam que as demais emissoras fizessem o mesmo.

ARRANJO

Dentro dos sentidos da palavra “*arranjo*” podem caber vários outros, como se arranjar fosse um gênero com várias espécies como orquestrar, instrumentar, harmonizar, transcrever, reduzir e adaptar. *Arranjo* pode então variar de *transcrição* a *recomposição criativa*, as quais, às vezes, chegam a melhorar o original, o que será muito comum na Música Popular Brasileira, conforme veremos mais tarde. Não nos debruçaremos sobre transcrições literais, pois, assim como poesia traduzida, só são interessantes quando feitas por outro grande poeta que consegue manter a musicalidade, a fluência, a cor e o sentido do original. O tipo de arranjo que nos interessa é o criativo, o original.

O acervo das partituras manuscritas da Rádio Record consta de composições originais para alguns programas específicos, como é o caso de “*Bangalôs e Malocas*”, humorístico escrito por Oswaldo Moles. Nesse programa, estrelado por Adoniran Barbosa e Maria Tereza, apresentavam-se cantores com músicas originais compostas por Hervé Cordovil e Oswaldo Moles, criadas especialmente para os personagens ou para as situações representadas. Existem, ainda, vinhetas para



outros programas, peças para programas instrumentais e propagandas. A maioria das obras desse acervo, no entanto, é de arranjos de música popular feitos exclusivamente para a “Orquestra B-9” acompanhar os cantores. Frequentemente, aparece mais de um arranjo da mesma música, feito por arranjadores diferentes e, às vezes, pelo mesmo, no caso de ser necessária uma nova instrumentação. Outras vezes aparece o mesmo arranjo com várias transposições, para outros intérpretes.

OS ARRANJADORES

O maestro José Torre, ao ser perguntado sobre a música popular na Rádio Record assim responde à *Folha da Noite*, de 16 de maio 1932:

Foi justamente com nossos programas populares que conseguimos a simpatia que hoje se observa em torno do nome da Rádio Record. Contamos com os artistas mais característicos e queridos no gênero. E temos mesmo em andamento um acordo com os principais compositores populares para a estilização de suas composições entregando-as aos melhores instrumentadores de São Paulo, a exemplo do que já é feito nos Estados Unidos com os *fox-trots*. É fácil imaginar o valor e a utilidade desta iniciativa.

Fundamentalmente, o que pode ser considerado um “bom arranjo”? Aquele que soa muito bem, que é criativo, que valoriza os aspectos positivos da composição original e trata seus pontos fracos de forma a torná-los, se não qualidades, pelo menos problemas bem resolvidos. Para isso o arranjador necessita de conhecimentos de harmonia, de contraponto, dos gêneros e formas musicais, de instrumentação e de orquestração. Dominando a harmonia, o arranjador pode dar tratamento às dissonâncias, desenvolver encadeamentos diferentes do original utilizando acordes substitutivos e soluções criativas para pequenos problemas da harmonia geral. O conhecimento do contraponto auxilia na construção de segundas, terceiras e outras linhas melódicas que podem ser usadas em superposição ou contracanto da melodia principal. O conhecimento dos gêneros e formas musicais permite ao arranjador criar sem falsear os estilos e sem fugir às regras colocadas pela arquitetura da peça. Além disso, o arranjador necessita também saber sobre cada instrumento ou voz para os quais está escrevendo e saber a melhor maneira de agrupá-los para obter a sonoridade e os efeitos pretendidos.

Os arranjadores contratados pelas emissoras de rádio do período de que trata este trabalho, normalmente recebiam a incumbência com pouquíssimo tempo de antecedência. Entrevistas com alguns deles nos mostram que arranjos pedidos com



uma semana de prazo para sua realização eram raros e tidos como elaborados com calma e tranquilidade.

O próprio acervo da Rádio Record de São Paulo nos traz informações de arranjos que foram feitos pela manhã para serem tocados à noite e ao vivo, tendo o copista apenas um período para “cavar as partes”² de toda a orquestra. Obviamente, para arranjos rápidos assim, a experiência do arranjador assegura-lhe alguns macetes e a utilização de alguns chavões musicais que tornam seu trabalho mais fácil, porém menos criativo. Essas técnicas são amplamente utilizadas em grande parte dos arranjos que eram executados ao vivo, não só por facilitar a elaboração do arranjador, mas também porque não havendo tempo para ensaios, fazia-se necessário garantir que os instrumentistas pudessem executar bem a peça. Utilizar jargões plenamente assimilados pelos músicos das orquestras seria, então, uma forma de aumentar as chances de sucesso na execução. Outro dado importante é o arranjador saber quem são os músicos que executarão sua obra. Algumas vezes a qualidade técnica dos instrumentistas determina escolhas por parte do arranjador, de linhas ou passagens de maior grau de dificuldade, com a certeza de que seus músicos serão capazes de executá-las a contento. Uma observação de Renato de Oliveira comprova isso, está em seu arranjo da música *Rififi*, escrito na grade: “eu sei que o sax não tem o *lá*, mas eles fazem...” Pudemos constatar, ao analisar o repertório de arranjos da Rádio Record, que este fato – saber quem são os músicos que executarão o arranjo – determinava também, em diversos períodos da história da emissora, a instrumentação escolhida pelo arranjador.

Se hoje analisarmos a quantidade de arranjos vocais de peças do repertório popular brasileiro ou não, erudito, sacro ou jazzístico (para todos os níveis de dificuldade), veremos que no Brasil a grande solução para a música coral foi esse volume de arranjos cuja produção maior tem início na década de 1960. Hoje esse tipo de música é produzida em grande escala por muitos arranjadores e regentes ávidos por repertório atual que motive seu coro a não abandonar a música coral de tradição secular, tipo de expressão que vem sofrendo profundas mudanças no intuito de se adaptar às novas linguagens.

O arranjo pode apresentar a simplificação de temas complexos, com a intenção, por exemplo, da execução por grupos amadores ou de uso em trilhas sonoras e *jingles*, ou até mesmo, como acontece em várias cidades brasileiras, como aviso aos compradores de gás para uso doméstico da proximidade dos caminhões que o transportam. Nesses casos, normalmente, se utilizam temas da música erudita ou

² Gíria musical, significa copiar da partitura do maestro as linhas, já transportadas, de cada instrumento em partes separadas para leitura dos músicos em suas estantes.



popular, já veiculados ou conhecidos. O arranjo pode ser, ao contrário, a complexificação de temas simples, como por exemplo, alguns arranjos para coral de temas populares com tratamento contrapontístico e harmônico mais elaborado em relação ao original. Vemos então, o arranjador como um criador. Aquele que domina a técnica e a utiliza em favor de sua criatividade.

DE VOLTA À RECORD

Em 1934, a Rádio Record passa a divulgar, com ênfase, seu programa chamado Orquestrações Modernas, que contava com um arranjador exclusivo que a emissora havia contratado, um brasileiro que estudou nos Estados Unidos e vinha de uma experiência muito recente de arranjar para programas de rádio em emissoras americanas. Era Raul de Toledo Galvão. Recém-chegado dos Estados Unidos, trouxe para São Paulo o primeiro órgão Hammond. Os estúdios da Rádio Record passaram, então, a contar com o moderno instrumento elétrico que era produzido em Chicago desde 1933.

O programa, pela novidade e talvez pela qualidade dos arranjos, fazia enorme sucesso, conforme se pode constatar em matérias jornalísticas da época. Infelizmente não foi possível localizar, até o momento, nenhum dos arranjos originais que Raul de Toledo Galvão escreveu para este programa. Temos fotos dele ensaiando e regendo a orquestra Record, temos as matérias jornalísticas que atestam o sucesso, mas não podemos analisar nem ouvir o tratamento musical que era dado ao repertório escolhido para cada programa.

Na década de 1940, os maestros arranjadores Arnold Gluckmann, Gabriel Migliori, Hervé Cordovil, Geraldo Mendonça e Italo Izzo eram contratados pela Record para dirigir a orquestra que um jornal noticiava como a melhor orquestra do Brasil. Alguns deles, como Gabriel Migliori e Hervé Cordovil, trabalharam na Rede Record até a década de 1970; outros, como Italo Izzo até a década de 1960 e produziram grande número de composições e arranjos tanto para a Rádio como para a TV.

Nos anos 1950, a Record teve como contratados os arranjadores Élcio Álvares, Garoto, Enrico Simonetti, Zico Mazagão e Cyro Pereira. Os dois últimos permaneceram na década de 1960, juntamente com Gabriel Migliori, Hervé Cordovil, Renato de Oliveira e Italo Izzo. E produziam inúmeros arranjos, principalmente para acompanhar os cantores contratados para a programação de música popular.



ARRANJADORES – VERBETES³

ÁLVARES, Élcio [Élcio Álvares Pintan] (Monte Azul Paulista, SP, s.d.). Começou tocando clarinete, trompete e outros instrumentos em banda, onde seu pai era maestro. Como arranjador começou em 1949 na Rádio Record de São Paulo. Arranjou também para a Bandeirantes, TV Tupi e trabalhou nas gravadoras RCA Victor, Continental, Chantecler e Odeon, onde gravou vários LPs com a Orquestra Élcio Álvares.

BOCCHINO, Alceo [Alceo Ariosto Bocchino] (Curitiba, PR, 30/11/1918). Compositor, pianista, professor, regente e arranjador nas rádios Record, Tupy, Difusora de São Paulo e Mayrink Veiga e Nacional, do Rio de Janeiro. Formado em Direito. Como compositor filia-se à escola nacionalista; entre suas obras constam peças sinfônicas, música de câmara, peças para piano e canto e a Suíte Brasileira para violoncelo. Autodidata em arranjos e regência, foi assistente do maestro Eleazar de Carvalho na Orquestra Sinfônica Brasileira durante alguns anos, e foi professor de Isaac Karabchewski, John Neschling, Tom Jobim, Mário Tavares, Aylton Escobar e Maximiliano Cobra. Em 1961 e 1963 recebe prêmio de melhor maestro do ano e dois troféus Roquette Pinto. Em 1972 foi contratado da Rede Globo como regente e professor dos maestros arranjadores até 1984. Formava com Anselmo Zlatopolsky e Iberê Gomes Grosso o Trio Rádio MEC (piano, violino e violoncelo).

CORDOVIL, Hervé (Viçosa, MG, 1914 – São Paulo SP, 1979). Maestro arranjador na Rádio Record de 1945 a 1970, compôs jingles, vinhetas e grandes obras para programas especiais dessa emissora. Estudou no Colégio Militar entre 1924 e 1930 e na Faculdade de Direito de 1931 a 1936. Estreou, em 1931, como pianista da Rádio Sociedade, no Rio de Janeiro. Em 1945 transferiu-se para São Paulo, contratado da Rádio Record, onde atuou como coordenador de toda a rede comandada pela Record. Dentre os inúmeros programas em que tomou parte estão: Bangalôs e Malocas (que viria a se tornar História das Malocas), onde Oswaldo Molles escrevia e ele musicava as canções apresentadas pelos personagens; Retratos de Minha Terra e Phymatosan.

GAGLIARDI, Gilberto (São Paulo, SP, 5/12/1922 – 15/7/2001). Trombonista, arranjador, compositor e professor. Estudou trombone com o pai, José Gagliardi. Suas primeiras gravações são de músicas para o carnaval de 1939. Tocou em diversas orquestras, por exemplo, a da Orquestra Sinfônica Municipal, na Odeon, acompanhando Francisco Alves, Trio de Ouro, Orlando Silva, Sílvio Caldas, Emilinha Borba

³ Os verbetes deste artigo foram baseados nas informações da *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular* (Marcos Marcondes, editor geral. 3a. ed. São Paulo: Art Editora / PubliFolha, 2000) e do *Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira*, disponível em <http://www.dicionariompb.com.br>. Os verbetes aqui apresentados complementam algumas informações das obras de referência citadas e seguem, com ligeiras alterações, a padronização da *EMB*.



e outros. De 1944 a 1947 tocou na Rádio Globo do Rio de Janeiro e de 1948 a 1951 na Rádio Nacional. Em 1949 ganhou prêmio de melhor trombonista brasileiro da Associação dos Fã-Clubes Brasileiros. De 1946 a 1953 tocou no conjunto Os Copacabanas, de 1954 a 1956, na Orquestra Sílvio Mazzucca, em 1961 na Orquestra Simonetti, em 1963 com Dick Farney e sua Orquestra, para o qual fez arranjos para as gravações. Em 1966 tocou na Orquestra Élcio Álvares. Gravou três LPs como líder e arranjador (“Gilberto Gagliardi e sua Orquestra”). Entre 1968 e 1974 fez arranjos de músicas de carnaval para a Sicam e trilhas sonoras para filmes da Vera Cruz.

GALVÃO, Raul de Toledo (Itu, SP, s.d.). Compositor, organista, arranjador. Foi para Nova York em 1924, onde trabalhou como pianista de cinema, organista de teatro e instrumentador na R.K.O. Incorporation, de 1930 a 1932. Estava contratado pela Rádio Record no carnaval de 1933 como arranjador. Escrevia arranjos vocais para grupo de “vozes femininas e 4 masculinas” que se apresentava no programa *Diver-timentos Lever*, que estreou em maio de 1939. Segundo entrevista concedida ao jornal *Diário da Noite* de 1º de junho de 1933, já tinha cerca de 30 arranjos orquestrais irradiados e “outros tantos vocais”.

GAROTO [Aníbal Augusto Sardinha] (São Paulo, SP, 28/6/1915 — Rio de Janeiro, RJ, 3/5/1955). Exímio executante de violão, bandolim, cavaquinho, guitarra havaiana, guitarra elétrica e banjo. Estudou harmonia e composição no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, de 1937 a 1939. Contratado de março a junho de 1950 pela Rádio Record, além de apresentar-se como instrumentista, produziu os arranjos que constam desse acervo. Note-se que não existe menção sobre a atividade de arranjador em suas biografias, tampouco em *Garoto, Sinal dos Tempos*, de Irati Antonio e Regina Pereira. Sem dúvida a caligrafia musical das partes do arranjo (que não possuem grade) é mesmo do Garoto. Em 1949, Garoto fala ao *Correio Paulistano* na matéria intitulada “Garoto Conta Sua História”:

Ao terminar várias excursões pelo país com Batista Junior (pai de Dir-cinha e Linda Batista) e Paraguassú, ingressei na Rádio Record, quando a emissora iniciava os programas populares, quase todos improvisados. Foi quando teve início minha vida profissional.

GLÜCKMANN, Arnold (Hungria – Rio de Janeiro, 1951). Estudou no Conservatório de München e no de Budapeste. Maestro, compositor, arranjador e pianista. Foi diretor do Conservatório de Berlim. Em 1929 regia no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Assume a direção artística da Rádio Clube do Brasil, no Rio de Janeiro, em julho de 1934, onde apresentava operetas vienenses, italianas, alemãs e americanas resumidas em 30 minutos. Foi parceiro de Noel Rosa na opereta *A Noiva do Conductor*. Licenciou-se da cadeira de Harmonia do Conservatório do Rio de Janeiro em 1944



para ir a São Paulo e assumir o cargo de Diretor Artístico e regente da Orquestra da Rádio Panamericana. Desde 1929, no Rio de Janeiro, colaborava nas emissoras cariocas e acompanhava artistas consagrados como Oscar Borgeth e Carlos Zecchi.

GORGA, Francisco José (Bela Vista de Tatuí, atual Porangaba, SP, 28/08/1907). Pianista e professor. Trabalhou em várias emissoras de São Paulo, Rio de Janeiro e Ceará. Em 1933 estava na Rádio Record. Segundo Cyro Pereira, ficou lá até o final de 1950. Considerado o último pianista de cinema na capital paulista.⁴

GROSS, Izio (s.l., s.d.). Pianista. Foi arranjador esporádico na Rádio Record.

IZZO, Ítalo (São Paulo, SP, 1911 – 1973). Estudou música em São Paulo e em temporadas na Itália. Sua carreira foi muito diversificada, atuando como pianista, professor de piano e matérias teóricas, organista, regente de corais, de orquestra e compositor de música instrumental e sacra, além de peças para piano, canto e bailado. Irmão de Miguel Izzo. Foi pianista da Rádio Record de 1931 a 1933. Segundo Cyro Pereira, ficou na Rádio Record até 1951, porém temos notícias de que a 16/5/1959 a Rádio Record o contratou, quando substituiu o maestro Gabriel Migliori em férias.

LAGNA FIETTA, Hector [Hector Virginio Luis Lagna Fietta] (Buenos Aires, Argentina, 27/6/1913). Chegou ao Brasil em 1951. Passou 23 anos fazendo as trilhas sonoras para os filmes de Mazaropi. Trabalhou na Rádio e TV Tupi de São Paulo, e Rádio e TV Record de São Paulo, onde permaneceu até 1959, pelo menos. Gravou no Brasil e na Argentina. Foi diretor artístico e gravou na Odeon, Copacabana, RGE e Fermata. Musicou revistas teatrais e tocou piano em cinemas, boates e teatros. Compôs obras eruditas e populares.

MAZAGÃO, Zico (s.l., s.d.). Segundo Cyro Pereira, chegou na Rádio Record depois dele (por volta de 1952) e em 1969 ainda estava lá. Veio de Santos, em 1945, contratado como arranjador da Rádio Cultura.

MAZZUCCA, Sílvio (São Paulo, SP, 21/5/1919 — id., 22/1/2003). Estudou harmonia com Savino de Benedictis. Em 1938 ingressou na Rádio Tupy de São Paulo, como pianista de “Juca e Seus Rapazes”. Em janeiro de 1959 ele comanda a parte musical de um dos programas Martini Bar, na TV Record, Canal 7.

MENDONÇA, Geraldo (s.l., s.d.). Foi maestro da RCA Victor e da Rádio Tupy, onde musicou, em junho de 1947 a novela *Meu Amor* (de Hélio do Soveral) para a heroína vivida por Dircinha Batista. Foi maestro arranjador da Rádio Record (no final da década de 1930 até a década de 1940) onde compôs peças para programas humorísticos e de variedades, como o Salada de Graça, programa diário de 1938, apresentado por Otávio Gabus Mendes.

⁴ Ver Júlio Manoel Domingues, “O último pianista de cinema”, disponível em <http://porangabasuahistoria.com/artigos-publicados/o-ultimo-pianista-de-cinema/>.



MIGLIORI, Gabriel (São Paulo, SP, 9/11/1909 – id., 12/1/1975). Começou na Rádio Record em 3/12/1942 como pianista e mais tarde passou a dedicar-se à composição, arranjo e regência, sendo o principal arranjador da Rádio e TV Record, onde atuou por 30 anos. Compôs música sinfônica, um concerto para violino, um quarteto, peças para piano e canções. Escreveu também trilhas sonoras para diversos filmes, que foram premiadas com o Saci, como *O Cangaceiro*, *O Pagador de Promessas*, *Armas de Vingança* e *Estranhos Encontros* (Prêmio Saci de 1958), *Na Garganta do Diabo* e o documentário *A Força de Cem Milhões de Homens* sobre a construção de hidrelétricas em 1961. Em 1962 já havia musicado 32 filmes. Sobre Migliori, Renato Almeida diz, em 1942,

Jovem compositor paulista, cuja obra se caracteriza por uma escrita moderna e audaciosa e uma segura orientação nacionalista. De sua produção destaque Variações Sinfônicas sobre um tema popular; Concerto para Violino; Impressões Brasileiras (quarteto de cordas) e Pirapora, para orquestra de 15 instrumentos.⁵

Uma de suas características são os bilhetinhos escritos nas grades... Toda vez que era obrigado a fazer um arranjo de uma peça erudita, pedia perdão ao compositor, se lamentava, confessava-se obrigado. Seus bilhetes são, quase sempre muito engraçados. A rapidez com que produzia seus arranjos também o distingue dos outros; em seu arranjo da obra *Serenade d'automne*, ao assinar ele escreve: “arranjo e orquestração de Gabriel Migliori, o criador da Blitz Musical. Começou às 14 horas e terminou às 16:25. Perdoem a rapidez, mas... eu tinha um Pif-Paf... urgente!!!”. Em outras ocasiões pudemos ler outros bilhetinhos bem humorados sobre os jogos de caxeta comuns entre alguns músicos.

NICOLINI, José (s.l., s.d.). Compositor e trombonista. Ganhou o 2º prêmio no 1º Concurso de Músicas Carnavalescas da Record, em 1/2/1932, com o samba *Mathilde no Samba* e o 1º prêmio do Grande Concurso de Música Brasileira, realizado pela *Gazeta*. Em 1932 era trombonista da Colúmbia.

NOZINHO [Oliveira Filho] (Recife, PE, s.d.). Saxofonista. Foi regente da Orquestra Jazz Tabajara, na Paraíba. Segundo Cyro Pereira, foi contratado para a TV Record em época de crise de maestro, porém ficou apenas 6 meses.

OLIVEIRA, Renato de (São Paulo, SP, 23/11/1923). Pianista, arranjador e regente. Começou sua carreira no rádio paranaense, nos primeiros anos da década de 1940. Atuou como diretor musical de várias emissoras paulistas e, em 1954, foi para o Rio



onde estreou como diretor dos Discos Colúmbia e trabalhou na TV Rio. Usava também o pseudônimo Cid Grey. Documentação da Rádio Record atesta, em 21/1/1959 que ele era um dos maestros da emissora, junto com Cyro Pereira, Hector Lagna Fietta, Sílvio Mazzucca e Rubens Perez.

PAES, Luiz Arruda [Luiz Gonzaga Arruda Paes] (São Paulo, SP, 8/5/1926 – Praia Grande, SP, 10/3/1999). Pianista, compositor, arranjador, professor e regente, estudou no Colégio Mackenzie. Estreou no rádio paulista em 1949, como pianista da Tupi e em 1951 já era regente e arranjador da Orquestra da TV Tupi, Canal 4, onde permaneceu até se aposentar, o que coincidiu com o fim da emissora, na década de 1970. Dirigiu uma orquestra de 30 figuras da qual também faz parte o conjunto vocal “Os Modernistas”. O maestro Cyro Pereira afirma que se há arranjos dele, foi como convidado, pois nunca trabalhou na Rádio Record. Talvez tenha sido para algum programa especial, para a entrega do Roquette Pinto, ou algo assim.

PAGLIUCHI, CARLOS (s.l., s.d.). Compositor, arranjador, maestro e professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

PEREIRA, Cyro [Círio Marín Pereira] (Rio Grande, RS, 14/8/1929 – São Paulo, SP, 9/6/2011). Compositor, arranjador, regente, instrumentista e professor. Pianista da Record desde 1949 e maestro arranjador a partir de 1953. Em 1952 fez seu primeiro arranjo para disco: o choro “Pega Morena” de Hervé Cordovil. Iniciou seus estudos musicais aos 11 anos e foi aluno de Gabriel Migliori. Trabalhou 24 anos na Rádio e TV Record, emissora campeã de audiência na década de 1960, onde foi maestro, arranjador e diretor dos programas O Fino da Bossa, Show do Dia 7, e entregas do troféu Roquette Pinto. Compôs música orquestral e de câmara, além de um Concerto para Piano e Orquestra em homenagem ao centenário de nascimento de Ernesto Nazareth. Entre 1966 e 1978 recebeu diversos prêmios como o Roquete Pinto e o Carlos Gomes. Compôs a trilha original para a novela *Banzo*, de Amaral Gurgel que estreou a 21/9/1964. De 1980 a 1988 trabalhou como arranjador de peças publicitárias. A partir de 1988 começa a lecionar na Unicamp. Foi um dos criadores e regente titular da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo, de 1989 até sua morte, para a qual produziu inúmeros arranjos.

SANTOS, Moacir (Bom Nome, PE, 26/7/1926 – Los Angeles, EUA, 6/8/2006). Saxofonista, regente, arranjador e professor. Foi instrumentista de banda em Bom Nome. Foi para o Rio de Janeiro em 1948, para a Rádio Nacional, onde atuou como saxofonista e depois como maestro, até 1966. Estudou com Guerra-Peixe e H. J. Koellreuter. Foi para os Estados Unidos onde residiu até falecer. Segundo Cyro Pereira, permaneceu apenas um ano na Record, provavelmente o de 1956.

SIMONETTI, Enrico (Alassio, Itália, 29/1/1924 – Roma, Itália, 28/5/1978). Pianista, compositor, arranjador e “líder”, chegou no Brasil na década de 1940. Começou estudos musicais aos quatro anos. Atuou com sucesso em São Paulo nas décadas



de 1940 e 1950. Em 1962 retornou à Itália, onde compôs trilhas sonoras e atuou em diversos filmes e programas de TV.

TARANTO, Aldo (São Paulo, SP, 1918). Regente, compositor e arranjador. Foi diretor musical dos Discos Rádio nos primeiros anos da década de 1950.

TAVARES, Mário (Natal, RN, 18/4/1928 – Rio de Janeiro, RJ, 5/3/2003). Compositor, arranjador, regente e violoncelista. Formado pela Escola de Música da Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro, foi regente da Orquestra de Câmara da Rádio MEC, dos Festivais Internacionais da Canção Popular, com a Orquestra da Rede Globo de Televisão e regente titular da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro de 1960 a 1998.

OS INTÉRPRETES

Na fase inicial da televisão no Brasil, a audiência era disputada entre as emissoras que investiam em contratar personalidades conhecidas do público ou que pudessem se tornar populares. Na Record não era diferente e, entre o final da década de 1950 e início dos anos 1960, a Rede Record (Rádio e Canal 7 de Televisão) se orgulhava de seu “*cast milionário*”, que contava com os seguintes nomes:

CANTORAS: Alda Perdigão, Bianca Bellini, Celly Campelo, Cidália Meirelles, Cinderela, Dircinha Costa, Elza Laranjeira, Esther de Souza, Inezita Barroso, Isaurinha Garcia, Maricene Costa, Marita Luizi, Martha Janete, Maysa, Morgana, Nadir de Lima, Neide Fraga, Neide Salgado, Nilza Miranda e Rosita del Campo.

CANTORES: Carlos Galhardo, Carlos Gonzaga, Germano Mathias, Luiz Vieira, Mário Augusto, Mário Gil, Nelson de Lima, Nelson Gonçalves, Oswaldo Rodrigues, Paulo Molin, Roberto Amaral, Roberto Luna, Sílvio Caldas, e William Fournaut.

DUOS: Cascatinha e Inhana, Duo Brasil Moreno, Duo Guarujá, Dupla Ouro e Prata, Moreno e Paraguai, Nonô e Naná, Palmeira e Biá, Torres e Florêncio, Torrinha e Canhotinho, Alvarenga e Ranchinho.

TRIOS: Trio Itapuã e Trio Marayá.

CONJUNTOS: Conjunto Farroupilha, Coral de Ouro e Vagalumes do Luar.

A Record contava também com um grande elenco de “Radiadores e Radiatrizes”, animadores, locutores e locutoras. A Record foi a primeira a contratar uma locutora comercial, Nathalia Peres, cujo nome artístico era Elizabeth Darcy, mãe do comentarista esportivo Sylvio Luis, a qual estreou a 26 de dezembro em 1931 e trabalhou durante muitos anos na emissora.

Outro motivo de orgulho para a Record era o número de artistas brasileiros que não pertenciam ao quadro exclusivo da emissora e que eram contratados para temporadas. Nessa categoria apresentavam-se Aracy de Almeida, Dick Farney, Dorival Caymmi, Ciro Monteiro, Ivon Cury, Vicente Celestino, Agnaldo Rayol, Elizeth Cardoso,



Caco Velho, Carmélia Alves, Dircinha Batista, Marlene, Tito Madi, Orlando Silva e muitos outros.

A Record contratava também, para *shows* internacionais em seu Teatro, na rua da Consolação, nº 1.992, artistas como Sammy Davis Jr., Louis Armstrong, Nat King Cole, Roy Amilton, Yma Sumac, Domenico Modugno, Charles Aznavour, Ella Fitzgerald, Tony Bennet, Dizzie Gillespie e sua orquestra, Benny Goodman e sua orquestra, Josephine Baker e muitos outros, que lá se apresentaram entre 1957 e 1964. Alguns desses espetáculos foram transmitidos pela Rádio Record e outros pelo Canal 7. Para alguns deles foram feitos arranjos originais.

CANTORE(A)S E CONJUNTOS – VERBETES⁶

AMARAL, Roberto (s.l., s.d.). Cantou “Canção de Natal” no programa Rede Brasileira de Radiodifusão (transmitido pela Rádio Record e mais 40 emissoras espalhadas pelo Brasil) em 24/12/1959, num especial de Natal. O arranjo de Noite Azul, interpretado pelo Coral de Ouro era do Maestro Gabriel Migliori. Participou dos programas Martini Bar em 1959 sob regência de Cid Grey (Renato de Oliveira) e Sucessos Musicais ORNIX do C7 de 5/7/60, sob regência de Cyro Pereira.

BARROSO, Inezita [Inez Madalena Aranha de Lima] (São Paulo, 4/3/1925). Cantora e pesquisadora do folclore brasileiro, atuante até os dias de hoje. Iniciou sua carreira na Rádio Bandeirantes, em 1950. Recebeu diversos prêmios, entre os quais, Prêmio Roquette Pinto como melhor cantora de rádio; Prêmio O Guaraní e Prêmio Chico Viola como cantora de disco. Foi contratada exclusiva da Record durante muitos anos.

CASCATINHA e INHANA. Dupla sertaneja formada por Francisco dos Santos (Araquara, SP, 20/4/1919 – São José do Rio Preto, SP, 14/3/1996) e Ana Eufrosina da Silva (Araras, SP, 28/3/1923 – São Paulo, SP, 11/6/1981). Em 1950 a dupla foi contratada pela Rádio Record, permanecendo por 12 anos.

CINDERELA (s.l., s.d.). Iniciou carreira artística em Ribeirão Preto, interior de São Paulo, vindo para a capital paulista contratada pela Boite Excelsior. Foi a apresentadora do programa Grande Show União em 1959. A produção do programa deu-lhe alguns números para cantar e, em 1962 ela possuía quatro discos de ouro. Atuou no Canal 7 como apresentadora, cantora, bailarina, atriz e produtora.

CONJUNTO FARROUPILHA. Quinteto vocal organizado em 1956, na Rádio Farroupilha de Porto Alegre, tinha como integrantes Alfeu, Danilo, Estrela, Inah e Tasso. Em 1959 tinham programa exclusivo aos sábados, depois às terças, no Canal 7.

CORAL DE OURO - Coral da Rádio Record.

⁶ Conforme as mesmas observações feitas anteriormente sobre a confecção dos verbetes, segundo EMB (2000).



COSTA, Dircinha [Maria José Pereira da Silva] (Bauru, SP, 26/8/1930 – São Paulo, SP, 5/4/1999). Cantora. Iniciou a carreira em programas de calouros e ingressou na Rádio Record em 1942 na qual atuou até 1947. Em 1950 ingressou na Rádio Bandeirantes de São Paulo, tornando-se uma de suas principais estrelas. Gravou diversos discos e atuou até meados da década de 1960.

DUO BRASIL MORENO. Formado pelas irmãs Dora e Didi: Dora de Paula (Guariba, SP, 1917) e Antonia Glória de Paula (Guariba, SP, 1924). Chegaram em São Paulo em 1940. Participaram do programa História da Música, de Almirante, na Rádio Record. O primeiro disco da dupla é de 1952.

DUO CELESTE ou Duo Irmãs Celeste. Formado por Diva Araújo e Geisa Araújo (Sacramento, MG). Cantavam no programa Alegria nos Bairros.

DUO GUARUJÁ. Dupla sertaneja formada pelo casal Nilsen Ribeiro (s.l., s.d. – Santo André, SP, 30/9/2007) e Armando Castro, que também participou do grupo Vagalumes do Luar. Cantavam no programa Alegria nos Bairros. Ganharam o Prêmio Roquete Pinto em 1956 como melhor duo vocal.

DUPLA OURO E PRATA. A contratação foi anunciada pela Record em 5/9/1959 para estrear no dia seguinte, no programa Alegria dos Bairros, citando-os como “os criadores do sucesso Da Banda de Lá”. Em 30/12/1959 fazem programa exclusivo, Rádio Record às 20:30h.

FOURNEAUT, William. Cantor, imitador, humorista e bailarino, tinha habilidade excepcional e assobio virtuosístico. Atração da orquestra de Georges Henry nas décadas de 1940 e 1950, nos primeiros anos da televisão no Brasil. Participação especial no Programa 713, em cadeia com o Canal 7, Rádio Record e TV Rio, do dia 15/10/1959, com “Arranjos especialíssimos do maestro Gabriel Migliori”. Sucessos Musicais Orniex, no Canal 7, em 5/7/1960, regência do maestro Cyro Pereira.

FRAGA, Neyde [Neyde Hor Meyel Fraga] (Rio de Janeiro, 1926 – 1988). Em 1944 seu “padrinho Blota Jr. passou para a Record e Neide o seguiu; ficou lá até 1957; pertence à PRB 9 porque realmente acha que “a Record é a maior”. Cantou três vezes por semana, na rádio ou na TV.⁷ Cantou “Quando o Natal Vem Chegando”, no programa Rede Brasileira de Radiodifusão, transmitido pela Rádio Record e mais 40 emissoras espalhadas pelo Brasil) em 24/12/1959. “Eh! Boi’ e “Minha Infância” de Hervé Cordovil são alguns de seus sucessos.

GARCIA, Isaurinha (São Paulo, 26/2/1919 – 30/8/1993) . Começou sua carreira em 1936 ao apresentar-se no programa Qua Qua Quarenta de Otávio Gabus Mendes, na Rádio Record. Em 1938 a Rádio Record a contrata. Aos 14 anos vai morar com Teófilo Almeida de Sá, então diretor da Record, com quem viveu 18 anos. Casa-se com o organista Walter Wanderley. Zuza Homem de Melo diz que ela foi a única es-



trela a não perder o sotaque do Brás e a não querer ir para o Rio de Janeiro, mas fazer carreira em São Paulo.

IRMÃS CASTRO. Dupla sertaneja formada pelas irmãs Maria de Jesus Castro (Itapeva, SP, 1926) e Lourdes Amaral Castro (Bauru, SP, 1928). Iniciaram em 1938 na Bauru Rádio Clube. Cantaram na Rádio Nacional, Mayrink Veiga, Tupi e Bandeirantes (Rio de Janeiro) até que foram contratadas com exclusividade pela Rádio Record.

LARANJEIRA, Elza (Bauru, SP, 1929 – 22/7/1986). Foi professora da Escola Normal de Bauru antes de ingressar no rádio em São Paulo. Estreou substituindo Leny Ever-song, num programa de Blota Jr. na Rádio Cruzeiro do Sul. Em 1945 transferiu-se para a Rádio Record junto com Blota Jr., onde permaneceu por mais de 20 anos. Ganhou o Prêmio Roquette Pinto de melhor cantora em 1951. Nos anos de 1960 foi para a Rádio Nacional do Rio de Janeiro.

LIMA, Ellen de [Helenice Theresinha de Lima]. (Salvador, BA, 24/3/1938). Começou sua carreira no programa de César de Alencar, *Aí vem o Sucesso*. Em 1954 foi contratada pela Mayrink Veiga para apresentações no Rio de Janeiro e São Paulo.

LUIZI, Marita (s.l. s.d.) Cantora. Cantava no programa Martini Bar com regência do maestro Cid Grey (Renato de Oliveira).

LUNA, Roberto [Waldemar Farias] – Serraria, PB, 1/12/1929. Cantor, foi contratado pela Record em 9/1/1962.

MÁRIO AUGUSTO (s.l., s.d.). Cantor e compositor. Cantava e gravava twists e baladas no final dos anos 1950 e início dos anos 1960; fez sucesso na Record com “O Twist é Bom”, de Baby Santiago.

MATHIAS, Germano (São Paulo, SP, 2/6/1934). Cantor, compositor, percussionista e tocador de cuíca. Iniciou a carreira no programa de calouros Caravana da Alegria, da Rádio Tupi paulista, comandado por J. Silvestre, Cláudio Luna e maestro Élcio Álvares. Recebeu o Prêmio Roquette Pinto e o Prêmio Guarany em 1957. “O sambista da latinha de graxa e a dupla Ouro e Prata, criadores Da banda de lá são os mais recentes contratados da Record. Amanhã participam do programa Alegria dos Bairros”, notícia de 5/9/1959. Foi contratado pelo gravadora Odeon em 1962 e pela gravadora Philips em 1964. Assinou contrato com a TV Record em 1965. Tem atuação diversificada e marcante até o presente.

MEIRELES, Cidália (Portugal, 9/5/1925). Cantora de fados. Gozou de imensa popularidade no Brasil nas décadas de 1950 e 1960. Em 7/4/1959 estava como contratada na Record, onde teve o programa Adegas da Cidália, mesmo título do LP que lançou em 1957 com arranjo do maestro Enrique Simonetti e acompanhamento de Manoel Maruques na guitarra portuguesa.

MOLIN, Paulo (Pernambuco, 2/1/1938). Cantor. Participou do programa Alegria nos Bairros de 12/4/1959 e no Programa 13, em cadeia com o Canal 7, Rádio Record e TV Rio, do dia 15/10/1959, com arranjos do maestro Gabriel Migliori.



MORGANA [Isolda Correa Dias] (São Paulo, 2/8/1934 — 17/1/2000). Cantora lírica e bailarina da Escola de Bailado da Prefeitura de São Paulo antes de dedicar-se à música popular. Rescindiou, amigavelmente, seu contrato com a Rede Record em junho de 1960 e teve seu último programa a 29/6/1960.

NONÔ E NANÁ. Dupla sertaneja formada por Nonô Basílio [Alcides Felisbino de Souza] (Formiga, MG, 22/11/1922 – São Paulo, 1/7/1997) e sua esposa Naná [Maria de Lourdes Souza] (Formiga, MG, 19/8/1934). Em 1956, Cascatinha e Inhana levaram a dupla Nonô e Naná para estrear no programa de Blota Jr. na Rádio Record de São Paulo, onde foram contratados. No ano seguinte gravaram seu primeiro compacto e viajaram por vários estados.

PAIVA, Daise (Dayse) – Rio de Janeiro, RJ, 4/1/1938 – 21/4/2001). Cantora e atriz, filha do maestro e compositor Vicente Paiva.

PALMEIRA e BIÁ. O Palmeira [Diogo Mulero] (Agudos/SP, 08/03/1918) foi cantor regional e produtor. Cantou durante vários anos em dupla com o sanfoneiro Biá. Foi um dos produtores artísticos dos discos Continental. Em 18/7/1959 há uma nota dizendo que a dupla é exclusiva da Rádio Record, que seus programas vão ao ar todos os sábados às 19:05h, e que seu maior sucesso foi “Boneca Cobiçada”.

PERDIGÃO, Alda (São Paulo, SP, 19/9/1934). Cantora. Contratada em 1958. No programa Brasil de Canto a Canto do dia 21/7/1959, às 20:30h, interpretou um baião, uma valsa e um samba, com a regência do maestro Italo Izzo.

REGIANE. Surgida dos shows de cantores de rock internacionais apresentados pela Record, atuou esporadicamente na Rádio e TV até ser contratada para um programa aos sábados à noite, a partir de 12/1/1961.

RODRIGUES, Oswaldo (São Paulo, SP, 23/3/1920). Cantor e compositor. Foi contratado em 1950 após apresentar-se num programa de calouros.

SALGADO, Neide (s.l., s.d.). Em 11/11/1959 o Canal 7 inaugurou um novo horário, às 17:30h iniciando programação vespertina com o programa Este Doce que é Neide Salgado. Participou do programa Alegria nos Bairros de 1959.

SOUZA, Esther de [Maria de Souza Pereira] (São Paulo, SP, 29/1/1930). Esposa do maestro Cyro Pereira. Foi cantora dos programas O Clube Abre às Cinco, Só para Mulheres, O Maestro Veste a Música e Bangalôs e Malocas, cujo repertório, obras de Hervé Cordovil e Oswaldo Moles, foi lançado em disco.

TRIO MARAYÁ. Formado por Bhering, Milton e Marconi, estreou em 1955 na Rádio Poti de Natal, Rio Grande do Norte. Em 23/7/1959 há uma nota de que eles se licenciaram da Rádio Record e do Canal 7 para realizar turnês internacionais. Em 26/7/1960 participaram do programa Sucessos Musicais Orniex, sob a regência do maestro Cyro Pereira.

VAGALUMES DO LUAR. Conjunto exclusivo da Rádio Record e da gravadora Continental, formado por Otavinho, Pedro, Leopoldo, Mário Vieira e Armando Castro.



Torna-se conhecido no final da década de 1930 e em 1962 ainda era sucesso, com vários discos gravados. Em sua programação estava “Ai, ai, Paquetá” de Hervé Cordovil.

VASSOURINHA [Mário Ramos] (São Paulo, SP, 1923 — 4/8/1942). Começou como “boy” da Rádio Record. Criador de sucessos: “Emília”, “Juracy”, “Olga”, “Ela foi à feira”, “E o juiz apitou”, “Amanhã eu volto” e “Volta pra casa, Emília”. Vassourinha, o apelido pelo qual era conhecido o contínuo paulista da Rádio Record em 1935, Mário Ramos, viveu apenas dezenove anos, mas sua diminuta discografia foi suficiente para consagrá-lo como um dos maiores intérpretes de samba de sua época. Formou dupla com a cantora Isaura Garcia na Rádio Record, apresentando-se também em shows e circos e chegando a participar de um filme, *Fazendo Fita*, de Vittorio Capellaro). Seu maior sucesso foi “Seu Libório” (João de Barro e Alberto Ribeiro), que o projetou nacionalmente como herdeiro do sambista Luiz Barbosa (Rio de Janeiro, 1910 — 1938), o célebre pioneiro da utilização dos breques; e mais “Emília” (Haroldo Barbosa e Wilson Batista) e “Amanhã tem baile” (Haroldo Lobo e Milton de Oliveira), entre outros.

VIEIRA, Luiz [Luiz Rattes Vieira] (Caruarú, PE, 12/10/1928). Em 1959, estava na Rádio Record fazendo o programa Retalhos do Nordeste, aos sábados às 21:30h, com direção musical do maestro Zico Mazzagão e às vezes do maestro Italo Izzo. Na TV tinha um programa semanal chamado Encontro com Luiz Vieira.

TORRES e SERRINHA (Tio e sobrinho). Raul Torres (Botucatu, SP, 11/07/1906 — São Paulo, SP, 12/07/1970) e Antenor Serra. Foram contratados pela Rádio Record em 1938, ano em que a dupla foi formada. Em 1943, desfizeram a dupla e Torres começa a cantar com Florêncio [João Batista Pinto] (Barretos, SP, 1910). Para o programa Os Três Batutas do Sertão, a dupla Torres & Florêncio incorporou José Rielli e, a partir de 1947, com a saída de J. Rielli, passou a fazer parte do trio o Rielli Filho [Emílio Rielli], formando então o trio Torres, Florêncio e Riellino.

MÚSICA, TEMPO E HISTÓRIA

Os arranjadores do rádio, em sua maioria de formação erudita em composição, regência e frequentemente instrumental, a meu ver, formaram a casta “Os incompreendidos”, pois ao optarem pelo trabalho nas emissoras e ao se dedicarem a arranjos sofreram discriminação do meio musical. Fato lamentável, uma vez que a qualidade e a intensidade criativa, apresentada nas 3.216 obras catalogadas, em quase nada foram prejudicadas. Nem mesmo a rapidez com que usualmente eram escritas comprometeu a genialidade de algumas criações.

A Record, entre 1966 e 1969, quando já contava com o Canal 7 de televisão, realizou os famosos Festivais da Música Popular Brasileira cuja importância para a



nossa cultura é bastante estudada, comentada e divulgada. Infelizmente, daqueles arranjos não se pode localizar nenhuma partitura durante toda a pesquisa. Fica, então, esse capítulo a ser ainda desvelado. Também não foram encontrados arranjos escritos por mulheres. A condição feminina lhes reservava o papel de musas inspiradoras das canções ou de cantoras, mas não de arranjadoras, regentes e pouco como instrumentistas ou compositoras.

Fonte infindável de fatos, relações, ideias e análises, a Rádio Record, no período de 1928 a 1965 é acontecimento importante na história da música brasileira. Não único, haja vista o acervo da Rádio Nacional do Rio de Janeiro e o da Rádio Tupy de São Paulo, por exemplo. Outros capítulos já surgiram e outros ainda surgirão desta história da Rádio Record, como seus Festivais e os incêndios que a organização sofreu, acarretando parte da perda de sua memória. Arranjadores como Cyro Pereira e Gabriel Migliori já tiveram merecidos estudos mais aprofundados sobre suas produções.

Localizar este acervo e catalogá-lo gerou o sonho de transformar todas as partituras, montes de papel, composições lógicas, em Som, para que cada obra de arte desses arranjadores, expressão do Tempo e da História possa completar o círculo hermenêutico.

As coisas são
As coisas vem,
As coisas vão,
As coisas.
Vem e vão
Não em vão. (ANDRADE, Oswald de. *O Relógio*)

MARIA ELISA PASQUALINI é mestre em Artes/ Música, e bacharel em Composição e Regência pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), Instituto de Artes. Foi, durante 12 anos, coordenadora do Centro de Documentação Musical “Maestro Eleazar de Carvalho” e da Editora Criadores do Brasil da Osesp e atualmente é coordenadora do Arquivo Artístico do Theatro Municipal de São Paulo e coordenadora de acervo da Discoteca da Fundação Padre Anchieta, Centro Paulista de Rádio e TV Educativas.



Anexo

Jornal da Manhã
S PAULO
- 6 MAIO 1939

2717

HOJE EM 1.000 QUILOCYCLOS DE SEU RADIO
ÀS 19 HORAS:
ISAURA GARCIA e Regional

ÀS 21 HORAS:
A dupla TORRES-SERRINHA

ÀS 21,30 HORAS:
VASSOURINHA e Regional

ÀS 21,55 HORAS:
A dupla caipira
Flausino e Florencio

ÀS 22 HORAS:
UBIRAJA'RA

HÁ SEMPRE UM EXCELENTE PROGRAMA OU UMA NOTICIA
INTERESSANTE NO NÚMERO
1.000
DE SEU APARELHO DE RADIO

P. R. B. - 9 **FONE : 4-41-71**

1. Anúncio da programação do dia 6 de maio de 1939.
Publicado no *Jornal da Manhã*, de São Paulo.



2. Geraldo Mendonça, maestro e arranjador. Apresentado por Otávio Gabus Mendes, programa Palmolive no Palco, 6 de junho de 1941.

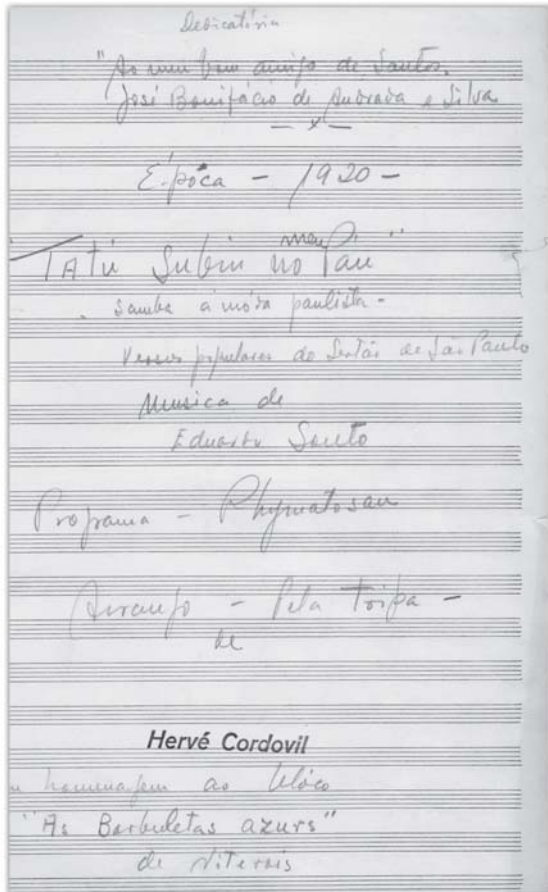


3. Raul Toledo Galvão, maestro e arranjador.



2562 Anedota para Cordas (5) CYRO PEREIRA
CORRESPONDO em temas alheios

4. Primeira página da composição *Anedota para cordas (baseada em temas alheios)* de Cyro Pereira.



5. Bilhete de Cyro Pereira ao final da composição *Anedota para Cordas*, em 1º de abril de 1956.



6. Fachada do prédio da Rádio Record de São Paulo na Praça da República, década de 1930.



Rogério Duprat (1932-2006): pós-pronunciamentos

*Maria Alice Volpe**
*Régis Duprat***



Rogério Duprat, em Londres, 1962.

Rogério Duprat nasceu a 7 de fevereiro de 1932 no Rio de Janeiro e faleceu a 26 de outubro de 2006 em São Paulo. Desde 1950 escreveu esporadicamente artigos para jornais (*Notícias de Hoje, Imprensa de S. Paulo, A Gazeta, Pasquim, Folha de S. Paulo*) e, mais tarde, em revistas (*Fundamentos, Veja, Homem, Bondinho, Invenção*). Realizou estudos musicais em São Paulo, no Conservatório Musical “Heitor Villa-Lobos”,

* Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Endereço eletrônico: volpe@musica.ufrj.br.

** Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil. Endereço eletrônico: dupratre@gmail.com.

Artigo recebido em 7 de fevereiro de 2012 e aprovado em 7 de maio de 2012.



curso de violoncelo com Calixto Corazza e Luis Varoli. Estudou composição e orquestração com Olivier Toni e Cláudio Santoro. Realizou cursos com Henri Pousseur, Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen em Darmstadt, Alemanha (1962). No período em que foi aluno da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, fez também curso de programação de computador no Centro de Cálculo Numérico da Faculdade Politécnica, na USP, com o professor Ernesto de Vita (1963). Ao lado do também compositor Damiano Cozzella, Rogério Duprat usou um computador IBM 1620 da Escola Politécnica da USP para compor uma peça intitulada *Klavibm II* (1963), experimento que pode ser considerado precursor da música eletrônica no Brasil.

Membro fundador da Orquestra de Câmara de São Paulo (1952-1961), membro fundador da Orquestra do Angelicum do Brasil, São Paulo (1952-1953), membro da diretoria da Sociedade Orquestra de Câmara de São Paulo e diretor do seu Grupo de Música Experimental (1956-1960). Em 1952, ingressou por concurso na Orquestra Sinfônica Estadual de São Paulo, cujo titular era o maestro Souza Lima. Foi membro concursado da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo (1953-1964), tendo sido aprovado também em concurso para a Orquestra Sinfônica Municipal do Rio de Janeiro em 1959, cargo não assumido. Foi também violoncelista da Orquestra Sinfônica da TV Tupi de São Paulo (1955-1957), da Orquestra Sinfônica da Rádio Nacional e TV Paulista de São Paulo (1958- 1960), do Quarteto de Cordas da Associação Paulista de Música (1954-1957) da Orquestra de Câmara da Universidade de Brasília (1964-1965).

Foi professor de composição e de violoncelo do Departamento de Música da Universidade de Brasília. Participou do movimento tropicalista de música popular. Gravou cerca de 200 LPs, foi autor da trilha musical de 50 filmes de longa metragem, e mais de 100 de curta, e diretor artístico de duas três produtoras fonográficas em São Paulo: a VS, a Pauta e a Vice-Versa.

Desde esta última data passa a criar fonogramas para peças teatrais, shows e telenovelas, e é um dos fundadores do Grupo Música Nova, atuando na redação do seu Manifesto e de artigo em torno do mesmo tema (publicados ambos no nº 3 da revista *Invenção*, em 1963, e transcritos, na ocasião, na *Revista Musical Chilena*). Esse Grupo era composto, além de Rogério Duprat, pelos músicos Damiano Cozzella, Régis Duprat, Julio Medaglia, Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Alexandre Pascoal e Sandino Hohagen, signatários do Manifesto. Em 1961, Rogério produz e redige o programa semanal *Música e Imagem* na TV Excelsior, canal 9, de São Paulo, apresentando Músicos Novos; e, em dezembro do mesmo ano, em colaboração com a Bienal de São Paulo, coordena a apresentação de obras de Toshiro Mayuzumi, Pierre Boulez, Damiano Cozzella, Willy Corrêa de Oliveira, Gilberto Mendes e Rogério Duprat, pela Orquestra de Câmara de São Paulo e solistas sob a regência de George Olivier Toni.



Em 1962, compõe sua primeira de cerca de 50 trilhas sonoras para filmes de longa metragem, convidado por Walter Hugo Khoury, para a trilha do seu filme *A Ilha*, várias vezes premiado. Nesse mesmo período foi regente e arranjador da TV Excelsior, canal 9, São Paulo, como assistente de Sílvio Mazzuca e entre 1964 e 1966 aceita o convite de Cláudio Santoro para assumir como professor de violoncelo, harmonia e percepção e composição no DM-ICA, da Universidade de Brasília, onde manteve, junto com Damiano Cozzella e alunos, um Grupo Experimental de criação. De volta a São Paulo, após a crise na Universidade de Brasília, cria e produz música para o mercado, fonogramas, publicidade e música popular, utilizando os novos processos e recursos eletroacústicos.

Após 1966, participa de júris em Festivais de Música Popular Brasileira e introduz um grupo pop, Os Mutantes, que utilizavam instrumentos eletroeletrônicos na MPB. A partir de 1968 procede à direção musical e arranjos de programas “Roberto Carlos à noite” (TV Record, canal 7), em 1968; e no programa “Divino Maravilhoso”, com o grupo já denominado de Tropicalista – Gil, Caetano, Gal, Mutantes etc. (TV Tupi, 1968).

Para o Festival Internacional da Canção da Rede Globo, realizado em São Paulo, no Teatro Tuca, para Gilberto Gil: “Questão de ordem”; Caetano Veloso: “É proibido proibir”, 1968. Para o Festival de Cannes, França, 1969 apresenta arranjos para Os Mutantes, para Elis Regina e Chico Buarque.

Rogério Duprat realizou mais de uma centena de LPs e CDs com arranjos musicais para diversos cantores da MPB dentre os quais Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes, Nara Leão, Gal Costa, Tom Zé, Jorge Ben, Chico Buarque, João Bosco, Antonio Carlos e Jocafe, Alceu Valença e Geraldo Azevedo, Maria Betânia, Arnaldo Batista e Ronnie Von, entre outros. Entre 1962-1984 compôs trilhas sonoras para cinema (42 longas-metragens), arranjos e orquestrações para 55 LPs e CDs. Com seu irmão Régis Duprat gravou cinco LPs com música popular brasileira do século XIX para a Som Livre e a Copacabana, entre 1977-1978.

Em 1981 orquestrou os *Preludes* para piano, de Claude Debussy. Essa orquestração foi gravada pela Orquestra Jovem de São Paulo, sob a regência de Jamil Maluf.

PRONUNCIAMENTOS EM TORNO DO GRUPO MÚSICA NOVA, 1963

Declarações de Rogério Duprat em réplica ao sr. J. Sá Porto, “Considerações sobre Música Nova”, publicado em vista do pronunciamento no nº 3 da revista *Invenção*. *A Gazeta*, São Paulo, 10 de agosto de 1963. “Ainda em torno do pronunciamento ‘Música Nova’”.



POSTURA

“Cabe-nos, artistas em geral, manter ao lado de nossa atividade criadora e profissional, uma constante preocupação pedagógica, e não simplesmente abdicar dos níveis que atingimos por força de uma atividade específica (o que seria colocarmos ao nível dessa alienação).”

COMPROMISSO TOTAL COM O MUNDO CONTEMPORÂNEO

“Participar não é apenas engajar-se, mas integrar-se em toda a problemática do homem contemporâneo: não arvorar-se salvador do mundo; liquidar idealismo, romantismo, estruturas retrógradas (infra e super), mas atuar junto às forças que tentam fazê-lo, teórica e praticamente. Não temos texto-cartilha-catecismo: radicalizamos-nos em todos os níveis da produção e do consumo. Compromissos demais? Não, um só, radical e total, com a época que vivemos.”

O CONHECIMENTO

“Toda atividade humana é forma de conhecer. Toda atuação sobre o real é (através de uma negação do artesanato) uma forma de conhecimento. Produção artística: fabricação de objetos a partir do objetivo, impossível domínio da natureza isolado de seu conhecimento e ação sobre ela. E quando dizemos ‘extensão ao mundo objetivo do processo criativo’ [...] significamos o princípio de indeterminismo e a possibilidade de produzir ‘sistemas’ de retroação (feed-back) munidos da capacidade de se autofiscalizar, de reelaborar as informações recebidas de sua própria ação, passando assim a integrar o processo criativo. E esse é um dos auxílios que nos podem dar as computadoradoras (pelas quais não estamos puerilmente apaixonados [...]) que, como todas as conquistas do homem, não pertencem a nenhuma categoria estanque (outro vício: separação em categorias, aliás, aristotélico e embolorado). Membros do grupo Música Nova já vêm comprovando através da codificação de ‘espúrios processos’ utilizados por compositores clássicos, junto à computadoradora eletrônica, grande ‘sensibilidade’ daquela calculadora.

“[...]”

“A experimentação e a pesquisa são integrantes (e sempre foram) constantes da atividade criadora na história.

“[...]”

“Tentativa de atualizar nossa própria concepção do universo (viciada pelo estágio, digamos, clássico, das ciências, que procuram caracterizar um universo ‘bonitinho’, organizado de encomenda, e que determinou, nas artes, um ideal de periodicidade,



ordenação, equilíbrio, hierarquia, determinação imutabilidade, previsibilidade, dedutividade, mensurabilidade).”

PRONUNCIAMENTOS PÓS-GRUPO MÚSICA NOVA, 1967

Declarações de Rogério Duprat em entrevista de Júlio Medaglia com os colegas compositores Damiano Cozzella, Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes. *O Estado de S. Paulo*, 22 de abril de 1967, Suplemento Literário, p. 5, “Música, não Música, Anti-Música”.

TRAJETÓRIA

“Lembra daquele filme *Do mundo nada se leva*? A mulher recebeu por extraviado, uma máquina de escrever e virou escritora. Assim foi comigo: descobri, uma vez, um violoncelo na casa de uma velha amiga e comecei a esfregá-lo; dois anos depois, na base brasileira, já era profissional (estudei com Corazza e Varoli). Sofri um bocado nessa profissão, mas não me arrependo (só de Sinfônica Municipal foram 9 anos). Logo comecei a escrever minhas besteiras e estudar com o Toni e Santoro (ambos ex cupinchas do Koellreutter). Até 1956, várias toadas, danças, serestas, noturnos; aí melhorou um pouco: variações, suítes, sonatinas, líricas; em 1958, num estalo tardio, descobri que dodecafonismo não era pecado: quarteto de cordas, concertino para oboé, trompa e cordas, variações para 12 instrumentos e percussão, peças para celo solo. Webern, mesmo, só ‘manjei’ em 1960 (incrível, não?). Lembra que você mesmo [Júlio Medaglia] me pôs em contato com o Cozzella e os poetas concretos do Grupo Noigandres? E, ainda na terrível base brasileira, ou aquela loucura de ouvir montes de música, analisar partituras e engolir a verborragia dos livros. E voltamo-nos, todos, para Boulez e Stockhausen, música concreta e eletrônica. A essa altura, dois outros caras já privavam conosco Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes. O primeiro a se mandar para as europas foi o Cozzella: em 1961 foi pra Alemanha e a correspondência que mantivemos foi básica pra nós (experiência de laboratório e dos concertos de Darmstadt e Donaueschingen. Em que o Cage já dava sérias cacetadas). Em dezembro desse ano, fizemos aquele, pra nós, importante festival de música contemporânea (Orquestra de Câmara de São Paulo dirigida por George Olivier Toni, canal 9, VI Bienal em que tocamos Webern, Stockhausen, Boulez, Mayuzumi, Cozzella, Willy, Gilberto e o Organismo (poema do Décio Pignatari que eu musiquei, primeira experiência do grupo com poemas concretos). Por esse tempo, nós todos largamos brasa no estudo de teoria da informação, comunicação, cibernética e outros trecos. Nossos bate-papos com o grupo Noigandres e os materiais que lemos nesse tempo creio que foram vitais: já nos atiçavam, ambas as coisas,



para um “approach” semântico da criação, já que estávamos todos voltados (hoje não temos dúvidas sobre isso) só pros problemas de sintaxe. Outro fato também nos conduziu à busca de significados: em 1962, um sujeito corajoso, Walter Hugo Khouri, encomendou-me uma trilha sonora para o filme *A Ilha*, sendo essa a primeira experiência de qualquer membro do nosso grupo em cinema. No mesmo ano, foi nossa vez de tirar a cisma: Willy, Gilberto e eu fomos a Darmstadt cursando Pousseur, Boulez, Ligeti, Stockhausen e música eletrônica (lá encontramos também você). Lá ouvimos quinquilhões de música, todas iguais, apesar de nascidas de uma ‘grande preocupação com um baixo índice de redundância e uma alta taxa de informação original’. Pontilhismos boulezianos, mamadas stockhausianas, concretos e eletrônicos chatos de todo o mundo, fricções xenakisianas, partituras imensas, cheias de enormes divisi ligetianos, grafismos vários (eu mesmo levei uma partitura em círculos de leitura complicada e execução quase impossível, agora, tardiamente, editada pela Pan American Union). Visitamos vários laboratórios concretos e eletrônicos já sem muito entusiasmo. Todos os nossos trabalhos desse período se caracterizaram por uma alta elaboração matemática, rigorismo cheio de ‘estruturas abertas’ e ‘acazos controlados’, enfim, ‘construtivismo aleatório’... Nossa ida à Europa foi proveitosa na conclusão da impossibilidade de prosseguir nas brincadeiras de sintaxe. As manifestações de Cage e dos mais jovens cupinchas de Stockhausen (de antiarte) nos chocaram de início, mas nos fizeram pensar. Sentimos que vivíamos num mundo diferente (as Américas), mundo da indústria, da criação coletiva e anônima, da ‘jungle’ com regras desregradadas, e uma ideia começava a nos tomar: ‘deixar a Europa pra-lá...’. Nosso ‘Manifesto Música Nova’ (revista *Invenção*, junho 1963) assinado por Cozzella, Willy, Gilberto, você [Júlio Medaglia], Hohagen, Alexandre Pascoal, por mim e meu irmão Régis, embora ainda cheios de eruditismos e anseios artísticos, já dava novas cartas: compromisso total com o mundo contemporâneo, caráter coletivo da criação, liquidação das ‘pintas geniais’, reformulação das práticas de apresentação musical, ação sobre o real como ‘bolso’ e, o mais importante, necessidade da elaboração de ‘um quadro semântico’ que levasse em conta o consumo pelos canais da comunicação de massa e suas implicações.

“Por esse tempo, Pignatari, Cozzella e eu estávamos interessados na ‘impessoalidade’ da criação em ‘computer’. Estudamos programação com o Ernesto de Vita; Décio fez uns projetos com o Luiz Angelo Pinto, Cozzella e eu tivemos um trabalho monstruoso para ‘ensinar’ a IBM a compor Mozart e outras peças permutacionais. Concomitantemente, todos nós nos decidimos a entrar no consumo (em coerência com nossas posições, profissionalizando-nos), fizemos montanhas de música para disco, TV, teatro, publicidade, cine-arte etc. (note bem, manipulando significados quase sem consciência disso).



“Como Grupo Música Nova deixamos de existir em 1964: Cozzella, Pignatari, Régis e eu fomos para Brasília – você ainda se encontrava na Alemanha. Cozzella foi o primeiro a realizar em S. Paulo, com um grupo de jovens, espetáculos que resolveram chamar por aí de ‘música aleatória’. Em Brasília, juntamente com um grupo de alunos de ‘composição’ do Santoro (este não participava da coisa, mas topava tudo que fazíamos), organizamos um grupo de ‘música experimental’, nome sob o qual valia tudo. Lá, repetimos algumas experiências feitas pelo Cozzella, algumas das quais você havia também participado na elaboração (leitura coletiva de jornais, projetos de composição coletiva, regência sonora, estruturação por blocos qualitativos, escalas de comportamento, grupos de densidade e instrumentalidade, ação dentro do público etc.). Com a ida de Décio e Cozzella para Brasília, a coisa ferveu: semântica e cultura de massa (e reconhecimento que foi difícil livrar-me completamente de uma ‘casca’ de muitos anos de ‘artista’, de músico de estante, de maestro, de defensor da ‘Grande Arte’...). Metemos a cara na coisa; a participação pública foi surpreendentemente grande e realmente criativa – desse trabalho comum com o público surgiam inúmeras ideias e maiores incentivos ainda à nossa linha de conduta – estávamos para estreiar um novo programa na TV local, quando uma série de acontecimentos modificou a estrutura daquela universidade, fato, aliás, conhecido de todos, o que nos obrigou a voltar para S. Paulo. Aqui fundamos o MARDA (Movimento de Arregimentação Radical em Defesa da Arte) e prestamos uma série de homenagens a alguns monumentos de São Paulo, proverbialmente chamados de ‘mau gosto’ – fotografado e publicado na revista *Manchete* de 13 de agosto de 1966. Portávamos cartazes em defesa do mau gosto e contra qualquer critério de juízo. Porque tudo é arte e nada é arte: o que vale é o significado. A arte acabou (embora muita gente ainda vá viver dela algum tempo, enquanto houver alguns ‘compradores de arte’).”

ARTE – PRODUÇÃO – CONSUMO

“No Brasil? Bem, produção e consumo são fases de um mesmo processo: comércio de significados (como tomates, feijão, televisores, sabão em pós, mobília etc.). Com os dados fornecidos pelo ‘marketing’, produz-se para uma faixa determinada de consumo. Com a liquidação do artesanato, ou a coisa é assim ou é suicida. ‘Objeto único’ só é solicitado por quem pode pagá-lo (o carro que usamos é produzido em linha de montagem; o Rolls-Royce, só podem comprar alguns milionários ou ídolos de ié-ié-ié. Por isso, marchandetablô é uma profissão sem futuro. Consumo de ‘arte’ é compra de ‘status’. Um grupo inferior-rural de consumo consome em ‘arte’, folhas velhas de revista, Tónico e Tinoco, penicos de barro, caixotes velhos como móveis.



Seu oposto – grupo A urbano – quadros originais, nacionais e estrangeiros, porcelanas chinesas, móveis de estilo ou de antiquários, música de ‘vanguarda’ etc. Pertencer a uma classe é ‘morar’ nas coisas que essa classe consome, saber discuti-las, possuí-las (você nunca viu os caras discutindo marcas de Whisky?). Eis uma classificação que nós, do MARDA, fizemos do consumo de música: (5 faixas de consumo por capacidade de aquisição) – A) grandes empresários e industriais ‘líricas oficiais’, discos e ‘tapes’, finos e importados, música de vanguarda, B) gerentes, pequenos proprietários, profissionais liberais ‘réussis’; alguns clássicos, românticos, alguma prática de concertos. C) intelectuais, universitários, professores etc.; impressionistas, ‘modernos’, Stravinsky, música eletrônica, concreta, jazz, festiva brasileira, Vivaldis e renascentistas, D) bancários, comerciários, funcionários públicos, donas de casa: bossa, ié-ié-ié, Altamar Dutra, tangos, boleros, não concertos, às vezes coleções de “clássicos” da *Seleções*. E) industriários, domésticas, camelôs, pedreiros: Orlando Dias, Moreira da Silva, boleros, programas de auditório. Tudo isso pra dizer que não há defasagem não: há a produção feita em vista do consumo de massa (linha de montagem) e aquela feita para grupo restrito. Pra nós (que a turma insiste em chamar de ‘Músicos de vanguarda’) não há discrepância sintática entre Gardel, Tijuana Brás, Xenakis, Beatles, Boulez, Melacrino, Música Popular Brasileira, música eletrônica, ié-ié-ié, Moreira da Silva, Stockhausen, compreende? Não nos interessa se elas são umas mais ou menos ‘originais’ do que as outras, isto é, se a uma análise estatística dos signos sonoros que usam, oferecem um maior ou menor índice de ‘taxa de circulação’. Existe, sim, uma ‘discrepância semântica’, que é a que nos interessa, e da qual músicos como nosso amigo Xenakis nada sabem e não querem tomar conhecimento. Significados se evidenciam ao nível do consumo, e basta. Participação da massa (de que já tanto falamos) é a unificação dos dois estágios do processo: você acaba não sabendo quando acaba a produção e começa o consumo; é tudo uma coisa só – produzir consumindo, consumir produzindo;

“Quanto ao fato da ‘vanguarda ser marginalizada’, não sei se você nos está incluindo nisso. Se está, não acho, não: ela está até muito integrada e atuante, vivendo o dia a dia musical do país e do mundo, solicitada profissionalmente, consumindo e produzindo como qualquer outro setor profissional. Marginalizados continuam os homens de ‘concerto tradicional’, aferrados à execução dos seus longos Vivaldis, Beethovens, Bachs, e ‘vanguardistas históricos’, para meia dúzia de velhos chatos. Não querem se convencer de que o que eles chamam de ‘arte’ não existe mais.”

DESIGNER SONORO – PRODUÇÃO – CONSUMO

216 “Compositor, pra nós, é um ‘designer’ sonoro, capaz de trabalhar de encomenda, é compositor profissional. Não há mais lugar para o artesão que ‘compõe’ uma ‘sin-



fonía', uma 'suíte', um 'concerto para piano', umas 'variações' por ano, experimentando nas teclas de um piano segundo a inspiração de sua musa, para depois conseguir, às custas de mil humilhações e cavações, que algum genial maestro ou solista 'execute' a sua obra: isso é amadorismo.

"Meu trabalho é exercido através da firma AUDIMUS Ltda. – Produções Audio-Visuais. Produzimos, eu o Cozzella, jingles, spots, trilhas sonoras para filmes publicitários, documentários, longa-metragens, arranjos musicais, projetos para 'musicais' em rádio e TV e por aí afora. Se o Boulez quiser, dê-lhe o nosso endereço e telefone, tá?"

EUROPA – AMÉRICA

"Nós estivemos todos por lá [na Europa], pra conhecer melhor tudo que aconteceu de bom. A partir do momento, porém, em que se parte para uma atividade mais especificamente interessada no consumo de massa e seus canais de comunicação, na nova linguagem desses meios, parece evidente que se deixe de levar em conta as 'brincadeiras' dos Boulez, Xenakis, Pousseurs etc. A Europa vai ter que engolir um bocado a América (norte e sul).

FUNÇÃO DA MÚSICA NA ATUALIDADE

"Mus = -N S k/i log – 2k?/ i"

RÉGIS DUPRAT é musicólogo e violista profissional, estudou Harmonia, Contraponto e Composição com George Olivier Toni e Claudio Santoro. Formado em História pela Universidade de São Paulo, cursou o Instituto de Musicologia da Sorbonne e o Conservatório de Paris. Doutorou-se em Musicologia, em 1966, pela Universidade de Brasília, onde lecionou. É professor titular da Universidade de São Paulo, autor de 18 livros e de 18 CDs; autor de edições musicológicas do Brasil colonial e imperial e da música popular brasileira do século XIX. Editor responsável pelo setor de musicologia histórica da *Enciclopédia da Música Brasileira*. É membro do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, sócio benemérito da Sociedade Brasileira de Musicologia e membro eleito da Academia Brasileira de Música.

MARIA ALICE VOLPE é professora da UFRJ, desde 2002. Doutora (Ph.D.) em Musicologia e Etnomusicologia pela Universidade do Texas, Austin e mestre em Música pela Unesp. Desde 1994 tem colaborado em publicações nacionais e internacionais, entre as quais Edusp, UMI-Research Press, Turnhout, Ashgate, *Latin American Music Review*, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* e *Brasiliana*. Conferências na Fundação Casa de Rui Barbosa, Universidade de São Paulo, Universidade Nova de Lisboa, Universidade de Coimbra e King's College, de Londres. Prêmios: Steegman Foundation Grant for South-American Scholar, International Musicological Society (2007); e Music & Letters Trust – Oxford University Press (2008). Desde 2010 é editora da *Revista Brasileira de Música*.



An interview with the American composer Steven Mackey

Tom Moore*

Abstract

The article presents an interview with composer Steven Mackey, now celebrating twenty-five years as professor of composition at Princeton University, one of the leading universities in the USA. The interview discusses details of the composer's education and career, and focuses on recent works.

Keywords

Composers – composition – contemporary music – biography – United States

Resumo

O artigo apresenta uma entrevista com o compositor Steven Mackey, com 25 anos de carreira como professor de composição na Universidade de Princeton, uma das universidades mais conceituadas dos EUA. A entrevista inclui detalhes da formação e carreira do compositor e focaliza obras recentes.

Palavras-chave

Compositores – composição – música contemporânea – biografia – Estados Unidos

Composer Steven Mackey is marking twenty-five years as part of the composition faculty at Princeton University, a faculty that has had a marked impact on the course of American music since the mid-twentieth-century. We spoke by telephone on February 17 and 18.

A Californian rock-and-roller, just a few years too young (b. 1956) for the Summer of Love, Steven Mackey is a guitarist whose early interest in physics proved transferable to pitch-class set theory and contemporary music. He studied composition with Andrew Frank at the University of California at Davis, with the late Jack Lessard and the late David Lewin at SUNY Stony Brook, and with Donald Martino and Martin Boykan at Brandeis University. After one year teaching at the College of William and Mary, Mackey moved (still in his late twenties) to the Department of Music of Princeton University, where he was recruited for the spot left vacant by Milton Babbitt (who, though retired from Princeton, would continue to teach composition at Juilliard). That was in 1985. Since then Mackey has seen the entire music faculty at Princeton turn over, with the exception of his senior composing colleague Paul Lansky, who arrived in 1969.

* Duke University, Durham, NC, EUA. Endereço eletrônico: querflote@gmail.com.



Mackey has an extensive and various discography. An early work, the *Rhondo variations* (1983) is found on the CRI recital by cellist Rhonda Rider, and his quintet *Never Sing Before Breakfast* (1989) on the CD by the same name from the Quintet of the Americas. The nineties brought collaborations with the Kronos Quartet and works for the Marimolin duo, as well as commissions from many notable ensembles, including the Chicago Symphony. Releases of his music on disc in the last decade have included works with string quartet and orchestral works, including the electric guitar concerto *Tuck and Roll*. Mackey's unique esthetic, which converses with both the high modernist Princeton tradition he found on his arrival, and the multifarious influences of various folk and popular musics, not only rock and roll, has meant that the cutting edge of Princeton composition has moved to what he describes as "vernacular-based indie classical".

Tom Moore: How long have you been at Princeton?

Steven Mackey: Twenty-five years!

TM: Could you talk a little about where you were before Princeton, and how you got there?

SM: My father worked for the government, so we lived a lot of places, but settled in northern California for high school and college. I was an undergraduate at the University of California at Davis. I was playing in rock bands, and my fall-back position in case I didn't become a rock star was to be physicist somehow (I started out as a physics major in college). In the course of my college experience I for the first time discovered classical music. Literally. I am sure I had heard ambiently some classical music, but I had never really listened to it until my junior year of college, when I took a music appreciation course. I had to take something in the arts, and I thought it would help further my rock career, and so I was introduced to this fantastic music. I fell in love simultaneously with masses by Josquin Des Prez, madrigals by Monteverdi, J.S. Bach Passions, Mozart piano concertos, Beethoven string quartets, and Stravinsky ballets – all this stuff hit me, and it very literally changed my life. It was within the first two weeks of taking that class that I decided that I wanted to be a musician. As a result, it took me six years to get out of college, because I had to start from scratch. I ended up majoring in music, and going to grad school. I got a master's at [SUNY] Stony Brook, a Ph.D at Brandeis, and got my first teaching job at the College of William & Mary. All through this time I am composing with the zeal of a convert – my greatest talent as a composer is my ability to focus myself with 100 percent dedication. Then after one year teaching at William & Mary, I was offered this job here at Princeton, in 1985, and I have been here ever since.



TM: That would be your silver anniversary, I guess. To go back a little, what was Davis like in the seventies?

SM: It was great. It had a great science program, which was what the school really emphasized. If you looked at the catalogue in the area of music, say if you compared Davis with Humboldt State – on paper it looked smaller. I didn't know anything about music at the time, so I actually tried to transfer from what looked like a small music department at Davis to what seemed to be a huge music department, with harp teachers, and marimba teachers, etc. at Humboldt State, but I just missed the deadline. I actually drove up there with my application for a midyear transfer, and slept in my car, and overslept and missed the deadline. It was probably the best thing that could have happened, because, as it turned out, Davis was a Mecca with four or five serious composers. I got a lot of attention because they didn't have that many majors. It wasn't *known* for that – people didn't go to Davis to study music. An excellent faculty, a lot of attention – it was great.

The larger answer to what was Davis like in the seventies feeds into why I gave up physics, which was the zeitgeist of the time, which I was sympathetic to. I was a hippie – a hippie wannabe, a little too young to actually be on the streets of Haight-Ashbury, but that world view had permeated northern California, and I recall thinking “What am I going to do with a physics major? Am I going to join the military-industrial complex and design nuclear weapons for the next war?” That kept me looking around for what else I could do with my life at that point. That kind of thinking was certainly reinforced by the culture of Davis in 1975.

TM: A question one could still ask in 2010. Who were the composers at Davis?

SM: There was Andrew Frank, who had studied with George Crumb, there was Richard Swift, who taught for a semester at Princeton as a sabbatical replacement for Milton Babbitt, back when I was an undergraduate at Davis. He was a real twelve-tone aficionado, and very close to Milton. There was William Valente, who is Benita Valente's cousin. The atmosphere was one step removed from the real nexus of contemporary music, but for being out in rural northern California it was pretty good. There was Jerry Rosen, someone I never studied with, who wrote music for band. To this day UC Davis has a fine composition program.

TM: It must have been much less developed in the Central Valley then.

SM: Going back to Davis now is a trip. What used to be flat tomato fields is now car dealerships and malls.

TM: Then your masters' was at Stony Brook, and if I am not mistaken that was a period for a big boom in the New York state university system.



SM: Exactly. Stony Brook had a new performing arts center. It had been decreed by someone in Albany that Stony Brook would be a graduate school for music. It had a fantastic performing faculty of cellists and violinist and percussionists – Ray DeRoche, and Timothy Eddy on cello – which attracted great performance students. That made it a great place to study composition, because you had fantastic young performers. A lot of the teachers also taught at Juilliard. The students who went to Juilliard were looking for orchestral positions. The ones who went to Stony Brook, self-selecting, were those who were more interested in carving a more unusual niche for themselves in contemporary music and chamber music, so all my friends were performers and I got my music played. A fantastic place.

TM: Stony Brook is like Princeton in that it is not in the city, but it is close enough that you can go back and forth. Was there an important mentor or mentors there for you?

SM: Yes, there were two very important people. A fellow called Jack Lessard, a composition teacher who had an important influence on me, who passed away about five years ago, and David Lewin, also deceased, known more as a theorist, but who was also a composer. He had more or less given up composition by the time I encountered him, but was still an excellent composition teacher. He was at the cutting edge of theory, both tonal and non-tonal theory. Maybe because I had been a physics major, the analytic thinking and quantitative thinking that he did came easily to me, and I enjoyed it, so I impressed him a great deal, and in return he gave me a lot of encouragement, built up my confidence, and recommended me for things for years to come.

TM: That's an interesting nexus – the connection between physics and set theory, and music theory, and rock and roll.

SM: That's what distinguishes me, perhaps – that I have this rock guitar background. Half of my approach to music comes from my entry into music as a rock guitar player, namely a physicality of rhythm, directness of expression, boldness of ideas. On the other hand I have a physics background, which was then cultivated by David Lewin and others in terms of music theory and analysis, which also interests me. My head is working on the nuances of the language, syntax, form....so I am both an egghead and a meathead at the same time.

TM: Brandeis has been an interesting part of the Boston scene for a long time, with heavy hitters there in terms of composition. Who was teaching while you were in the doctoral program?

SM: I went there to study with Don Martino. I studied with him for two years, and then he went to Harvard, which gave me the opportunity to study with Marty Boykan.



There were some junior faculty around – Conrad Pope, Allan Anderson – whom I took seminars with.

TM: Seymour Shifrin is a name that I connect with Brandeis.

SM: Seymour Shifrin was gone by that point. Donald Martino had been hired for Seymour Shifrin's line when Seymour died, but Seymour was still quite a presence there. Harold Shapero, who was known as Sonny, a neo-classic composer, who had been somewhat ostracized by the new wave of serial composers – Don Martino and Marty Boykan – would speak very highly of Seymour Shifrin, as would Marty Boykan. Seymour Shifrin was the one place where these two camps – the neo-classic and the coming-to-be-dominant twelve-tone camp – could all agree.

TM: Shapero had been at Harvard before going to Brandeis.

SM: Yes, and Martino had been at NEC.

TM: How did those languages rub off on what you were writing?

SM: I was completely naïve in approaching concert music, but I was a good student. Starting at Davis and continuing at Brandeis, I was taught the language of twelve-tone and freely atonal music. But you can't take the rock out of the guitarist completely. People at Brandeis commented, some in a positive way, some in a negative way, that I had a way of moving from very dense, tight, more typically atonal harmonies, to very open, consonant, neo-classic harmonies. Some people would say that I had to purge myself of those neo-classic things, those open things, those brightly-colored things, but others, like Harold Shapero, and Don Martino, who was supportive, said yes, it makes sense that you go from this density to this openness, and I always thought that I heard in Mozart an enormous range, going from two measures of a cheerful Alberti bass to something dense and contrapuntal with 9-8 suspensions. So I took the comment that came from the dialectic of those two worlds, I took my ability to bridge those two worlds as something unique, and decided to go with that.

TM: For Ratner, meaning in Mozart comes precisely from the contrasts of these sections that are very different from one another.

SM: Yes. Mozart is my biggest hero, partly because it took me a while to come to him. At first it just sounded like ricky-ticky baby clichéd classical music, and then I realized, this music is about movement. It delineates all these different topographies, but still ties them together. Once I grokked that, it really excited me, and has been something that I have been pursuing ever since – music as movement. I would say the same thing about Stravinsky. Stravinsky is about juxtapositions, in contrast to



Mozart, who is about transitions – Stravinsky is about the different places. But they have in common that there is a big wide world uncovered in the music.

TM: Anyone listening to contemporary concert music over the last thirty years has seen this transition away from the serial music of Babbitt and that school towards more open possibilities, although there are certainly important figures from the generation a few years older than yours who continue to cultivate high modernism. You are perhaps exactly representative of this transition from Babbitt and Randall to Mackey and Randall, if one might put it this way.

SM: It's true. When I came here to Princeton I had the skill set that allowed me to be hired. I was basically succeeding Milton, so he wasn't on the search committee, but Peter Westergaard was a high American modernist. I had written a string quartet where every note was the vortex of twelve different trajectories, and spelled *Mother* in every direction. He appreciated that. In the course of my interview, Jim Randall and Paul Lansky found out that I played guitar, and Jim found out that I improvised, I got the job for a reason – that Paul and to some degree Jim were looking for a change from that high modernist arc. Peter needed someone who was conversant in that. He was sympathetic to the idea of change, but his window of change was smaller, so he couldn't hire someone who hadn't also written a dissertation about hardcore twelve-tone theory. I came to the right place at the right time, with the right kind of quirky interests. As I look back, I can say that I really tipped the balance. Paul and Jim were moving in a certain direction, and I tipped the balance. I started playing guitar, composing for myself, and Kronosand now Princeton is at the cutting edge of something else. We were at the cutting edge of serial high-modernism, and now we are at the cutting edge of vernacular-based indie classical.

TM: I think of Peter as a Romantic high-modernist. Would that be fair?

SM: A high-modernist whose passion was opera – two things which don't often go together. Peter was a hardcore trichordal composer, but at the same time he does lyrical, expansive opera.

TM: You were 28 when you got to Princeton.

SM: And I just turned 54.

TM: From my perspective at 53, that seems like a rather young age to become a professor at the Princeton department.

SM: It felt that way at the time. Luckily I was brash and naïve and didn't realize how hard it was. Princeton has always been a place for older graduate students – people get masters' degrees somewhere else, go out into the world a bit, and come back to



Princeton, where it's a very open program, there are no required courses, and depends on the self-motivation of the students. When I got here, most of the students were older than I was, including students who were in their forties, and very few younger than me. There was a petition from a certain faction of graduate students to the effect that Steve Mackey didn't go to Princeton and shouldn't be teaching at Princeton. They wanted to keep things the way that they had been – you get your Ph.D from Princeton, and then you start teaching there. I weathered that, won some of them over, and the others moved on. But it was difficult at first.

TM: Could you talk about a representative piece of yours from the eighties?

SM: At the very end of the eighties I wrote a piece that was the beginning of my voice, and no longer my teachers speaking through me, written in 1989 – *Indigenous Instruments*. I had been teaching at Princeton for four years, but the voices of my former teachers, and of my colleagues, Jim, Peter and Paul were as loud as own instincts. It took until 1989 for me to listen to myself, trust myself, and do my own thing.

TM: What was it about that piece which made it different from what had come before?

SM: One thing was the method of composition. I used my body more to compose it. I had been making charts, and thinking a lot. It was inspired, ironically, since I am saying it is a piece that came from my gut, by reading a dissertation about the mbira, which had extremely accurate transcriptions, showing microtones, and strange articulations, and I thought “this looks cool”, and wondered “what would that music actually sound like?” , since the dissertation had no accompanying recording. The guitar, it turned out, is a wonderful microtonal instrument. You have frets, so you have these predictable increments, but you can tune the string up a quarter-tone, or a third of a tone, which is what I did. I retuned a string, and improvised with it. There I was, with my mother-tongue, the guitar, but tuned so that everything was a little surprising to me. I kept thinking of mbira culture, and realized that I had started with vernacular music, with music, rock and roll, that is closer to the fundamental appeal, to the fundamental needs that humans have for music – to sing, to dance, to heighten transcendent experience. For this piece, I invented a vernacular music from a culture that doesn't exist. My other music had been more of a conceptual science experiment. That was a turning point for me.

TM: Who premiered the piece?

SM: The San Francisco Contemporary Music Players. It was a commission from Chamber Music America.



TM: And a representative piece from the nineties?

SM: I wrote a lot of music in the nineties.

TM: This was the beginning of your collaboration with the Kronos.

SM: We can mention a couple, and then if I have to stick to one, decide which it should be. *Physical Property* for electric guitar and Kronos, very important, from the early nineties – I toured the world with them in '92, '93, and '94. *Eating Greens*, which I wrote for the Chicago Symphony....

TM: With the pizza delivery.

SM: *Eating Greens* is a really colorful, fun piece. It's got stark moments, but it's got silly moments. It's pink and blue paisley wallpaper. After finishing the piece and being in touch with the Chicago Symphony about the premiere, which was scheduled to be conducted by Daniel Barenboim, I freaked out, thinking that I could have written a piece that this champion of Carter and Boulez would have liked....but he's going to hate this piece! But it so happened that Dennis Russell Davies conducted the premiere, and he was perfect for it. He got the piece, it was a big success, Dennis himself did it a number of times subsequently – it has been done many times. If *Indigenous Instruments* was the first piece that was really me, *Eating Greens* was a bold slap-in-the face for high modernism.

TM: Humor is so infrequently found in classical music – people just don't take to it well.

SM: Wit was important for Haydn – and for Beethoven – you have the third repeat of a scherzo that gets dropped completely and stops in mid-phrase –you have that sort of thing all the time. Somehow, in post-Darmstadt concert music, that was *verboten*. But I came to the realization that some of the music that really excites me – Stravinsky for example – there's lots of humor in there...

TM: [Sings trumpet call from *Petrushka*]

SM: Exactly! And similarly things that get interrupted in the middle, with some crazy dancing-bear tuba music coming through. I laugh at something, and at the same time I say "How did they think of that? Where did that come from?" That's also something that is not part of a modernist esthetic, which is based on a sense of inevitability. But if you look back, even Brahms has all kinds of surprises. Economy of material is conventional composition wisdom, but the composers I have been mentioning have an extravagance of material. The experience of the music is full of variety.

226 **TM:** Touring with the Kronos must have been you some insight into what the reactions of the audiences would be, night after night, in listening to a variety of pieces.



SM: Absolutely. I heard a lot of music before I got on stage, sitting out in the house. We also played at high-end jazz clubs, such as Kimball's East in Oakland, where they would play two shows a night for a week, and I might only be on the second show. I heard a lot of different music that put me in a different milieu from my training. Having had a real uptown training, I was now swimming every day in an alternative approach to art music. I was on tour for the premiere of Steve Reich's *Different Trains*, music by African composers which they had had transcribed for them, world music – all kinds of stuff that was anathema to uptown academic music.

TM: What were the moments that communicated in those concerts?

SM: Their lighting, which people may have thought was unnecessary glitz, was something that I realized really helped to conceptualize the music. This music, whichever piece we are talking about, was written today, not in Vienna in 1903. Trying to preserve that kind of respectful chamber music environment was actually not helpful to understanding what the music was about. As much as I might have wanted to pooh-pooh the lighting as gimmickry, sitting in the audience I realized, yes, this is putting me in a better frame of mind to understand music that is written by composers of my generation, coming out of the sixties, with lava-lamps and lightshows – it was putting me in the right head-space. There was a piece, *The Water-Wheel*, by Hamza El-Din, with a long drone, and music that slowly unfolded. I would never have allowed myself to compose music like that. I had an ethic that you have to invest more sweat equity. Since then I have allowed myself to let a pedal tone ring out for some minutes, and take some time. The music is an experience that should live on a stage, not on my desk, or my teacher's desks. That's what all that travel with Kronos did.

TM: What piece would you choose from the first decade of the new century?

SM: A piece called *Dreamhouse*, which is not available on a commercial recording yet. It's been recorded and will probably be released in July 2010. It was premiered in 2003, and was commissioned by the Holland Festival. They were featuring the electric guitar at the festival, and they commissioned me to write a big piece for orchestra with a section of electric guitars. I added to that four amplified singers - microphone singers, rather than opera singers, straight tone, no vibrato, a more intimate sound, and I also added a tenor-performance artist-soloist. It was the culmination of a lot of things that I had been doing for the previous ten years, and if I do say so myself, I don't think there is anything like it. My collaborator on the piece is Rinde Eckert, with whom I wrote an opera in the mid-nineties called *Ravenshead*, and he and I together wrote the libretto for this piece. He is the tenor-performance artist who performs in it. It's an important work for me orchestrationally, with the



sound palette of amplified guitar quartet and vocal quartet sometimes singing vocalese, sometimes singing text. Occasionally members of the vocal quartet step out and do solos as well. It has quite a wide swath of orchestrational textures. The guitars are sometimes raucous and sound like death metal, at times twangy and country-western. It's a fifty-two minute, epic piece. When I play it for people, if I do a colloquium, people either really love it or really hate it. The criticism is usually along the lines that it is too Broadway – the declamation is relatively syllabic, simple text-setting – tunes, melodies.

TM: I wouldn't have put the words "Broadway" and "Steve Mackey" together.

SM: [Laughs] I own that criticism. The people who like it like the fact that there is an unabashed direct quality to it, which is what people who call it "Broadway" are referring to, and I will own that because frankly, as a way to sing a song, I prefer Broadway over post-Darmstadt or even Second Viennese school operatic singing, with hyper-disjunct lines and a sort of melodrama that doesn't fit the text - [sings] "I am going to the store today". It's not authentic to what I came from, as a rock musician. Broadway is some sort of medium between the non-singing of rock, which can eschew melody in a very different way, and the convoluted melody of Second Viennese school and beyond. I know it's meant as an insult, but I will take it as a compliment.

TM: All sorts of things are included in Broadway, including Leonard Bernstein.

SM: ...who people often detect as an influence. I have a big American language. There's a color to the orchestration, and profile to the melodies that has an American, not jazz per se, but an American feel.

TM: You have ensembles of vocalists and guitars, which are typically not members of groups.

SM: What I was thinking of in the sense in which guitars and vocals go together in rock music, Led Zeppelin for example. In that period, there was an archetype of the lead guitar and the vocalist, and both had the rock star/hero mystique in different ways – Robert Plant and Jimmy Page. It's hard to say who was the leader. There were searing guitar solos and really powerful vocals. The guitar imitates the voice, the voice imitates the guitar. In other music from that period, take the Byrds. The sound of twanging, ringing electric guitars with vocal harmonies – the combined resonance of these two things was something that I wanted to get at.

Both of these groups – the electric guitars and the vocalists – are soloists in the concerti grossi sense. They play off each other, and do similar kinds of things.

228 **TM:** Could you talk about the "book"?



SM: The governing metaphor is the idea of building a house. The performance artist/tenor soloist is the only named character in the piece – he is the architect. This was our 9/11 piece, in many ways. One key line in the libretto is “no matter how precisely stringed our lay, there will be foundations lost.” No matter how carefully you measure the perimeter and foundation, no matter how carefully you lay the concrete, a little flaw there is magnified by the time you get up to the eaves, to the mansard, the cockeyed turrets. There’s a lot of technical architectural language in the libretto, which really appeals to me, because there are interesting words to set, but there is also the appeal of setting the words aiming at the character and the color of the word, more than the understanding. I enjoy listening to Latin, sixteenth-century masses and motets, and I don’t understand Latin, so you hear the words for their color. I cowrote the libretto with Rinde so that I had the freedom to use the words as the orchestration for the voice. As important as the meaning of the word was the way that it shaped the singer’s mouth, its timbral qualities. You might associate that with Berio’s *Circles*, settings of e.e. cummings where the text is really deconstructed into sound. That’s *not* what I am going for. I am going for a vernacular singer/songwriter approach to composing where I am sitting on the edge of my bed playing my guitar, and I come up with a harmonic progression, and spontaneously sing a melody that comes out of that harmonic progression, and words that make an intuitive gestalt sense with that harmony, with that melody, with the tessitura of the voice. An example I think of is Neil Young – this peculiar voice, and the song “Helpless” [sings] – a whining, strumming, somber chord progression, the high falsetto voice whining, the words are “helpless” – the sound of everything is a real marriage of what you glean about meaning, although the text is not narrative, but imagistic - it opens up windows – doesn’t declare things, but opens windows for the listener to peer out of. I should clarify, *Dreamhouse*, with its kaleidoscopic orchestration, sounds nothing like the music of a singer-songwriter. I am merely trying to explain how I was moving away from the art song approach of reverently setting and existing text toward an approach to text setting in which the text and music were constructed together. That’s what I was going for, and why Rinde and I decided we should cowrite. He wrote a synopsis, and I had the freedom to use this word rather than that, because it felt like the right syllable to sing with that harmony. There are many details of sonic fusion such as diphthongs that interact with the bending of the guitar string.

TM: There are people who take an architectural approach to composition, laying out a ground plan, and then filling in the details. And then there are people who begin from the details, and let those lead them to the structures, in the way that a novelist might let the characters take the plot to an place that was unexpected when he first sat down to create the novel.



SM: I would say that I am more the latter, occasionally the former, since not every piece is the same. Composing for me is not just about the finished product. It's the activity of my daily life, so the process is very important. I really enjoy discovery. I would use the same analogy you did – you sit down and discover some musical characters, and I allow myself a good period of time without deciding what is the beginning, what is the middle, what is the end, what the piece is about – I am simply exploring musical character in a free way. I come up with sketches, which suggest to me what the story is that these characters can tell, and what the larger shape or architecture will be. Once I have a plausible architecture for the piece, I can stand back and see that there is a piece emerging for which details are still missing. At that point the process becomes similar to what I would have done had I set out to construct a shape. The reason that I prefer working that way, letting the details suggest to me what the form should be, is because I come up with more interesting forms. If I just sit at my desk and think of architecture, I fall into archetypes. I like to think of form as a verb rather than a noun. It is something that forms itself. When it forms itself out of the nuance and the direction of the musical characters I invent, it can be a lot more interesting and less likely to fall into these particular patterns – rondos, ABAs, etc. I am very interested in forms that are intrinsically expressive. The shape of a piece can be provocative. I need the details to suggest to me “this should be interrupted here”, “this should be a flashback”. Those things come to me in the details, not as part of planning. Hopefully when it is done it is a satisfying form. My formal goal is something that is balanced, but with very asymmetrical and unbalanced components. Like juggling a chainsaw, a tennis ball, a mixing bowl and a roll of toilet paper – things of different masses, and different levels of intensity and danger – and somehow keeping them all floating in the air together.

TM: Looking back, it seems like rock and roll and jazz both hit dead ends in around 1980, but classical concert music continues to diversify in various directions. Where would you see your music going in the next twenty-five years?

SM: I hope I can't predict that. The last couple of things I have done and have been working on – a piece called *Beautiful Passing*, which is a violin concerto, and a piece which will be premiered in March, *It Is Time*, a quartet for So Percussion – these pieces, the percussion quartet, certainly, go against what I tell my students – they are only playable by this particular group, it is really written *on* them, and in that way it's a lot like rock music. Rock music is about the persona of the performer, as much as it is about anything else. Janis Joplin singing “Summertime” is all about Janis Joplin. Leontyne Price singing “Summertime” is all about George Gershwin. I am writing music with very complicated materials – concert music in the sense that



you have to sit in a chair facing forward and really concentrate on it – and they are big, expansive pieces that try to get to heavy philosophical places, and yet have no “legs” at all. Up until this point a litmus test for success has been “are other people playing my music?” I don’t care about that any more. I am more interested in a collaboration that will yield something really special, but has very little chance of being played by anybody else. I think I will keep going in that direction, because you can come up with really special things that are the product of a unique and singular collaboration.

TM: In a sense that is what a Bach cantata was –he wrote a piece for a particular person who would play that solo on a particular Sunday, with *no* expectation that anyone would ever play those pieces again.

SM: Of course, even though I am saying this, *So Percussion* says that in fifty years this piece will be a challenge for people to attain, that their performance and my writing for their performance will be a model. I don’t rule out future performances, but it’s a different mindset to think in terms of *their* performance, rather than in terms of practicality for others. A lot of my teaching over the past twenty years has been helping students convey their musical ideas to a general performing audience. While I hope that this music doesn’t die with the individuals for whom it was written, it’s a different mindset to achieve this *one* thing at this *one* time, here and now. Ten years ago, in writing an orchestra piece, I would be thinking of writing a piece that any orchestra could do.

TM: Does this have implications for what you write, that is, what gets down on paper, and what doesn’t?

SM: I suppose it does. I am not sure what all the ramifications are. I am taking more chances now, taking more risks musically, not just the kinds of techniques that I am asking the performers to execute, but the narrative of the piece – crazier, more far-reaching, quirky. It’s allowing myself to have wilder fantasies – “let’s try this!” Part of it is age, like late Beethoven – he took more chances. Not worrying about practicality, trying to go far out there, take people on a trip.

TM: There was an eighteenth-century writer on music talking about Louis-Gabriel Guillemain, and he reported that every day Guillemain worked on making his music stranger.

SM: I can relate to that. For me, the craziness is not a tirade of lunatic screaming, because I am drawn to lyricism. It’s a “to-hell-with-it” attitude; it’s about being crazy, and being really simple. Eschewing all the paradigms and taboos that I grew up with, that you have ringing in your ears, and trying to do things that I really like,



and that my collaborators really like, and that's all that matters. We are on this adventure together.

It's an interesting place to be. I think my music has always been quirky, but this percussion piece is forty minutes long – who is going to want to do that?

TM: Was that size something they asked for, or something that came from your end, or both?

SM: Both. They wanted something to be the second half of their program, so I was thinking big from the beginning. It appealed to me, because I like the idea of getting that far away from home. What do you discover twenty minutes into a piece? It sounds different than if you heard that in minute two. To go down a long road, turn off the road onto a hiking trail, and turn off the hiking trail, go straight cross-country, climb up a rock-face, peer over the other side, and see a lake there – you have to go through all that to get the kind of thrill that I am after. Take that same lake, put it in Central Park – it's not as thrilling.

TM: Context is everything. This is "It Is Time". When is the premiere?

SM: March 25, at Zankel Hall.

TM: Will the recording be issued on CD?

SM: They will tour the piece, and give it a year or so of settling in before they record it.

TM: Future plans?

SM: I have a one-year old baby now, and my career is suddenly taking a back seat. It doesn't mean I am any less passionate about composing music, but that's what is leading to this "f— it" attitude. You can be passionate about music, but at the same time not care so much about your career, and it's actually quite liberating.

TOM MOORE é bibliotecário de música, Duke University, 2007-2010. Professor visitante estrangeiro, Unirio, 2004-2006. Bibliotecário de música, The College of New Jersey, 2001-2004. Bibliotecário de música assistente, Princeton University, 1989-2001. Tem artigos, entrevistas e resenhas em várias revistas: *21st Century Music*, *Opera Today*, *Early Music América*, *Fanfare*, *Goldberg*, *Opus*, *Sonograma*.



Introdução ao Gradual de Nossa Senhora *Virgo Dei Genitrix* CPM 137 (1795) de José Maurício Nunes Garcia

André Cardoso

Resumo

Esta introdução para a edição do Gradual de Nossa Senhora *Virgo Dei Genitrix* CPM 137 (1795) de José Maurício Nunes Garcia, apresenta dados biográficos sumários e informações sobre os graduais de sua autoria encontrados no acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ e outros arquivos. Aborda também as divergências de instrumentação entre os dois únicos conjuntos de cópias de partes manuscritas. Por fim, apresenta os argumentos para estabelecer uma versão da partitura, os procedimentos editoriais, assim como o texto original em latim, sua inserção na liturgia e a tradução para o português.

Palavras-chave

José Maurício Nunes Garcia – música sacra – Brasil – século XVIII – edição musicológica.

Abstract

This introduction to the edition of the Gradual for Our Lady *Virgo Dei Genitrix* CPM 137 (1795), by José Maurício Nunes Garcia, provides short biographical information and some data about the graduales by the same composer, found in the musical manuscript collection of the Alberto Nepomuceno Library of the School of Music at UFRJ, and in other archives. It also discusses the differences in instrumentation between the two extant sets of copies in handwritten parts. Finally it presents some arguments to establish a version of the score, the editorial procedures, as well as the original text in Latin, its insertion in the liturgy and its translation to Portuguese.

Keywords

José Maurício Nunes Garcia – sacred music – Brazil – 18th century – musicological edition.

* Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: andrecardoso@musica.ufrj.br.



José Maurício Nunes Garcia nasceu no Rio de Janeiro em 22 de setembro de 1767, filho de um casal de pardos libertos, o alfaiate Apolinário Nunes Garcia e Vitória Maria da Cruz. Sua formação musical ficou a cargo de Salvador José de Almeida Faria, músico mineiro natural de Vila Rica que se transferiu para a então capital da colônia, na segunda metade do século XVIII. De origem humilde, José Maurício encontrou na vida sacerdotal a possibilidade de continuar seus estudos, adquirindo sólida formação musical e intelectual. Em 1783, aos 16 anos, escreveu sua primeira obra, a Antífona *Tota Pulchra*, e assinou o compromisso de fundação da Irmandade de Santa Cecília, da qual seria membro até o fim da vida. Para prosseguir sua ordenação sacerdotal deu entrada em um processo na Câmara Eclesiástica do Bispado do Rio de Janeiro, em 10 de junho de 1791, no qual solicita ser dispensado “do defeito de cor” (Oliveira, 2011, p. 51). Em 1792, ordenou-se padre e, em 1798, conseguiu a almejada nomeação para o cargo de mestre de capela da Catedral e Sé do Rio de Janeiro, produzindo enorme quantidade de obras. Por diversas vezes foi solicitado pelo Senado da Câmara para compor obras para solenidades públicas como a posse do Vice-Rei D. Fernando José de Portugal (1801) e do Vice-Rei Conde dos Arcos (1806). Paralelamente a suas atividades de compositor, organista e regente, José Maurício se dedicou intensamente à atividade didática, tendo mantido durante muitos anos em sua própria residência um curso de música, onde ministrava aulas para jovens gratuitamente.

A partir de 1808, com a mudança da Corte Portuguesa para o Brasil, a vida musical carioca ganhou impulso com a chegada de novos músicos, cantores e compositores. José Maurício foi nomeado por D. João mestre da sua Capela Real e adaptou seu estilo ao gosto musical do Príncipe Regente. A partir de então sua música ganhou em dramaticidade e colorido, com a incorporação de um efetivo maior de instrumentos e virtuosismo vocal. Entre as obras que melhor representam sua mudança estilística se destaca a *Missa de Nossa Senhora da Conceição*, de 1810. Em 1815, solicitado pelo Senado da Câmara, compôs um *Te Deum* pela elevação do Brasil a Reino Unido e recebeu de D. João o Hábito da Ordem de Cristo. Durante anos seguiu compondo por ordem do Príncipe Regente e Rei de Portugal e por encomenda das diversas Irmandades do Rio de Janeiro, entre elas a de São Pedro dos Clérigos e Ordem do Carmo. Ao mesmo tempo regeu, em primeira audição no Brasil o *Requiem* de Mozart e o oratório *A Criação* de Haydn, compositores que admirava profundamente.

A volta da Família Real para Portugal marca a fase final de sua carreira. Em 1822, já doente e sem recursos, fechou seu curso de música e apelou para D. Pedro I por melhorias salariais na Capela Imperial. Em 1826, compôs sua última obra, a *Missa de Santa Cecília*, para grande orquestra e coro. Em 1830, legitimou um dos



seis filhos que teve com Severiana Rosa de Castro, o médico José Maurício Nunes Garcia Jr. (1808-1884), para o qual também renunciou ao título da Ordem de Cristo. Faleceu no dia 18 de abril do mesmo ano.

A maior parte da obra musical de José Maurício é de peças sacras para as mais diversas cerimônias da liturgia católica. Do total composto chegaram até nós pouco mais de 200 obras. Muitas se perderam ou foram destruídas ao longo do tempo (Cardoso, 2004). Além das obras para igreja, escreveu também obras sinfônicas (*Abertura em Ré* e *Zemira*), uma ópera hoje perdida (*Le due gemele*), peças para teclado e algumas modinhas, das quais apenas uma se preservou (“Beijo a mão que me condena”).

Entre as obras sacras relacionadas no *Catálogo Temático* elaborado por Cleofe Person de Mattos (CPM) são identificados 27 graduais compostos por José Maurício, excluindo-se da rubrica aqueles compostos para a Semana Santa ou para missas de *Requiem*. A grande maioria, 23 obras, pertence ao acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno (BAN) da Escola de Música da UFRJ. Ainda no Rio de Janeiro, outros sete manuscritos se encontram na Academia Brasileira de Música (Gradual *Veni Sancte Spiritu* CPM 156) e no Conservatório Brasileiro de Música (CBM), sendo três deles também presentes na mauriciana da Escola de Música (Mattos, 1980, p. 8).

O Gradual de Nossa Senhora *Virgo Dei Genitrix* CPM 137 foi composto em 1795 e possui dois conjuntos de manuscritos: um na BAN e outro no CBM. O exemplar do CBM é proveniente do arquivo do mestre de capela da Catedral de Porto Alegre, José Joaquim Mendanha (1800-1885). Os dois conjuntos de cópias manuscritas possuem instrumentações diferentes. A versão do CBM apresenta o seguinte título na parte do baixo instrumental: “4 Graduais, hum p.^a N. Senhora, outro p.^a os Apostolos, e outro para as Virgens e hum da S^a Cruz. Com Rabecas, Violeta, 4 vezes e Baixo. Feito no anno 1795 Por Joze Mauricio Nunes Garcia” (Mattos, 1970, p. 213). O conjunto de sete partes, uma para cada voz do coro (SATB), violinos I e II e baixo, está desfalcado da parte da viola mencionada no título (violeta) encontrando-se, infelizmente, incompleto. O conjunto de partes pertencente ao acervo da BAN apresenta o título na parte do órgão: “Gradual de N. Snr.^a Com Violinos Viola Oboes Trompa 4 vezes Violoncello Timpano e Orgão Composto pello Reverendo Padre Mestre Jozé Mauricio Nunes Garcia”. Na mesma parte é mencionado que o material “Pertence a Francisco da Luz Pinto, o autor da cópia e da reorquestração” (Mattos, 1970, p. 214).

A reorquestração de obras de José Maurício era prática corriqueira no século XIX. Não só Francisco da Luz Pinto, mas também Francisco Manoel da Silva, ambos discípulos de José Maurício, e outros músicos do Rio de Janeiro e de outras localidades do Brasil promoveram adaptações, substituições e inclusões de instrumentos não previstos originalmente pelo compositor. Muitas composições de José Maurício só



sobreviveram através de cópias manuscritas, não existindo o autógrafo. É o caso da obra aqui abordada.

A iniciativa de editar o Gradual *Virgo dei Genitrix* a partir dos manuscritos da BAN nos apresentava, portanto, alguns desafios. O principal deles era a decisão de manter ou expurgar da partitura os instrumentos que Luz Pinto teria incluído. Três hipóteses se apresentaram. A primeira é que Luz Pinto tenha incluído apenas os oboés e tímpanos, preservando as trompas originais. A formação de cordas com duas trompas é encontrada em outras obras de José Maurício, inclusive nos graduais *Die Sanctificatus* CPM 130, de 1793, e *Alleluia Ascendit Deos* CPM 141, de 1799. A segunda hipótese é a de que Luz Pinto teria substituído partes originais de flautas pelos oboés, levando a uma instrumentação com duas flautas, duas trompas e cordas, uma formação muito comum em José Maurício. Vários graduais apresentam a combinação de flautas e trompas como o *Oculi Omnium* CPM 131, o *Dicite Filiae Sion* CPM 139, o *Justus Cum Ceciderit* CPM 143, de 1799, e o *Dilexisti Justiam* CPM 148. Há ainda vários outros com uma flauta solo e duas trompas como o *Alleluia Angelus Domini* CPM 140 e *Benedictus Es Domine, Qui Intueris* CPM 142, ambos de 1799, e *Jacta Cogitatum Tuum in Domino* CPM 145 e *Omnes de Saba Venient* CPM 146, ambos de 1800 (Mattos, 1970, p. 208-226). A terceira hipótese tem por base a informação constante no manuscrito do CBM, através da qual somos levados a concluir que, provavelmente, a instrumentação original era para uma orquestra de cordas. Assim seriam de autoria de Luz Pinto as partes de oboés, trompas e tímpanos.

Outra decisão a ser tomada era com relação às partes de viola, mencionadas nos dois conjuntos de manuscritos. No material da BAN, as violas se apresentam divididas em dois naipes. Seria uma opção do compositor ou uma intervenção do copista e reorquestrador? O procedimento de dividir o naipe das violas não é incomum em José Maurício e podemos encontrá-lo em obras importantes e de épocas distintas como na *Missa de Nossa Senhora da Conceição* CPM 106, de 1810, na *Missa Pastoral para a Noite de Natal* CPM 108, de 1811, na *Missa de Requiem* CPM 185, de 1816 e na *Missa de Santa Cecília* CPM 113, de 1826. A inexistência da parte de viola no material do CBM nos impossibilita fazer uma comparação com aquela existente na BAN para tirar conclusões mais sólidas. Para a presente edição, baseada nos manuscritos da BAN, optamos por utilizar apenas as partes das cordas, incluindo as violas em *divisi*, omitindo os sopros e tímpanos, provavelmente acrescentados por Francisco da Luz Pinto.

O Gradual é um canto litúrgico que na Missa é entoado após a Epístola e antes do Evangelho. Segundo Carlos Alberto Figueiredo “o gradual é cantado após a primeira leitura e tem a função de ser um canto meditativo sobre o que fora lido. Figueiredo também nos diz que a palavra gradual (ad gradus) ‘aponta’ para o lugar onde será cantado o verso pelo solista, após subir os degraus: o ambão” (Figueiredo, 2003).



No Tempo Pascal o gradual é substituído pelo *Alleluia* e na Quaresma pelo *Tracto*. Possuía originalmente a forma responsorial e texto retirado de um Salmo.

O Gradual *Virgo Dei Genitrix* é um cântico mariano normalmente utilizado nas festas de Assunção (15 de agosto) e Maternidade de Nossa Senhora (11 de outubro). Na forma de um verso aleluiático o texto é o seguinte (Lefebvre, 1963, p. 1.334):

Latim (original)

Virgo Dei genitrix, quem totus non capit orbis.
In tua se clausit viscera factus homo. Alleluia.

Versão em português

Virgem, Mãe de Deus, Aquele que o mundo todo não pode conter,
encerrou-se em vosso ventre para fazer-se homem. Aleluia.

A música composta por José Maurício para o Gradual *Virgo Dei Genitrix* possui estrutura binária, precedida de pequena introdução orquestral e concluída com uma coda. O coro recebe tratamento homofônico com algum movimento discreto das vozes na palavra *genitrix* e na frase subsequente (*quem totus non capit orbis*).

Para a presente edição algumas dinâmicas e articulações foram regularizadas e outras sugeridas. Todas foram devidamente sinalizadas. Na parte do coro foram incluídas ligaduras expressivas.

O Gradual *Virgo Dei Genitrix* de José Maurício Nunes Garcia na versão aqui apresentada no “Arquivo de Música Brasileira” da *RBM*, foi gravado no CD *Tempus Nativitatis* (IMCP 001-b) pelo Coral dos Canarinhos de Petrópolis e Orquestra Sinfônica da Escola de Música da UFRJ sob a regência de Marco Aurélio Lischt.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Cardoso, André. “O arquivo musical e o repertório da Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro: 1808-1889”. V Encontro de Musicologia Histórica, Juiz de Fora, 19 a 21-jul., 2002. *Anais*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2004, p. 40-54.

Cardoso, André. *A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro 1808-1889*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.

Cardoso, André. *A música na Corte de D. João VI*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

Figueiredo, Carlos Alberto. “Os graduais do Padre José Maurício Nunes Garcia”. *Tempus Nativitatis*, encarte CD (IMCP 001-B). Petrópolis: Instituto dos Meninos Cantores, 2003.

Lefebvre, Dom Gaspar. *Missal Romano Quotidiano*. Latim-português. Bruges: Biblica, 1963.

Mattos, Cleofe Person de. *Catálogo temático de obras do Padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, MEC, 1970.

Mattos, Cleofe Person de. “Pesquisa e texto em Garcia, José Maurício Nunes”. *Gradual Dies Sanctificatus*. Rio de Janeiro: Funarte, INM, Pro-Menus, 1980.

Mattos, Cleofe Person de. “Pesquisa e texto em Garcia, José Maurício Nunes”. *Gradual de São Sebastião*. Rio de Janeiro: Funarte, INM, Pro-Menus, 1980.

Mattos, Cleofe Person de. *José Maurício Nunes Garcia - biografia*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1997.

Oliveira, Anderson José Machado de. “Padre José Maurício: ‘dispensa da cor’, mobilidade social e recriação de hierarquias na América portuguesa”. In: Gudes, Roberto (org.). *Dinâmica imperial no antigo regime português: escravidão, governos, fronteiras, poderes, legados: séc. XVII-XIX*, p. 51-66. Rio de Janeiro: Mauad X, 2011.

ANDRÉ CARDOSO é violista e regente graduado pela Escola de Música da UFRJ; mestre e doutor em Musicologia, pela Unirio. Estudou regência com os maestros Roberto Duarte e David Machado. Durante três anos, recebeu bolsa da Fundação Vitae para curso de aperfeiçoamento na Argentina com o maestro Guillermo Scarabino, na Universidade de Cuyo (Mendoza) e no Teatro Colón, de Buenos Aires. Em 1994, foi o vencedor do Concurso Nacional de Regência da Orquestra Sinfônica Nacional e passou a atuar à frente de orquestras como a Sinfônica Brasileira, a Orquestra Sinfônica da Paraíba, a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, Sinfônica de Campinas, a Orquestra Petrobrás Sinfônica, a Orquestra do Teatro Nacional de Brasília e a Filarmônica do Espírito Santo. Durante 7 anos foi maestro assistente da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Entre as diversas produções que dirigiu destacam-se os ballets *Coppélia*, *Gisele*,



Le Sylphide, La fille mal gardée e Lago dos Cisnes, além de inúmeros concertos sinfônicos. Como pesquisador dedica-se a música brasileira dos séculos XVIII e XIX, publicou uma série de artigos em importantes periódicos nacionais. Seu livro, *A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*, foi vencedor no II Concurso Nacional José Maria Neves de Monografias, e foi publicado pela Academia Brasileira de Música, em 2005. Em 2008, lançou *A música na Corte de D. João VI* pela editora Martins Fontes, considerado um dos destaques editoriais do ano pelo jornal *O Estado de S.Paulo*. Atua também como produtor fonográfico, recebeu o Prêmio Sharp e o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) pela gravação da ópera *Colombo* de Carlos Gomes. Atualmente é diretor da Escola de Música da UFRJ, onde ainda é professor de Regência e Prática de Orquestra, além de diretor artístico e regente da Orquestra Sinfônica da UFRJ.



Gradual de Nossa Senhora "Virgo Dei Genitrix"

(1795)
CPM 137

Pe. José Maurício Nunes Garcia
(1767-1830)

Edição e revisão: André Cardoso. Editoração: Thiago Sias

Andante Maestoso

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo e Contrabaixo

[f] [p]



Gradual de Nossa Senhora "Virgo Dei Genitrix" - 1795 - GARCIA, J. M. N.

8

S
Vir - - - - go De - i
p *cresc.*

C
Vir - - - - go De - i -
p *cresc.*

T
Vir - - - - go De - i
p *cresc.*

B
Vir - - - - go De - i
p *cresc.*

8

VI.I
cresc. [*p*] *cresc.*

VI.II
cresc. *p* *cresc.*

Vla.
cresc. [*p*] *cresc.*

Vc e Cb.
cresc. [*p*] [*cresc.*]



Gradual de Nossa Senhora "Virgo Dei Genitrix" - 1795 - GARCIA, J. M. N.

The musical score is arranged in two systems. The first system includes vocal parts for Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B). The second system includes instrumental parts for Violin I (VI.I), Violin II (VI.II), Viola (Vla.), and Violoncello/Contrabaixo (Vc e Cb.).

Vocal Parts:

- Soprano (S):** Ge - - - - - *p* - ni - trix
- Contralto (C):** Ge - - - - - *p* - ni - trix Quem *f*
- Tenor (T):** Ge - - - - - *p* - ni - trix
- Bass (B):** Ge - - - - - *p* - ni - trix Quem *f* To - tus non

Instrumental Parts:

- Violin I (VI.I):** *p* *f*
- Violin II (VI.II):** *cresc.* *p* *f*
- Viola (Vla.):** *p* [*f*]
- Violoncello/Contrabaixo (Vc e Cb.):** [*f*]



Gradual de Nossa Senhora "Virgo Dei Genitrix" - 1795 - GARCIA, J. M. N.

22

S
f Quem To-tus non ca-pit *p* or - - - bis in Tu - a
cresc.

C
To - tus non ca-pit *p* or - - - bis in Tu - a
cresc.

T
f Quem To-tus non ca-pit *p* or - bis in tu - a
cresc.

B
ca - pit or - - - bis in tu - a
cresc.

22

VI.I
[*p*] [*pp*] *cresc.*

VI.II
[*p*] [*pp*] *cresc.*

Vla.
[*p*] [*pp*] *cresc.*

Vc e Cb.
[*p*] [*pp*] [*cresc.*]



Gradual de Nossa Senhora "Virgo Dei Genitrix" - 1795 - GARCIA, J. M. N.

29

S
se clau - sit vis - ce - ra *pp* fa - ctus Ho - mo fa -

C
se clau - sit vis - ce - ra *pp* fa - ctus Ho - mo fa -

T
se clau - sit vis - ce - ra *pp* fa - ctus Ho - mo fa -

B
se clau - sit vis - ce - ra *pp* fa - ctus Ho - mo fa -

29

VI.I
p *cresc.* *pp*

VI.II
p [*cresc.*] [*pp*]

Vla.
p *cresc.* [*pp*]

Vc e Cb.
[*p*] [*cresc.*] [*pp*]



Gradual de Nossa Senhora "Virgo Dei Genitrix" - 1795 - GARCIA, J. M. N.

36

S
ctus Ho - mo *f* - le - lu - ja Al - le - lu -

C
ctus Ho - mo *f* - le - lu - ja Al - le - lu -

T
8
ctus Ho - mo *f* - le - lu - ja Al - le - lu -

B
ctus Ho - mo *f* - le - lu - ja Al - le - lu -

36

VI.I
cresc. *f*

VI.II
cresc. *f*

Vla.
cresc. *f*

Vc e Cb.
[cresc.] *[f]*



Gradual de Nossa Senhora "Virgo Dei Genitrix" - 1795 - GARCIA, J. M. N.

43

S
ja

C
ja

T
ja

B
ja

43

VI.I
ff *dolce*

VI.II

Vla.

Vc e
Cb.



Gradual de Nossa Senhora "Virgo Dei Genitrix" - 1795 - GARCIA, J. M. N.

50

S
C
T
B

Vir - go De - i Ge - ni -
pp *cresc.*

50

VI.I
VI.II
Vla.
Vc e Cb.

[*p*] [*pp*] [*cresc.*]
p *pp* *cresc.*
p [*pp*] *cresc.*
[*p*] [*pp*] [*cresc.*]



Gradual de Nossa Senhora "Virgo Dei Genitrix" - 1795 - GARCIA, J. M. N.

57

S
trix Quem to - tus non ca - pit or - bis in [*p*]

C
trix Quem to - tus non ca - pit or - bis in [*p*]

T
trix Quem to - tus non ca - pit or - bis in [*p*]

B
trix Quem to - tus non ca - pit or - bis in [*p*]

57

VI.I
p *cresc.* *p*

VI.II
p *cresc.* *p*

Vla.
p *cresc.* *p*

Vc e Cb.
[*p*] [*cresc.*] *p*



Gradual de Nossa Senhora "Virgo Dei Genitrix" - 1795 - GARCIA, J. M. N.

64

S
tu - a se clau - sit - vis - ce - ra fa - ctus Ho -
cresc. *pp*

C
tu - a se clau - sit vis - ce - ra fa - ctus Ho -
cresc. *pp*

T
tu - a se clau - sit vis - ce - ra fa - ctus Ho -
cresc. *pp*

B
tu - a se clau - sit vis - ce - ra fa - ctus Ho -
cresc. *pp*

64

VI.I
[*cresc.*] *p* *pp*

VI.II
cresc. *p* [*pp*]

Vla.
cresc. [*p*] *pp*

Vc e Cb.
[*cresc.*] [*p*] [*pp*]



Gradual de Nossa Senhora "Virgo Dei Genitrix" - 1795 - GARCIA, J. M. N.

71

S
mo fa - ctus Ho - mo Al - le - lu - ja
p *cresc.*

C
mo fa - ctus Ho - mo Al - le - lu - ja
p *cresc.*

T
mo fa - ctus Ho - mo Al - le - lu - ja
p *cresc.*

B
mo fa - ctus Ho - mo Al - le - lu - ja -
p *cresc.*

71

VI.I
p [*cresc.*]

VI.II
p *cresc.*

Vla.
[*p*] *cresc.*

Vc e Cb.
[*p*] [*cresc.*]



Gradual de Nossa Senhora "Virgo Dei Genitrix" - 1795 - GARCIA, J. M. N.

78

S
Al - le - lu - - - - ja

C
Al - le - lu - - - - ja

T
Al - le - lu - - - - ja

B
Al - le - lu - - - - ja

78

VI.I
[f]

VI.II
[f]

Vla.
[f]

Vc e Cb.
[f]



Gradual de Nossa Senhora "Virgo Dei Genitrix" - 1795 - GARCIA, J. M. N.

85

S

C

T

B

85

VI.I

VI.II

Vla.

Vc e Cb.

dolce

p

dolce

p

dolce

p

dolce

[*p*]



NORMAS EDITORIAIS



**Publicação do Programa de Pós-graduação em Música
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro**

A *REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA*, fundada em 1934, é o primeiro periódico acadêmico-científico sobre música no Brasil e tem como missão fomentar a produção e disseminação do conhecimento científico e artístico no âmbito da música, estimulando o diálogo com áreas afins, através da publicação de artigos, ensaios teóricos, pesquisas científicas, resenhas, partituras, comunicações, entrevistas e informes. A *RBM* apresenta pesquisas originais, refletindo o estado atual de conhecimento da área e atende a um perfil diversificado de leitores entre pesquisadores de música, músicos, educadores, historiadores, antropólogos, sociólogos e estudiosos da cultura. Publicação do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a *RBM* é periódico arbitrado e acolhe textos em português, inglês e espanhol. Em versão impressa e eletrônica de acesso gratuito, com periodicidade semestral, de circulação nacional e internacional, a *RBM* está indexada nas bases *RILM Abstracts of Music Literature*, *The Music Index-EBSCO* e *Bibliografia Musical Brasileira* da Academia Brasileira de Música.

O Conselho Editorial da *RBM* recebe e avalia continuamente os trabalhos enviados para publicação no sistema de avaliação anônima, com pareceristas externos, de modo que no encerramento de uma edição os trabalhos ainda em fase de avaliação já estejam sendo considerados para o número seguinte. A partir do aviso de recebimento do texto submetido, a editoria da *RBM* se compromete a comunicar ao autor o resultado da avaliação em 90 dias. Os trabalhos devem ser enviados para revista@musica.ufrj.br. Os textos submetidos ao Conselho da *RBM* devem atender às normas abaixo relacionadas e toda a padronização de conteúdo concernente a formatação, citação e referenciação aqui não incluída deve considerar as regras normativas da ABNT:

1. O texto deve ser inédito e focar questões relacionadas aos domínios supracitados. Eventualmente, a Editoria anunciará chamadas voltadas para temáticas específicas.

2. O texto pode ser apresentado em português, inglês ou espanhol e deve ser enviado em arquivo eletrônico (com até 5 MB), editorado em Microsoft Word 2003 ou mais recente (ou em documento RTF – Rich Text Format).

3. No topo da página inicial, deverá ser editorado o seguinte cabeçalho:

Submeto o artigo intitulado “...” para apreciação do Conselho Editorial da Revista Brasileira de Música. Em caso de aprovação, autorizo a Editoria da Revista a publicá-lo de forma impressa e/ou eletrônica (on-line) no sítio eletrônico da publicação.

Dados dos autores:

1º autor (nome em publicações): _____

Endereço completo: _____

Telefone:(____) _____ e-mail: _____

2º autor (nome em publicações): _____

Endereço completo: _____

Telefone:(____) _____ e-mail: _____



4. Em sequência ao cabeçalho, o(s) autor(es) deve(m) incluir uma sinopse de sua atuação profissional ou formação acadêmica, com até 100 palavras, na seguinte ordem: afiliação institucional, titulação (da mais alta para a mais baixa), outras informações sobre formação e atividades profissionais que considera relevantes, principais publicações, prêmios e títulos honoríficos.

5. Recomenda-se que o texto a ser publicado tenha entre 3 mil e 8 mil palavras (incluindo resumo, *abstract*, figuras, tabelas, notas e referências bibliográficas), não podendo ultrapassar 25 páginas de extensão, em formato A4, com margens de 2,5 cm e alinhamento justificado.

6. O texto deverá conter um resumo, no idioma em que é apresentado, com até 150 palavras e a indicação de três a seis palavras-chave editorados abaixo da sinopse sobre o autor, seguidos de título em inglês, *abstract* e *keywords* (para trabalhos em português e espanhol) – os trabalhos escritos em inglês devem apresentar resumo e palavras-chave em português, logo após *abstract* e *keywords*).

7. Elementos pré-textuais (cabeçalho, sinopse, resumo, palavras-chave, *abstract* e *keywords*), notas de rodapé e legendas de figuras devem ser editorados em fonte tipográfica Times New Roman, corpo 10, espaçamento entrelinhas simples e alinhamento justificado. O corpo do texto e as referências bibliográficas devem ser editorados com a mesma fonte, corpo 12, espaçamento 1,5 e alinhamento justificado.

8. As citações devem ser indicadas no texto pelo sistema autor-data, de acordo com o recomendado pelas normas da ABNT (NBR-10520), com a ressalva de que o(s) sobrenome(s) do(s) autor(es) citado(s) deve(m) aparecer sempre em caixa baixa.

9. As referências bibliográficas deverão ser apresentadas em ordem alfabética no final do texto, de acordo com as normas da ABNT (NBR-6023), com as seguintes ressalvas: títulos de livros, teses, dissertações, dicionários, periódicos e obras musicais devem figurar em itálico; títulos de artigos, capítulos, verbetes e movimentos de obras musicais devem figurar entre aspas; não utilizar travessão quando o autor ou título forem repetidos.

10. As notas de texto deverão ser inseridas como “notas de rodapé”.

11. Imagens, tais como ilustrações, textos musicais, tabelas, figuras, quadros etc. devem ser inseridas no corpo do texto como figura (em resolução de 300 dpi) e identificadas na parte inferior com a devida numeração e legenda que expresse sinteticamente o significado das informações ali reunidas. Após a aprovação do texto para publicação, as imagens deverão ser enviadas separadamente em arquivos individuais em formato .jpeg ou .tif (resolução mínima de 300 dpi) e nomeados segundo a ordem de entrada no texto. Por exemplo: *fig_1.jpg*; *fig_2.jpg*; *fig_3.jpg*; *quadro_1.tif*; *quadro_2.tif* etc.

12. A obtenção de permissão para reprodução de imagens, tais como ilustrações, textos musicais, tabelas, figuras etc. é de responsabilidade do autor.

A *RBM* tem interesse em publicar resenhas sobre livros, CDs, DVDs, produtos de hipermídia e demais publicações recentes (dos últimos 5 anos) de interesse para a área. As resenhas devem oferecer uma apreciação crítica sobre a contribuição da obra, ou de um conjunto de obras, para o desenvolvimento da área ou campo de estudo pertinente – considerando todas as normas supracitadas e não excedendo a 3 mil palavras e 8 páginas.



O Conselho Editorial reserva-se o direito de realizar nos textos todas as modificações formais necessárias ao enquadramento no projeto gráfico da revista. A aprovação do artigo é de inteira responsabilidade do Conselho Editorial, ouvidos os consultores *ad hoc*. O conteúdo dos textos publicados, bem como a veracidade das informações neles fornecidas são de inteira responsabilidade dos autores e não expressam a opinião do Editor ou do Conselho Editorial da *RBM*.



EDITORIAL GUIDELINES



BRAZILIAN JOURNAL OF MUSIC
A Publication of the Graduate Studies Program in Music
of the School of Music at the Federal University of Rio de Janeiro – UFRJ

The premier Brazilian journal in music, *Revista Brasileira de Música (RBM)* publishes scholarship from all fields of music inquiry, and encourages interdisciplinary studies. Although it focuses on Brazilian music and music in Brazil, it welcomes articles on issues and topics from other cultural areas that may further the dialogue with the international community of scholars as well as critical discussions concerning the field. Founded in 1934, it is currently published by the Graduate Studies Program of the School of Music at the Federal University of Rio de Janeiro, Brazil. It is a peer-reviewed journal, and accepts articles in Portuguese, English, and Spanish. It is an open access journal, published twice a year in printed and electronic version. Each issue includes articles, reviews, interviews, and a musicological edition of a selected work from Alberto Nepomuceno Library's Rare Collection. It represents current research, aimed at a diverse readership of music researchers, musicians, educators, historians, anthropologists, sociologists, and culture scholars. *RBM* is available at *RILM Abstracts of Music Literature*, *The Music Index-EBSCO* e *Bibliografia Musical Brasileira* da Academia Brasileira de Música.

RBM Editorial Board receives and evaluates continuously the manuscripts submitted for publication, adopting the blind-review system and counting on external reviewers. *RBM* editor is committed to provide the author with the assessment within 90 days from the acknowledgment of receipt of the submitted text. Submissions should be sent to revista@musica.ufrj.br. The manuscripts submitted to *RBM* Editorial Board must follow the guidelines listed below and all the content regarding the standardization of formatting, citation and referencing not included here must follow ABNT norms for textual style:

1. Manuscripts should be original works and focus on issues related to the areas mentioned above. Eventualmente, a editoria anunciará chamadas voltadas para temáticas específicas. *RBM* Editorial Board may timely call for papers aiming at specific themes.

2. Manuscripts may be written in Portuguese, English or Spanish, and should be sent as electronic files (up to 5 MB), edited in Microsoft Word 2003 or later (or RTF document - Rich Text Format).

3. At the top of the cover page, the author must fill out the following header:

I submit the article of my authorship entitled "..." for consideration by the Editorial Board of the *Revista Brasileira de Música (RBM)* [Brazilian Journal of Music]. *Em caso de aprovação do mesmo, autorizo a editoria da Revista a publicá-lo de forma impressa e/ou eletrônica (on-line) no sítio eletrônico da publicação. In case of approval, I hereby authorize the journal to publish it in print and /or electronic version (online), according to RBM editorial guidelines.*



Contributor(s)'s information:

1st author name (as it appears in publications): _____

Full Address: _____

Tel.: _____ *Email:* _____

2nd author name (as it appears in publications): _____

Tel.: _____ *Email:* _____

4. The above header should be followed by a *short biography* (not exceeding 100 words) containing the contributor(s)'s institutional affiliation, academic titles (from higher to lower), other relevant information about professional training and activities, main publications, awards and honorific titles.

5. The text to be published should have between 3,000 and 8,000 words (including *abstract*, figures, tables, notes and references) and should not exceed 25 pages, A4 size, with margins of 2.5 cm and justified alignment.

6. Texts in Portuguese and Spanish should contain an *Abstract* (150 words) and *Keywords* (from three to six) in the language presented for publication, followed by *Title*, *Abstract* and *Keywords* translated into English. Texts in English must submit *Abstract* and *Keywords* in Portuguese.

7. Preliminary matter (header, synopsis, abstract and keywords), footnotes and figure legends should be in typeface Times New Roman, size 10, single line spacing, justified alignment. Body matter and references should be in the same typeface, size 12, 1.5 spacing, justified alignment.

8. *Quotations* must be indicated in the text by author-date system, according to the standards recommended by ABNT (NBR-10520), with the proviso that the name(s) of author (s) quoted must always appear in lowercase.

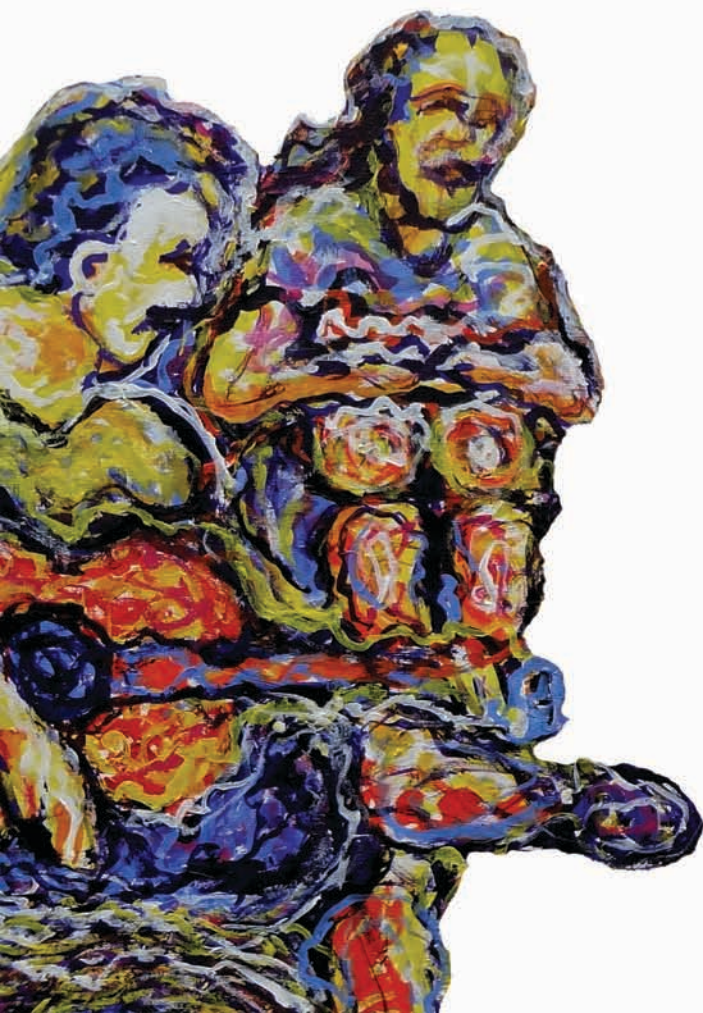
9. *References* must be presented in alphabetical order at the end of the text, according to the ABNT (NBR-6023) with the following specifications: titles of books, dissertations, dictionaries, periodicals and musical works should appear in italics; titles of articles, chapters, words and movements of musical works should appear in quotes, do not use dash when the author and/or title is repeated.

10. The text *notes* must be entered as "footnotes."

11. Images such as illustrations, musical examples, tables, figures, charts etc. should be placed in the text as *Figure* (300 dpi resolution) and identified at the bottom with proper numbering and legend that synthetically explains the information gathered there. Once the manuscript has been approved for publication, the images should be sent separately in individual files in .jpeg ou .tif (minimum resolution of 300 dpi) and named according to their placement in the text. For example: fig_1.jpg; fig_2.jpg; fig_3.jpg; table_1.tif; table_2.tif etc.

12. The contributor is responsible for obtaining copyright *permission for reproduction of all images*, such as illustrations, musical texts, tables, figures, and music examples.

The *RBM* welcomes reviews of books, CDs, DVDs, hypermedia and other kinds, recently published (last 5 years) and relevant to the area. Reviews should provide a critical appraisal of the contribution of the work, or a body of work, for the development of its area or field of study. It should also consider all the above guidelines, and should not exceed 3,000 words and eight pages.



Universidade Federal do Rio de Janeiro

Carlos Antônio Levi da Conceição

Reitor

Antônio José Ledo Alves da Cunha

Vice-reitor

Centro de Letras e Artes

Flora de Paoli

Decana

Escola de Música

André Cardoso

Diretor

Marcos Nogueira

Vice-diretor

Afonso Barbosa Oliveira

Diretor Adjunto de Ensino de Graduação

Celso Ramalho

Coordenador do Curso de Licenciatura

João Vidal

Diretor Adjunto do Setor Artístico Cultural

Miriam Grosman

Diretora Adjunta dos Cursos de Extensão

Marcos Nogueira

Coordenador do Programa de Pós-graduação

Maria Alice Volpe

Editora da Revista Brasileira de Música