



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

São Paulo – Instituto de Artes

Bruno Renato Lacerda

**ARRANJOS DE GUERRA-PEIXE PARA A ORQUESTRA DA RÁDIO
NACIONAL DO RIO DE JANEIRO**

São Paulo

2009

BRUNO RENATO LACERDA

**ARRANJOS DE GUERRA-PEIXE PARA A ORQUESTRA DA RÁDIO NACIONAL
DO RIO DE JANEIRO**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Paulista Júlio de Mesquita Filho, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Música. Pesquisa desenvolvida com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

ORIENTADOR: Prof. Dr. Marcos Pupo
Fernandes Nogueira

São Paulo
2009

**Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto
de Artes da UNESP**

-
- L131a Lacerda, Bruno Renato
Arranjos de Guerra-Peixe para a orquestra da Rádio
Nacional do Rio de Janeiro / Bruno Renato Lacerda. - São
Paulo : [s.n.], 2009.
341 f.; 1 CD
- Bibliografia
Orientador: Prof. Dr. Marcos Pupo Fernandes Nogueira
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade
Estadual Paulista, Instituto de Artes.
- 1 Arranjo (Música para orquestra). I. Guerra-Peixe, César,
1914-1993. II. Nogueira, Marcos Pupo Fernandes. II.
Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título
-

CDD – 781.37

Banca examinadora

Data da defesa: 07/05/2009

Prof. Dr. Marcos Pupo Fernandes Nogueira
Instituto de Artes da UNESP

Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda
Instituto de Artes da UNESP

Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos
Instituto de Artes da UNICAMP

*Ao professor e mestre Ricardo Rizek;
“basta ao discípulo ser como o seu mestre”.*

*Ao meu pai, Prof. Dr. Régio Lacerda;
“tudo o que é meu é seu”.*

*À Emelyn;
“eles não serão dois, mas um”.*

AGRADECIMENTOS

A Deus por abrir as portas e proporcionar as oportunidades.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Marcos Pupo F. Nogueira, por me adotar como orientando, por sempre disponibilizar seu tempo para orientação e pelos inúmeros e valiosos conselhos, críticas e sugestões, sempre dados em tom de sabedoria e amizade, que foram fundamentais para a realização desta pesquisa.

As coordenadoras do Programa de Pós-Graduação em Música, Lia Vera Tomás e Dorotéia Machado Kerr, pelo auxílio oportuno que souberam dar com muita competência durante o meu curso de mestrado.

Ao Prof. Dr. Paulo Castanha, pelo atento exame que deu ao meu trabalho na banca de qualificação e pelos elogios pessoais que ficarão marcados na memória.

Ao Prof. Dr. Alberto T. Ikeda, pelo apoio dado durante todo meu percurso no mestrado.

Ao Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos, por ter participado da banca de defesa de mestrado, por seu profundo conhecimento sobre o assunto, o que enriqueceram esta pesquisa.

Às funcionárias da biblioteca do Instituto de Artes da UNESP, Sebastiana Freschi, Fabiana Colares, Laura e Cristina, pelo incentivo, ótimo atendimento, amizade e carinho.

Aos funcionários do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Alexandre Loureiro e Luiz Antônio, por terem sido atenciosos e prestativos em seu serviço.

Ao Samuel Cintra Santos, por ter concedido gratuitamente toda a sua biblioteca de timbres eletrônicos, por ter me socorrido em todas as minhas dúvidas sobre o uso de *softwares* de música, por ter disponibilizado o seu estúdio para gravação das músicas analisadas nesta pesquisa, bem como pela mixagem e masterização delas, pelo tempo despedido e pela sincera e rara amizade.

À Jane Guerra-Peixe, pelas dicas e informações dadas sempre prontamente.

Ao professor mestre Randolph Miguel, por ter mostrado o seu acervo de coleção de discos com arranjos de Guerra-Peixe.

Ao Prof. Dr. Samuel Araújo e ao Prof. Dr. Antônio Guerreiro, por terem respondido às minhas dúvidas, assim como ao maestro Norton Morozowicz.

À cantora Luciana Fisher, por aceitar prontamente em colaborar com o resgate dos arranjos de Guerra-Peixe ao cantar as músicas selecionadas para a análise deste trabalho.

Ao meu pai, o amigo e colaborador em todos os momentos necessários.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior), pela bolsa de estudos.

À professora mestre Ana Maria Figueiredo Barbosa, pela revisão do texto.

À minha mãe, Cida, pelo precioso suporte psicológico.

Por fim, à minha namorada Emelyn por todo amor e carinho, e pela compreensão pelas minhas horas ausentes durante as férias, domingos e feriados, enquanto me dedicava à pesquisa.

RESUMO

Esta pesquisa analisa seis arranjos de Guerra-Peixe escritos para a orquestra da Rádio Nacional do Rio de Janeiro durante o período de contratação desse músico por parte dessa emissora. Por meio da análise estão demonstrados os procedimentos utilizados por Guerra-Peixe na elaboração de seus arranjos. A análise identifica os métodos empregados por Guerra-Peixe em seus arranjos usados para caracterizar alguns dos principais gêneros da música popular brasileira. Verificou-se, por meio da análise comparativa dos arranjos com o ciclo de peças da obra *Drummondiana*, do mesmo compositor, que Guerra-Peixe aplica procedimentos dos arranjos na escrita composicional. Para contextualizar o objeto de análise há um levantamento histórico sobre os seguintes temas: a trajetória de Guerra-Peixe como arranjador de orquestras de rádio, as transformações estéticas dos arranjos orquestrais de música popular brasileira, o surgimento, o ápice e o declínio das orquestras de rádio e o estado de conservação do acervo de partituras com arranjos escritos por Guerra-Peixe. A fundamentação teórica da análise está baseada nos conceitos de “motivo de acompanhamento” e “tipos de acompanhamento”, de Arnold Schoenberg e dos “tipos de texturas”, de Walter Piston. Os procedimentos metodológicos da análise obedecem à seguinte ordem: aspectos estruturais da música (forma, frase, textura e plano harmônico), aspectos funcionais do acompanhamento (“motivo de acompanhamento”, “melodia secundária” e tratamento da “linha do baixo”), descrição das funções desempenhadas pelos naipes da orquestra e a junção de todos esses aspectos direcionados especificamente para as partes instrumentais: introdução, interlúdio ou transição e coda.

PALAVRAS-CHAVE: arranjo; Guerra-Peixe; música popular; acompanhamento sinfônico; orquestra de rádio.

Área de conhecimento da titulação de acordo com a tabela da CAPES: 8030300-5

ABSTRACT

This research analyzes six Guerra-Peixe's arrangements written for the Radio Nacional do Rio de Janeiro orchestra during the period when the musician was hired by that radio station. Through this analysis, it is implied all kinds of procedures used by Guerra-Peixe in his arrangements elaboration. The analyses identify the methods applied by Guerra-Peixe in his arrangements to characterize some of the main kinds of the Brazilian popular music. It is found, through the comparative review of the arrangements with the cycles of the *Drummondiana's* plays, of the same composer, that Guerra-Peixe uses procedures of the arrangements in the compositional writing. To contextualize the object of the analysis there is a historical survey about the following subjects: the path of Guerra-Peixe as an arranger of the radio orchestras, the esthetics transformations of the Brazilian popular music arrangements, the beginning and the ending of the radio orchestras and the state of preservation of the scores collection with arrangements written by Guerra-Peixe. The theoretical foundation of analysis is based in Arnold Schoenberg's concepts of "motive of accompaniment" and "types of accompaniment" and Walter Piston's "kinds of textures". The methodological procedures of the analysis obey the following order: structural aspects of music (form, phrase, texture and harmonic plan), functional aspects of accompaniment "motive of accompaniment", "secondary melody" and "bottom line treatment", description of the functions done by the sections of orchestra and the joint of all those aspects specifically oriented to the instrumental parts: introduction, interlude or transition and coda.

KEYWORDS: arrangement; Guerra-Peixe; popular music; symphonic accompaniment; radio orchestra.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. ABORDAGEM HISTÓRICA.....	24
1.1. A trajetória de Guerra-Peixe como arranjador de orquestras de rádio.....	24
1.2. Histórico das orquestras de rádio.....	43
2. ARRANJO EM FOCO.....	68
2.1. Consideração teórica.....	68
2.2. Breve panorama das mudanças estilísticas do arranjo na história da música popular brasileira.....	75
2.4. Acervo de partituras dos arranjos de Guerra-Peixe.....	87
3. ANÁLISE DOS ARRANJOS COM UM BREVE ESTUDO SOBRE OS SEUS GÊNEROS MUSICAIS.....	91
3.1. Procedimentos metodológicos para análise dos arranjos.....	91
3.2. Marcha carnavalesca “O teu cabelo não nega”.....	95
3.3. Marcha-rancho “Estão voltando as flores”.....	107
3.4. Samba “Luz Negra”.....	119
3.5. Samba-exaltação “Aquarela do Brasil”.....	133
3.6. Samba-canção “Nossos momentos”.....	153
3.7. Bossa-nova “Samba de uma nota só”.....	164
3.8. Síntese estilística dos arranjos de Guerra-Peixe e o estudo comparativo com a sua obra.....	179
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	202
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	206
ANEXOS.....	214

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa aborda os arranjos sinfônicos de música popular brasileira produzido pelo compositor César Guerra-Peixe para a orquestra da Rádio Nacional do Rio de Janeiro com a finalidade de exemplificar, por meio da análise de seis arranjos, como esse músico faz arranjos. Guerra-Peixe escreveu esses arranjos para uso exclusivo dos programas da Rádio Nacional. A feitura deles ocorreu durante o período em que esse músico cumpriu contrato com a emissora, a saber: primeira contratação do dia 15 de abril de 1948 ao dia 1º de agosto de 1949 e segunda contratação do dia 2 de outubro de 1961 até 1º de maio de 1967, conforme consta na sua ficha cadastral consultada na sede de arquivos da Rádio Nacional do Rio de Janeiro.

O presente trabalho tem como objetivo principal descrever as características estilístico-musicais dos arranjos de Guerra-Peixe, bem como identificar os procedimentos musicais usados por ele para caracterizar os diferentes gêneros da música popular brasileira. Como desdobramento desse objetivo, esta pesquisa verifica, por meio de uma análise comparativa, a presença de procedimentos orquestrais usados nos arranjos na escrita composicional de Guerra-Peixe na peça para voz e orquestra intitulada *Drummondiana*.

Como objetivos secundários, esta dissertação apresenta três importantes aspectos relacionados ao tema principal. O primeiro se refere ao levantamento histórico sobre o percurso de Guerra-Peixe como arranjador de orquestras de rádio que serviu para contextualizar seus métodos de trabalhar musicalmente os arranjos. O segundo corresponde ao esclarecimento mais detalhado do surgimento e formação instrumental das orquestras de rádio, além de uma recuperação da história da orquestra da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, no qual foram situados os processos que levaram ao seu surgimento e à sua desativação. Por fim, em paralelo a esse levantamento, a presente pesquisa delineou as transformações estilísticas na concepção dos arranjos durante a história da música popular brasileira, discutindo também a falta de valorização do arranjo enquanto objeto de interesse musicológico.

A escolha do repertório para análise foi feita, primeiramente, com base nas músicas que possuíam formação instrumental sinfônica: naipe de cordas completo, seção rítmica, metais (trompetes e trombones) e madeiras (saxofones com ou sem flauta e clarinete), bem como de músicas que pertencessem aos gêneros musicais brasileiros e que tivessem sido compostas por músicos brasileiros. Os arranjos escolhidos para análise pertencem ao conjunto de músicas mais representativas do repertório nacional. Vale ressaltar que, por serem músicas

que alcançaram grande projeção perante o público, é grande a probabilidade de que tais músicas tenham recebido outros arranjos e que sejam conhecidas também por eles. Desse modo, a presente análise pode abrir pesquisas com estudos comparativos justamente por tratar de músicas com maiores possibilidades de diferentes versões de arranjos.

A própria análise já apresenta uma comparação entre as principais gravações das músicas selecionadas com os arranjos escritos por Guerra-Peixe para distinguir as ideias que partiram deste último daquelas já existentes nas gravações de referência. Além disso, a análise verifica se os arranjos de Guerra-Peixe tiveram repercussão em posteriores versões das mesmas músicas. Apresenta-se também um breve histórico sobre o gênero e sobre a composição em conjunto com cada música analisada.

A escolha dos arranjos ainda se fundamentou na pesquisa realizada por Jairo Severiano e Zuza de Homem Mello, que se encontra no livro *A canção do tempo: 85 anos de músicas brasileiras* (v. 2: 1958-1985), cujo objetivo desses foi fazer um levantamento das músicas que tiveram maior sucesso na história da música popular brasileira.

A contextualização do objeto foi feita mediante uma investigação histórica dos fenômenos que o envolve. Portanto, foi feito um levantamento do percurso de Guerra-Peixe em sua carreira como arranjador de orquestras de rádio, um estudo sobre a formação, a consolidação, a decadência e a supressão das orquestras de rádio, um delineamento das transformações estilísticas na concepção dos arranjos durante o desenrolar histórico da música popular brasileira e um resumo da situação do acervo de partituras com arranjos escritos por Guerra-Peixe para a música popular.

Na parte da contextualização histórica foram abordados assuntos como o processo de assimilação das novas tendências musicais que convergiram no arranjo para gêneros de música brasileira, bem como a compreensão do arranjo enquanto possibilidade de ampliação do mercado fonográfico do Brasil.

Após a realização de uma intensa pesquisa sobre a formulação do conceito de arranjo em trabalhos que desenvolveram este tema, foi encontrado na dissertação intitulada *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*, de autoria do pesquisador Paulo Aragão, uma definição, feita com base nos dicionários gerais e específicos de música, que chegou à seguinte conclusão: “arranjo é um processo inerente a qualquer música popular comercial” (2001, p. 27). Essa ideia é um pouco vaga e imprecisa, o que comprova o grau de complexidade que envolve o assunto.

A pesquisa realizada por Aragão foi importante para o desenvolvimento desta dissertação, haja vista que em seu estudo se encontram as principais informações sobre as

primeiras orquestras populares, sobretudo aquelas que atuavam na esfera das gravações. Além disso, Aragão situa a condição do trabalho de arranjador durante o período de 1929 a 1935. Esse autor também aponta o estabelecimento de alguns procedimentos usados na realização de arranjos que foram iniciados pelo músico Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna Filho) e logo estendidos aos demais arranjadores da época. Nesse sentido, a pesquisa de Aragão forneceu as bases necessárias para a compreensão do processo inicial envolvido na história do arranjo musical brasileiro.

Escrita pelo ex-funcionário do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro Leandro Pereira, a dissertação intitulada *Rádio Nacional do Rio de Janeiro: a música popular brasileira e seus arranjadores (década de 1930 a 1960)* é outro trabalho acadêmico que serviu de referência para a elaboração da presente pesquisa. Em sua dissertação, Pereira apresenta informações importantes sobre a carreira de Guerra-Peixe como arranjador da Rádio Nacional do Rio de Janeiro e do tipo de serviço que essa função envolvia naquele período.

A presente pesquisa partiu da justificativa usada por Pereira para designar a intenção de um estudo sobre a conceituação do termo arranjo. No seu trabalho, Pereira escreve: “essa pesquisa não tem como objetivo desenvolver uma exaustiva discussão acerca dos inúmeros significados que o termo ou a aplicação que o termo arranjo possui” (2006, p. 89). O presente trabalho se limita, como o de Pereira, a indicar uma ideia sobre o uso desse termo que possa servir como base para o desenvolvimento particular desta pesquisa.

Assim, entende-se por arranjo a instância criativa posterior ao ato da composição, usualmente realizada com a intenção de adicionar elementos musicais que sobrepujam os procedimentos convencionais de determinada manifestação musical.

A partir da pesquisa intitulada *Guerra-Peixe e as 14 canções do Guia Prático de Villa-Lobos: reflexões acerca da prática da transcrição*, realizada por Beatriz Paes Leme, adotou-se a compreensão de que o processo de fazer um arranjo pode envolver a composição de elementos que também constituem o discurso musical, tais como: “concepção da forma, harmonização, composição de partes auxiliares – introdução, *intermezzos* [interlúdios], coda – , criação de contracantos, além, é claro, da instrumentação e da feitura de uma partitura” (LEME, 2000, p. 23).

Portanto, o arranjo envolve grande parte do processo composicional, pois o material pré-existente pode ser apenas uma melodia para a qual o arranjador deve criar, por exemplo, a harmonia e a “linha do baixo” da música, além do acompanhamento e a distribuição de todos esses elementos para os instrumentos da orquestra.

Considerando que o arranjo pode absorver um expressivo trabalho de composição, percebe-se que, no processo de produção da música popular, o arranjador cumpre um papel essencial no acabamento e na finalização de uma composição. Essa profissão exige do músico um conhecimento musical técnico sobre harmonia, contraponto, instrumentação, orquestração, além de sensibilidade, bom gosto e conhecimento prático dos ritmos dos diferentes gêneros de música popular.

Existem outros aspectos que envolvem a estruturação musical da canção popular, por exemplo: linguagem poética (letra), melodia, *performance*, colocação e dicção vocais, prosódia, harmonia, ritmo de gêneros musicais, instrumentação, acompanhamento, além das partes inerentes a construção do discurso musical em si, como métrica, frase, dinâmica, agógica, articulação, acento, etc.

Entre todos esses parâmetros, o enfoque da análise desta pesquisa está direcionado para o papel do acompanhamento sinfônico na música popular, especialmente na esfera das orquestras de rádio.

Como mencionado, esta pesquisa apresenta, também, a trajetória de Guerra-Peixe como arranjador de orquestras de rádio. Para elaborar um texto sobre esse músico, foi necessária uma intensa revisão bibliográfica, a qual pôde revelar que a obra de Guerra-Peixe tem sido objeto constante de estudo de muitos pesquisadores na área da musicologia.

Conforme lembra o compositor Ernani Aguiar, Guerra-Peixe exerceu as mais variadas funções no campo da música, tais como “compositor erudito, compositor popular, professor, pesquisador, arranjador, violinista, regente, articulista, produtor radiofônico com aproximações à pintura e à poesia”¹, podendo acrescentar à lista as atividades de compositor de trilhas sonoras para cinema e *jingles* publicitários, além de caricaturista.

Entre todas essas atividades, como lembra o violonista Cláudio José Corradi Júnior, na sua pesquisa intitulada *César Guerra-Peixe: suas obras para violão*, Guerra-Peixe se autodenominava “como o compositor mais brasileiro de todos os tempos, graças exatamente as suas pesquisas feitas mormente em Pernambuco, no que tange ao folclore musical” (GUERRA-PEIXE, 1974, p. 5 apud CORRADI JR., 2000, p. 19).

A ideia presente na afirmação anterior serviu de motivação para grande parte das pesquisas realizadas sobre a obra de Guerra-Peixe, pois a maioria desses estudos focaliza como esse músico faz uso dos elementos musicais extraídos do folclore brasileiro nos seus processos composicionais. Ou seja, essas pesquisas basicamente se apoiam na ideia central de

¹ Presente no artigo Guerra-Peixe um compositor *multifário*. Disponível em: <<http://www.dc.mre.gov.br/brasil/textos/104a107er.pdf>>. Acesso em: 28 out. 2007.

que “falar de Guerra-Peixe é falar de sua busca das verdadeiras raízes da música brasileira – ritmos folclóricos e suas manifestações – e, conseqüentemente, a aplicação dos mesmos” em suas composições, como declarou o pianista Ângelo Dell’ Orto no seu trabalho intitulado *Aspectos interpretativos da Sonata n.º 2 de César Guerra-Peixe* (1998, p. 12).

A presente pesquisa, além de buscar referências na bibliografia anteriormente mencionada, se fundamenta em duas dissertações no que se refere à extração de declarações pessoais do próprio Guerra-Peixe. A primeira é o trabalho do violonista Randolph Miguel intitulado *A estilização do folclore na composição de Guerra-Peixe*. Deste trabalho foram consultados os depoimentos de Guerra-Peixe gravados em fitas cassetes e transcritos por Miguel em sua dissertação.

Da pesquisa *Guerra-Peixe: sua evolução estilística à luz das teses andreas*, realizada pelo musicólogo Antonio Emanuel Guerreiro de Faria Júnior, foram extraídas citações cujas fontes primárias se encontram no acervo pessoal de Jane Guerra-Peixe, sobrinha neta de Guerra-Peixe, que revelam principalmente a correspondência entre o compositor e o musicólogo Mozart de Araújo.

Ainda referente a pesquisas acadêmicas que devem ser comentadas, estudou-se o trabalho do mestre em comunicações Enor Paiano, intitulado *O Berimbau e o som universal. Lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Esta pesquisa serviu, sobretudo, para contextualizar o objeto de análise dentro do período em que está envolvido: década de 1960.

Quanto à literatura específica publicada, inclui-se nesta bibliografia comentada o livro *César Guerra-Peixe: a música sem fronteiras*, de Rosa Nepomuceno, e o artigo *As mídias do séo maestro*, escrito por Lúcio Aguiar para o livro *Guerra-Peixe: um músico brasileiro*. Estas duas últimas fontes serviram, especialmente, como base para a descrição da carreira de Guerra-Peixe como arranjador de orquestras de rádio. Pesquisou-se também artigos em jornais e revistas encontrados em acervos de música, como a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, além dos depoimentos prestados pelo compositor ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Conforme pode ser observado, as próprias declarações de Guerra-Peixe atestam para a veracidade do fato de ele ter se considerado “o músico mais brasileiros de todos os tempos” (GUERRA-PEIXE, 1991 apud FARIA. JR. 1997, p. 61). Ele mesmo se classificava como compositor nacionalista, movimento que se filiou por toda vida através de suas pesquisas e a aplicação das mesmas em suas composições. No entanto, foi somente a partir de sua volta à composição, em 1966, após ter passado seis anos sem compor nada, que Guerra-Peixe declarou que já havia interiorizado a sonoridade da música folclórica que pesquisara e, com

isso, estava conseguindo compor de acordo com o nacionalismo brasileiro com maior desenvoltura. Porém, foi só na segunda metade da década de 1970 que o compositor alcançou aquilo que se concluiu ser a sua fase denominada de *síntese nacional*.

Os anos de maturidade composicional se aproximam do período em que Guerra-Peixe escreveu a maioria dos arranjos selecionados para análise. Com isso, em termos de arranjo orquestral para acompanhamento de cantor de música popular, acredita-se que nesses arranjos estão os procedimentos definitivos usados por Guerra-Peixe para a feitura dessa tarefa. Desse modo, a análise desenvolvida nessa pesquisa demonstra a técnica de Guerra-Peixe como arranjador de orquestra de rádio.

Uma análise da escrita sinfônica de Guerra-Peixe para música popular se revela uma novidade. Estudar sua trajetória profissional por esse viés pode fornecer um diferente ângulo para a compreensão de uma parte da sua carreira como músico. Conforme lembra o pesquisador Antônio Guerreiro de Faria Júnior:

Ao lado de uma formação profissional clássica, [Guerra-Peixe] sempre trabalhou como arranjador de música popular em rádio, televisão e em gravações desde 1938. Se conhecia o folclore como pesquisador, também foi autor de inúmeros choros, sambas, boleros, marcha, sendo um profundo conhecedor de música popular urbana; seu domínio do *métier* era completo (2000, p. 181).

Foi justamente pelo seu anseio em desenvolver a técnica composicional que Guerra-Peixe optou pelo trabalho de arranjador, como ele mesmo declarou: “Eu queria viver e estudar, por isso a opção pelos arranjos como “ganha pão”; as outras ocupavam muito tempo e trabalho” (dep. MIS-RJ, 1992). Foi a partir de seus primeiros trabalhos, em 1938, como o arranjo para a música “Rosa”², de Pixinguinha, e de vários outros arranjos feitos para acompanhar cantores, por exemplo, Moacir Bueno Rocha, Aurora Miranda, Marília Batista, Francisco Alves, entre outros, em gravações de discos, que Guerra-Peixe chegou à seguinte conclusão:

Quando vi que estava agradando, pensei: toco seis horas por dia para ganhar vinte e cinco mil reis, engravatado e com aquele globo imenso em cima de mim, um calor miserável e ainda tinha que estudar. Ao passo que fazendo essas orquestrações, fico à vontade em casa, estou aprendendo e ganho muito mais, além de ser chamado de maestro (Jornal o Globo, 1979, p. 1-2).

² Mário de Andrade elogiou a música “Rosa” com arranjo de Guerra-Peixe: “ótimo como caráter” e omitiu sua opinião com relação ao outro lado do disco com a música “Carinhoso”, também de autoria de Pixinguinha que, por sua vez, recebia arranjo de Radamés Gnattali como uma das primeiras músicas a aderir ao “motivo de acompanhamento” adaptado ao ritmo dos gêneros musicais brasileiros (ver página 74).

É consenso entre os pesquisadores a constatação da importância da experiência que Guerra-Peixe teve como arranjador de orquestras de rádio para a sua formação como músico profissional e compositor. O próprio Guerra-Peixe exclamou em certa ocasião: “Não há como a escola da vida, onde a gente tem que fazer com os elementos de uma arte viva, por inferior que seja, toda espécie de treino preliminar a uma obra mais profunda. Salve o rádio!!!”³ (apud FARIA. JR., 1997, p. 55).

É nesse sentido que está traçado um paralelo entre o trabalho de Guerra-Peixe como compositor com o seu ofício de arranjador. A análise comparativa da *Drummondiana*, único ciclo de peças do autor a receber acompanhamento sinfônico para voz solista, com os arranjos coloca em evidência as contribuições inerentes à atividade de arranjador na formação do compositor. Tal constatação se deu a partir da identificação dos procedimentos mais recorrentes nos arranjos, aqueles pertencentes aos critérios de seleção, e sua confrontação com a escrita composicional. A comparação entre a técnica e os procedimentos usados em cada uma das áreas revela pontos em comum entre ambas.

Por exemplo, para muitos dos especialistas que comentaram a obra musical de Guerra-Peixe, a simplicidade na escrita sempre foi a grande arma usada para alcançar aquilo que o compositor chamava de comunicabilidade. Essa mesma estratégia foi usada na elaboração dos seus arranjos. A presente pesquisa ainda afirma que a técnica de comunicabilidade ou simplicidade empregada por Guerra-Peixe em suas composições também se deve ao aprendizado adquirido pelo seu trabalho como arranjador.

É possível ainda traçar paralelos mais gerais entre as atividades mencionadas. Por exemplo, Guerra-Peixe dizia que “o batuque mais elementar rebarbativo, ou mesmo medíocre pode ser transformado em uma peça artística” (Ibid., p. 88). Muitas vezes, essa habilidade de tratar o material sonoro de origem folclórica foi aplicada por ele em seus arranjos, visto que pretendia transformar, por exemplo, os batuques feitos em caixas de fósforos em músicas apresentáveis e vendáveis para os consumidores de música popular da época.

Foi também por meio das orquestras de rádio que Guerra-Peixe pode exercitar e experimentar a maneira como teria que transpor o material rítmico, melódico e temático que aprendia em suas pesquisas para uma formação instrumental diferente da sua fonte original. A seguinte afirmação de Faria Júnior confirma essa constatação: “sua atividade no rádio a frente de uma orquestra constituiu-se em uma espécie de laboratório para a aquisição de técnica” (Ibid., p. 43). Tal ideia encontra apoio no pensamento do próprio Guerra-Peixe, pois certa vez

³ Carta a Mozart Araújo, 26 de junho de 1950, Recife.

declarou: “na Rádio é que eu me aproveito das oportunidades para brincar um pouco. Ainda hoje vai um programa (não está escrito especialmente sobre o assunto) que é todo baseado nos ritmos e melodias do Xangô!!”⁴ (Ibid., p. 56).

O compositor Edino Krieger aponta outros fatores advindos do trabalho de Guerra-Peixe como arranjador que favoreceram a atividade desse último como compositor e músico em geral:

(...) que lhe valeu um extraordinário aguçamento da percepção auditiva. Ouvindo imediatamente o que escrevia, adquiriu uma prática absoluta no campo da instrumentação, um domínio perfeito do processo de criação, registro e aparição da ideia sonora: um mecanismo em três tempos que envolve a mentalização sonora da ideia musical. O domínio pleno e raro desse mecanismo trifásico, adquirido no exercício diário de um trabalho puramente profissional, iria transferir-se, inevitavelmente, para toda a produção musical do compositor: suas obras são sempre exemplares em sua relação entre o que está escrito e o que se ouve, na relação intensa daquilo que se ouve, no equilíbrio perfeito das sonoridades em qualquer agrupamento instrumental (apud NONNO, 1997, p. 35).

Guerra-Peixe, bem como outros músicos contemporâneos que atuaram na área do arranjo, deve o desenvolvimento dessas habilidades, também, ao fato de que na ocasião os músicos não contavam com uma série de recursos técnicos, como mixagem, edição e outros aperfeiçoamentos tecnológicos que foram surgindo e se aprimorando no decorrer das décadas. O arranjador deveria realizar sem apoio da atual tecnologia todo o trabalho que se tornou remodelável mediante ela. Deveria equilibrar a instrumentação nos parâmetros de tessitura, dinâmica e textura tendo como base principalmente o efeito acústico natural dos instrumentos.

Após anos de serviço prestado como arranjador, Guerra-Peixe declarou que a situação havia mudado de figura em relação aos tempos áureos que ocorreram entre o início dos anos de 1930 e o final dos anos de 1960. Ele disse: “as gravadoras criaram uma espécie de clube fechado de arranjadores, as estações de rádio deixaram de pedir essa espécie de trabalho e as televisões passaram a me pedir arranjos tirados dos discos. Isso eu não faço”. (Jornal *O Globo*, 1979, 1-2). Quando essa situação tomou forma, Guerra-Peixe passou a produzir arranjos feitos apenas por encomenda.

No início dos tempos áureos mencionado acima, a expansão do mercado fonográfico no Brasil fez com que as gravadoras requisitassem arranjadores e regentes para dirigir suas orquestras que, por sua vez, se encontravam em um processo de afirmação de uma estrutura instrumental sinfônica designada para a função primordial de acompanhar cantores em suas

⁴ Carta a Mozart de Araújo, Recife, 31/06/1950.

gravações. Esse foi um momento crucial para o estabelecimento e a regulamentação da profissão do músico popular no país, do qual Guerra-Peixe é exemplo.

No plano do acompanhamento orquestral para a música popular, a fusão de uma formação composta por instrumentos advindos da tradição da música clássica, como as cordas (violino, viola, violoncelo e contrabaixo), com instrumentos que já tinham alguma tradição na música popular, resultou em uma novidade para a época. O presente estudo indica que a música popular contribuiu, em tal fusão, com o naipe das madeiras (flautas e clarinetes), advindas da tradição dos grupos de choro, que aderiram à estrutura sinfônica da orquestra de rádio através dos primeiros conjuntos regionais. Essa primeira formação foi ampliada com os instrumentos vinculados, enquanto conjunto instrumental⁵, ao *jazz*, mas que já possuíam tradição no Brasil desde os meados do século XIX com as bandas militares e as bandas de coreto. Trata-se dos metais (trompetes e trombones), dos saxofones (alto, tenor e barítono) e da seção rítmica (bateria, guitarra, piano e contrabaixo).

Esse processo resultou na substituição e fusão da primeira formação pela segunda, ou seja, dos grupos de choro pelas *jazz bands* e, logo, *big bands*. Ao conjunto instrumental da orquestra de rádio se convencionou chamar de *orquestra jazz sinfônica*, devido à presença da *big band* acrescentada do naipe de cordas com a possibilidade da inserção das madeiras (flautas e clarinetes). Esse assunto pode ser mais bem esclarecido no capítulo que trata das orquestras de rádio.

Seguindo o raciocínio da então novidade para a época, o depoimento dado pelo radialista Almirante (Henrique Fôreis Domingues) estabelece um importante vínculo entre a história e a atuação das orquestras de rádio. Esse depoimento ilustra bem o tipo de justificativa adotada pelos artistas do período do final dos anos de 1930 para o uso do recurso de uma formação instrumental sinfônica no acompanhamento de música popular. Almirante expressou tal pensamento da seguinte forma:

Hoje, queremos mostrar toda a arte que pode haver num arranjo de samba. O samba, esse ritmo que tem sido injustamente combatido por alguns críticos esnobes que só vêem valor na música estrangeira, é, como gênero musical, tão bom ou melhor do que o *fox* americano, o tango argentino, a canção napolitana ou a polca vienense. A questão é que essas músicas dão a impressão de serem melhores, porque são tratadas musicalmente de maneira mais elevada do que a nossa canção popular. Tudo se

⁵ Apesar da forte tradição dos instrumentos de sopro nas Bandas Militares e de Coreto no Brasil, a formação das *jazz-bands* e *big-bands*, bem como os procedimentos orquestrais advindos de suas formações características, foi algo novo para a época e se estabeleceu por meio de uma ligação direta com o repertório de música popular. Contudo, a contribuição de músicos como Anacleto de Medeiros e Irineu de Almeida, por exemplo, na direção das primeiras mencionadas bandas é inegável, tanto no aspecto do arranjo, cujos arranjos Pixinguinha dão prova disso, como no da instrumentação.

resume, no entanto, numa questão de roupagem e de apresentação (1990, p. 67 apud CABRAL, 1990, p. 167).

O rádio foi o principal veículo para a consagração dos artistas, transferindo essa função social para a televisão, principalmente a partir da segunda metade da década de 1960. Do início da década de 1930 até este período, o rádio esteve à frente da produção da música popular. Além de ser promotor e descobridor de artistas, ele contribuiu na padronização da interpretação de gêneros musicais no que se refere à estética dos arranjos.

É atribuída à Rádio Nacional do Rio de Janeiro grande parte dessa padronização. O presente trabalho demonstra, por meio da análise, a padronização do estilo dos arranjos difundida por essa emissora, tendo como exemplo os arranjos de Guerra-Peixe.

No decorrer desta pesquisa, percebeu-se que o estilo de arranjos adotados pelos arranjadores da Rádio Nacional do Rio de Janeiro vigorou mesmo nos festivais da televisão, pelo menos até o ano de 1968, quando surgiu o movimento do Tropicalismo. Porém, nos anos anteriores a esta data, o mesmo não pode ser dito sobre o movimento da Jovem Guarda que adotou a formação instrumental do rock para o acompanhamento de suas músicas. Essa formação logo se propagou sendo, também, responsável pela obsolescência dos arranjos que seguiam o padrão da Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Por outro lado, posteriormente, houve um resgate do padrão estético dos arranjos da Rádio Nacional pelo movimento da Jovem Guarda quando este perdeu força e encontrou uma saída ao estender o seu repertório de músicas ao gosto do público dos ouvintes da referida emissora. Para tanto, os cantores associados à Jovem Guarda conciliaram suas carreiras com os padrões musicais estabelecidos pela Rádio Nacional, padrões estes que já haviam sido assimilados pelos ouvintes de tal emissora. Tal fato pode ser constatado no período que vai do final da década de 1960 aos inícios de 1970. Essa conciliação culminou naquilo que ficou conhecido como música brega, cafona ou romântica.

Esta constatação demonstra que o processo de resignificação ou transmutação da música popular se deve, também, aos interesses comerciais da indústria cultural, das transformações tecnológicas e das tendências em voga, como as modas internacionais que chegam com força ao Brasil e são rapidamente adotadas pelos músicos brasileiros. Ou seja, nas palavras do professor Alfredo Bosi: “é próprio da ideologia da modernização trocar às vezes de aparência para vender melhor” (1992, p. 318). Esse processo se constitui em uma tradição, na qual os elementos inerentes à canção popular estabelecem uma contínua confluência entre o passado e o presente na formação de novas sonoridades.

Com relação à pesquisa sobre arranjo e seus arranjadores, pode-se afirmar que a própria história não favoreceu esse tipo de enfoque, pois os documentos de época carecem de informações nesse sentido. Exemplo disso são as capas de discos com a ficha técnica omitida ou incompleta, partituras de arranjos perdidas, programas radiofônicos que não mencionam a autoria do arranjador, revistas de temática musical cujo conteúdo dá pouca importância à menção desses profissionais, entre outros motivos.

Pode-se dizer que o contexto da época favorecia o cantor como principal foco de atenção, situação que parece não ter mudado muito. Enquanto o cantor era o produto que regia a economia da indústria fonográfica, aos arranjadores sobrava o anonimato e a sombra nas luzes da fama que, pelo menos, era uma fonte de renda fixa e estável que envolvia aquilo que gostavam de fazer: música. Esse anonimato não era recebido com indignação por parte dos arranjadores, pois muitos deles pretendiam preservar seus nomes da associação com a música popular e mantê-los resguardados nos redutos da música de concerto.

Acrescenta-se também a ideia de transitoriedade que considera descartável o trabalho de um arranjo, posição assumida, por exemplo, pelo próprio Guerra-Peixe que não deu importância ao material produzido nessa área o que tornou inviável a realização de um inventário ou a organização de um acervo completo com as partituras dos seus arranjos. Infelizmente, isso pode ser dito sobre a maioria dos arranjadores contemporâneos de Guerra-Peixe, como Lírio Panicalli, Radamés Gnattali, Alberto Lazoli, Léo Peracchi, Ercoli Vareto, Guio de Moraes, Alexandre Gnattali, Carioca (Ivan Paulo da Silva), etc. Em tal conjuntura, a principal salvaguarda desse material ficou por conta da Fundação do Museu da Imagem e do Som, especialmente a do Rio de Janeiro, pois a Fundação do Museu da Imagem e do Som de São Paulo ainda não disponibilizou as partituras dos arranjos escritos para a orquestra da Rádio Nacional de São Paulo.

Nesse contexto, é compreensível que no meio acadêmico os pesquisadores encarem com indiferença esse tipo de objeto de pesquisa, pois, na maioria das vezes, esse material não é entendido como produção artística e, portanto, não compensa ser estudado. A lacuna nos estudos musicológicos sobre o arranjo é tratada com maior especificidade na parte da consideração teórica: primeiro tópico do segundo capítulo.

A presente pesquisa amplia as possibilidades de aplicação do patrimônio musical preservado pelo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro como fonte confiável de pesquisas acadêmicas.

Quatro pontos também justificam a relevância do presente trabalho. O primeiro se refere ao fato de que foi oferecido um enfoque diferenciado sobre uma personalidade de

grande estima para a música brasileira, pois a abordagem de sua obra foi realizada por um viés ainda pouco explorado: a escrita sinfônica para música popular.

O segundo diz respeito à abertura de novas perspectivas na compreensão da música popular pelo prisma do arranjo, sendo este apenas mais um aspecto entre a pluralidade envolvida no tema. Este trabalho desenvolve um redimensionamento na compreensão histórica e musical por um ângulo que possivelmente passará a ser mais bem observado a partir dos resultados obtidos nesta pesquisa, pois esta é uma temática recente no meio acadêmico.

O terceiro se deve à ampliação de gêneros de música popular em pesquisas acadêmicas. Grande parte do enfoque da musicologia desta área tem se voltado para a década de 1930, com estudos sobre a origem do samba, e para a década de 1960, com discussões em torno da bossa-nova. A inclusão de gêneros como o samba-canção e a marcha-rancho abordados neste trabalho reconhece o relevante papel na música brasileira de tais gêneros devido ao seu destaque até os primeiros anos da década de 1960.

Por fim, o quarto refere-se à importância didática da análise e do entendimento da maneira como Guerra-Peixe escrevia os seus arranjos, o que pode fornecer aos estudantes e pesquisadores um material ilustrativo sobre alguns procedimentos adotados por Guerra-Peixe na feitura dessa tarefa. A consulta a essa pesquisa pode proporcionar uma referência de estudo das ideias musicais adotadas por Guerra-Peixe no tratamento de gêneros musicais que constituem parte do repertório da música popular brasileira.

Vale lembrar que a inspiração para organizar um trabalho com o enfoque no acompanhamento sinfônico para música popular se deve às aulas de orquestração que o autor do presente trabalho teve durante a graduação com o maestro Abel Rocha. O trabalho que Abel Rocha chama de “cobertura” propiciou o interesse para a pesquisa com o intuito de maiores aprofundamentos sobre o assunto no curso de mestrado. A ânsia em conhecer mais sobre a disciplina encontrou respaldo em conversas com outros pesquisadores da área que também observam a falta de bibliografia disponível sobre o tema. Dessa forma, este trabalho pode auxiliar os interessados na área do arranjo orquestral para acompanhamento de música popular a encontrar parte das soluções de suas indagações intelectuais, bem como inspirar outros estudos que aprofundem o assunto.

Os procedimentos metodológicos usados para a análise musical foram elaborados a partir de conceitos presentes em duas obras: o livro *Fundamentos da composição* do compositor Arnold Schoenberg e do tratado de *Orquestração* de Walter Piston. A organização dos procedimentos seguiu a divisão em quatro etapas, as quais foram denominadas de *fases*.

Dentro de cada uma das *fases* foram inseridas questões que, por sua vez, estão separadas em itens e subitens. Na primeira *fase*, foram analisados os aspectos que compõem a moldura do arranjo, como a forma, a estrutura de frases e motivos da melodia principal e o aspecto harmônico. Na segunda *fase*, foram incluídos os aspectos do acabamento do arranjo. Nessa parte do trabalho foi fundamental a classificação dos tipos de texturas sinfônicas conceituadas por Piston, sobretudo aquilo que ele denominou de “melodia acompanhada” e “melodia secundária”. À medida que essas texturas apareciam nos arranjos, foram analisadas a maneira como Guerra-Peixe as empregava e como tais texturas integravam o arranjo. Ainda com referência à segunda *fase*, os conceitos de “motivo de acompanhamento”, de Arnold Schoenberg, e a classificação dos “tipos de acompanhamento”, do mesmo autor, serviram para analisar a maneira como Guerra-Peixe organizou os instrumentos da orquestra para cumprir a função do acompanhamento. Também, por meio dos conceitos do livro *Fundamentos da composição*, analisou-se o aspecto do tratamento da “linha do baixo”, ainda como pertencente à segunda *fase*. A terceira *fase* foi destinada para uma espécie de recapitulação da análise feita até o momento, o estudo dessa *fase* auxiliou no trabalho de descrição dos naipes da orquestra. Essas três primeiras *fases* pertencem à parte da análise do acompanhamento para a voz solista. Por fim, denominada de quarta *fase*, a última parte da análise foi utilizada para separar a parte do acompanhamento para a voz solista da parte instrumental do arranjo. Nela, todos os aspectos das *fases* anteriores foram direcionados para a introdução, para o interlúdio ou transição e para a coda com a finalidade de analisá-las e compreendê-las.

A sistematização da metodologia da análise dos arranjos de Guerra-Peixe desenvolvida neste estudo pode ser entendida como a decorrência lógica de um processo de formação musical aliada aos princípios musicais vigentes nos conceitos dos autores mencionados. Esta sistematização foi elaborada em forma de um questionário que serviu para nortear a análise dos arranjos, porém, após orientar a análise, esse questionário foi abandonado como referência constante para a compreensão e consulta da referida análise, servindo apenas como plano metodológico do trabalho em questão.

Para facilitar a compreensão da análise, procedeu-se a edição das partituras das músicas analisadas. Nesse processo, utilizou-se como ferramenta o programa de edição de partituras *Finale*. A edição obedeceu aos conteúdos das grades manuscritas originais, todavia, ao invés de colocar os sinais de repetição, optou-se por escrever todas as notas e acordes repetidos para facilitar a visualização e uma possível interpretação. A edição foi feita em folha tamanho A4, em virtude do papel dos arranjos manuscritos serem de folha de tamanho A3, o

que dificultaria o anexo ao exemplar da dissertação. A ordem dos instrumentos obedeceu à sistematização do programa *Finale*, o que não alterou o aspecto musical dos arranjos. Foi feita também uma reedição da partitura da *Drummondiana*, pois a cópia retirada da dissertação de Nonno estava borrada. A edição realizada neste trabalho foi reduzida do tamanho padrão por motivos de direitos autorais.

Não foi possível localizar exemplos sonoros das partituras analisadas por dois motivos. O primeiro porque, sendo as partituras de uso exclusivo da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, as orquestras de gravadoras não podiam fazer uso desse material em suas gravações. Eram permitidas a saída de guias⁶, estas guias eram concedidas aos cantores em suas turnês apenas para servir como referência para possíveis interpretações de outras orquestras. Todavia, elas não apresentam todas as particularidades da partitura do arranjo original. O segundo motivo se deve ao fato de que os discos de acetato arquivados na sede da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, ainda em funcionamento, nos quais possivelmente foram gravadas as apresentações ao vivo dos programas que levaram ao ar a execução desses arranjos, foram destruídos pela invasão dos militares por ocasião da ditadura militar. No caso das fitas de rolo, foram gravadas narrações de partidas de futebol por cima as gravações originais dos programas da década de 1960, ou seja, segundo as informações concedidas pelos funcionários da Rádio Nacional e do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, não há registro sonoro dos arranjos executados pela orquestra da Rádio Nacional desse período disponível para consulta.

No entanto, para servir de exemplo sonoro, foram feitas gravações com a utilização de um sampler⁷. Essas gravações são também uma reconstituição de uma sonoridade que se encontra extinta na música popular brasileira e, portanto, servem ainda como um resgate musical de suma importância para a musicologia. Esses exemplos acompanham o exemplar desta dissertação.

⁶ Reduções para piano com indicações da instrumentação pretendida.

⁷ “Instrumento eletrônico que utiliza sons previamente gravados e armazenados digitalmente em sua memória, podendo alterá-los de diversas formas, à maneira de um sintetizador” (HOUAISS, *dicionário eletrônico*, 2001).

1. ABORDAGEM HISTÓRICA

1.1. A trajetória de Guerra-Peixe como arranjador de orquestras de rádio

César Guerra-Peixe nasceu na cidade de Petrópolis, estado do Rio de Janeiro, em 18 de março de 1914. Filho de pais portugueses recém-chegados ao Brasil, Guerra-Peixe teve nove irmãos, sendo que um deles nasceu no navio durante a viagem a caminho do Brasil. Segundo o depoimento prestado pelo próprio Guerra-Peixe, o sobrenome Peixe se deve ao fato de seu avô ter sido um pescador. Sua família foi a primeira com esse sobrenome no Brasil (dep. MIS/RJ, 1992).

Guerra-Peixe aprendeu violão e bandolim por meio do incentivo e das instruções recebidas de seu pai e, aos oito anos de idade, em 1922, já integrava o grupo de choro chamado “Choro de Carvalho” do botequim de portugueses. Ainda segundo o mesmo depoimento, o grupo era formado pelos seguintes instrumentos: bandolim (Guerra-Peixe), trombone, clarinete, contrabaixo (rabecão), violão, surdo e outros instrumentos de percussão (dep. MIS/RJ, 1992).

Aos 11 anos de idade ingressou no curso de violino da Escola de Música Santa Cecília, na qual teve aulas com o professor de violino Gaó Omicht. Nesse curso, Guerra-Peixe, de acordo com o seu depoimento, obteve avanço acima da média que resultou em prêmios e, posteriormente, na posição de professor auxiliar de violino (dep. MIS/RJ, 1992).

Em 1928, aos 14 anos de idade, ingressou como segundo violino da “orquestra” do Cine Glória de Petrópolis (cinema mudo), emprego que lhe rendia o salário de seis mil réis por dia, 180 por mês, segundo ele, “mais do que muito pai de família recebia na época” (dep. MIS/RJ, 1992).

Aos 16 anos de idade, compôs uma peça para piano, um tango intitulado “Otília”, em homenagem à sua namorada. Seu pai apresentou a peça para o maestro da banda de Petrópolis, Firmino Borragio, que escreveu um arranjo para ser tocado em uma das seções do Cine Glória. Guerra-Peixe então estudou a partitura desse arranjo e decidiu, a partir dali, compor as próximas peças já com instrumentação apropriada para os grupos disponíveis, mas sempre contando com os conselhos e a ajuda de Firmino Borragio. A partir desse momento, segundo o seu depoimento, Guerra-Peixe passou a ter seu interesse despertado para o lado da criação musical. Nesse sentido, suas diversas leituras de partituras adquiriram uma nova perspectiva: a da compreensão da escrita musical enquanto criação (dep. MIS/RJ, 1992).

Em 1932, aos 18 anos de idade, entrou no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro e por dois anos ia duas vezes por semana de Petrópolis ao Rio de Janeiro para ter aulas de violino com “Paulina D’Ambrósio, harmonia com Arnaud Gouveia e conjunto de câmara com Orlado Frederico” (NEPOMUCENO, 2001, p. 18).

Segundo o artigo escrito por Lúcio Aguiar no livro *Guerra-Peixe: um músico brasileiro*, em 1934, o compositor concluiu o curso de violino do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro e passou a residir nesta cidade definitivamente. Começou a trabalhar como violinista substituto em restaurantes, bailes e gafieiras e, após três meses substituindo o violinista da Taberna da Glória, conseguiu emprego fixo neste lugar, sendo logo transferido para a “orquestra” da Casa Belas Artes, emprego que manteve até 1938 quando foi dispensado juntamente com toda a orquestra (2007, p. 130-131).

Também segundo Aguiar, durante o período em que trabalhou como violinista da “orquestra” da Casa Belas Artes, Guerra-Peixe foi apresentado a Radamés Gnattali pelo pianista da mesma orquestra, seu vizinho do bairro do Andaraí: Newton Pinheiro. Os dois, durante as folgas do café-concerto, passaram a fazer frequentes visitas à Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Nas primeiras visitas, Guerra-Peixe apresentou seus arranjos a Gnattali na busca de críticas e sugestões e, depois, Gnattali, ao conhecer a escrita de Guerra-Peixe, estendeu-lhe o convite para escrever arranjos “para a famosa Orquestra de Serenata (dois violinos, flauta, clarinete, violoncelo, piano, contrabaixo e bateria)”, orquestra responsável por executar música ao vivo em programas da Rádio Nacional do Rio de Janeiro. “Em 1937, Radamés foi convidado por Ayres de Andrade, diretor artístico do programa “A Voz do Brasil” do D.P.I. [Departamento de Imprensa e Propaganda] para participar do suplemento musical. Nesse programa, Radamés executava várias valsas e choros de Guerra-Peixe” (AGUIAR, 2007, p. 131).

Ainda em 1938, Guerra-Peixe foi convidado pelo compositor e diretor musical da gravadora Odeon Vicente Paiva para trabalhar como arranjador substituto do maestro Rondon nessa gravadora ao lado de Pixinguinha. Vicente Paiva conheceu a trabalho de Guerra-Peixe por meio dos arranjos que ele fazia (muitas vezes de graça) para as músicas de Ronaldo Lupo e Sant-Clair Senna, geralmente, gravados pelos cantores Gastão Formenti, Moacir Boeno Rocha, Aurora Miranda ou, até mesmo, por Francisco Alves. Por exemplo, este último gravou a música “Sonhei com teus carinhos”, de Sant-Clair Senna e Guerra-Peixe, lançada pelo selo Columbia. Guerra-Peixe descreve como foi esse período de sua vida:

Comecei a me aprimorar e fazer arranjos para a Aurora Miranda, Francisco Alves, etc. Aliás, o Chico gravou um samba meu na época, meu e do Sant-Clair Sena, chamado “Sonhei com Teus Carinhos”. Eu sei que dois dos meus arranjos foram parar na Odeon, numa época em que Pixinguinha e o maestro Rondon, que estava doente e não podia orquestrar. Era um trabalho para os dois, mais ainda para um só. Foi quando o Vicente Paiva, na época diretor da gravadora, viu esses dois arranjos e me convidou para trabalhar na gravadora (GUERRA-PEIXE, 1979, p. 27).

Nessa época de sua vida, Guerra-Peixe leu pela primeira vez o livro *Ensaio sobre a música brasileira* de Mário de Andrade e chegou à seguinte constatação: “Foi aí que eu tive a primeira revelação (...) eu nem sabia que existia a tal música brasileira” (Coleção Mozart Araújo, *Jornal do Brasil*, 10/05/1974 apud FARIA JR., 1997, p. 9).

A soma desses fatores – contrato na Odeon, leitura das propostas de Mário de Andrade como estímulo aos compositores brasileiros, o convívio com Radamés Gnattali, um músico que se sustentava com o trabalho de arranjador, o desgosto do trabalho instável de músico da noite e a finalização dos estudos de violino – contribuíram para que Guerra-Peixe tomasse a decisão de procurar um professor para aprofundar os seus estudos musicais. Assim, Guerra-Peixe declarou: “procurei um professor e encontrei um ótimo em Newton Pádua” (Coleção Mozart Araújo, *Jornal Brasil*, 10/05/1974 apud FARIA JR., 1997, p. 9). Com isso, de 1938 até 1943, Guerra-Peixe teve aulas particulares com Newton Pádua aprendendo contraponto, fuga, composição, instrumentação, orquestração e harmonia. Nesse meio tempo, entrou no Conservatório Brasileiro de Música, em 1941, sendo o primeiro aluno do estabelecimento e do Brasil a concluir o curso de “Instrumentação e Composição”, no final do ano de 1943 (ONOFRE, 2005, p. 240).

Com o progressivo avanço dos estudos, Guerra-Peixe desenvolveu o domínio da técnica de composição musical, o que veio a se somar ao treinamento prático advindo da feitura de arranjos fazendo com que assumisse a carreira e a postura da profissão de arranjador e, logo, a de compositor – “e quando menos esperava virei compositor” (Coleção Mozart Araújo, *Jornal do Brasil*, 10/05/1974 apud FARIA JR., 1997, p. 9).

Rio de Janeiro, 1942-1946: o trabalho na Rádio Tupi

Em 1942, o saxofonista dirigente de orquestras itinerantes Otaviano Romero Monteiro (1908-1951) – o maestro Fom-Fom –, que entrou e saiu só na Rádio Tupi do Rio de Janeiro mais de três vezes, convenceu o diretor superintendente desta emissora, Theóphilo de Barros Filho, a contratar Guerra-Peixe para o cargo de arranjador. Acontece que Fom-Fom, como era conhecido, não possuía suficiente conhecimento para realizar arranjos para orquestra de rádio, o que gerou o argumento de que não sabia ler partitura, mas sabia comunicar aos músicos o que queria. Assim, naquele ano se iniciou, formalmente, a carreira

de Guerra-Peixe como arranjador de orquestras de rádio. Segundo o depoimento do próprio Guerra-Peixe, esse contrato não o impedia de realizar outros trabalhos, mesmo em outras emissoras, todavia, durante o seu contrato com a Rádio Tupi do Rio de Janeiro ele não fez arranjos para nenhuma orquestra de outra emissora (dep. FMIS – SP, 04/08/1992).

Seus primeiros arranjos na Rádio Tupi foram executados contemporaneamente à estréia do programa “História do Rio pela música”, que teve início no dia 21 de dezembro de 1942, sobre a organização do radialista Almirante. Cabral menciona que a orquestra da emissora ainda contava com um coral e que os arranjos de Guerra-Peixe eram regidos pelos maestros Fom-Fom e Milton Calazans (1990, p. 213, 214).

No dia 4 de maio de 1943, estreou o programa “Instantâneos Sinfônicos Schenley”, inspirado na estética composicional de George Gershwin. O programa tinha um forte cunho político de exaltação americana, sobretudo por causa da presença brasileira na Aliança contra o Eixo. O programa, patrocinado pela marca de uísque Schenley, que nunca chegou ao Brasil, contava com um elenco de cem pessoas, tendo como diretores Olavo de Barros e Paulo Porto, redação de Guilherme Figueiredo e direção geral de Theóphilo Barros Filho. Guerra-Peixe ganhava cerca de três contos de réis por programa tendo que escrever arranjos e compor “quase uma hora de música orquestral em dois dias” (AGUIAR, 2007, p. 133). Segundo Guerra-Peixe declarou, “o fato é que, durante dois anos, através do programa, tive uma orquestra sinfônica à minha disposição” (Jornal *O Globo*, 1979, p. 1-2). Vale dizer que, segundo o depoimento de Guerra-Peixe, entre os músicos integrantes dessa orquestra estava seu professor Newton Pádua executando ao violoncelo os arranjos que Guerra-Peixe escrevia (dep. MIS RJ, 1992).

O desenvolvimento de sua técnica composicional ocorreu em paralelo ao aumento de seu prestígio como compositor. O envolvimento com o meio profissional das rádios forneceu oportunidades para Guerra-Peixe divulgar sua obra e se tornar conhecido no meio artístico da época. Um exemplo disso foi o convite feito pelo empresário radiofônico Assis Chateaubriand para a apresentação da *Sinfonia nº 1* de Guerra-Peixe na inauguração dos novos aparelhos transmissores da Rádio Tupi, que foi realizada no Teatro Municipal, no dia 9 de julho de 1944, como lembra Aguiar (2007, p. 134).

Guerra-Peixe adotou o nome “Fase inicial” para designar as composições de 1942 a 1943 e nessa fase incluiu apenas duas obras: a “Suíte Infantil” e o hino patriótico “Fibra de

herói”⁸, também conhecido como “Bandeira do Brasil”, “com texto de Teófilo de Barros Filho e gravação original de Silvio Caldas” (MIGUEL, 2006, p. 24).

Para o musicólogo Antônio Guerreiro Faria Júnior, a “Fase Inicial” de Guerra-Peixe corresponde ao período de 1937 a 1944. Nesse período, as composições de Guerra-Peixe apresentam uma estética neoclássica com elementos extraídos da música popular brasileira, por exemplo, o choro. Porém, segundo Faria Júnior, esses elementos são usados como citação literal, ou seja, os componentes usados nas composições ainda não são criações próprias do compositor (2000, p. 173).

Nesse sentido, esse processo se assemelha ao trabalho do arranjador que toma, por exemplo, um tema de outro para explorá-lo e desenvolvê-lo como quer. Acredita-se que, também, tenha sido por meio desse processo que Guerra-Peixe passou de arranjador para compositor, o que torna ainda mais significativa o papel da sua carreira como arranjador de orquestras de rádio para o desenvolvimento de sua técnica composicional.

Entre março e maio de 1946, “toda quinta-feira, no horário nobre das 21 horas, sob o patrocínio de Phymatosan”, Guerra-Peixe escreveu arranjos para o programa chamado “Ritmos cruzados” transmitido pela Rádio Tupi do Rio de Janeiro (AGUIAR, 2007, p. 136). “Nesse programa, por exemplo, Guerra-Peixe brincava com os gêneros e ritmos: apresentava sucessos populares com arranjos eruditos e transportava peças clássicas, como as de Beethoven, para o ritmo de samba” (NEPOMUCENO, 2001, p. 24). “Desse modo, *Moto perpétuo* toma forma de choro, *Sonata ao luar* de swing, *Sobre as ondas* e *Danúbio azul*, sambas. Até *O Vira* acaba transformado em maracatu” (AGUIAR, 2007, p. 136).

Após quatro anos de serviço prestado à emissora da Rádio Tupi do Rio de Janeiro, Guerra-Peixe encerrou definitivamente seu vínculo de arranjador contratado dessa emissora, em maio de 1946. Segundo Lúcio Aguiar, nessa ocasião, a Rádio Nacional do Rio de Janeiro ofereceu a Guerra-Peixe o salário de Cr\$ 8.000,00 mensais (“cerca de quarenta salários mínimos”) para trabalhar na função de maestro nessa rádio. Contudo, em junho desse mesmo ano, ele começou a trabalhar na Rádio Globo e, a partir do dia 8 de agosto, passou a apresentar, “no horário nobre das 20 horas, o programa *Arranjos Orquestrais*, de caráter acentuadamente dançante (...), *Uma História Em Cada Música*, bem como a trilha sonora da

⁸ Composto inicialmente para um programa de rádio este hino foi, depois de gravado, “oficialmente adotado nas escolas públicas da antiga Guanabara e outros Estados da Federação, em arranjos para duas ou três vozes. Este hino é também executado por bandas de música, inclusive nas paradas militares” (MIGUEL, 2006, p. 24), como a de 7 de setembro entre outras solenidades, por exemplo, quando foi executado na inauguração do Estádio do Maracanã, em 16 de junho de 1950, segundo afirmou Aguiar (2007, p. 132).

radionovela *Amor Eterno* de Nelson Nobre, com direção de Amaral Gurgel” (AGUIAR, 2007, p. 136).

A opção pela Rádio Globo ao invés da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, apesar do maior prestígio e salário oferecidos pela segunda, se deve ao fato de que Guerra-Peixe queria ter tempo para estudar música. Na época, o compositor conversou com Radamés Gnattali, arranjador contratado da Rádio Nacional, e, a partir desse diálogo, percebeu que a emissora exigia muito dos seus profissionais e isso iria interferir em seus planos de estudo. Por isso a escolha pela Rádio Globo, que lhe proporcionou melhores condições para desenvolver os seus estudos musicais, como explicou Guerra-Peixe em seu depoimento (dep. FMIS – SP, 04/08/1992).

Com a dispensa da orquestra da Rádio Globo, no início de 1947, emissora que passou a basear sua programação em esporte, notícias e músicas transmitidas pelo disco, Guerra-Peixe ficou um período afastado do trabalho de arranjador de orquestras de rádio até ser contratado pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro, no dia 15 de abril de 1948.

Rio de Janeiro, 1948-1949: o trabalho na Rádio Nacional do Rio de Janeiro

Do dia 15 de abril de 1948 a 1º de agosto de 1949, conforme consta no documento arquivado (ficha funcional) da sede da emissora, Guerra-Peixe teve sua primeira passagem pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Segundo Aguiar, Guerra-Peixe foi efetivado a convite do então diretor Victor Costa para se responsabilizar, entre outras tarefas, pelos arranjos para o programa chamado “Dicionário *Toddy*”, produzido por Fernando Lobo (2007, p. 137).

No contrato de Guerra-Peixe com a Rádio Nacional estão presentes as seguintes informações descritas por Pereira:

O contrato de Guerra-Peixe, que data de 4 de abril de 1948, é um documento todo datilografado. O contrato de número 64 indica o cargo de *Maestro* e apresenta o seguinte, contendo as funções que o funcionário se comprometeu a desempenhar: 1º o artista que se contrata como maestro, se obriga a participar dos programas e ensaios, a fazer orquestrações e arranjos para orquestras e coros de música, a atuar como regente de orquestra e colaborar como música executante nos programas da Rádio Nacional (2006, p. 71).

O ano de 1949 foi um ano de crise para Guerra-Peixe, pois na época teve que tomar decisões difíceis e de consequências duradouras. Por um lado, Guerra-Peixe fez a crucial escolha do abandono do dodecafonismo e, por outro, teve que escolher entre quatro opções de meio para a sua subsistência. A primeira era aceitar a proposta do regente alemão Hermann

Scherchen⁹ que, em breve estada no Rio de Janeiro, fez questão de conhecê-lo e convidá-lo para trabalhar como arranjador em programas de músicas populares e folclóricas, a princípio, brasileiras, na Rádio de Zurique na Alemanha, como relatou a musicóloga Ana Cláudia Assis. (GUERRA-PEIXE, 1947 apud 2007, p. 8). Esse emprego, que lhe daria o direito de morar na casa do maestro Hermann Scherchen, envolvia aulas de aperfeiçoamento de regência com Scherchen e a oportunidade de praticar os ensinamentos na Orquestra Sinfônica da Rádio de Zurique, foi um convite recusado.

A segunda opção, de acordo com depoimento do próprio Guerra-Peixe, seria aceitar a proposta do compositor Aaron Copland que, ao vir para o Brasil interessado em encontrar um compositor de até 30 anos a quem dar uma bolsa de estudos nos Estados Unidos, conheceu Guerra-Peixe pessoalmente, mas não pôde lhe dar a bolsa porque Guerra-Peixe já tinha 36 anos na ocasião. Guerra-Peixe mostrou ao compositor americano algumas partituras de suas peças dodecafônicas e Copland, examinando-as, teve sua estima despertada pelo compositor e lhe garantiu um emprego de professor de música em uma das universidades dos Estados Unidos, se ele tão somente aprendesse o idioma inglês. Convite também recusado (dep. MIS RJ, 1992).

A terceira opção era permanecer no Rio de Janeiro e continuar trabalhando na Rádio Nacional. Porém, possivelmente por motivos pessoais, Guerra-Peixe considerava essa opção inaceitável, pois alegava que tinha que sair dessa cidade de qualquer maneira (dep. MIS RJ, 1992).

Assim, sua decisão recaiu sobre a quarta opção: conciliar o emprego de arranjador com as pesquisas de música folclórica que forneceria material sonoro para suas composições – seguindo a cartilha de Mário de Andrade.

Em junho de 1949, após tirar um mês de licença na Rádio Nacional, viaja para o Recife, a convite de Teóphilo de Barros Filho [ex-diretor da Rádio Tupi do Rio de Janeiro e atual diretor da Rádio Jornal do Comércio do Recife], para colaborar na comemoração do 1º aniversário da Rádio Jornal do Comércio. Da janela do hotel ouve um pregão de cocada que inspira sua primeira obra nacionalista *Suíte para cordas* [quarteto de cordas ou orquestra de cordas]. (...) Diante de uma proposta para trabalhar na Rádio Jornal do Comércio não titubeia em fixar residência na capital pernambucana. Em 8 de dezembro de 1949, casa-se no Rio com a jovem Célia [da Rocha] Pinto [então Célia Guerra-Peixe], de quem se separará em 1975. No dia seguinte ao casamento, parte para o Recife, aonde chega em 16 de dezembro, permanecendo naquela cidade por três profícuos anos (AGUIAR, 2007, p. 137).

⁹ Hermann Scherchen foi um profundo interessado na divulgação da música dodecafônica e foi por meio da execução de obras como o *Noneto* e *Sinfonia n.º 1* (dodecafônica) de Guerra-Peixe que o maestro conheceu o compositor.

Antes de dar procedimento ao estudo de Guerra-Peixe como arranjador da Rádio Jornal do Comércio de Recife, convém fazer uma observação sobre as atividades paralelas que ele manteve como compositor dodecafônico e arranjador de música popular. Conforme Vasco Mariz assinalou em artigo escrito para o jornal *Correio da Manhã*, “na realidade, custa crer que o Guerra-Peixe arranjador de sambas e baiões tenha escrito, ao mesmo tempo, peças de um cerebralismo atroz” (1952-3, p. 11). Entretanto, Guerra-Peixe explica claramente como conciliava as duas atividades, aparentemente, antagônicas:

Eu sempre tive duas atividades. Uma como arranjador e outra como compositor. Eu sempre pensei que não tinha nada a ver uma coisa com a outra. Mas como arranjador eu tive uma experiência muito grande, certa ordem para ver as coisas, por ser uma coisa mais simples. Mesmo quando a gente faz uma coisa mais avançadinha para o público, sempre tem um limite (dep. FMIS – SP, 04/08/1992).

Nesse depoimento, Guerra-Peixe se lembrou de uma curiosa situação em que inseriu uma vinheta dodecafônica especialmente composta para esta função em um programa radiofônico. O resultado foi o esperado: os técnicos do estúdio tamparam os ouvidos e o diretor veio conversar com ele, e disse algo do tipo: “Olha, Guerra, você tem que escrever algo que agrade ao ouvinte, nós temos que tocar aquilo que a gente sabe que o ouvinte vai gostar”. Uma grande mudança no nível de experimentação em comparação com aquelas vinhetas que ele escrevia e os cantores queriam colocar letra para gravar.

Outra observação pode ser feita com referência ao período em que recebeu consideráveis propostas para atuar no exterior, pois, nessa época (1922-1945), era de vital importância para a consagração artística passar por uma experiência no exterior, como, por exemplo, aconteceu com o compositor Villa Lobos. Na maioria das vezes, esse era um objetivo almejado por boa parte dos artistas, por servir também como forma de aperfeiçoamento técnico.

Entretanto, Guerra-Peixe sempre acreditou que tudo que um músico precisava aprender poderia ser encontrado no Brasil sem precisar viajar para o exterior. Ele pensava também que a principal lição para o músico brasileiro só poderia ser aprendida no Brasil por meio de pesquisas de campo como as que ele realizou, por exemplo, em Recife, no interior e litoral paulista, e outros músicos e musicólogos realizaram em outros locais do país.

O fato é que, por diversos motivos já bastante explicados por outros pesquisadores, Guerra-Peixe abandonou definitivamente o dodecafonismo, em 1950, para se dedicar à pesquisa e à composição, segundo o nacionalismo musical proposto por Mário de Andrade.

Recife, 1950-1953: o trabalho na Rádio Jornal do Comércio

No seu primeiro trabalho para a Rádio Jornal do Comércio de Recife, durante o mês de junho de 1949, Guerra-Peixe compôs a *Suíte para orquestra de cordas* com a intenção de experimentar as danças nacionais. Essa suíte apresenta os seguintes movimentos: Maracatu, Pregão, Modinha e Frevo. Vale ressaltar que essa música foi escrita para os músicos dessa rádio, bem como executada e gravada por eles. Guerra-Peixe declarou ao ouvir a gravação: “agrada muito como primeira composição nacionalizante”¹⁰.

Nos primeiros contatos de Guerra-Peixe com o Recife e com a Rádio Jornal do Comércio, os músicos da emissora foram se entusiasmando com ele e ele com os músicos, bem como se deu a admiração de Guerra-Peixe pela riqueza e pela variedade das manifestações culturais do lugar, fazendo com que Guerra-Peixe combinasse com aqueles músicos que assim que ele se desligasse da Rádio Nacional do Rio de Janeiro voltaria para o Recife para trabalhar como maestro da Rádio Jornal do Comércio.

Guerra-Peixe partiu do Rio de Janeiro para Recife no dia 16 de dezembro de 1949 e voltou do Recife para o Rio de Janeiro no dia 27 de novembro de 1952, após três anos de muita pesquisa e de muito trabalho. De fato, segundo ele mesmo declarou sua viagem não foi a passeio (GUERRA-PEIXE, 1979, p. 27).

Entre os programas que Guerra-Peixe era responsável em escrever, destacam-se os arranjos para a orquestra da Rádio do Comércio, como *Harmonias nitroquímicas*, *Jardim de melodias* (patrocinado pelo Regulador Xavier), *Ritmos cruzados*, *Arranjos orquestrais* e *Fantasia*, este último como trilha para textos de Joel Pontes, de acordo com Aguiar (2007, p. 138).

Nesse período, além de arranjos para programas de rádio, pesquisas e composições, Guerra-Peixe “foi professor de Clóvis Pereira, que de gaitista passou a orchestrador, do famoso mestre Capiba [Lourenço da Fonseca Barbosa]”, que teve importante papel como arranjador de músicas apresentadas no Festival Internacional da Canção, na década de 1960, e de Sivuca (Severino Dias de Oliveira), “músico famoso internacionalmente e grande orchestrador” (GUERRA-PEIXE, 1974, p. 102 apud NONNO, 1997, p. 44).

Na Rádio do Jornal do Comércio, Guerra-Peixe teve uma nova experiência, pois o compositor explorou na orquestra da emissora os ritmos e gêneros musicais diretamente ligados com as suas pesquisas. Em diversos testemunhos que deu, ele deixou claro o seu entusiasmo em poder transferir para a formação instrumental das orquestras de rádio os

¹⁰ Carta a Curt Lange 09 de julho de 1949 apud ARAÚJO, 2007, p. 31.

diversos ritmos folclóricos das músicas que estava pesquisando, como certa vez noticiou, no dia 23 de fevereiro de 1950, em correspondência a Mozart de Araújo:

Maracatu – Já tive a ousadia de escrevê-los numa rapsódia que fiz para um programa de rádio. Digo ousadia porque os músicos pregavam que a orquestra da rádio não tocava níquel do verdadeiro maracatu. Entretanto (...) a trompa tocou direitinho faltando somente um pouco de estilo que é coisa que virá a seu tempo (...) (apud FARIA JR., 1997, p. 42).

O período que permaneceu em Recife foi de grande importância para a ampliação do material sonoro e musical que Guerra-Peixe passou a empregar em suas composições, bem como para a aquisição de informações sobre as manifestações folclóricas que, graças às suas coletas e registro de materiais, forneceram subsídios para a compreensão de tais manifestações por parte de diversos músicos e musicólogos interessados no assunto.

Naquela época, Guerra-Peixe simplificou a sua escrita composicional em uma clara oposição à estética dodecafônica praticada anteriormente. Tal fato também pode ser atribuído ao seu vínculo com a prática de arranjo para música popular que, por sua vez, visa essencialmente a simplicidade como recurso para uma comunicação mais direta com o público. Além disso, a visão política advinda do seu pensamento partidário do realismo socialista – comunismo – também explica seu objetivo de compor músicas com maior facilidade de assimilação.

Talvez, Guerra-Peixe poderia ter permanecido mais tempo no Recife, porém, segundo Lúcio Aguiar, o seu nome foi associado às ideias progressistas do movimento de esquerda em uma época em que isso gerava uma série de complicações pessoais, como as que foram geradas para Guerra-Peixe: intrigas “promovidas por intelectuais reacionários do Recife envolvendo o seu nome” (2007, p. 140).

Com intenção de evitar maiores problemas, Guerra-Peixe voltou para o Rio de Janeiro, em 27 de novembro de 1952, onde permaneceu até se mudar para São Paulo, no início de 1953.

Com a mudança para São Paulo, segundo o musicólogo Antonio Guerreiro, Guerra-Peixe pretendia dar continuidade ao seu trabalho como compositor de trilhas sonoras para companhia cinematografia Vera Cruz, cumprir contrato com a emissora Rádio Nacional de São Paulo e prosseguir com as pesquisas folclóricas, agora nas cidades do interior e do litoral paulista (1997, p. 35).

Segundo a divisão estabelecida pelo próprio Guerra-Peixe, suas “fases estéticas” podem ser divididas da seguinte maneira: “Fase inicial”, de 1943 a 1944, “Primeira fase”

(dodecafônica), de 1944 a 1950 e “Segunda fase”, de 1950 a 1960, ou seja, a “Segunda fase” abrange o período em que morou em São Paulo.

São Paulo, 1953-1961: o trabalho na Rádio Nacional de São Paulo

No dia 1º de maio de 1952, o ex-diretor da Rádio Nacional do Rio de Janeiro Victor Costa chegou a São Paulo com autorização do governo federal, em nome de Getúlio Vargas, para comprar as instalações, o prefixo e a frequência da Rádio Excelsior, a fim de instalar em seu lugar Rádio Nacional de São Paulo. Ao fazer isso, de acordo com o radialista Reynaldo Tavares, Victor Costa rompeu com um “acordo tácito” entre os proprietários das Emissoras Associadas de São Paulo que impedia a transferência de prefixos entre emissoras radiofônicas (1999, p. 70). Com isso, a frequência e o prefixo da Rádio Transmissora passaram a sintonizar a Rádio Nacional de São Paulo que, posteriormente, se tornou Rádio Globo, e a Rádio Transmissora adquiriu novo prefixo e nova frequência se tornando na Central Brasileira de Notícias – CBN.

A primeira providência das Organizações Victor Costa foi contratar os melhores profissionais das Empresas Associadas, inclusive o seu diretor e chefe Dermal Costa Lima. A partir da orientação de Victor Costa, a Rádio Nacional de São Paulo passou a formar um elenco com os principais nomes das diversas áreas de atuação da radiofonia paulista, sendo poucos os que não aceitaram as propostas financeiramente recompensadoras dessa Organização. Desse modo, de acordo com a pesquisa de José Mauro Martins Pires, enquanto houve um desfalque no corpo de profissionais das outras emissoras paulistas, ocorreu, ao mesmo tempo, um rápido crescimento da Rádio Nacional de São Paulo (2000, p. 202).

No setor musical o elenco foi formado por uma orquestra de 45 instrumentistas que recebia arranjos e regência de maestros como Gaó (Odmir Amaral Gurgel), Spartaco Rossi, Osmar Milani, Alberto Lazzoli, Oliver de Sousa, além de Guerra-Peixe, segundo as informações de Pires (2000, p. 198).

Segundo Aguiar, no mesmo mês da inauguração Guerra-Peixe já estava incumbido de produzir arranjos para o programa “Ritmos e melodias *Arno*”. Neste programa, o repertório era mais voltado para a música popular urbana paulista, mas sempre que possível Guerra-Peixe incluía gêneros pernambucanos como o frevo. Tal programa mudou de patrocinador duas vezes, passou, em 1955, para a empresa Ovomaltine, tornando-se “Ritmo e melodias *Ovomaltine*” e, logo depois, para o “Ritmo e melodias *brasileiras*” (2007, p. 141).

A TV Paulista também estava sob a direção das Organizações Victor Costa. Essa emissora de televisão contava com o elenco de artistas de rádio para atuar nos seus programas, e algumas transmissões ocorriam simultaneamente nos dois veículos. Vale

lembrar que naquela época a base para a realização de programas televisivos vinha da rádio. Entre algumas das participações de Guerra-Peixe nesses programas, Aguiar lembra que:

Em 1956 passa a trabalhar na TV Paulista, criando os prefixos musicais para as Organizações Victor Costa. Juntamente com outros regentes participa do programa *Quando os Maestros se Encontram*, transmitido simultaneamente pela Rádio Nacional, espécie de desafio entre os arranjadores, que permanece no ar até 1960. No mesmo ano, aperfeiçoa-se como regente tendo aulas com o maestro Eduardo Di Guarneri. Em 1957, na Rádio Nacional produz os programas *Um milhão de Ritmos*, *Festa de Ritmos* e *Grande Espetáculo*, este último transmitido em conjunto com a TV Paulista. No mesmo ano, participa, ainda na TV Paulista, dos *Recitais Cosmopolitas*, onde faz a estréia de *A Inúbia do Cabocolinho*. No ano seguinte, apresenta pela Rádio Nacional os programas *Cancioneiro Armour* e o curioso *Desconversando* em que analisa os últimos lançamentos fonográficos (2007, p. 142).

Aparentemente foi através desse último programa que se tornou conhecida a crítica positiva de Guerra-Peixe em favor da bossa nova. Nesse sentido, o jornalista Ruy Castro lembra que:

Com algumas exceções, como Gabriel Migliori e Oswaldo Borba, os demais maestros – Peracchi, Panicalli, Radamés e, claro, Lindolfo Gaya e Moacir Santos – apoiaram ou aderiram abertamente à nova música. Os maestros jovens de São Paulo, como Rogério Duprat, Diogo Pacheco e Júlio Medaglia, estes se apaixonaram em bloco, talvez porque, como Jobim e Severino Filho, dois cariocas, tivessem sido alunos do alemão radicado no Rio: Hans Joachim Koellreutter. E outro maestro, Guerra-Peixe, ex-professor de [Roberto] Menescal, só faltou vestir a casaca para dar a sua opinião: “A bossa nova é uma inseticida sonora na aspereza batuqueira e na castração bolerosa” (1999, p. 242-243).

Inclusive, foi com a interpretação do hino “Fibra de herói” que João Gilberto convenceu Oswaldo Gurzoni, um dos donos da rede de lojas de discos Assumpção, a colocar o LP “Chega de saudade” à venda – “por toda São Paulo, o disco foi recordista de vendas dessa loja, aquele ano” (CASTRO, 1999, p. 188). A ligação entre Guerra-Peixe e João Gilberto não parou aí, pois sempre que o segundo precisava de uma palavra final sobre alguma produção era a Guerra-Peixe que recorria e, ao receber a aprovação do compositor, efetuava a gravação com mais segurança.

Esses fatos se devem a uma vida na capital paulista “marcada pelo respeito e credibilidade”, pois foi reconhecido como “um grande profissional do rádio, do cinema, da pesquisa folclórica e das salas de concerto”, tudo como resultado de sua dedicação à música “sem fronteiras” (AGUIAR, 2007, p. 141), reconhecimento este que lhe proporcionou prêmios nas diversas áreas em que atuou.

Neste período, Guerra-Peixe recebeu seis vezes os troféus “Roquete Pinto” e “Tupimirim” referentes ao melhor funcionário do ano, oferecido pela AFEU – Associação dos Funcionários das Emissoras Unidas e Associadas de São Paulo.

No período em que morou em São Paulo, Guerra-Peixe recebeu uma média de seis convites por ano para viajar para o exterior, “além de uma bolsa oferecida pela UNESCO [Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura] por dois anos, para divulgação das suas obras em Paris”. Nesse episódio, “houve a tentativa da parte do compositor de permuta (...), em vez de Paris, o compositor gostaria de ter ido para Angola, onde poderia desenvolver outras pesquisas; no entanto, a resposta foi negativa” (DELL’ORTO, 1998, p. 6). Pelo que se sabe Guerra-Peixe nunca viajou para fora do Brasil, porém seu nome e sua música percorreram e ainda percorrem o mundo todo.

Nesse período de sua vida, segundo entrevista concedida pelo compositor, ocorreram outros fatos importantes referente à sua relação com o rádio, por exemplo: a execução de sua *Sinfonia n.º 2 Brasília* na Rádio do Ministério da Educação e Cultura do Rio de Janeiro por ocasião de um concurso de composição, em 1960, no qual ficou em segundo lugar junto com Cláudio Santoro e Guerra Vicente (não houve primeiro lugar). Houve também a realização de um recital sob sua direção e regência na demonstração de música popular brasileira para congressistas estrangeiros que participavam do Congresso Internacional de Folclore, patrocinado pela Comissão do IV Centenário da cidade de São Paulo, realizado no auditório da Rádio Nacional de São Paulo, em 1954 (GUERRA-PEIXE, 1971, p. (I) 4).

Foi também durante sua estada em São Paulo que aconteceram outros fatos relevantes na carreira de Guerra-Peixe, como a nomeação para o cargo de chefe do setor musical da Secretaria da Comissão Paulista de Folclore, a participação nos jornais *O Tempo* e *A Gazeta*, nos quais tinha colunas semanais em que escrevia artigos sobre folclore musical brasileiro e música popular urbana (FARIA JR., 2003, p. 7) e a conquista de uma maior maturidade na composição que, segundo ele mesmo declarou, teve início a partir do Quarteto n.º 2 (02/03/1958), “referência para tudo o que vem depois” (GUERRA-PEIXE, dep. 1991 apud MIGUEL, 2006, p. 39).

De acordo com Aguiar, após oito anos passados na capital paulista, Guerra-Peixe teve o seu contrato com a Rádio Nacional de São Paulo vencido e retornou ao Rio de Janeiro, em 27 de março de 1961 (2007, p. 143).

Rio de Janeiro, 1961-1967: o trabalho na Rádio Nacional do Rio de Janeiro

A segunda contratação pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro foi cumprida do dia 2 de outubro de 1961 ao dia 1º de maio de 1967, conforme consta em documento arquivado (ficha documental) na sede dessa emissora.

Desde a sua volta ao Rio de Janeiro até o momento de sua contratação pela Rádio Nacional, Guerra-Peixe trabalhou como autônomo dando aulas particulares semelhantes às que ele havia dado no período em que viveu em Recife, conforme notou Aguiar (2007, p. 142).

Nota-se que ainda não era possível, mesmo para um músico de sua formação e experiência, viver como compositor de música clássica no Brasil. A solução para esse impasse era a atuação como arranjador nas orquestras de rádio. O fato de Guerra-Peixe retornar ao trabalho de arranjador de orquestras de rádio é exemplo disso. Esse era um trabalho, ainda na década de 1960, estável, com uma remuneração fixa e que tinha ligação com o que um compositor realmente gosta de fazer: escrever e criar música.

Por ocasião da recontração de Guerra-Peixe pela Rádio Nacional, o radialista Paulo Tapajós estava reivindicando melhorias de salário para os arranjadores. Como forma de argumentação, Tapajós lembrava a direção que:

Lyrio Panicali, José Zimbres, Cid dos Santos e Romeu Fossati estavam sendo transferidos para o serviço público e, com isso, a emissora estaria fazendo uma economia de aproximadamente Cr\$ 133. 700, 00, quantia que poderia ser utilizada para reajustar o salário dos maestros que permaneceram na emissora (PEREIRA, 2006, p. 56-57).

Acredita-se que parte dessa verba (Cr\$ 25.000,00) tenha sido destinada à recontração de Guerra-Peixe que, ao voltar para a emissora naquele momento, também estava suprindo o desfalque ocasionado pela saída desses e de outros maestros, pois, segundo o levantamento de Leandro Pereira, na década de 1960, foram desligados sete maestros da Rádio Nacional, “sendo a maioria transferida para o serviço público” (2006, p. 55-57).

Na Tabela de Remuneração e Função dos Maestros da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, apresentada pela pesquisa de Pereira, consta os seguintes dados sobre o contrato de Guerra-Peixe: (2006, p. 51).

Ano	Maestro	Salário	Função	Observação
1962	Guerra-Peixe	Cr\$ 60.000,00	Arranjador e regente	"

Os arranjadores da Rádio Nacional do Rio de Janeiro não ocupavam uma função específica indicada apenas pelo cargo de maestro. Assim, não é possível afirmar se Guerra-Peixe ficava responsável pela elaboração de arranjos exclusivos para um determinado programa da emissora. Sabe-se, no entanto, que ele 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 notas, Paulo Gracindo, Quando os maestros de encontram e Refrescando a memória. Guerra-Peixe também trabalhou na publicidade [vinhetas] (PEREIRA, 2006, p. 36-37).

Nas partituras com os arranjos de Guerra-Peixe selecionadas e impressas no Museu da Imagem do Som do Rio de Janeiro também constam, entre outros, o nome dos seguintes programas: “Paradas de sucessos”, “21 anos de Manuel Barcelos”, “Paulo Gracindo”, “Cantando para você”, “Musical romântico”, “Galeria musical”, “Três estrelinhas”, “Meu Rio é assim” e “Estréia ao meio-dia”.

O nome da função preenchida nas fichas cadastrais, por exemplo, como regente, arranjador, maestro ou orquestrador, significava que esses músicos deveriam estar obrigados a “ensaiar, tocar, gravar, compor, arranjar, reger independentemente do nome de seus cargos, ou seja, tinham que fazer de tudo para manter seus empregos” (PEREIRA, 2006, p. 72).

Ainda em trabalhos veiculados no rádio, nos anos de 1964 e 1965, Guerra-Peixe escreveu arranjos especiais para programas da Rádio e TV Globo, tal como “Uma canção por dez milhões”. Aguiar relata outras duas produções importantes, veiculadas pelo rádio, desse período:

Entre 1963 e 1968 redige o programa semanal *Nossa Música... Nossa Alma...* para a Rádio MEC, verdadeiro estudo sobre a nossa cultura musical, utilizando discos como exemplos ilustrativos. Em fevereiro de 1964, em *O Assunto é a Música*, feito em colaboração com o Centro de Estudos e Pesquisas Musicais, do Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado da Guanabara, produz uma série de programas sobre cinema, verdadeiras aulas sobre a evolução da produção musical para esse meio (...) (2007, p. 142).

Três outros fatores chamam a atenção sobre a carreira profissional de Guerra-Peixe durante o tempo em que trabalhou na Rádio Nacional do Rio de Janeiro. O primeiro foi a volta ao seu instrumento: o violino, após ter passado cerca de vinte anos sem tocar. Em 1963, Guerra-Peixe ingressou como violinista da Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC (Ministério da Educação e Cultura), na qual permaneceu por cinco anos até se aposentar da

função de instrumentista, em 1968. Um segundo fator foi a aceitação do convite feito pelo compositor Heitor Alimonda para dar aulas de Harmonia nos Seminários de Música Pró-Arte: “ao que parece, Guerra-Peixe se entusiasmou com a nova frente de trabalho aberta pelo desenvolver natural de sua carreira de compositor” (FARIA JR., 1997, p. 83). O terceiro ponto foi a retomada ao trabalho de composição, interrompido em 1960, tendo como última composição daquele ano a *Sinfonia Brasília n.º 2*, para reiniciar no ano de 1966, com a composição do *Ponteador para violão* e, logo, em 1967, com a *Sonata para piano n.º 2*. O retorno à composição coincide com uma ênfase ainda mais acentuada na simplificação da escrita: “reduz a dificuldade em benefício da praticidade de execução. Com isso, as peças ganharam extrema comunicabilidade” (FARIA JR., 1999, entrevista apud MALAMUNT, 1999, p. 51).

As últimas atividades que ocorrem em paralelo ao seu contrato com a Rádio Nacional, como relatado por Aguiar, foram: o trabalho de arranjador para a TV Tupi do Rio de Janeiro, do ano de 1966 até o final da década de 1970, e os arranjos escritos para o Festival Internacional da Canção de 1967 (2007, p. 144).

Últimos trabalhos como arranjador

Ao chegar aos 60 anos de idade, aposentado “por todos os lados” – “pelo INPS [Instituto Nacional de Previdência Social] há vinte anos, como compositor, músico; aposentado pela Orquestra Sinfônica Nacional [da Rádio MEC], que está nos quadros culturais da UFP, aposentado como professor universitário” (GUERRA-PEIXE apud CAVALCANTI, 2007, p. 123) – Guerra-Peixe, em entrevista ao *Jornal do Brasil*, em 10 de maio de 1974, fez um balanço de sua carreira profissional. O título da reportagem já aponta sua atitude – “Agora é tempo de recuperar o tempo perdido”. Nessa reportagem o compositor declarou para o entrevistador Edino Krieger: “Passei 43 anos fazendo arranjinhas de música popular para sobreviver; só agora que me aposentei é que vou poder me dedicar à música que quero fazer. Não faço mais arranjos para discos, nem música para cinema nada dessas coisas”. É claro que sua posição não permaneceu tão radical. A partir desse momento, de acordo com seu depoimento, sua tabela de preços para esse tipo de serviço passou a estar na média de quinze mil dólares pela produção de um disco com 12 faixas (dep. MIS/SP, 1992).

Apesar das frequentes solicitações dos canais de televisão para que escrevesse arranjos tirados de discos, trabalho que ele se recusava tenazmente a fazer, a partir de sua aposentadoria Guerra-Peixe não trabalhou mais como arranjador contratado de nenhuma emissora de rádio, canal de televisão ou gravadora.

Os últimos trabalhos de maior repercussão como arranjador foram: a realização do projeto de arranjos sinfônicos para *songbooks*, projeto organizado pelo publicitário Marcus Pereira e gravado pelo selo Chantecler, presente na coleção intitulada *A grande música do Brasil*, uma série de três discos separados por compositores: Tom Jobim, Chico Buarque e Luiz Gonzaga, lançado no final da década de 1970. E os arranjos sinfônicos (solo orquestral) para as músicas do disco chamado “Afro Sambas”, de Baden Powell e Vinícius de Moraes, lançado em 1966, para o qual também tinha feito os arranjos para a gravação do LP cantado. Segundo Lúcio Aguiar, a execução de seus arranjos sinfônicos para os cantos “afro-brasileiros” de Baden e Vinícius aconteceu em 1992, no programa de televisão *Os arranjadores* transmitido pela TV Cultura de São Paulo, sendo, simultaneamente, sua última aparição na televisão e a última regência de uma orquestra sinfônica¹¹ (2007, p. 146). Como últimos trabalhos na área também incluem diversos arranjos escritos para músicas apresentadas nos festivais de música da televisão, como “Ponteio” e “Upa neguinho” de Edu Lobo, além da participação como júri em alguns destes festivais. O último arranjo feito na sua vida foi o arranjo de cordas para música “Cinema novo”, presente no LP *Tropicália II*, gravado pelo selo Polygram, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, segundo Aguiar (2007, p. 146).

O último prêmio como arranjador foi a troféu “Pixinguinha – melhor orquestração”, recebido no I Concurso de Música Natalina, promovido pela Secretaria de Turismo de Guanabara, em 1969.

As atividades pedagógicas como professor de música ajudam a entender seu envolvimento com a música popular, bem como seu interesse em passar o aprendizado advindo da longa experiência de arranjador para os seus alunos. É possível traçar um breve panorama do percurso de Guerra-Peixe no desempenho dessa função. De 1950 a 1952, deu aulas particulares no Recife. De 1954 a 1959, deu aulas, palestras, conferências e cursos em São Paulo. De 1961 a 1978, participou ativamente de alguns cursos no Rio de Janeiro: Seminário de Música Pró-Arte, de 1963 a 1970; criação da Escola Brasileira de Música Popular do Museu da Imagem e do Som, de 1968 a 1972; aulas no Centro de Estudos Musicais, de 1972 a 1980; e Oficina Musical de Guerra-Peixe ministradas na Escola de Música Villa Lobos – RJ, de 1981 a 1991. Atuou ainda como professor de Composição da

¹¹ As partituras, tanto dos arranjos sinfônicos instrumentais, como do disco *Afro-Sambas*, se encontram em posse de sua sobrinha neta Jane Guerra-Peixe. Sem dúvida, esse material merece um estudo aprofundado que poderia resultar em uma ótima pesquisa que, com isso seriam divulgados outros aspectos interessantes da escrita criativa desse compositor. A fita de vídeo com a execução da “sinfonização” dos “Afro-sambas” deve estar em algum arquivo cultural de São Paulo.

Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, de 1980 a 1989 e, após ser transferido, como professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, de 1989 a 1990.

Em meio a essa intensa atividade pedagógica, o que chama atenção era a sua intensa preocupação com a formação dos músicos brasileiros. Muitas vezes, ao perceber o interesse de determinado aluno, aceitava dar aulas de graça por tempo indeterminado caso este não pudesse lhe pagar. Inclusive, foi iniciativa sua a criação da Escola Brasileira de Música Popular, “objetivando elevar o nível técnico dos que se dedicam à música poplaresca (...)” (GUERRA-PEIXE, 1971, p. (I) 5).

Quando questionado sobre os profissionais que se dedicam à prática de arranjo para música popular, Guerra-Peixe respondeu:

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

Tal declaração revela o interesse do compositor em formalizar o estudo da música popular com intenção de elevar o nível técnico dos profissionais dessa área, bem como da própria música popular. Nesse sentido, um depoimento de um ex-aluno do curso de música popular de Guerra-Peixe confirma essa sua vontade:

Outra coisa que me influenciou no longo contato com o professor foi a seriedade com que ele encarava a música e a profissão de músico. Apesar dele não falar clara e diretamente, eu sentia em suas atitudes que ele não aprovava um músico fazer concessões em sua carreira profissional quando essas concessões comprometessem a qualidade artística da música. Acredito que a minha concepção musical começou a tomar uma forma mais definida depois do meu envolvimento com o ensino e as ideias de Guerra-Peixe. A partir dessa fonte eu passei a encarar a profissão com mais seriedade e respeito (MAURO JR., 2007, p. 199).

Além de Geraldo Vespar e Haroldo Mauro Júnior, nos cursos de Guerra-Peixe passaram nomes que tiveram expressiva atuação na música popular brasileira, como Chiquinho Moraes, Capiba, Sivuca, Rildo Hora, Baden Powell, Formiga, Juca Chaves, Roberto Menescal, Jards Macalé, Nestor de Hollanda, Antônio Guerreiro, Randolf Miguel, Guilherme Bauer, Jorge Antunes, Portinho, Antônio Adolfo¹² e Moacyr Santos.

¹² Quando Radamés Gnattali foi questionado pelo produtor musical Antonio Adolfo sobre quem seria o professor ideal para dar continuação aos seus estudos musicais – contraponto, harmonia, composição - ele respondeu de imediato: “procura o Guerra, Guerra-Peixe. Ele é o cara. Não tenha dúvidas” (ADOLFO, 2007, p. 189).

Guerra-Peixe faleceu no dia 26 de novembro de 1993. Segundo os pesquisadores Antônio Guerreiro e Rosa Nepomuceno, somente nas últimas composições – *Rapsódia: Angustiante e Rapsodicamente*, encomendada pelo Departamento de Cultura do Estado de São Paulo, em outubro de 1993 (FARIA JR., 1997, p. 120); e no *Trio* (piano, violino e violoncelo), encomendado pela Associação Rio-Arte, incompleto por motivo de seu falecimento (NEPOMUCENO, 2001, p. 54) –, é que o compositor consentiu em usar elementos de “música popularesca” em suas composições, recurso que Radamés Gnattali utilizou sempre sem nunca precisar padecer para isso.

As frases seguintes, proferidas por Guerra-Peixe, ajudam na compreensão do pensamento do compositor em relação à sua carreira e sua obra:

- “Quem me dera poder escrever sinfonias e sonatas em lugar de arranjos para a televisão brasileira e discos comerciaiscos” (apud NEPOMUCENO, 2001, p. 15).
- “Eu sou, modéstia parte, um dos quatro arranjadores de música brasileira, não é? Eu Radamés, Lírío Panicalli e Léo Peracchi” (apud CAVALCANTI; BARROS, 1995, p. 93).
- “O meu propósito nos últimos anos tem sido de simplificar, pois justamente na simplificação é que está a dificuldade, não só para escrever como para tocar, porque não se pode tapear” (entrevista, 1983 apud VIEIRA, 1985, p. 102).
- “O ouvinte quer ter a satisfação de ouvir uma música, não de ser agredido. Quem vai a um concerto não é para ser agredido” (entrevista, 1983 apud VIEIRA, 1985, P. 93).
- “O nacionalismo não é uma posição estética, mas uma atitude dentro da qual podem caber as tendências estéticas mais diversas” (apud NEPOMUCENO, 2001, p. 29).

Essa recuperação da trajetória de Guerra-Peixe como arranjador de orquestras de rádio traça em linhas gerais a atuação musical dele no período de vigência dessas orquestras e corresponde à contextualização do estudo analítico de seus arranjos. Por outro lado, o estudo histórico das orquestras de rádio também contribui na contextualização da análise dos arranjos de Guerra-Peixe.

1.2. Histórico das orquestras de rádio¹³

A situação das “orquestras” no início do século XX

A primeira menção a uma orquestra de rádio encontrada nesta pesquisa foi indicada pelo historiador Antonio Pedro Tota, no seu livro *A locomotiva no ar: rádio e modernidade em São Paulo, 1924-1934*. A certa altura do seu livro, Tota menciona que, em 1925, a Rádio Clube de São Paulo, que dava início às suas atividades, passou a encerrar as suas programações diárias com a execução do Hino Nacional Brasileiro tocado “pela orquestra da própria emissora” (1990, p. 44). Todavia, quando se trata de uma menção a uma orquestra nas décadas de 1920 e 1930 é preciso que se verifique, exatamente, qual é a formação instrumental aludida.

Assim, foram pesquisados maiores subsídios para a compreensão do significado desse termo, no período mencionado, na pesquisa intitulada *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*, realizada pelo pesquisador em música popular Paulo Aragão. Ao estudar a dissertação de Aragão ficou entendido que a expressão “orquestra”, na música popular desse período, poderia fazer referência a formações instrumentais que pertencessem a duas esferas – a das apresentações e a das gravações.

Na esfera das apresentações, essa expressão apareceria para sugerir qualquer agrupamento instrumental que se reunisse para tocar junto, grupos que tocavam em teatro de revistas, em festas nos cassinos aristocráticos, em casas de chope (os chamados “chopes berrantes”, por oposição aos cafês-concerto), nas sessões de recepção (sala de espera) dos cinemas, em pequenas festas particulares entre outras, cujas formações eram muito variáveis¹⁴. Segundo Aragão, em razão do desenvolvimento da indústria fonográfica, todos esses ambientes passaram a servir como meio de divulgação musical na época (2001, p. 49).

Vale dizer também que é na esfera das apresentações que se encontra a gênese da profissionalização dos músicos populares:

O teatro de revistas chegou ao Brasil trazido pelas companhias francesas, nas últimas décadas do século XIX. (...) De fato, as revistas inauguraram a produção cultural no Rio de Janeiro, passando a ser assistidas por uma massa crescente de espectadores. (...) Para que as músicas fossem apresentadas, era necessária a contratação de instrumentistas populares, os famosos chorões, que eram regidos por maestros de formação européia (e suas orquestras européias). Esse contato entre músicos eruditos e populares iria-se repetir na Era do Rádio, quando maestros como Radamés Gnattali criavam arranjos para as composições populares. (DINIZ, 2003, p. 23-24).

¹³ Esta pesquisa se limita a um enfoque musical. Uma abordagem sociológica sobre o tema deverá ser realizada em outro trabalho.

¹⁴ A presente pesquisa não tem como objetivo mencionar todas as orquestras do início do século XX, nem explicar cada uma das suas formações.

Já na esfera das gravações o termo “orquestra” passou a existir nos selos das indústrias fonográficas. No entanto, assim como na primeira esfera, “sem nenhuma preocupação no estabelecimento de uma correspondência entre [o termo e] as diversas formações instrumentais aludidas” (ARAGÃO, 2001, p. 44).

Em sua pesquisa Aragão constatou que:

Entre os anos de 1908 e 1912, por exemplo, podemos encontrar em gravações da Victor e da Columbia uma quantidade pequena de acompanhamentos realizados por “orquestra”, quantidade pouco expressiva se comparada aos inúmeros acompanhamentos a cargo de apenas um instrumento – violão, na maior parte das vezes, ou piano – ou de pequenos agrupamentos compostos por violões; violões e cavaquinho; violão e bandolim; flauta, violão e cavaquinho; piano e violão e até mesmo piano e ganzá (ARAGÃO, 2001, 48).

Pesquisadores são unânimes em afirmar que inúmeras gravações realizadas até os anos de 1920 foram desempenhadas pelos conjuntos de choro que se responsabilizavam pelo suporte harmônico e pela ornamentação melódica da música, neste último caso, exercida, normalmente, pela flauta, pelo trombone ou pelos novos instrumentos que se incorporavam ao grupo.

A participação dos grupos de choro nessas gravações proporciona um melhor entendimento da ideia de orquestra que se tinha na época. Por exemplo, no caso da Orquestra dos Oito Batutas, sua formação, em 1920, era a seguinte: “flauta (Pixinguinha), violão (Donga), violão (China), cavaquinho (Nelson Alves), bandolim (José Alves), pandeiro (Feniano) e ritmo (José Monteiro), portanto sete músicos” (MELLO, 2007, p. 80).

Essa formação já fazia parte da música popular urbana desde os tempos de Joaquim Calado, em 1870, quando então seu repertório incluía valsas, polcas, maxixes, sambas, *schottisch*, entre outros ritmos dançantes. O interessante é notar como ocorreu a passagem da atuação desses conjuntos da primeira esfera, anteriormente mencionada, para a segunda esfera, ou seja, das apresentações públicas para o acompanhamento das músicas gravadas comercialmente e, logo em seguida, para as execuções em programações de rádio.

Se por um lado esses conjuntos instrumentais aderiram indistintamente em sua disposição os novos instrumentos e o repertório estrangeiro na ampliação de suas formações na direção das inúmeras *jazz-bands* que passaram a existir, por outro, as gravadoras e emissoras de rádio mantiveram a formação dos conjuntos de choro para atender o repertório mais ligado à tradição seresteira, rural e folclórica. No final da década de 1920, esses grupos passaram a ser chamados de conjuntos regionais, abreviando o nome para “regional”, no

início dos anos de 1930.

A função dos regionais era gravar nos estúdios e apresentar nos programas radiofônicos o repertório mais ligado à tradição mencionada. Assim, “quando começaram a desaparecer os últimos ‘chorões antigos’ os mais novos já se profissionalizavam tocando na rádio e para as gravadoras” (TINHORÃO, 1998, p. 1998). Todavia, entre os anos de 1925 a 1935, a presença dos regionais foi mais marcante no rádio do que nas gravadoras, pois, enquanto o primeiro ainda se profissionalizava, as gravadoras já haviam se consolidado profissionalmente.

A associação entre o repertório mais ligado a certa tradição musical brasileira e a formação instrumental dos grupos de choro conferiu a essa combinação uma identificação como sendo a “forma mais tipicamente brasileira de arranjo” (ARAGÃO, 2001, p. 54). E que, portanto, admitiu em sua formação instrumentos de percussão associados aos sambas de enredo, como o tamborim, o surdo, a cuíca e o pandeiro que na época estavam sendo organizados pelos músicos do Estácio de Sá. Contudo, o conjunto regional também aceitou na sua formação camerística a inserção de instrumentos, como oboés, flautas, violinos e clarinetes, instrumentos estes que ficaram para outro plano na formação das *Big Bands*.

Em certo sentido metafórico, o tipo de divisão que o etnomusicólogo Roberto Moura descreveu da casa da Tia Ciata pode ser aplicado para explicar as diferentes estéticas de arranjos que se estabeleciam nesse período. A sala de visita, onde se tocavam gêneros dançantes (polca, *schottisch*, maxixe, etc.) pelos grupos de choro, pode ser aludida para representar os acompanhamentos a cargo das *jazz-bands* e, posteriormente, *big-bands* que despontavam no momento para executar os mesmos gêneros musicais dançantes. A cozinha, onde se tocavam os sambas de roda, sugere o repertório e a instrumentação que ficou a cargo dos regionais e o terreiro no fundo do quintal denota os sambas de enredo, de quadra, destinados a terem no seu acompanhamento o emprego exclusivo da percussão, o que era raro ocorrer em um acompanhamento para uma gravação ou em um programa de rádio transmitido na época.

Além dessas formações, Aragão menciona também que é possível encontrar no catálogo das gravadoras desse período “dezenas de gravações com bandas como a do Corpo de Bombeiros, a do 10º Regimento de Infantaria do Exército, a da Casa Edison, a da Casa Faulhaber, entre muitas outras” (2001, p. 49). Tudo indica que as bandas também realizavam acompanhamentos para gravações de cantores solistas.

O aumento do número de bandas coincidiu com o avanço da indústria fonográfica no Brasil. As bandas atuaram em diversas gravações mecânicas realizada, por exemplo, pela

Casa Edison. Sua instrumentação favorecia o registro nas ceras devido à sua potência sonora.

Segundo o saxofonista Rafael Henrique Soares Velloso, as bandas militares foram as primeiras a adotarem o saxofone em sua formação, praticamente vinte anos antes do despontar das *jazz-bands* no Brasil (2006, p. 19).

A participação das bandas nas gravações no início do século XX era, muitas vezes, limitada pelo espaço do estúdio, por exemplo, entre 1904 até 1908, a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro não usou todos os seus instrumentos por esse motivo.

O repertório dessas bandas, além das músicas que eram executadas especificamente para acompanhar as gravações, incluía: “sinfonias, marchas fúnebres ou não, trechos de ópera, valsas e, sobretudo seu gênero por excelência, o dobrado – acima de tudo, um músico de banda era um profissional” (MELLO, 2007, p. 314).

É interessante notar que muitos músicos de bandas também participavam dos grupos de choro, ou seja, um mesmo músico, no início do século XX, participava das diversas manifestações musicais de sua região, sobretudo no Rio de Janeiro, centro da efervescência cultural do Brasil nesse período. Não apenas os músicos individualmente, mas orquestras como a Orquestra Pan-Americana (do Cassino Copacabana), dirigida por Simon Bountman (1900-1977), atuavam tanto nas gravadoras como nas situações em que se exigia música ao vivo.

Acrescente-se que essas orquestras nada mais eram do que o protótipo das *jazz-bands*. A formação da Pan-Americana, por exemplo, em 1940, era a seguinte: “Boutman (regente), Coruja e Vadinho (saxofones), Ignácio Kolman (clarinete), Júlio (contrabaixo), Farinha (banjo), Sut (bateria), Ian (trompete) e Scarambone (piano)” (MELLO, 2007, p. 104-105).

Por outro lado, a formação da banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro no ano da sua fundação, em 1896, era composta por “um flautim, duas flautas, uma requinta, 12 clarinetes, dois saxes altos, dois saxes tenor, um sax barítono, três sax-horns, um bombardino, uma trompa, quatro a cinco trompetes, quatro trombones, duas tubas em Sib, uma tuba em Mib, uma caixa, dois bumbos e um prato” (VELLOSO, 2006, p. 50-51).

O fato de uma banda apresentar toda a variedade instrumental mencionada por Velloso muito tempo antes da era das *jazz-bands*, por exemplo, como a formação do quinteto de saxofones, indica que a verdadeira mudança desse momento não foi tanto a ampliação e a alteração da instrumentação, nem mesmo o acréscimo de gêneros ao repertório das orquestras de baile – dança de salão. A real mudança foi a conquista de autonomia pelas orquestras formadas especificamente para atender o repertório de música popular que despontava em

suas variadas formas de atuação: apresentações ao vivo para as mais diversas finalidades, gravações e, posteriormente, programações radiofônicas.

De um modo geral, pode-se dizer que essa era a situação das orquestras no âmbito popular no início do século XX. Entretanto, pesquisadores são unânimes em afirmar que essa condição se modificou na passagem do ano de 1919 para o ano de 1920 e toda sua década.

Década de 1920, a era das *jazz-bands*

O padrão que inspirou as transformações das “orquestras” desse período pode ser identificado nos modelos de *jazz-bands* que despontavam nos Estados Unidos de New Orleans para o resto da América, por exemplo, a Original Dixieland Band.

No que tange aos gêneros musicais, foram adicionados ao repertório estabelecido de valsas, tangos, sambas, choros, maxixes, etc. as novas tendências dançantes em voga nos Estados Unidos, como o *shimmy*, o *charleston*, o *black bottom*, o *one-step*, o *two-step*, o *ragtimes* e o *fox blues*. As orquestras executavam esses gêneros tanto nas gravações como nas apresentações alternando-os com os ritmos brasileiros. Entende-se que ainda não era a influência do *jazz* enquanto “linguagem musical” propriamente dita, mas outros fatores que permeavam essa “linguagem”.

O jornalista e escritor José Ramos Tinhorão atribui a adesão de novos instrumentos, por exemplo, a bateria e o saxofone se unindo com os já estabelecidos, como violão, piano, violino, clarinete, bem como a substituição de cavaquinho por banjo, flauta por saxofone, oficleide por tuba e, posteriormente, por contrabaixo e percussão (pandeiro, ganzá, prato e faca – reco-reco) pela bateria, em virtude de que para executar e “produzir tais gêneros musicais (...) de forma mais próxima com que soavam em seu país de origem os brasileiros foram levados a adotar o tipo de formação orquestral a eles ligado, o chamado *jazz-band* (...)” (1998, p. 252).

Na década de 1920, além de importarem os instrumentos e os gêneros, os músicos brasileiros adotaram também o nome *jazz-band* para designar qualquer conjunto musical que apresentasse a bateria em sua formação instrumental.

Ao fazer um levantamento sobre o novo tipo de formação instrumental dos anos de 1920, ficou concluído que a formação completa de uma *jazz-band* brasileira teria: “seção rítmica” (bateria, tuba, banjo e/ou cavaquinho, violão e, em algumas formações, o piano), madeiras (saxofones alternando, por vezes na mesma música, com clarinetes, sendo que os mesmos instrumentistas tocavam os dois instrumentos) e metais (um ou dois trompetes também denominados de pistões e trombones), além de um ou dois violinos (violínofones ou violinos-de-campana, que são os violinos alterados para amplificar o seu volume).

Entre os representantes dessa tendência estavam: Big-Orquestra Os Batutas (o recém-dividido Oito batutas), Silvio de Souza Jazz-Band, Sul-Americana Brasileira de Romeu Silva, Orquestra Pan-Americana e centenas de outras orquestras citadas em detalhes pelo radialista Zuza Homem de Mello em seu livro *Música nas veias*. Nesse livro, Zuza dedica um capítulo inteiro as orquestras de dança do século XX. Seu livro, escrito em forma de depoimento pessoal, é rico em detalhes e informações sobre os integrantes de tais orquestras. Entre as declarações, encontra-se uma que relata o momento seguinte de transformações das orquestras brasileiras:

No período entre guerras, as músicas de sucesso em quase todo o mundo, incluindo o Brasil, eram basicamente gêneros dançantes, com uma forte base rítmica, como os tangos, a rumba, o foxtrot, o jazz (em suas variadas formas e denominações), o blues etc. Também é perceptível, no decorrer dos anos 1930 e 1940, o crescente aumento da presença da música norte-americana no Brasil. Em parte, tal fenômeno se deve ao fato de ser nesse período que o *jazz* assumiu a sua forma mais comercial (...) através das Big Bands e que **grosso modo** fizeram a trilha sonora ocidental do período. Se os anos de 1920 ficaram conhecidos como “a era do *jazz*”, os anos 1930 e 1940 entraram para a história como a “era do Swing” (...) (FENERICK, 1997, p. 44 apud MELLO, 2007, p. 34) (grifos do autor).

Década de 1930, a era das *big-bands*

Zuza Homem de Mello explica que a passagem entre a “Era do jazz” para a “Era do swing” e, concomitantemente, das formações de *jazz-bands* para as de *big-bands*, ocorreu a partir do final do ano de 1929. “Em menos de cinco anos a música de dança se modificara radicalmente. Sumiram as *jazz-bands* de seis a oito integrantes. Surgiram vagas para triplicar o número de músicos dos conjuntos, representando uma fase auspiciosa para os profissionais competentes” (2007, p. 92-93).

Mello conta também como se deu essa nova formação instrumental:

Violinos violas e violoncelos foram abolidos e os instrumentos de sopro foram aumentando, compondo seções que dialogam entre si. Estabeleceu-se um naipe de três ou quatro trompetistas sentados na última fileira, e outro à sua frente, de dois ou três trombonistas, permitindo-se certa autonomia entre ambos. De outra parte o número de saxofones saltou para três. (...). Podendo atingir até cinco saxofonistas (primeiro sax alto, segundo tenor, terceiro sax alto, quarto sax tenor e quinto sax barítono), o naipe de saxofones foi guindado à posição de destaque no palco [anteriormente conferido a bateria, nas *jazz-bands*], à frente dos demais (em cada uma de suas estantes foi incorporado um painel onde se estampava o nome da orquestra) (2007, p. 92-93).

Além dos instrumentos mencionados por Mello, é importante lembrar que a formação completa de uma *big-band* também incluía a seção rítmica constituída de guitarra, piano, bateria e contrabaixo. Foi exatamente em virtude dessa formação que, no caso das *jazz-*

bands brasileiras, a guitarra substituiu o banjo e o contrabaixo acústico a tuba.

Vale lembrar que, segundo o levantamento realizado por Pereira, foi Benny Carter, em 1933, quem primeiro usou cinco saxofones (dois altos, dois tenores e um barítono) ao invés de quatro e, posteriormente, quatro trompetes e quatro trombones na formação de uma *big-band* (BERENT, 1975, p. 295 apud PEREIRA, 2006, p. 76-77).

Antes disso, Don Redman já havia dado o primeiro passo na formação completa de uma *big band* quando montou uma com quatorze músicos: “quatro saxofones, três trompetes, três trombones, piano, baixo, guitarra e bateria” (OLIVEIRA, 2004, 35).

Tendo em vista que as bandas militares já usavam, em suas formações, uma quantidade de sopros superior a essas das *big-bands*, tal constatação reforça o argumento de que a real mudança ocorrida no período se deve a conquista de autonomia por parte dos crescentes grupos instrumentais que se sustentavam apenas com o repertório e a demanda da música popular.

A inserção das cordas nas orquestras

De acordo com o pesquisador Paulo Aragão, entre 1908 e 1912, gravadoras como Victor e Columbia geralmente costumavam dar tratamento instrumental diferenciado de acordo com o repertório. Por exemplo, para acompanhar gêneros estrangeiros ou associados às orquestras de salão, como o tango, o fado, a valsa, as cançonetas, as operetas, o *cake-walk*, as canções, os maxixes, as modinhas e o lundu eram mais frequentes a inserção de instrumentos como os de arco, o que geralmente não ocorria com gêneros como marchas-carnavalescas e sambas. Além das cordas não serem instrumentos fixos nessas “orquestras”, elas também não chegavam a constituir um naipe, pois, em geral, as gravações para o repertório mencionado apresentam um ou dois violinos, usados, entretanto, com mais frequência do que as flautas, segundo Aragão (2001, p. 47).

As cordas não constituíam um naipe fixo dentro das orquestras e se vinculavam aos gêneros musicais de dança de salão de conotação romântica. É possível dizer que esse quadro geral da presença dos instrumentos de arco nas orquestras populares tenha permeado as gravações até o final dos anos de 1930, por exemplo, a música “Inconstitucionalissimamente” do arranjador Hervê Cordovil, lançada por Carmem Miranda e pela Orquestra Victor em novembro de 1933, tem a presença de violinos. Esse arranjo também contém motivos militares, elemento que marca os arranjos da época e são advindos dos primeiros arranjos escritos para bandas militares executados em gravações.

Existem razões que podem explicar a preponderância dos instrumentos de sopros, em especial dos metais, nas gravações em comparação aos de cordas e outros instrumentos, como

os da família das madeiras. Uma delas é acústica, pois:

O desequilíbrio sonoro entre os instrumentos acústicos de menos volume e os instrumentos de metal, feitos para serem utilizados em marcha nas bandas civis e militares, dificultava muito a execução dos arranjos, principalmente nas gravações que necessitavam de uma maior definição proporcionada pelos instrumentos de maior volume, a fim de furar a cera dos discos de gravação. Logo, essa formação com instrumentos de metal junto com os de madeira e cordas era, portanto, incompatível antes do surgimento da tecnologia de amplificação sonora (VELLOSO, 2006, p. 48).

A outra razão se deve ao convívio das bandas militares com a música popular nas gravações. O uso dos instrumentos de sopro e da percussão formou a base dos primeiros arranjos que se estenderam de Anacleto de Medeiros, com a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, a Pixinguinha. Este último usou em seus arranjos procedimentos já estabelecidos nas bandas, como o emprego de introduções com motivos militares, contracantos escritos para os metais e *ostinatos* rítmicos do gênero marcha como figura de acompanhamento presente na percussão.

Enquanto a formação das orquestras de música popular dos inícios dos anos de 1930 seguia as proporções de uma *jazz-band*, ainda havia uma forma de se utilizar os violinos junto dos metais, apesar de adulterados, como no caso dos violínofones ou violinos-de-campana. Porém, quando os naipes dos instrumentos de sopros começaram a aumentar em direção às formações das *big-bands*, a solução foi substituir os instrumentos de pouco volume, como o banjo e o violão, por instrumentos amplificados como a guitarra. No caso dos clarinetes, ou se alternava com os saxofones (ou um ou outro) ou se tocava solo com o auxílio do microfone. As flautas e os violinos perderam o espaço, pois seria preciso muitos deles para proporcionar o equilíbrio acústico necessário, o que ainda não era viável financeiramente para uma orquestra de música popular da época. No caso específico do violino, não havia ainda suficientes violinistas envolvidos com a música popular, além do próprio fato desse repertório não envolver esses instrumentos em seus arranjos, pois pouca tradição havia entre o violino e a música popular urbana.

A ausência do naipe de cordas nas orquestras do período pode ser também justificada em virtude dos arranjos que vinham importados dos Estados Unidos. Fazia-se necessário que as formações instrumentais obedecessem às indicações escritas nas partituras dos arranjos – a maioria não incluía o naipe de cordas.

Nota-se que tal situação só mudou com o advento da gravação elétrica e do aparecimento da profissão do arranjador: um músico que por dominar a técnica da escrita conseguiu, por meio dela, criar uma orquestração que equilibrou acusticamente os

instrumentos de arco, em menor número e proporção de volume sonoro, com os de sopro.

Como notou [Jonas] Vieira em *O cantor das multidões*, foi Radamés Gnattali, em 1937, o introdutor das cordas no acompanhamento dos tempos médios e lentos, com seu arranjo para Orlando Silva em “Lábios que beije”. Pois o americano Axel Stordahl, que ficaria mundialmente famoso pelo mesmo motivo, só começaria a fazer isso em 1941, acompanhando Frank Sinatra (CASTRO, R., 2001, p. 158).

Percebe-se que Gnattali seguiu a tradição de usar os violinos para as músicas românticas de danças de salão, ao passo que para os sambas ele usava os metais. Vale lembrar que a iniciativa não partiu do arranjador, mas de Orlando Silva que, com todo o seu prestígio de “cantor das multidões” – leia-se: bom vendedor de discos –, solicitou tal instrumentação para o seu acompanhamento. A música “Lábios que beije” foi um sucesso e a iniciativa logo alcançou repercussão entre os demais arranjadores. Segundo os pesquisadores Luiz Carlos Saroldi e Sônia Moreira, Orlando Silva passou a exigir da gravadora RCA Victor que todas as suas gravações contassem com os arranjos de Radamés Gnattali (1984, p. 20).

O papel das orquestras de gravadoras para a formação das orquestras de rádio

No início dos anos de 1930, os estúdios de gravação já estavam adaptados às novas tecnologias – sistema de gravação elétrica e o microfone – e, portanto, já tinham condições de produzirem discos com uma maior fidelidade acústica para as mais variadas combinações instrumentais.

Aproveitando essa situação e um mercado em plena ascensão, as empresas internacionais continuaram a montar os seus estúdios no Rio de Janeiro¹⁵, o que resultou, entre outras coisas, em um processo de profissionalização dos músicos populares, bem como em uma adesão de músicos de formação acadêmica no âmbito popular.

Pixinguinha atuou na gravadora Odeon entre 1925 e 1931 com o grupo dos Oito Batutas. Aragão considera que essa atuação o teria promovido a uma contratação na gravadora Victor Talking Machine Company of Brazil, em 1929 (2001, p. 68).

Tinhorão descreve que Pixinguinha foi contratado para as funções de

(...) instrumentador, chefe e ensaiador da Orquestra Victor Brasileira. As funções vêm indicadas na cláusula 1º de contrato assinado entre Pixinguinha e a Companhia Victor, em 21 de junho de 1929. A cláusula 2º obrigava ainda Pixinguinha a “instrumentar quaisquer músicas destinadas a gravação em disco pela Victor Company, ou de outros fins quaisquer e para o número de instrumentos e na forma desejada pela companhia” (1998, p. 297).

¹⁵ Nos anos de 1928 e 1929 chegaram ao Brasil as seguintes gravadoras: Parlophon, Columbia, Victor do Brasil e Brunswick, somando-se as que já estavam, por exemplo, a Odeon.

Formada para gravar músicas instrumentais e para acompanhar cantores, o nome da Orquestra Victor Brasileira aparece nos selos dos discos entre 1929 e 1940. Além de Pixinguinha, a gravadora possuía outros músicos que dividiam as tarefas de arranjo e regência da orquestra, tais como: J. Thomaz, João Martins, José Maria de Abreu e Radamés Gnattali. Segundo Cabral, a regência ficava sempre a cargo do autor do arranjo (1978, p. 58-59).

A obrigação de preparar arranjos para todos os gêneros da época é contestada por alguns pesquisadores. Para Santuza Cambraia Naves, Pixinguinha ficava preferencialmente responsável pelas marchas e pelos sambas carnavalescos (1998, p. 177).

Tal constatação encontra apoio no fato de Pixinguinha ter formado o grupo da Guarda Velha para executar basicamente “marchas, sambas carnavalescos e, em menor proporção, músicas de sabor africano” (ARAGÃO, 2001, p. 81). Como prolongamento do contrato do grupo da Guarda Velha, Pixinguinha formou, em 1932, o grupo Diabos do Céu – leia-se: mudou de nome. Segundo Aragão, os Diabos do Céu atuaram “em cerca de 400 gravações na Victor, tanto em execuções instrumentais quanto ao lado dos principais cantores, até 1942” (2001, p. 98). Assim, “sem cumprir rigidamente a divisão, a Orquestra Victor ficou com as canções mais lentas e os Diabos do Céu com as músicas carnavalescas (...)” marchas e sambas de carnaval, além do choro e músicas ligadas a tradição africana (CABRAL, 1997, p. 131 apud ARAGÃO, 2001, p. 98).

A partir de 1933, Radamés Gnattali passou a atuar na gravadora Victor do Brasil, inicialmente como pianista, depois como regente e, em 1935, como arranjador permanente. Radamés também declarou que Pixinguinha ficava com o repertório de carnaval e ele e os outros arranjadores com a parte romântica. Segundo a pesquisa da pianista Fernanda Chaves Canaud, além de regentes e arranjadores esses músicos, quando não estavam exercendo uma ou outra função, também atuavam como instrumentistas (1995, p. 53).

Ao comparar a formação da Orquestra Victor com a dos Diabos do Céu, nota-se que enquanto a primeira se assemelha mais às formações das *jazz-bands* – um violino (Romeu Ghipsman), um saxofone ou clarinete (Luiz Americano), um trompete (Bonfiglio de Oliveira), dois trombones (Van Thuil de Carvalho e Ismerino Cardoso), um bandolim ou cavaquinho (Luperce Miranda), um violão (Donga), um piano (Augusto Vasser), um pandeiro (João da Baiana) e dois omelés (Faustino da Conceição e Tio Fausto), podendo ampliar a instrumentação de acordo com o arranjo e o tipo de música, formação indicada por Sérgio Cabral (1978, p. 59). A segunda caminhava na direção das *big-bands* – quatro saxofones (Chico, Jonas Aragão, João Braga e Luiz Americano), dois trompetes (Bonfiglio de Oliveira e Wanderley), um trombone (Van Thuil de Carvalho), um bandolim ou cavaquinho (Nelson

Alves), um violão (Tute), um piano (Elísio), um pandeiro (João da Baiana), um omolé (Tio Faustino), um afoxé (Osvaldo Viana), um chocalho (Vidraça) e contrabaixo (Valdrino Silva), formação indicada por Roberto Moura (2004, p. 81).

Conclui-se que os violinos participavam de gravações de músicas mais lentas junto a uma formação instrumental menor, próxima a das *jazz bands*, já os instrumentos de percussão se associavam a uma formação maior, próxima a das *big bands*, com a finalidade de atender o repertório de sambas e marchas carnavalescas. A união dos instrumentos de arco, inclusive como naipe de cordas completo, com a formação instrumental das *big bands*, incluindo os instrumentos de percussão, somente se consolidou com a criação das orquestras de rádio, como está descrito na sequência deste trabalho.

A presença dos instrumentos de percussão na orquestra Diabos do Céu pode ser explicada em virtude de seu dirigente ser um mestre no choro e, também, pelo repertório de marchas e sambas carnavalescos ligados à tradição no uso da percussão.

Contudo, Sandroni constatou que “não é possível escutar o cavaquinho, o piano, ou a batucada, – em resumo, nenhum dos instrumentos da seção rítmica que permitiria caracterizar a modalidade rítmica do acompanhamento”. Isso porque entre as gravações de 1928 – desde sambas como *Jura*, de Sinhô, ou *Pelo telefone*, de Donga – até 1960, “quando surgiram as primeiras gravações, em estilo despojado, de sambistas como Nelson Cavaquinho e Cartola, a grande maioria recebe o acompanhamento de orquestra”, o que dificultou ou impossibilitou a sua pesquisa sobre o idiomatismo do violão para acompanhamento de samba (2001, p. 201).

Transição das orquestras de gravadoras para as orquestras de rádio

No dia 1º de janeiro de 1936 foi inaugurada a Rádio Transmissora Brasileira. Esta emissora de rádio foi criada pelo empresário norte-americano *mister* Evans, que era diretor artístico da gravadora RCA Victor do Brasil, empresa que pertencia à Rádio Transmissora. A Rádio Transmissora ficava na cidade do Rio de Janeiro, na Rua do Mercado, nº 22, no 4º andar, instalada no mesmo prédio da gravadora RCA Victor do Brasil.

A gravadora RCA Victor do Brasil já estava integrada ao sistema da indústria fonográfica desde 1929, ano da sua inauguração. Seu elenco de profissionais era fixo e devidamente contratado, não mais pagos com “cachês” por negociações informais como nos primeiros anos das gravações no Brasil, mas com músicos de orquestras e conjuntos regionais estáveis que recebiam salários mensais para atuar nas gravações.

Evans queria implantar na indústria fonográfica brasileira a mesma dinâmica do modelo norte-americano que já funcionava a todo vapor. Por isso, formou orquestras e contratou músicos profissionais para fazer arranjos, ou seja, deu ao repertório de músicas

brasileiras o mesmo tratamento que recebiam as músicas americanas ao serem comercializadas. A intenção desse empresário não era a de competir com a venda de discos importados, uma vez que a empresa, por ser americana, também lucrava com isso, mas, ao em vez disso, ampliar a gama de possibilidades na venda de discos no Brasil. Se na época já se ouvia muita música americana, Evans queria que se ouvisse mais; e, também, música brasileira. Nesse contexto, o arranjo esteve inserido “como ferramenta de ampliação de mercados, usados pelas gravadoras norte-americanas” (ARAGÃO, 2001, p. 6).

A Rádio Transmissora foi criada com a finalidade de divulgar os lançamentos da gravadora RCA Victor do Brasil. Como indica o jornalista Sérgio Cabral:

No início, até que a Transmissora deu a impressão de que chegara para assumir a liderança de audiência. Convidou Romeu Gipschamm para diretor musical, contratou uma orquestra imensa, além dos maestros Radamés Gnattali, Iberê Gomes Grosso, Célio Nogueira, Pixinguinha, [Jaime Marchersky, Ari Ferreira e Galvão] e outros grandes nomes de igual porte. E os cantores Orlando Silva, Gastão Formenti, Silvio Caldas, Silvinha Mello, [Nelson Gonçalves, Dolly Ennor, Silvio Vieira e Silva] e mais um imenso *cast*, do qual fazia parte o próprio Almirante, que, assim, deixava o “Programa Casé”, seduzido pelos altos salários da Emissora (1990, p. 106).

Para o radialista Renato Murce, esse foi o maior elenco de cantores e de artistas reunidos até aquele momento na história do rádio (1936, p. 48).

Quando Cabral menciona que a Rádio Transmissora contratou “uma orquestra imensa”, é o momento de rever o conceito de orquestra na música popular, tendo como panorama todo o levantamento feito até o momento. Ninguém melhor de que um músico que tenha participado ativamente dessa formação para explicar qual era a ideia de uma orquestra completa para a música popular do período, principalmente por ser formada para atuar no rádio. A seguinte declaração de Radamés Gnattali esclarece o assunto:

*Mister Evans me pediu para organizar uma orquestra grande. Eu organizei: cordas completas, duas flautas, clarinete, quatro saxes, três pistons, dois trombones, trompas. Uma orquestra grande. Então, ele contratou um arranjador paulista, o Galvão, que tinha estudado arranjo nos Estados Unidos. Aqui não tinha ninguém que escrevesse a coisa mais sinfônica – jazz-sinfônico. Eu era o regente da orquestra. Galvão fez os arranjos e eu gostei. Comecei a estudar aquelas partes e comecei a aprender. E depois eu fiz o arranjo de *Carinhoso* no mesmo estilo. Dali então, comecei a escrever (GNATTALI apud BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 35).*

Realmente, conforme mencionou Gnattali, Raul de Toledo Galvão era um brasileiro recém-chegado dos Estados Unidos onde havia estudado arranjo e “vinha de uma experiência muito recente de arranjar para programas de rádio em emissoras americanas [a emissora RKO]” (PASQUALINI, 1998, p. 57).

Antes de ser contratado pela Rádio Transmissora, Galvão já havia trabalhado em uma emissora paulista: a Rádio Record de São Paulo. Segundo a pesquisa intitulada *Rádio Record de São Paulo: repertório de arranjos (1928-1965)*, realizada por Maria Elisa Peretti Pasqualini, na Rádio Record de São Paulo Galvão escrevia arranjos para dois programas semanais denominados “Orquestrações modernas” e “Novíssimo jazz sinfônico”, programas estes transmitidos desde 18 de março de 1933, sendo que a orquestra *jazz-sinfônica* que tocava nesses programas era composta por trinta músicos (1998, p. 33).

O que não foi possível entender da pesquisa de Pasqualini é se os três maestros mencionados por ela – José Torre, Martinez Grau e Francisco Gorga – já escreviam arranjos antes da chegada de Galvão ou se apenas regiam os arranjos de Galvão após a sua chegada. Também não foi possível identificar qual era a formação da *jazz-sinfônica* mencionada por Pasqualini, se havia ou não o acréscimo de cordas na formação da *big-band*. E deixou uma dúvida: Será que a formação da orquestra *jazz-sinfônica* criada por Gnattali teria sido trazida por Galvão pelo modelo da orquestra da Rádio Record?

Do mesmo modo como não ficou clara a formação instrumental da orquestra pertencente à emissora Rádio Clube que tocava o Hino Nacional nos inícios de suas programações devido à falta de especificação do historiador Antonio Pedro Tota, também não soa compreensivo dizer que já se fazia música brasileira com orquestra *jazz-sinfônica* sem se mencionar a formação instrumental completa dessa orquestra.

Contudo, através do testemunho de Gnattali, pode-se ter agora a base padrão de uma orquestra de rádio que se formou na segunda metade da década de 1930 e que se manteve por mais de 30 anos.

Quando Gnattali menciona o *jazz-sinfônico*, ele dá a entender que o modelo viria do *jazz*, mas especificamente das *big-bands*. Realmente, ao se acrescentar o naipe de cordas completas na formação padrão de uma *big-band*, ter-se-á uma orquestra muito semelhante a que Radamés montou, além do acréscimo das flautas e da trompa. A seção rítmica com guitarra, bateria, piano e contrabaixo, que ele deve ter se esquecido de mencionar, muito provavelmente tinha – pelo menos a presença da bateria e do violão pode ser afirmada com quase toda certeza.

Com a inauguração da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, em 12 de setembro de 1936, grande parte dos artistas da Transmissora mudou para a Rádio Nacional. Se não todos, pelo menos os principais: Orlando Silva, Pixinguinha e os Diabos do Céu, Almirante, Haroldo Barbosa, o diretor musical Romeu Ghipsman, o maestro Radamés Gnattali e, provavelmente, muitos dos músicos que integravam a recente orquestra formada por ele.

A “Orquestra Típica Brasileira”

Em setembro de 1933, o cantor Mário Reis foi ao palácio do Catete, levando uma sugestão de Orestes Barbosa para a criação de uma orquestra “típicamente brasileira” (Mário, advogado formado (...) estabeleceu a ponte entre o pessoal do samba [leia-se Diabos do Céu] e as autoridades). Barbosa estava preocupado com o sucesso das orquestras “típicas” norte-americanas e argentinas. Mesmo sem muito entusiasmo pela ideia, o governo promoveu a apresentação de um programa na Rádio Clube [do Brasil] com a Orquestra Típica Brasileira, sob a batuta de Pixinguinha. A apresentação foi assistida por políticos importantes, como Osvaldo Aranha e Maciel Filho. O primeiro, ao final, fez um discurso sobre os pendores nacionalistas da música popular brasileira e sua importância para a construção da brasilidade. A Orquestra Típica Brasileira foi uma das inúmeras iniciativas tomadas com o apoio do governo a morrer no nascedouro. Terminado o programa, nunca mais se falou no assunto (CABRAL, 1996, p. 46).

Na verdade a ideia da formação de uma orquestra com características tipicamente brasileiras iria ressurgir quase dez anos depois. Segundo a pesquisa sobre a Rádio Nacional do Rio de Janeiro realizada por Luiz Saroldi e Sônia Virgínia Moreira, com a consolidação da liderança da Rádio Nacional, em nível de audiência e prestígio em relação às outras emissoras do Rio de Janeiro, o radialista Almirante criou um programa semanal chamado *Um milhão de melodias*, estreado em 6 de janeiro de 1943 com o patrocínio da indústria de refrigerantes Coca-Cola. Esse programa tinha a intenção de fazer propaganda do lançamento do refrigerante no Brasil (1984, p. 30).

Para a execução das músicas desse programa radiofônico foi formada a Orquestra Brasileira. “Haroldo Barbosa, também discotecário da Rádio, escolhia o repertório do programa: duas músicas atuais, duas antigas e geralmente três músicas estrangeiras de grande sucesso” – “o programa todo era uma espécie de parada [de sucessos]” (SAROLDI; MOREIRA, 1984, p. 30). Desse modo, enquanto Haroldo Barbosa ficava encarregado da escolha das músicas, Almirante era o apresentador e Radamés Gnattali o arranjador e regente.

Se por um lado o modelo inspirador era o americano: “dar um estilo americano, como Benny Goodman e sua orquestra”, já que parte do repertório também envolvia música estrangeira, por outro, “era uma orquestra para tocar música popular de qualquer tipo e país, mas centrada numa formação ligada de perto às fontes de nossa tradição musical” (BARBOSA apud SAROLDI; MOREIRA, 1984, p. 30).

Assim, se houvesse partituras importadas, essas deveriam ser adaptadas à formação da Orquestra Brasileira, caso contrário, um dos três deveria escutar as músicas de sucesso estrangeiras – através de discos, do cinema ou do rádio (emissores que alcançavam o Rio de Janeiro) – e passar as melodias dessas músicas para a partitura, bem como elaborar uma versão da letra, e Aroldo Barbosa era o responsável por essa parte. Cumprida essa etapa, cabia

a Gnattali a feitura do arranjo que, por sua vez, provavelmente, recebia influência dos arranjos primários.

Vale lembrar que a prática de fazer versões brasileiras de músicas americanas com adaptações no arranjo já havia se iniciado desde a virada para a década de 1930 com a chegada do cinema falado, como notou o jornalista José Ramos Tinhorão:

Quando, em 1929, os primeiros filmes musicados de Hollywood, sonorizados pelos sistemas ótico e vitafone (imagem sincronizada com os discos), tais como o Broadway Melody da Metro Goldwyn – Mayer, Fox Follies of 1929, de Fox, e My Love Parad, da Paramount, estouraram no Brasil (dando início, aliás, à era das versões e dos arranjos destinados ao público nacional) (...) (1998, p. 255, 256).

Segundo Luiz Saroldi e Sônia Virgínia Moreira, a formação da Orquestra Brasileira era a seguinte: três flautas, um oboé, um clarinete, um fagote, cinco saxofones, três trompetes, dois trombones (“mais tarde os dois últimos passaram para quatro cada”), três violões ou cavaquinho (Garoto, Bola Sete e José Menezes), harpa (Elza Guarnieri), acordeom (Chiquinho), pandeiro (João da Baiana), caixa ou prato – prato e faca (Heitor dos Prazeres) –, ganzá (Bide), bateria (Luciano Perrone), além do naipe de cordas com violinos, violoncelos e um contrabaixo acústico (Vidal) (1984, p. 30).

O estabelecimento e o ápice das orquestras de rádio

Dos primeiros anos da implantação das rádios no Brasil até os inícios dos anos de 1930, as músicas transmitidas pelo rádio eram produzidas ou por pequenas formações – os conjuntos regionais – ou através de discos.

No caso da transmissão via disco, a tecnologia precária das rádios atrapalhava a compreensão das músicas porque estas eram captadas com muitos ruídos e chiados. Talvez essa seja uma das explicações para o triunfo da indústria fonográfica sobre o rádio durante esse período – era muito melhor ouvir música pelo gramofone do que sofrer com as precariedades do rádio.

No caso das músicas transmitidas pelo rádio por meio de execuções ao vivo, o limite físico impossibilitava a ampliação na instrumentação das músicas executadas nos estúdios radiofônicos. Após a conquista de uma melhor tecnologia, como a implantação de antenas mais potentes, a ampliação dos estúdios, aquisição de mesas de som com maior possibilidade na inserção de microfones, além da formação de técnicos de som profissionais, o rádio adquiriu uma estrutura que possibilitou a incorporação de uma orquestra sinfônica em seu elenco.

Motivada por ambições comerciais aliadas às pretensões cultural-ideológicas, a

crescente inserção de instrumentos musicais nos grupos de música popular culminou na criação da Orquestra Brasileira, cujo modelo pré-figura a *orquestra jazz-sinfônica*. Essa formação deve ter servido como meta padrão a ser conquistada pelas demais emissoras do Rio de Janeiro e, por que não, do Brasil, pois, segundo Zuza Homem de Mello:

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

Na década de 1940, radialistas como Almirante e José Moura produziram programas que, além de contribuir para a permanência das orquestras no elenco das rádios, mobilizavam a orquestra toda na execução de arranjos que exploravam seu potencial ao máximo, execuções que equivaliam a concertos sinfônicos. Como exemplos podem ser citados os programas radiofônicos: “Instantâneos sonoros brasileiros”, lançado em 1940, sob direção musical de Radamés Gnattali e “Festivais G.E.” (General Eletric), lançado em 1945, na direção de Léo Peracchi.

A dinâmica crescente das orquestras populares ainda não havia parado. Esse crescendo iria alcançar seu ponto culminante nos anos de 1956, vinte anos depois da inauguração da Rádio Nacional do Rio de Janeiro. A Rádio Nacional alcançou a proporção de um elenco constituído, nesse ano, por 700 funcionários contratados. A quantidade de músicos era tamanha que não mais era possível agrupar todos em um único estúdio por falta de espaço.

A saber: 17 maestros, 7 flautistas, 4 oboístas, 3 clarinetistas, 1 corne-inglêsista, 2 claronistas, 17 saxofonistas, 11 trompetistas, 9 trombonistas, 4 trompistas, 1 bombardinista, 1 tubista, 1 harpista, 11 percursionistas, 5 bateristas, 5 guitarristas, 1 acordeonista, 4 pianistas, 35 violinistas, 9 violistas, 6 violoncelistas e 9 contrabaixistas. Além dos melhores instrumentistas populares do Rio de Janeiro:

(...) dois conjuntos regionais com 11 instrumentistas e ainda os seguintes solistas individuais: Chiquinho (acordeom), Abel Ferreira (clarinete e saxofone), Luperce Miranda (bandolim), Jacob Bittencourt (bandolim), Luiz Americano (clarinete e saxofone), Dilermando Reis (violão), Jorge Kenny (órgão) e Amirton Valim (piano). Além disso, todos os grandes cantores da época (todos sem exceção) foram contratados da Rádio Nacional (CABRAL, 1979, n. 7 apud BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 63-64).

Essa imensa gama de instrumentação ficava à disposição dos arranjadores que tinham uma infinidade de possibilidades na escolha da combinação dos timbres. Cada

formação podia ser adaptada ao gênero musical que seria acompanhado ou tocado instrumentalmente. Cada nova música oferecia o exercício na criação de um arranjo. Muitas combinações poderiam ser criadas em uma mesma música, quanto mais na formação de grupos – desde o mais simples conjunto regional até a mais audaciosa orquestra romântica, passando pelas diversas orquestras populares. Os arranjadores desse momento foram, sem dúvida, músicos privilegiados. Não surpreende saber que músicos de formação acadêmica trocaram suas carreiras na área da música de concerto pelo ofício de arranjador.

Apesar da crescente tradição da execução de música popular por orquestras, ainda não existia nesse período músico popular profissional para toda essa quantidade de instrumentos.

Segundo o depoimento de instrumentistas da época, como a flautista Odette Dias e o violinista Benito Juarez, muitos dos músicos que tocavam nas orquestras de rádio eram músicos que trabalhavam nas orquestras de concerto, especialmente os que tocavam instrumentos de pouca tradição na música popular. Juarez também conta que as cordas da orquestra da Rádio Record eram formadas pelo naipe de cordas da “Orquestra do Theatro Municipal” (apud PERPETUO, 2005, p. 40). Odette Dias, por sua vez, relata que os músicos da Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro eram diariamente convidados para irem a Rádio Nacional, primeiro via cachê, até que se firmassem os contratos¹⁶. De manhã eles ensaiavam no Municipal e a tarde se dirigiam para a Rádio Nacional (2002 apud ONOFRE, 2005, p. 342).

A rotina desses músicos era mais ou menos assim:

(...) na Rádio (Nacional) você chegava às 6 horas da tarde para ensaiar, a não ser quando eram programas de auditório sábado, domingo (...) às 6 horas da tarde aí tinha que ensaiar [tudo leitura primeira a vista em partitura manuscrita], aí entrava direto, entrava o jornal [tocava vinheta], depois entrava a novela [trilha sonora], depois entrava um programa musical [arranjos diferentes], então você saía de lá muito tarde (DIAS, 2002 apud ONOFRE, 2005, p. 344).

Semelhantemente aos grupos de choro na sala de visitas da casa da Tia Ciata que, do final do século XIX até o início do XX, tocavam todo tipo de música feita para dançar (“valsas ao lado de maxixes”), também as orquestras que tocavam ao vivo na Rádio Nacional

¹⁶ No artigo nomeado *Música sinfônica brasileira*, o maestro Lutero Rodrigues conta que, em 1932, houve a criação da Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, “primeira orquestra brasileira subvencionada pelo Governo” (2003, p. 12). Em São Paulo, a Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo surgiu apenas sete anos mais tarde, em 1939, e, em 1940, foi criada, no Rio de Janeiro, a Orquestra Sinfônica Brasileira. Estas foram as primeiras orquestras formalmente organizadas e subsidiadas pelo governo especificamente designadas para atender o repertório de música de concerto (2003, p. 12).

do Rio de Janeiro, até os anos 50 e meados de 70, bem como as outras orquestras populares desse período, não se especializavam num ritmo único: “executavam sambas ao lado de mambos e boleros” (VIANNA, 1995, p. 50).

No entanto, possivelmente, no início da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, quando ainda não havia se formado um grupo orquestral mais prolixo, a divisão de encargos era feita de acordo com o repertório. O maestro Gaó (Odmar Amaral Gurgel) dirigia uma orquestra de *jazz* (*jazz-band*), o regente Eduardo Patané uma de tango (cordas violões e alguns sopros), Lírío Panicalli ficava com uma de música romântica (de baile), Léo Perachi dirigia uma orquestra sinfônica e Radamés Gnattali uma *jazz-sinfônica*, segundo as informações encontradas na pesquisa realizada por Valdinha Barbosa e Anne Marie Devos (1984, p. 39, 54 e 59).

Os anos de pós-Segunda Guerra e ao longo de toda a década de 1950 marcaram o período em que, enquanto a maioria das rádios manteve suas orquestras fixas especificamente formadas para atuar nas suas programações, incluindo a Rádio Nacional do Rio de Janeiro, outras orquestras, de menor porte, davam conta das manifestações musicais extra-rádio. Se nos anos anteriores os músicos instrumentistas e regentes conseguiam conciliar a esfera das apresentações com a das gravações e o rádio, nesse período isto já não seria possível, tamanha era a demanda que cada uma dessas esferas requeria. Seria possível, por exemplo, tocar em uma orquestra sinfônica de concerto, uma orquestra de rádio e ainda participar de eventuais gravações, como foi o caso da flautista Odette Dias. Entretanto, quando Radamés Gnattali precisava fazer alguma turnê com o seu grupo, do qual Odette fazia parte, ele era obrigado a pedir licença da Rádio Nacional, e Odette da Rádio Nacional e da Sinfônica do Municipal, interrompendo também as gravações.

Por outro lado, havia inúmeros lugares onde se tocava música ao vivo para se dançar – gafieiras, bailes em geral, cassinos, *dancings* – *taxi-girls* e, principalmente, “as boates e bares fechados com pequenas formações instrumentais com *crooners*, onde não havia a ideia de espetáculo *per si*” (CASTRO, 2003, p. 17-18). Muito provavelmente, os músicos que participavam desses ambientes, como os instrumentistas e os dirigentes de orquestras, não tinham tempo para ingressar em uma orquestra de rádio ou de concerto, sendo mais provável sua presença nas gravações, porém os cantores e os *crooners* atuavam em todas as esferas indistintamente conforme suas agendas particulares.

Constata-se que nessa época ainda continuava forte a “adesão à música das orquestras internacionais que divulgavam os ritmos da moda feitos para dançar, como o *fox-blue*, o bolero, o *be-bop*, o calipso e, afinal, a partir da década de 1950, do mais movimentado

rock'n'roll” (TINHORÃO, 1998, p. 307).

Nas rádios, o programa de auditório foi uma importante área de atuação das orquestras de rádio. Tinhorão conta que esses programas, além da colaboração de grandes orquestras, também envolviam a

(...) presença de *cartazes* de sucesso garantido junto ao público (...), conjuntos regionais, músicos solistas, conjuntos vocais, humoristas e mágicos, aos quais se juntavam números de exotismo, concursos a base de sorteios e distribuição de amostras de produtos entre o público (1981, p. 70).

Para Tinhorão, esses programas, que começaram no início dos anos 1940, deram ao rádio a “vocação de teatro, casa de diversão (e muitas vezes circo), ao gosto e alcance das grandes camadas urbanas”, principalmente aqueles programas que obtiveram a “maior representatividade popular do rádio: os chamados ‘programas de calouros’” (1981, p. 56).

Os programas de auditório, devido a sua forte popularidade, foram a âncora das orquestras de rádio nos anos que se seguiram, sobretudo, pela nova competitividade que se iniciava entre o rádio e a televisão.

Rádio versus TV

Pode-se afirmar que, durante toda a década de 1950, a televisão pouco restringiu a marcante presença das rádios enquanto principal veículo de informação e diversão. Durante esse período, segundo Tinhorão, a Rádio Nacional do Rio de Janeiro manteve 50% do nível de audiência nessa cidade e em várias outras cidades do Brasil (p. 1981, p. 164).

Além disso, até a primeira metade da década de 1950, a televisão, enquanto número de receptores, grau de profissionalismo e nível de experimentação, era tão incipiente quanto o rádio em seus primeiros anos de história. Nesse sentido, “o destino da televisão ia ser, realmente, durante os seus primeiros anos, a janela de onde os rádiofãs, transformados em telefãs (...), assistiam ao “desfile dos maiores cartazes do Rádio”” (TINHORÃO, 1981, p. 170).

Vale lembrar que “até o início da década de 1960, as emissoras de rádio possuíam orquestras e os chamados regionais” (PERPÉTUO, 2005, p. 101), e que, no caso da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, as orquestras de rádio se mantiveram até o final dos anos de 1960. Durante esta década, a formação padrão da orquestra da Rádio Nacional do Rio de Janeiro era constituída, aproximadamente, do naipe de cordas com um contrabaixo acústico, dois violoncelos, três violas e dez a doze violinos, divididos entre primeiros e segundos. A seção rítmica contava com piano, bateria, guitarra e voz solista, com uma possível inserção de

um conjunto vocal misto e instrumentos de percussão. Os metais eram constituídos de três trompetes e dois trombones. Nas madeiras havia cinco saxofones, dois altos, dois tenores e um barítono, com uma possível inserção de uma ou duas flautas, além de um ou dois clarinetes, sendo provável uma eventual inclusão de duas trompas e dois oboés, variando de acordo com o gênero musical. Esta é a formação básica presente nos arranjos analisados nesta pesquisa.

Seguindo com a análise dos motivos que levaram à decadência das orquestras de rádio, em entrevista para a Revista do Rádio, em 1956, o jornalista e radialista Hélio Igs perguntou para o especialista em comunicações associadas João Calmon:

H – Existe mesmo uma luta entre a TV e o Rádio?

JC – Não, propriamente, uma luta, mas uma divisão de setores. Em certos campos, o rádio continuará dominando; em outros, perderá lugar. No setor de teatro e de programas que exigem complemento de imagem, o rádio terá que ceder parte do terreno. Um ponto está fora de dúvida; para sobreviver e progredir, apesar do impacto da televisão, o rádio precisa reduzir drasticamente as suas despesas. As grandes orquestras e os grandes elencos caros terão que sofrer cortes substanciais (apud CABRAL, 1990, p. 306).

Na referida entrevista, entre outros motivos, Calmon indicou que a maioria das verbas publicitárias que patrocinavam os programas de rádio até aquele momento estava sendo absorvidas pela televisão. Desse modo, a verba já não era mais suficiente para o pagamento dos contratos de exclusividade de grandes elencos que contavam com a participação de cantores, orquestras, regionais, radialistas, produtores, escritores, humoristas, enfim, toda a infraestrutura que as emissoras tinham que manter na disputa por um alto nível de audiência.

A televisão começou a dominar os chamados “horários nobres”, o que levou as rádios a investirem em horários que não coincidiam com estes, especialmente nos momentos em que poderiam atender ao público que pudesse acompanhar as programações concomitantemente com outras atividades. Por esse motivo, foram criadas e ampliadas programações jornalísticas e esportivas para atender aos homens que, ao se dirigirem de suas casas para o trabalho (e vice-versa), pudessem ouvir tais programações através dos aparelhos de som de seus carros ou pelos rádios a pilha, e também rádio-novelas, rádio-teatros e programas de variedades para as mulheres: donas de casa, operárias, empregadas domésticas, lavadeiras etc. ofícios em que era possível estabelecer uma conciliação entre o trabalho e a distração.

Percebe-se que, ao contrário do que se pensa, a negação de um canal de televisão à Rádio Nacional do Rio de Janeiro por deliberação de Juscelino Kubitschek contribuiu para a

permanência da orquestra nessa emissora, pois, ao invés de transplantar os programas de auditório para a televisão, incluindo quase todo elenco e sua orquestra, como foi o caso das emissoras de rádio paulista Record e Tupi, a Nacional permaneceu com sua estrutura no rádio até o término desses programas. Ou seja, na Rádio Nacional do Rio de Janeiro, enquanto houve os programas de auditório, lá esteve a sua orquestra.

Já no caso das emissoras paulistas e de outras regiões do Brasil que dispensaram suas orquestras, o rádio ficou a cargo dos disc-jóqueis, desfalcando e desempregando muitos músicos de rádio, como foi o caso, por exemplo, de Cyro Pereira. Isso porque o ingresso para dirigir uma orquestra de televisão ficou circunscrito a uma minoria seleta, não obstante, até 1967, a maioria das músicas dos festivais ser acompanhadas por uma orquestra de televisão que executava arranjos feitos por encomendas.

Com isso, os programas de auditório da Rádio Nacional do Rio de Janeiro foram deixando de ser a instância fundamental para a consagração dos artistas-cantores. Papel que passou, gradualmente ao longo dos anos de 1960, a ser cumprido pelos festivais de televisão.

Fim das orquestras populares de rádio

Em 1961, a orquestra da Rádio Nacional do Rio de Janeiro transferiu boa parte de seus músicos para outra orquestra que estava sendo criada: a Orquestra Sinfônica do Serviço de Rádio Difusão Educativa – orquestra da Rádio MEC. Três anos depois, em 1964, outra leva de músicos foi dispensada de seus serviços prestados para a Rádio Nacional do Rio de Janeiro e, no ano seguinte, em 1965, enquanto a maioria dos músicos que haviam sido despejados encontrou trabalho na emissora Globo de televisão, os outros, que ainda tiveram a oportunidade de permanecer, tinham a opção de escolha entre a TV Globo ou Rádio Nacional do Rio de Janeiro.

Apesar da redução de gastos com a dispensa de alguns músicos e da transferência das orquestras de rádio para a televisão, ainda nessa época a Rádio do Ministério da Educação e Cultura mantinha uma política de transmitir músicas ao vivo tocadas por uma orquestra. Talvez o fato de ser uma emissora do governo e de se responsabilizar pelo “Ministério da Cultura e da Educação” explique as razões para tal fenômeno.

Cabral faz a seguinte argumentação para explicar o motivo do fim das orquestras de rádio:

(...) três novidades importantes corroboraram para o desaparecimento das orquestras de rádio e para a obsolescência das programações ao vivo: o surgimento do LP 78 rotações (12 músicas), a TV Tupi, inaugurada no dia 18 de setembro de 1950 e a bossa nova, com seu caráter intimista de acompanhamento reduzido (1996, p. 98-100).

Todavia, ao analisar o aspecto da emissora Tupi de televisão, constata-se que somente em 1955 se começaram a ouvir rumores de que a Rádio Tupi, em sua crescente atenção dispensada à televisão em detrimento ao rádio, falava de uma provável dispensa da orquestra de sua emissora. O fato é que, ainda em 1957, segundo Cabral, a Rádio Tupi mantinha a sua orquestra radiofônica ativa sob direção e regência do maestro Milton Calazans (1990, p. 295-296 e 313). Desse modo, não é tão simples atribuir apenas a uma emissora de televisão o fim das orquestras de rádio, mas a toda relação entre rádio e TV estudada até o momento.

Sobre a bossa-nova e seu caráter intimista, a seguinte explicação de Tinhorão reconstrói o passado e relembra que, no sentido “intimista” de apresentações no rádio, a bossa nova não trouxe nenhuma alteração, pois, como lembra o autor: “Aí está, nas fazendas foram as bandas de escravos os avós das atuais *liras* do interior. Na cidade do Rio de Janeiro foi a música de barbeiros mãe do choro, avó do regional profissional do rádio e bisavó dos conjuntos de bossa nova” (1966, p. 113).

É certo que, segundo o depoimento da flautista Odette, em 1964, os conjuntos regionais prevaleciam nos programas com música ao vivo no rádio em relação às orquestras, com exceção dos programas de auditório e alguns outros que, possivelmente, contavam com a presença de ambos (2002 apud ONOFRE, 2005, p. 354). Pode ser que a estética intimista, revalorizada pela bossa-nova, tenha coincidido com os fatos, mas não sugere que ela tenha estandardizado o “caráter intimista” nas apresentações radiofônicas de música ao vivo desse período.

No que se refere ao *rock’n’roll*, a formação constituída por uma ou duas guitarras, contrabaixo elétrico e bateria, comum nos conjuntos de rock ingleses e americanos, serviu como modelo para o acompanhamento das músicas populares ligadas a esse gênero em plena ascensão.

Essa tendência não foi sentida tão de imediato pelas orquestras de rádio, ao contrário do que aconteceu com as orquestras de bailes desse período. Segundo Paiano,

Os cerca de 600 conjuntos de iê-iê-iê atuando no mercado de shows roubam espaço das grandes orquestras tradicionais, como a do maestro Zezinho, Super Som TA e outras, que faziam até 150 bailes por ano e agora não chegam nem na metade. Os astros do programa de TV dominavam as paradas (Jornal *O Cruzeiro* apud PAIANO, 1994, p. 132).

O que aconteceu na relação do rock com as programações de rádio foi algo que não

apresentou alterações diretas nas orquestras de rádio, pois os programas que passaram a transmitir músicas com acompanhamento ligado a esse gênero ocupavam o seu espaço nas programações desde o início do rádio, ou seja, a transmissão via disco.

Realmente, a transmissão de música via disco foi o ponto central para o fim das orquestras de rádio. É interessante notar que esse foi o mesmo ponto que permitira o seu surgimento. Enquanto no início dos anos de 1930 a transmissão de músicas via disco impossibilitava uma apreciação musical deleitosa por parte do ouvinte, obrigando a sua transmissão ao vivo, a partir dos anos de 1950 essa questão já havia sido superada para, em 1960, assumir o comando dos horários, restando às orquestras programas nos quais havia a presença do público.

De fato, à medida que a tecnologia foi se desenvolvendo, os princípios acústicos do som foram sendo manipulados independentemente da realidade que governava a construção do discurso musical até então. Ou seja, com a conquista da alta-fidelidade acústica, tornou-se indiferente para o ouvinte de rádio, em geral, escutar uma música irradiada ao vivo ou via disco, uma vez que o que importa é ouvi-la com nitidez e perfeição.

Para compreender como se deu essa mudança, é importante conhecer a história do disco no Brasil.

Três anos depois do lançamento nos Estados Unidos pela Columbia, o *long-play* apareceu no Brasil, em 1951, numa iniciativa de uma gravadora nacional, a Sinter. Tal novidade iria revolucionar o mercado musical, baseado até então na venda de discos de 78 rotações por minuto apresentando apenas duas músicas. Os primeiros *long-plays*, de 33 rotações, tinham 10 polegadas e ofereciam o máximo de 8 faixas. Cinco anos depois, saíram os discos com 12 faixas, já consagrados pela sigla LP, que comandaram o mercado até o aparecimento do CD laser. O Brasil foi o quarto país do mundo a lançar o LP. A pioneira Sinter (sigla de Sociedade Interamericana de Representações) foi fundada em janeiro de 1945. A partir de 1955 mudou o nome para Companhia Brasileira de Discos, coube também a ela o lançamento, em 1957, do primeiro LP estereofônico no Brasil (dois meses depois dos E.U.), e, em 1960, do primeiro disco 18 rotações inquebrável. Até então, aqueles discos usavam como matéria prima a goma laca. Em 1958, a companhia foi vendida para a filial brasileira da gravadora holandesa Philips (CABRAL, 1996, p. 98).

Período de vigência	Tipo de suporte	Quantidade de músicas
1902 até 1951	78 rotações, “chapas” Cilindros de celulóides	Duas músicas
1951 até 1956	<i>long-plays</i> 33 rotações de 10 polegadas	8 faixas
1956 e 1957	<i>long players</i>	12 faixas
1957 até 1960	<i>long player</i> estereofônico	12 faixas

1960 até CD	Disco 18 rotações inquebrável	12 faixas
-------------	-------------------------------	-----------

A princípio, a programação comandada pelos disc-jóqueis atingia a classe alta e a classe média em ascensão na escala social, haja vista que as músicas desses programas eram constituídas, sobretudo, por um repertório internacional. Como exemplo, existe o programa de Luiz Serrano, em 1948, que ia ao ar com base nos sucessos musicais americanos, transmitido pela Rádio Globo, numa época em que dominavam as irradiações ao vivo. Esse programa, segundo Ruy Castro, estabelecia ainda um intercâmbio entre fãs brasileiros e artistas estrangeiros – americanos (1999, p. 36).

Dez anos depois, em 1958, o programa “Os bacharéis do disco” do mesmo modelo também alcançou expressividade aumentando a gama de ouvintes para outras classes sociais. Comandado pelo ex-produtor e ex-diretor artístico da Rádio Nacional José Mauro, esse programa, irradiado pela Rádio Tamoyo (PRB 7), chegou a “ocupar o primeiro lugar em audiência no Rio de Janeiro” (TAVARES, 1999, p. 273) em seu horário, permanecendo nessa posição durante vários anos na época do predomínio da Rádio Nacional do Rio de Janeiro.

Em vista do baixo patrocínio publicitário para programas de rádio devido à considerável ascensão da televisão, o recente tipo de estrutura dos programas radiofônicos “resultou em enormes benefícios sob o aspecto econômico e financeiro” (TAVARES, 1999, p. 273), pois ao invés de um enorme contingente de funcionários, era preciso apenas uma equipe técnica, produtores e o disc-jóquei para a realização e transmissão dos programas.

O grande elenco exigido em produções de radialistas, como Almirante, Antônio Maria e Sérgio Porto, passou a encontrar lugar apenas nos programas de auditório no rádio e, no mesmo tipo de programa, na televisão. O restante das programações, estruturadas com base no triângulo esporte, jornal e músicas transmitidas por meio de discos, ficou a cargo dos disc-jóqueis solitários em seus estúdios.

Com o sucesso e a legitimação dos festivais como fundamental instância de consagração para os artistas e, conseqüentemente, principal foco da atenção dos empresários da indústria fonográfica, os programas de auditório findaram as suas atividades e com eles uma das últimas orquestras de rádio: a orquestra da Rádio Nacional do Rio de Janeiro.

O fim do tipo de orquestras de rádio do presente estudo se deu no final do ano de 1969 e início da década de 1970. Serve como marco histórico para o fim das orquestras de rádio o fato de a Rádio Nacional do Rio de Janeiro ter dispensado, em 31 de dezembro de 1969, Radamés Gnattali, um dos primeiros organizadores de uma orquestra de rádio do Brasil. Uma possível resposta para a questão a respeito do fim que tiveram as orquestras de rádio está

na criação da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo, formada por iniciativa de Arrigo Barnabé, em 1989, com aprovação de Fernando Morais, secretário do Estado da Cultura de São Paulo na época, pois a Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo é inspirada nas extintas orquestras de rádio.

O estudo sobre o histórico das orquestras de rádio contextualiza o momento no qual Guerra-Peixe produziu os seus arranjos e ajuda na compreensão da formação instrumental deles. Para um entendimento mais abrangente do contexto no qual seus arranjos foram produzidos, traça-se a seguir um estudo direcionado ao arranjo.

2. ARRANJO EM FOCO

2.1. Consideração teórica

O arranjo não foi considerado um objeto de estudo durante o século XX. Foram poucas e esparsas as críticas sobre o tema nesse período. O projeto nacionalista, por seu marcante impacto nos estudos de música brasileira da época, foi também responsável pela ausência de pesquisas musicológicas sobre o assunto no país.

A soma dos fatores que estão apresentados adiante explica as razões para a formação de uma barreira sonora na escuta da música popular enquanto estudo científico e esclarece a ausência de interesse dado pelos musicólogos da época ao arranjo: elemento aglutinador de tudo o que ia contra as propostas musicais nacionalistas.

O enfoque dado às pesquisas pelos modernistas visava as músicas com características rurais, artesanais, anônimas, e coletivas, nativas e instintivas de tradição oral, como cantorias, repentes, cocos, cantos de trabalho, músicas de reza, modinhas dos tempos imperiais, entre outras. Para esses pesquisadores tais músicas possuíam o valor rico e incontestável que identificava a verdadeira música nacional.

Suas pesquisas não tinham finalidade estritamente científica. A intenção era reter a sonoridade dessas músicas para transformá-las em uma obra musical. Para isso, o material pesquisado deveria ser transformado em obra artística por meio da aplicação das técnicas de composição desenvolvidas na música ocidental até aquele presente momento.

Tal enfoque musicológico resultou em publicações com registro de manifestações artísticas do populário, escritos direcionados para a aplicação das mesmas em composições de obras musicais e críticas com a função de esclarecer aos compositores quais elementos pertenciam ou não ao conjunto de sonoridades que forneceriam os parâmetros ideais para a composição da música brasileira.

Para os modernistas, o recurso da gravação em disco não era entendido como meio para a reprodução, distribuição e comercialização em massa, mas para a documentação e arquivo das músicas pesquisadas. A criação da Discoteca Musical, durante a gestão de Mário de Andrade como secretário da Cultura, surgiu da preocupação com a preservação e conservação de gravações de certas manifestações musicais que precisavam ser guardadas para não desaparecerem em meio à grande quantidade de músicas estrangeiras e nacionais lançadas pela indústria fonográfica da época. Tal fato também era percebido como ameaça à memória cultural brasileira devido à larga divulgação das músicas comercializadas e sua rápida aceitação perante boa parte da população.

A perda da memória cultural também era entendida como prejuízo para o legado de execuções fiéis às manifestações musicais de tradição oral. Por exemplo, em carta ao musicólogo Mozart de Araújo, Guerra-Peixe expressou como esse problema afetou o resultado proposto em uma composição nacionalista sua:

Pois o Gonguê é o único ponto de referência rítmica. Tudo faz variações; embora uns instrumentos mais e outros menos. Infelizmente o tocador de Gonguê está influenciado pelo Rádio. Fazia de vez em quando ritmo de tamborim!!! (apud FARIA JR., 1997, p. 38).

Tal conjectura interferia também nas propostas educacionais do projeto nacionalista que visava em longo prazo formar uma tradição na música brasileira. Os nacionalistas julgavam que as próximas gerações de compositores não iriam precisar mais pesquisar o folclore para aplicá-lo nas suas obras, pois, com a formação de novos músicos adaptados ao contexto nacionalista, já haveria a consciência de como a música brasileira de concerto precisaria soar.

A música fonte de inspiração dos modernistas era caracterizada, sobretudo, pela imutabilidade e permanência. Assim, as rápidas transformações que as tendências internacionais causavam na música popular não iam ao encontro de suas ideias. As convicções do projeto nacionalista iam contra a industrialização e a comercialização musical, justamente o que estava diretamente associado ao arranjo.

Além disso, o arranjo estabelecia uma relação direta com a música internacional, em especial com o *jazz*. Havia uma acelerada assimilação dos procedimentos orquestrais vinculados à formação instrumental das orquestras americanas pelos arranjadores de música popular brasileira. Apesar de Mário de Andrade reconhecer as contribuições do *jazz*, conforme a seguinte afirmação: “Eu adoro o *jazz* e sei que ele criou novos efeitos orquestrais importantíssimos na evolução da música moderna”¹⁷, esse elemento não poderia ser incluído no projeto nacionalista, uma vez que os seus objetivos principais ainda não haviam sido alcançados. Portanto, era preciso primeiro assegurar o êxito das ideias iniciais para uma possível inserção de novas sonoridades.

A adoção dos ritmos dos gêneros de música popular, bem como sua instrumentação e procedimentos orquestrais nas composições para músicas de concerto não era feita, também, em razão da transitoriedade das músicas da moda. Na proposta musical nacionalista, a composição não deveria estar atrelada às tendências vulneráveis e manipuláveis pelo interesse

¹⁷ 1930, em: *Diário Nacional*, artigo intitulado: “Cinema sincronizado”. Coluna Quartas musicais, São Paulo, página 29 (Série matérias extraídas de periódicos, álbum 35, arquivo IEB/USP apud TONI, 2004, p. 269).

da indústria fonográfica, mas em uma música com maior grau de invulnerabilidade por seu vínculo à tradição e por não estar pautada em interesses comerciais.

Guerra-Peixe, que foi um adepto confesso e convicto das propostas nacionalistas de Mário de Andrade, expressou seu pensamento sobre o assunto em entrevista concedida ao jornal *Gazeta Musical* (e de outras artes), em 1958:

A meu ver, os compositores que se inspiram na música do choro e da seresta – música tonal – não vêm encontrado novas soluções, uma vez que essa modalidade de música está prestes a desaparecer, sufocada pelas novas preferências nos grandes centros urbanos (apud MALAMUT, 1999, p. 29).

Para o compositor, o aproveitamento de tipos de músicas por ele avaliadas decadentes nas composições colocaria sua obra no mesmo nível de instabilidade e brevidade destas por estar associada aos gêneros considerados como obsoletos pelo público geral.

Essa foi uma questão na qual Guerra-Peixe muito refletiu levando-o a deixar o Rio de Janeiro para iniciar pesquisas em Pernambuco. Em 1949, escreveu sobre dúvidas que tinha sobre os rumos que deveriam orientar sua decisão pela “busca de uma estética nacionalista”:

- 1- Como evitar ser atraído para a órbita de Villa Lobos? Este músico que viveu ele próprio o choro (estilo de música urbana e conjunto típico) e o conhecia como poucos.
- 2- Teria o choro suficiente força de expressão para resistir ao tempo e permanecer atuante por período tão duradouro quanto conviesse à música erudita nacional?
- 3- Caso se concretizasse a já prevista decadência do choro e seu rápido desaparecimento, as obras nele inspiradas não viriam parecer envelhecidas às gerações que não viveram esse tipo de música popular urbana? (apud MALAMUT, 1999, p. 29)

As opções escolhidas por Guerra-Peixe a partir das reflexões apresentadas na citação anterior demonstram que, para ele, as respostas para as questões dois e três deveriam ser afirmativas. Para tal constatação basta mencionar que ele destruiu as obras compostas até o ano de 1944 por terem sido escritas de acordo com a estética neoclássica com forte influência da música popular e também por ele julgá-las à sombra de Villa Lobos.

Ainda sobre o ponto de vista do pensamento excludente de Guerra-Peixe, como se orgulhava em ser o compositor que Mário de Andrade idealizara, ele também adotou a perspectiva deste a respeito da música popular. Nesse sentido, Guerra-Peixe, em seu *curriculum vitae* escrito em 1970, deu prova disso quando afirmou:

O autor deixa de mencionar uns cem números de composições de caráter popularesco – sambas, marchas, choros, etc., muitas das quais gravadas em discos

fonomecânicos e editadas – por achar que, evidentemente, não interessam em virtude do gênero (VI, p.21, apud FARIA, 1997, p. 27).

Sem dúvida, o modo como Mário de Andrade entendia a música popular influenciou diretamente tal atitude tomada por Guerra-Peixe¹⁸. Mário de Andrade compreendia a música popular nos seguintes termos:

Trata-se exatamente de uma submúsica, carne para alimento de rádios e discos, elemento de namoro e interesse comercial, com que fábricas, empresas e cantores se sustentam, atucanando [sic] a sensualidade fácil de um público em via de transe. Se é certo que, vez por outra, mesmo nesta submúsica, ocasionalmente ou por conservação de maior pureza inesperada, aparecem coisas lindas ou tecnicamente notáveis, noventa por cento desta produção é chata, plagiária, falsa como as canções americanas de cinema, os tangos argentinos ou fadinhos portugueses de importação (ANDRADE, 1963, p. 282).

Ou seja, até em termos de porcentagem o pensamento de Guerra-Peixe se aproxima ao de Mário de Andrade no que se refere à música popular, pois na continuação da citação anterior a esta última o compositor afirmava que entre as cem composições de música popular a única digna de estar no seu catálogo pessoal de obras era “a canção ‘O canto de mar’ (versos de José Mauro de Vasconcelos), dado o seu nível artístico”. Guerra-Peixe também alegava que esta música deveria ser incluída por ter sido interpretada em “programas de concerto, a exemplo dos recitais da soprano Gioconda Peluso, realizados em São Paulo (1957-58)” (VI, p.21, apud FARIA, 1997, p. 27).

Assim como já acontecera com outros compositores¹⁹, Guerra-Peixe não assinava as composições populares com o seu nome pessoal, mas usava o pseudônimo de Célio Rocha (em alusão ao nome de solteira da sua esposa Célia Rocha), Bob Morel ou Jean Kelson. Entende-se que havia um bloqueio dos compositores com relação à música popular, assim como uma discriminação velada, porém perceptível nos meios cultos a associação direta a ela.

Foi em razão de tais circunstâncias e devido a essa situação ideológica que Guerra-Peixe alegou ter passado a vida toda escrevendo “arranjinhos”. Pretendia causar a impressão de que não era pelos arranjos que gostaria de ser lembrado, nem mesmo ter seu nome associado à música popular. Gostaria de ter dedicado mais de sua vida à composição de música de concerto e a ela ter o nome valorizado como um importante compositor brasileiro.

¹⁸ O fato de Guerra-Peixe apoiar o partido do realismo socialista também explica sua posição a respeito da música popular. Porém, a presente pesquisa não visa a um estudo com esse enfoque.

¹⁹ Marcelo Tupinambá usava o pseudônimo de Fernando Lobo, Francisco Mignone assinava Chico Bororó e Radamés Gnattali se identificava como Vero, quando compunham músicas populares.

Contudo, Guerra-Peixe não negava as contribuições das suas experiências com a música popular, apenas não consentia em fazer uso desta em suas composições, como revela a entrevista que Guerra-Peixe concedeu ao barítono Inácio de Nonno:

- *Nonno*: Quer dizer que hoje quando você compõe você não tem mais a preocupação em fazer música com cara de Brasil?

- *Guerra-Peixe*: Pelo contrário, às vezes a coisa vai mais para o lado popularesco, eu até evito. Eu tenho a vantagem da minha origem, também. Do chorinho, o arranjador de música popular. Como eu meto muita lenha no Villa-Lobos, tenho minhas razões para isso, não só como músico, mas como pessoa, muito safado para mim, Santoro também não foi grande coisa não, Guarnieri então nem se fala. Mas eu costumo dizer francamente para a imprensa ou entre amigos e outro dia soube que a Aparecida falou para alguém que eu tinha mágoa do Villa-Lobos porque ele conseguiu se aprumar como compositor desde o começo, eu para viver tive que ser arranjador. Acontece que a pessoa é inteligente, é uma besteira dela. Devia dizer, Guerra-Peixe teve uma experiência que Villa-Lobos não teve.

- *Nonno*: E que só veio a enriquecer a sua composição.

- *Guerra-Peixe*: Claro! (1997, p. 280).

Quando Guerra-Peixe menciona que evitava a aplicação da música popular nas suas composições, oferece indícios de que algo desta não lhe foi possível evitar por razão de sua intensa vivência com esse tipo de música. Estudos sobre a obra do compositor indicam que foi apenas no final da vida que Guerra-Peixe fez uso calculado e pretendido dos recursos advindos da música popular em suas composições.

Na última peça completa escrita antes de falecer, do ano de 1993: a *Rapsódica* para piano, no primeiro movimento chamado “Angustiante” o compositor expõe a angustiante influência da música popular com a qual resistiu por toda vida para não cair na desaprovação de seus contemporâneos, como revela a seguinte declaração da pianista Ruth Serrão:

Ele passou de uma maneira magistral esta angústia²⁰, essas oitavas descendentes que se repetem, essas dissonâncias, e há também um pouco de lembrança do passado. Porque há certos motivos que lembram a música popular dos anos 40,50; eu disse isso a ele e ele sorria, não dizia que sim ou que não, só dava aquele sorrisozinho, como a dizer que eu estava na pista certa. Mas depois me falou aqui, onde temos os temas em oitavas, compasso 4/4, onde há uma ornamentação em mordentes, ele falou que gostava muito disso nos pianistas de música popular, e que ele queria isso. Aliás, ele me falou a mesma coisa sobre a Suíte Paulista [*Suíte sinfônica n. 1 – Paulista, 1955*]; que lá havia uma parte na qual ele queria que isso aparecesse, mas ele não escreveu porque tinha medo de ser criticado pelo pessoal de música clássica, mas que na Rapsódica ele havia dado tudo; ele botou isto sem medo (...) (1995 apud FARIA JR., 1997, p. 119).

O trecho enfocado é o seguinte:

²⁰ Para Ruth Serrão e Antônio Faria Júnior, as repetições dos motivos em oitavas representavam a angústia da morte que Guerra-Peixe sentia e queria expressar (idem).

Exemplo 1

Cópia xerográfica dos arquivos pessoais de Ruth Serrão extraída da dissertação de Faria Júnior (1997, p. 120).

A Tempo

Da mesma peça, no movimento “Sambando”, escrito em homenagem ao músico Benjamin Taubkin, que possui deliberado vínculo com a música popular, Guerra-Peixe compôs “um sambinha bem carioca” (ibid, p. 119):

Exemplo 2

Allegretto comodo ♩ = 84

Se a ideia do projeto nacionalista possuía como estratégia o seguinte pensamento de Mário de Andrade: “A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhosamente [sic.] pela deformação e adaptação dele, não pela repulsa” (1928, p. 35). Os arranjadores conseguiram aderir a essa estratégia quando adaptaram os procedimentos orquestrais advindos do jazz norte-americano nos gêneros de música popular brasileira. Isso não ocorreu apenas no

aspecto do arranjo, mas, de modo geral, na própria produção musical, conforme esclarece o jornalista Ruy Castro:

Mas ao contrário do que aconteceu na maioria dos países: que tiveram o seu mercado interno esmagado, a presença da música americana não impediu que a música brasileira se firmasse artística e comercialmente dentro de casa. E olhe que, em 1927, os americanos vieram com o cinema falado e logo começariam a produzir os filmes musicais – se você fosse Francisco Alves, imagine-se competindo com Al Johnson, Bing Crosby e Fred Astaire lançando uma canção atrás da outra. Mas o Brasil fez a coisa certa: cada novidade americana que desabava por aqui era assimilada e adaptada pelos nossos artistas de forma criativa e original (2001, p. 104).

Guerra-Peixe participou de ambos os projetos com pleno êxito: do arranjo, por exemplo, ao tomar parte da adaptação das técnicas orquestrais advindas do *jazz* nos arranjos para os gêneros musicais brasileiros, e do nacionalista, ao contribuir com o desenvolvimento de pesquisas sobre o folclore e com a criação de composições com uma sonoridade tipicamente brasileira.

Após ter alcançado maturidade neste último, no final da vida, conciliou os dois projetos, provando que estes não são excludentes, como se imaginou, pois tal fusão depende apenas de um consciente domínio musical do compositor aliado à sua coerência estética.

2.2. Breve panorama das mudanças estilísticas do arranjo na história da música popular brasileira

É conhecido que, a princípio, os arranjos orquestrais escritos para gravações ficavam a cargo de músicos estrangeiros dirigentes de orquestras que atuavam na esfera das apresentações. Um exemplo disso é o violinista russo Simon Boutman que “chegou ao Brasil em 1920 e assinou dezenas de arranjos em discos dos anos 20 e 30 do século passado” (MOURA, 2004, p. 81).

Nas esferas das apresentações, orquestras como as de Simon Boutman e de Romeu Silva atuavam em bailes de carnaval, em operetas, cassinos, hotéis luxuosos e, posteriormente, até no rádio. Simon Boutman, por exemplo, dirigiu uma das orquestras do cassino do Hotel Copacabana Palace por doze anos. Nesses ambientes, bem como nas gravações de discos e, em eventuais atuações nas rádios, essas orquestras tocavam toda variedade de gêneros dançantes em voga na época – marchas, sambas, *fox-trots*, tangos, etc.

Os arranjos para os gêneros de músicas estrangeiras eram, na sua grande maioria, constituídos de partituras importadas, enquanto as músicas brasileiras exigiam a feitura dos arranjos que, normalmente, ficava a cargo do dirigente da orquestra ou do pianista. Foi desse modo que os músicos instrumentistas passaram a atuar na área do arranjo. Por exemplo, o pianista Rondon, da Orquestra Copacabana Palace, dividia a tarefa de arranjador com o regente Simon Boutman. Rondon era considerado o “braço direito de Simon Boutman” (MELLO, 2007, p. 105).

Foi dessa mesma forma que Pixinguinha, Radamés Gnattali e Guerra-Peixe ingressaram na carreira de arranjador, primeiro atuando como instrumentistas dessas orquestras e, quase que concomitantemente, como arranjadores, pois os dirigentes das orquestras ao perceberem a formação e a habilidade destacada de certos integrantes logo passavam a lhes confiar o encargo de arranjador.

Radamés, por exemplo, tocou piano tanto na orquestra de Romeu Silva como na de Simon Boutman nas quais dividia a tarefa de arranjador, de acordo com as autoras de sua biografia Valdinha Barbosa e Anne Marie Devos (1985, p. 31).

O crescente aumento de músicas brasileiras nas gravações favorecia o surgimento de novos arranjadores. Havia uma larga abertura no mercado musical brasileiro em plena ascensão e, conseqüentemente, a necessidade de contratação de novos arranjadores para dar conta do trabalho. Desse modo, os músicos de formação mais sólida passaram a atuar não só

como instrumentistas, mas também como regentes e arranjadores de orquestras de música popular que atuavam nas gravações de cantores da época e nas orquestras de rádio.

Nas gravadoras, bem como nas rádios, esses arranjadores deveriam “passar para a pauta os sambas feitos nas caixas de fósforos pelos sambistas que não sabiam escrever música” (CASTRO, 2001, p. 52). Radamés Gnattali também confirma que eram poucos os compositores que sabiam exatamente o que queriam com as suas composições em termos de arranjo, e, para Gnattali, uma das poucas exceções era Lamartine Babo – mestre das marchinhas –, “ele descrevia todo o arranjo, cantando a introdução, meio e fim, solfejava acordes e sugeria partes instrumentais”, desse modo, só cabia ao arranjador escrever a partitura do arranjo (VIEIRA, 1977 apud BARBOSA; DEVOS, 1985, p. 62).

A grande maioria dos compositores criava suas músicas intuitivamente. Nesse sentido, talvez, quando ouviam a realização final do trabalho – executada por uma orquestra na voz de um grande cantor – poderiam até reconhecer que a música já não era obra apenas de sua própria criação.

Muitos desses compositores chegaram a oferecer parceria aos arranjadores que, por sua vez, preferiram o reservado papel dos bastidores, de “tecelões de harmonias”, na definição de Araújo (1995), de execuções primorosas que sem dúvida contribuíram de modo fundamental para o êxito de muitas composições musicais.

No início da década de 1940, com a formação das orquestras de rádio já consolidada, as rádios incrementaram o seu corpo profissional com a contratação de novos arranjadores, período que marca o fluxo de músicos de formação acadêmica que atuavam na música de concerto para o âmbito popular.

No caso da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, a direção de Gilberto de Andrade, aliada à confirmação de José Mauro como diretor artístico e a marcante atuação artística de Almirante e Radamés Gnattali, resultou na acertada escolha de músicos profissionais para o reforço do quadro de arranjadores e regentes, como a contratação de Lírío Panicalli, Léo Peracchi, Romeu Ghipsman e Carioca (Ivan Paulo da Silva) ²¹. Entre estes, Lírío Panicalli, Romeu Ghipsman e Carioca já atuavam como arranjadores de música popular para orquestras de gravadoras.

Com o progressivo aprimoramento do elenco musical da Rádio Nacional, no final da década de 1940, ela já possuía um quadro composto pelos seguintes arranjadores: “Alberto Lazzoli, Alceu Bocchino, Alexandre Gnattali, Chiquinho, Escole Vareto, Gaó, Gaya,

²¹ Posteriormente, Ghipsman assumiu o cargo de diretor musical, emprego que exerceu por cerca de trinta anos (SAROLDI; MOREIRA, p. 1984, p. 27-34).

Guaraná, Guerra-Peixe, Guio de Moraes, Léo Peracchi, Lírío Panicalli, Romeu Ghipsman” (MOREIRA; SAROLDI, 1984, p. 79).

Exigia-se do arranjador uma primorosa prática em escrever arranjos que pudessem ser executados sem grandes dificuldades pelos músicos e, ao mesmo tempo, que possuísem interesse atrativo estético. Além disso, a tonalidade do arranjo deveria estar adaptada à tessitura do cantor responsável pela interpretação e a orquestração deveria respeitar à formação instrumental disponível. Nesse período, as orquestras de rádio alcançaram um nível técnico em termos de velocidade e dinâmica profissionais que se tornaram um marco na história da música popular brasileira.

Nesse contexto, é marcante a importância de Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna Filho, 1897-1973) que implantou e consolidou na estética dos arranjos padrões e novos recursos que rapidamente foram assimilados e adotados por outros arranjadores. Oriundo de uma atuação nos grupos de choro e da convivência com sambistas da época, bem como da experiência em bandas militares, Pixinguinha abriu novas possibilidades para a elaboração de arranjos com características associadas às musicais brasileiras, sobretudo, para os sambas humorados e marchas-carnavalescas gravadas por Mário Reis, entre as quais ficaram famosas as introduções “que lhes conferem um clima carnavalesco” (NAVES, 1998, p. 91 e 128).

O papel desempenhado por Pixinguinha como arranjador delineou algumas feições à música popular que se tornaram modelos para muitos dos nomes de referência do arranjo musical brasileiro que vieram depois dele, entre esses podem ser citados os nomes de “Lírío Panicalli, Severino Araújo, Guerra-Peixe e Radamés Gnattali” (DINIZ, 2003, p. 27-28).

Nesse sentido, é importante uma referência ao texto de Aragão que indica que esse processo foi “mais interativo do que individualizado e centrado em figuras isoladas”. Pois, como indica o autor, a “criação de um arranjador servia como possibilidade de ponto de partida para o outro” (2001, p. 90).

Outro aspecto importante que também não foi obra de apenas um músico, um grupo instrumental ou um arranjo, mas de uma progressiva adoção de novos padrões pelas orquestras populares – de teatro musicado, de gravadoras e rádios –, refere-se à execução do ritmo sincopado pelos instrumentos melódicos dessas orquestras.

De acordo com a pesquisa de Carlos Sandroni intitulada *Feitiço decente: as transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*, os instrumentos que possuíam uma maior tradição na execução de música popular, como violão, percussão em geral, instrumentos de sopro de palhetas (saxofone e clarinete) ou os metais, realizavam as células rítmicas sincopadas e a ligadura entre compassos dessas mesmas células de maneira mais

aproximada à interpretação de cantores, como Francisco Alves, que, por sua vez, já possuíam maior domínio na realização desses elementos, principalmente no caso do gênero samba (2001, p. 54 e 216-217).

Até os primeiros anos de 1930, instrumentos com pouca tradição na interpretação do repertório popular, como os violinos, geralmente executavam as linhas melódicas à semelhança do ritmo do maxixe, o mesmo pode ser dito sobre contornos melódicos e rítmicos da linha do baixo efetuados pela tuba.

No caso da execução da bateria em ritmos como o samba, Tinhorão explica que, apesar de “abastardado pelos bateristas de orquestras”, esse “elemento primitivo fundamental ainda era representado pela correspondência entre a percussão e uma reação neuromuscular” (1997, p. 36-37 apud GARCIA, 1999, p. 104).

Nota-se que não havia uma homogeneidade rítmica no grupo como um todo – entre os próprios integrantes da orquestra e entre a orquestra e o solista. A ausência de unidade rítmica, principalmente na defasagem da orquestra em relação ao sincopado bem marcado do cantor, era ressaltado em gêneros musicais em que esse tipo de divisão se torna essencial para a sua caracterização, por exemplo, o samba, o samba-canção, o frevo-canção, a marcha carnavalesca, entre outros.

Nesse sentido, Tinhorão lembra que, em julho de 1929, Nelson Ferreira gravou no Rio de Janeiro o frevo-canção “Não puxa maroca”, que saiu com a indicação de marcha-brasileira, “submetida a arranjo de Pixinguinha que, por sinal, saiu fora da ‘bossa’. O maestro de Pernambuco Zuzinha teve que ir lá *ensinar como se arranjava e se executava* para os músicos das gravadoras” (1978, p. 146) (grifos nosso).

De certo modo, a contribuição do maestro pernambucano Zuzinha (José Lourenço da Silva, 1889-1952), que era regente a Polícia Militar de Pernambuco, foi de vital importância na estilização dos arranjos de Pixinguinha e, portanto, para a elaboração de trabalhos de outros arranjadores contemporâneos a ele. Zuzinha, em sua larga experiência como arranjador de frevo, transmitiu a Pixinguinha duas lições que podem ser usadas para delinear as mudanças ocorridas nos arranjos escritos e executados durante a década de 1930 e no seu decorrente período.

A primeira lição, “ensinar como se arranjava”, serve para ilustrar a maneira como os instrumentos de sopro passaram a contribuir ritmicamente para a caracterização dos gêneros musicais. Nesse caso, Zuzinha ensinou como escrever um arranjo condizente com o gênero. Por exemplo, o modo de se empregar o ritmo nos instrumentos de sopro, principalmente por se tratar de um frevo, é fundamental para caracterização do gênero.

Tal perspectiva encontra respaldo nos arranjos de Guerra-Peixe analisados na presente pesquisa, pois ele utiliza desenhos rítmicos no acompanhamento, tocado, usualmente, pelos saxofones, de acordo com o ritmo do gênero da música para a qual escreve o arranjo.

A aquisição do ritmo característico dos gêneros de música popular por parte dos sopros e dos outros instrumentos da orquestra se deu por meio da imitação ou da aproximação com a voz, seja por meio do uníssono com ela, com a exposição da mesma melodia em solos orquestrais ou ainda em contracantos responsivos à melodia. Neste último caso, a seguinte citação elucida melhor a questão do surgimento do “motivo de acompanhamento”, identificado por Teixeira como *riff*, desempenhado pelos instrumentos de sopro das orquestras:

Schüller (1968) localiza a origem do *riff*²² no reconhecido princípio de pergunta e resposta das músicas africanas e afro-americanas. Nessa adaptação, a “resposta” teria então se transferido do coro de vozes para as seções de sopro das orquestras. A ideia de este ter nascido de forma responsorial comum às músicas negro-africanas, tanto no Brasil como dos Estados Unidos, faz sentido com o fato de o *riff* ter sido plenamente aceito e assimilado por arranjadores, compositores, instrumentistas e ouvintes em ambos os países (2001, p. 133).

Com isso, a principal mudança nos arranjos da década de 1930 não ocorreu apenas no sentido da interpretação, mas na função conferida aos sopros enquanto acompanhamento rítmico, ou seja, o motivo rítmico do acompanhamento passou da percussão para os sopros, em coerência com os seus gêneros musicais, pois:

Ao mesmo tempo em que a bateria conquistou espaços que eram de instrumentos harmônicos, os instrumentos melódicos assumiam característica percussivas. Foi também a partir dessa inversão de papéis na orquestra e no estúdio que se fixou o *riff*²³ como procedimento de arranjo para a música brasileira (TEIXEIRA, 2001, p. 136).

A segunda lição, “ensinar como se executava”, representa como as orquestras populares passaram a interpretar corretamente não apenas o ritmo grafado, mas as nuances de articulação, acentuação e agógica que caracterizam determinado gênero de música popular, além da conquista da homogeneidade rítmica entre a interpretação do cantor e a orquestra como um todo.

²² “No jazz, frase em ostinato num solo improvisado”; “fragmento melódico baseado nessa frase” ((HOUAISS, *Dicionário eletrônico*, 2001).

²³ O que Teixeira denomina de *riff* em seu trabalho é entendido na presente pesquisa como o que Schoenberg conceituou de “motivo de acompanhamento”, conceito que ficará mais bem esclarecido na parte da análise desta pesquisa.

A adoção de uma mesma divisão rítmica por parte de todos os elementos da orquestra também “não foi obra de uma só gravação, mas de um aprendizado – aprendizado criativo, bem entendido – que durou [levou] anos” (SANDRONI, 2001, p. 58).

Enquanto a primeira “lição” diz respeito à escrita, a segunda se refere à interpretação. Porém, ambas surgiram com o objetivo de respeitar e salientar as particularidades rítmicas de determinado gênero conduzido por uma formação orquestral.

Nota-se que a passagem do ritmo executado pelos instrumentos de percussão para os instrumentos de altura definida da orquestra é uma prática que existe na música popular brasileira desde a virada do século XX. Esse procedimento foi exercido por músicos como Joaquim Callado, Anacleto de Medeiros, Irineu de Almeida e Chiquinha Gonzaga, além da mesma aplicação no piano, na obra de pianistas como Ernesto Nazareth e a própria Chiquinha Gonzaga, trabalhos nos quais é comum a orquestração de ritmos como o maxixe.

Pixinguinha e outros arranjadores contemporâneos também fizeram uso desse procedimento. A gravação do samba “Na virada da montanha”, de Ary Barroso e Lamartine Babo, gravado por Francisco Alves, em dezembro de 1935, com arranjo de Pixinguinha, apresenta um ritmo de samba executado pelos saxofones muito semelhante ao usado por Gnattali para o arranjo da música “Aquarela do Brasil”. É identificável no arranjo de Pixinguinha para a música “Na virada da montanha” a mesma idéia musical que se tornou emblemática depois de quatro com a gravação da música “Aquarela do Brasil”, na voz do mesmo intérprete e composta pelo mesmo compositor de “Na virada da montanha”.

Outro exemplo encontra-se na primeira gravação de “Carinhoso”, de autoria de Pixinguinha com letra de João de Barro e arranjo de Radamés Gnattali, lançada em 1936, como um dos primeiros indícios de um arranjo que adotou um “motivo de acompanhamento” escrito nos sopros de acordo com o ritmo do gênero que o caracteriza. Vale lembrar que Radamés Gnattali escreveu esse arranjo após ter estudado as partituras dos arranjos de Raul Galvão que, por sua vez, aprendera como escrever arranjos nos Estados Unidos. Tal constatação é exemplificada com a seguinte transcrição realizada pelo pesquisador Maurício de Carvalho Teixeira:

Exemplo 3



Após o sucesso de “Carinhoso”, a música “Ritmo de samba na cidade”, de Radamés Gnattali e Luciano Perrone, gravada em 1938, em um dos estúdios da Rádio Nacional, mas nunca lançada comercialmente, também atribuiu aos metais a função do “motivo de acompanhamento” condizente com as características rítmicas do gênero e serviu para “reforçar o clima necessário à gravação” (...) (SAROLDI; MOREIRA, 1984, p. 20).

Esses foram um dos primeiros indícios de renovação nos arranjos brasileiros seguido de um longo processo no qual Radamés Gnattali e Luciano Perrone não estavam sozinhos (SAROLDI; MOREIRA, 1984, p. 20-21).

Mas a revolucionária novidade logo chegaria a ser consumida em larga escala, apoiando e emoldurando as vozes mais populares da época. [Por exemplo], *Meu consolo é você*, de Nássara e Roberto Martins, daria a Orlando Silva, em 1939, um sucesso consagrador, de que se tornaria parte integrante o estribilho dos metais na frase daí por diante conhecida como “O que tem Iaiá/ nas cadeiras dela” (SAROLDI; MOREIRA, p. 1984, p. 20-21).

O procedimento de conferir autonomia rítmica aos saxofones e aos metais e, logo, à orquestra como um todo passou a ser adotado com mais frequência por Radamés Gnattali em seus arranjos. Esse procedimento encontrou respaldo em sugestões de amigos músicos, por exemplo, no já mencionado “Ritmo de samba na cidade”, a ideia de distribuir a condução rítmica para outros instrumentos da orquestra partiu do baterista da orquestra da Rádio Nacional Luciano Perrone. Tal distribuição, que ficava somente a cargo da bateria e da percussão, passou, a partir do arranjo para essa música, para os sopros e metais, segundo indicou Luiz Carlos Saroldi e Sônia Virgínia Moreira (1984, p. 20).

A elaboração do famoso “motivo de acompanhamento” do arranjo para o samba “Aquarela do Brasil” também surgiu a partir da sugestão de uma parceria com o próprio compositor, no caso Ary Barroso.

Os exemplos mencionados comprovam que foi de grande importância para a estética dos arranjos da década de 1930 a extensão do “motivo de acompanhamento”, antes a cargo dos instrumentos de altura não definida e da seção rítmica da orquestra, para os instrumentos de altura definida, começando pelos saxofones e metais e, posteriormente, também aplicado ao conjunto orquestral como um todo.

Após a marcante aceitação dessas músicas, outros gêneros, como o bolero e o samba-canção, que também tiveram expressiva participação no contexto musical das décadas de 1940, 1950 e início de 1960, passaram a ter seus arranjos elaborados a partir do recente

procedimento em voga, a saber: o “motivo de acompanhamento” empregado nos sopros na função de salientar as características dos gêneros musicais.

Com isso, a “incompatibilidade entre o samba [e qualquer outro gênero] e as orquestras” (CABRAL, 1990, p. 187) já havia encontrado uma solução fecunda para a elaboração dos arranjos:

De uma hora para outra, por influência desses orquestradores a serviço do comércio, o samba chamado de meio de ano – o samba usado para dançar – sairia do amolecimento do samba-bolero de 45, mas para ganhar a vivacidade não mais assentada sobre a variedade e a malícia dos instrumentos de percussão, e sim sobre o virtuosismo dos instrumentos de sopro, que passariam a comandar as ações, numa polifonia transplantada do jazz (TINHORÃO, 1966, p. 48).

A mudança da extensão da marcação rítmica, seja do samba, seja de qualquer outro gênero dos instrumentos de percussão para os sopros da orquestra, foi sentida, de certo modo, com estranhamento por parte dos críticos mais conservadores da época. Por exemplo, para Tinhorão foi uma “verdadeira palhaçada” orquestrações como as do maestro Severiano Araújo, “especialmente no aproveitamento da música clássica para orquestrações em ritmo de samba com harmonizações de *jazz*” (1966, p. 57-58).

A aquisição de elevado grau de liberdade na criação de arranjos colocou em risco o equilíbrio da instrumentação e da orquestração, pois estes passaram a ser parâmetros nem sempre respeitados por todos os arranjadores. Alguns deles ultrapassaram o equilíbrio necessário que um bom arranjo requer. A seguinte declaração de Tinhorão atesta tal constatação:

A alienação dos orquestradores chegou a tal ponto que, seguindo contou em entrevista ao semanário *Para Todos*, em 1957, a cantora Araci Côrtes, foi-lhe quase impossível cantar no Teatro Municipal o samba-canção *Ai Ioiô*, “tal era a confusão de sons da riqueza da *orquestração*” (1960, p. 58) (grifos do autor).

Entretanto, os arranjadores qualificados tinham a consciência de que o cantor era o solista da orquestra e de que todo o arranjo deveria ser pensado a partir do princípio de contribuição e valorização da voz solista, tanto na condução harmônica e rítmica quanto na criação de contracantos para ela.

O arranjo poderia apresentar elementos de contraste, por exemplo, por meio da combinação de timbres, efeitos instrumentais e variações de texturas, desde que preservasse o equilíbrio condizente com a música popular.

Desde as famosas introduções de Pixinguinha passando pelo “motivo de acompanhamento” de “Aquarela do Brasil” de Ary Barroso, os arranjos, muitas vezes, apresentavam maior interesse do que a melodia legítima do compositor que, com isso, passou, aparentemente, a ficar com o papel mais simples da concepção musical. A opinião de Tinhorão é enfática sobre essa perspectiva:

O que se verificava, na realidade, era do ponto de vista da concepção artística a imposição do conceito musical alienado do orquestrador sobre a criação popular original, o que o poeta Hermínio Belo de Carvalho definiu à maravilha em entrevista a João Paulo dos Santos Gomes, ao fazer notar que “a orquestração é a valorização de uma estética individual, a do orquestrador” (TINHORÃO, p. 1966, p. 58).

Em tal conjectura, a próxima mudança na estética dos arranjos foi aquela que percorreu a caminho inverso, ou seja, a valorização da “criação popular original” em detrimento da “valorização da estética individual do arranjador”. Para isso, os músicos e compositores que aderiram a esse pensamento partiram do princípio de que a canção popular pode se sustentar apenas como melodia acompanhada, tipo de textura que pode ser resumida a um solista que se acompanha ao som de seu instrumento, essa formação pertence à própria gênese histórica da canção popular.

Assim, o violonista e cantor João Gilberto surgiu e se tornou referência de uma valorização estética que ficou associada ao gênero da bossa-nova. O processo de adoção desse tipo de acompanhamento foi seguido de mudanças estéticas nos níveis de interpretação, composição musical e, por conseguinte, no próprio arranjo:

Compositores como (...) João de Barro e Alberto Ribeiro, e mais Alcir Pires Vermelho, Benny Wolkoff, Luís Bittencourt, José Maria de Abreu, Jair Amorim, Oscar Belandi, Marino Pinto e Mário Rossi, começaram a produzir sambas à base de orquestrações americanizadas, em que Dick Farney – e logo seu imitador Lúcio Alves – entrava com seu sussurro sobre os acordes jazzísticos do piano (TINHORÃO, 1966, p. 55).

No aspecto da interpretação, o cantar mais conciso sem grande exploração na propriedade da dinâmica que requer maior esforço vocal, iniciado por Mário Reis e Orlando Silva, foi, posteriormente, adotado por Dick Farney, por influência dos cantores americanos, como Bing Crosby e Frank Sinatra e por Lúcio Alves, particularmente, devido à sua admiração pelos conjuntos vocais americanos, como explica o jornalista Ruy Castro (1999, p. 32). Esse tipo de interpretação passou a exigir um arranjo que equilibrasse o acompanhamento com a voz suave do cantor.

Uma das músicas que virou referência dessa modificação, bem como protótipo do gênero bossa nova, foi o samba-canção “Copacabana”, de Gilberto Ribeiro e João de Barro, gravada em julho de 1946, pelo selo da gravadora Continental que tem do outro lado do disco a música “Barbeiro de São Francisco”, de Alcir Pires Vermelho e Alberto Ribeiro, ambas interpretadas por Dick Farney com arranjos de Radamés Gnattali, conforme as informações fornecidas por Luiz Carlos Saroldi e Sônia Virgínia Moreira (1984, p. 67).

O arranjo de “Copacabana” foi escrito para a seguinte instrumentação: oito violinos, duas violas, um violoncelo, um oboé, um piano, um violão, um contrabaixo e bateria, “mas dispensava o pandeiro para introduzir uma nova e mais suave marcação rítmica de samba-canção” (MOREIRA; SAROLDI, 1984, p. 67).

Assim como a interpretação vocal também advinha da admiração dos cantores de sucesso nos Estados Unidos, como Frank Sinatra, Billy Eckstine, Nat “King” Cole, os arranjadores brasileiros também tinham como referência os arranjos de cordas, como os de Paul Weston e Axel Stordahl.

Contudo, no Brasil, a gravação que ficou sendo o ponto identificador de uma mudança na história da música popular brasileira, bem como na história da estética do arranjo é o *long player* intitulado “Chega de saudade”, lançado em 1959, com músicas interpretadas por João Gilberto como solista, com arranjos de Antônio Carlos Brasileiro Jobim (1927-1994).

Tom Jobim, em 1952, trabalhou na gravadora Continental junto com Radamés Gnattali que o ajudou a se desenvolver no ofício de arranjador. Na gravadora Continental e na Odeon, Tom Jobim escreveu arranjos para vários cantores que eram contratados da Rádio Nacional, como Emilinha Borba, Dalva de Oliveira e Orlando Silva. Possivelmente, o fato de esses cantores estarem associados à estética dos arranjos apresentados em rádio, somado às lições sobre arranjo que Tom aprendera com Radamés – experiente arranjador de orquestras de rádio –, pode ter conferido aos primeiros arranjos de Jobim uma expressiva influência dos tipos de procedimentos usados nos arranjos escritos pelos arranjadores da Rádio Nacional do Rio de Janeiro.

Porém, Tom Jobim não escrevia para orquestra de rádio. Com isso, seu aprendizado se baseou mais nos arranjos de Radamés Gnattali escritos, por exemplo, para gravações de músicas como “Copacabana”. Jobim desenvolveu em seus próprios trabalhos em composições de samba-canções, em parceria com Vinícius de Moraes, uma nova tendência estética na elaboração de arranjos que passaria a mudar a estética dos arranjos da música popular brasileira a partir de então.

Essa tendência particular alcançou um claro ponto de definitiva modificação: o já mencionado trabalho para o LP “Chega de Saudade”. Motivos corroboraram para que isso acontecesse, por exemplo, o diretor Aloysio André Midani não tinha muito entusiasmo em gravar o disco “Chega de Saudade”, mas Tom Jobim começou a argumentar que:

João Gilberto representava uma coisa que a música popular não tinha: apelo para o público jovem. Tom prometeu que cortaria custos: gravaria “Chega de Saudade” usando uma versão simplificada que fizera para Elizete, sem todas aquelas harpas e trompas e que, do outro lado, em “Bim-bom” seria ainda mais econômico. Garantiu um disco barato e simples (CASTRO, 1999, p. 181).

Outro fator que cooperou para tal mudança foi a falta de entendimento entre João Gilberto com os músicos da orquestra:

Segundo André Midani, “Desafinado” levou treze *takes* para ser gravado por João Gilberto, no dia 10 de novembro de 1958. Isto apesar de Tom ter simplificado ainda mais o arranjo, para evitar pegadas entre o cantor e a orquestra. O resto (das 8 para um disco de 12) seria feita como sempre, com um mínimo de pessoal – para cortar gastos e reduzir o risco de encenras. (...), nas seis faixas que faltavam para completar as 12 do LP, que foi gravado em 4 de fevereiro de 1959, contendo “Lobo bobo” e “Saudade fez um samba”, de Lyra e Bôscoli; Maria Ninguém”, só de Lyra; “Rosa Morena”, de Caymmi; “É luxo só”, de Ary Barroso e Luís Peixoto, o acompanhamento era só ritmo. No máximo, a flauta de Copinha ou o trombone de Maciel. Sem orquestra para deixá-lo infeliz (CASTRO, 1999, p. 209-210-211).

Desse modo, “é claro que a ‘orquestra’ tinha de ser João Gilberto. A Odeon não soltava o dinheiro e, no meio do caminho, o próprio Tom se convenceu de que era melhor assim: quanto menos gente ao redor do astro, melhor” (CASTRO, 1999, p. 212).

A partir daí, Tom Jobim percebeu que um novo produto havia sido lançado no mercado musical e que esse produto deveria seguir sempre o mesmo padrão estético para ser mais bem reconhecido pelos seus consumidores, pois a bossa-nova já havia alcançado aceitação do público, o mesmo para o qual se dirigia: o público jovem.

Portanto, a conciliação da nova estética de arranjo casou perfeitamente com a conveniência: lançar um gênero que fosse diferente dos gêneros em voga na época: como o samba-canção e o bolero, por exemplo. Essa diferença envolveu, além da estética dos arranjos, outros parâmetros musicais, como a letra, a emissão vocal, etc.

Também a partir de então, Tom Jobim passou a alegar que o resultado final tinha sido fruto de uma criação revolucionária aliada à originalidade interpretativa de João Gilberto, como indica seu texto escrito na contracapa do disco lançado em abril de 1959, com comentários de Ruy Castro na seguinte citação:

“Nossa maior preocupação foi que Joãozinho não fosse atrapalhado por arranjos que tirassem a sua liberdade, sua natural agilidade, sua maneira pessoal e intransferível de ser, em suma, sua espontaneidade” – uma forma elegante que Tom encontrou para dizer que teve de pisar nos próprios ovos para que a gravação chegasse ao fim sem que os dois homens [Tom Jobim e João Gilberto] voassem nos respectivos pescoços. Mas que, bem ou mal, segundo Tom, “em pouquíssimo tempo influenciou toda uma geração de arranjadores”, bem como de “guitarristas”, músicos e cantores (1999, p. 211).

Guerra-Peixe respeitou esses novos princípios musicais, além de apoiá-los publicamente, como demonstra o seu arranjo para “Samba de uma nota só”, de Newton Mendonça e Tom Jobim. Neste arranjo, Apesar de ter à disposição uma orquestra maior do que aquela que o gênero requer, Guerra-Peixe soube escrever o arranjo a partir dos pressupostos da bossa nova, como demonstra a análise para a referida música.

2.4. Acervo de partituras dos arranjos de Guerra-Peixe

Condição do acervo consultado

O material escolhido para a análise pertence à Fundação do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, instituição pública de esfera estadual.

Segundo o ex-funcionário da FMIS/RJ Leandro Pereira, entre os 20.000 arranjos disponíveis para consulta nessa instituição, 198 foi escritos por Guerra-Peixe quando possuía o número 83 no registro de funcionários da emissora da Rádio Nacional do Rio de Janeiro (2006, p. 47).

Além dos arranjos, Guerra-Peixe também escreveu um considerável número de vinhetas para serem tocadas nos programas dessa emissora. A maioria desses arranjos foi escrito para acompanhar cantores que se apresentavam em programas ao vivo; a minoria fica por conta dos arranjos instrumentais escritos para certos programas que tinham abertura para isso. A instrumentação desses arranjos pode ser dividida em dois grandes grupos, fora algumas exceções. O primeiro com uma formação típica das *big bands* e o outro acrescido do naipe de cordas, formação conhecida como *jazz sinfônica*.

Foi selecionado o número de 63 arranjos, segundo os critérios expostos na introdução deste trabalho. Entre esses arranjos selecionados, foram escolhidos seis para serem efetivamente incluídos nesta dissertação. O critério para a escolha pode ser verificado na introdução e, também, na parte da análise desta pesquisa.

Leandro Pereira descreve detalhadamente em sua dissertação as particularidades do acervo da Fundação da Imagem e do Som, por exemplo, a quantidade de arranjos do acervo e o nome dos autores dos respectivos arranjos.

Entre as fontes do referido acervo, foram utilizadas na presente pesquisa: recortes de jornais e revistas com artigos sobre Guerra-Peixe, escritos por ele mesmo ou contendo entrevistas, os depoimentos pessoais gravados em fita cassete e, como foco principal, os manuscritos dos arranjos.

Grande parte do acervo que constitui o arquivo da FMIS/RJ foi formada a partir da doação da Rádio Nacional feita pelo governo do Estado do Rio de Janeiro, em 1972. A maioria dos manuscritos desses arranjos são partituras destinadas a acompanhar cantores que, normalmente, tinham contrato assinado com a emissora. O catálogo completo dessas partituras se encontra no *site* da FMIS/RJ e nos computadores dessa fundação na sede na Lapa.

Informações como título da música, nome do compositor, nome do intérprete, gênero, nome do programa, nome do arranjador, data, tonalidade, duração, número de páginas e código da Rádio Nacional, além do código do MIS/RJ acrescentado aos dados originais são fornecidas pelo próprio cabeçalho da grade do arranjo manuscrito. Porém, nem sempre a grade apresenta todos esses dados preenchidos.

Acredita-se que a grande maioria das partituras dos arranjos escritos por Guerra-Peixe esteja em posse da FMIS/RJ (a FMIS/SP passa por um processo de restauração do seu acervo durante a realização desta pesquisa e, por isso, não é possível realizar nenhum tipo de consulta no seu arquivo).

Não foi realizada uma consulta no acervo da Rádio Jornal do Comércio de Recife. Entretanto, segundo informações concedidas por Jane Guerra-Peixe, sobrinha neta de Guerra-Peixe, há cerca de 150 manuscritos de arranjos escritos por Guerra-Peixe nos arquivos dessa emissora.

Além dessas principais fontes, existe algum material disperso como os arranjos de Guerra-Peixe. Por exemplo, as partituras para os Afro-sambas, de Vinicius de Moraes e Baden Powell, na sua versão de acompanhamento e de solo orquestral, que Guerra-Peixe chamava de “Sinfonização”, em posse de Jane Guerra-Peixe.

Há também um arranjo datado de 28/04/1953 para a música “Brasil Moreno”, de Ary Barroso e Luiz Peixoto, do tipo acompanhamento escrito para a formação de *big-band* que se encontra no acervo da Rádio Record de São Paulo presente na biblioteca do Conservatório de Tatuí.

Além desses, existem os arranjos escritos para a Orquestra de Blumenau encomendados pelo maestro Norton Morozowicz para oito músicas de Waldemar Henrique. Esses arranjos estão em posse de Morozowicz. Há indicações de que foi feita uma gravação desses arranjos pela Orquestra de Blumenau. De acordo com Aramis Millarch,

De Waldemar Henrique (da Costa Pereira, Belém, 15-02-1905), a emocionante gravação de oito de suas mais belas canções - todas inspiradas em motivos folclóricos - tendo como solista Ruth Staerke: "Trem de Alagoas", "Senhora Dona Sancha", "Matintaperera", "Coco Peneruê", "Tamba-Tajá" (que se tornou sucesso popular com Fafá de Belém, há 11 anos), "Uirapuru", "Cobra Grande" e "Foi Boto, Sinhá!". Tendo como intérprete sua irmã, Mara Costa Pereira, as canções de Waldemar Henrique são conhecidas no Brasil do Norte a Sul, mas tem poucos registros. Ao regrava-las, com arranjos de Guerra Peixe, o maestro Norton Morozowicz teve ideia das mais felizes (1986, p.13) ²⁴.

²⁴ Acesso em: 01 dez. 2008. Disponível em: <http://www.millarch.org/artigo/uma-boa-orquestra-que-deu-certo-em-blumenau>.

O maestro Norton forneceu mais dados sobre o projeto que envolveu a gravação dessas músicas. Segundo ele relatou, esses arranjos foram encomendados para comemorar:

(...) dois aniversários de 80 anos de Waldemar Henrique (1985) e 60 de Tom Jobim (1987). Foram projetos que criei para a Basf, e o Guerra transformou-os em verdadeiras obras primas da música brasileira. O LP 80 anos Waldemar Jobim e Radamés Gnatalli foi lançado pela BASF e depois re-editado pela Funarte. O LP Jobim encontro Piazzolla, foi lançado pela BASF e posteriormente pelo Selo Eldorado²⁵.

Há ainda arranjos de Guerra-Peixe no Instituto Moreira Salles, como os para as músicas “Feitiçaria”, de Custódio Mesquita e Evaldo Rui, para “Sim ou não”, dos mesmos autores, “Pecado mortal”, de Felisberto Martins e Torres Homem, entre outros que estão disponíveis para consulta no *site* dessa fundação.

Condição do arquivo sonoro

O banco de dados e arquivos sonoros da FMIS-RJ é composto por doações, como a de Almirante ou por outros discos do acervo da própria emissora. Todavia, ainda não foi feita uma pesquisa que faça uma confrontação entre os manuscritos dos arranjos com os arquivos sonoros. Assim, não é possível ouvir as gravações comparando-as com as partituras, pois os computadores nos quais as partituras se encontram digitalizadas (com a imagem digital) estão situadas em salas e andares diferentes do local designado para se ouvir os discos.

Não se sabe bem por qual motivo, mas ainda ninguém pensou em disponibilizar um computador com o arquivo dessas partituras na sala de seleção de discos para que os pesquisadores possam estabelecer a ligação entre as duas fontes. Isso dificultou grandemente a pesquisa de fontes sonoras dos arranjos selecionados para a análise.

Possivelmente, por terem sido escritas para uso exclusivo da Rádio Nacional, não tenha havido nenhuma gravação desses arranjos. No entanto, quando solicitado, dificilmente Guerra-Peixe faria dois arranjos para uma mesma música. Desse modo, surge a possibilidade de ele ou algum cantor ter aproveitado alguns dos seus arranjos escritos para a orquestra da Rádio Nacional para a realização da gravação em disco de veiculação comercial. Entretanto, não foi possível localizar nenhuma.

Por outro lado, o violonista Randolf Miguel possui uma das maiores, se não a maior coleção de discos com arranjos de Guerra-Peixe. Nesse caso, são raríssimos os casos em que se consegue localizar os manuscritos dos arranjos que correspondem à gravação.

²⁵ (correspondência eletrônica pessoal enviada em 15/10/2007).

A principal fonte de referência sonora dos arranjos analisados se perdeu, ou por má conservação, ou por destruição intencionada, como foi o caso do material com gravações de programas realizados na década de 1960. Esse material – principal enfoque desta pesquisa – foi destruído pelos soldados da ditadura militar por ocasião de uma invasão feita com base em denúncias de rebeldia contra o governo por parte de funcionários da emissora. Além desses dois fatores, as fitas-rolos dos programas das décadas de 1950 e 1960 tiveram suas gravações originais substituídas por narrações de jogos de futebol – gravaram em cima das músicas apresentadas nos programas.

O ex-radialista Renato Murce conta como aconteceu o processo de abandono e deterioração desse material:

Na época áurea da Rádio Nacional todos os grandes programas eram gravados ao vivo. Não só aqueles irradiados em estúdio fechado. Também os de auditório. Nestes, estavam marcados, também, as ruidosas e espontâneas reações dos ouvintes. O que lhes dava um relevo especial. Mais de 5.000 discos (acetatos de 16 polegadas) foram assim produzidos. No entanto, as direções que passaram pela Rádio Nacional pouca importância deram ao fato. Não souberam guardar e resguardar as refinadas gravações. Tinham valor extraordinário; não só como documentário, como, até mesmo, para possíveis e sempre que desejáveis reprises. Mandaram (diziam por falta de espaço) um sem números delas para a casa dos transmissores, em Brás de Pina. Ficaram jogados em lugar inadequado e se deterioraram. Outras foram encontradas mal empilhadas (e também estragando) num compartimento, junto aos sanitários da rádio. Eram ainda cerca de 4000 gravações. E quase a metade já está inutilizada (1976, p. 95-96).

Entre os acetatos mencionados, foi encontrada apenas uma composição de Guerra-Peixe: a música “O canto o mar”, tema para o filme homônimo, de 1952 interpretada por Inezita Barroso acompanhada por um violão. Esta é uma gravação de um programa radiofônico transmitido ao vivo. Nela, Inezita, também conhecida pelo título de “Rainha do folclore musical brasileiro”, que, por sinal, tinha forte amizade com Guerra-Peixe, cita, em entrevista concedida ao apresentador do programa, que esta fora a música que ela mais gostara de gravar em toda sua carreira até aquele presente momento.

3. ANÁLISE DOS ARRANJOS COM UM BREVE ESTUDO SOBRE OS GÊNEROS DAS MÚSICAS ANALISADAS

3.1. Procedimentos metodológicos para a análise dos arranjos

Para a análise foram adotados os seguintes procedimentos metodológicos: divisão separada em quatro fases, cada fase dividida em itens e estes, por sua vez, em subitens.

Para tanto, esta pesquisa utilizou um questionário como norteador da análise, cujas respostas foram redigidas textualmente e os dados redundantes abstraídos, como aqueles explicados em análises das músicas anteriores desta mesma pesquisa. Desse modo, faz-se necessária a compreensão como um todo das análises separadas para que seja possível entender os diversos procedimentos usados por Guerra-Peixe na elaboração de seus arranjos orquestrais para acompanhamento de música popular.

Essa metodologia foi aplicada rigorosamente e, em seguida, flexibilizada para deixar o texto mais claro e articulado, os números dos itens e subitens foram subtraídos, assim como as referências das fases.

Vale lembrar que o seguinte método, no formato de um questionário, foi organizado para ser aplicado especificamente nesta pesquisa, não se comprovando, assim, a sua eficácia quanto à análise de outros tipos de músicas que não se enquadrem nos parâmetros usados na seleção das músicas para análise do presente trabalho.

O questionário se apresenta da seguinte forma:

A *primeira fase* se refere ao aspecto estrutural da música. Nesta fase, a análise está dividida em quatro itens: forma, frases e motivos da melodia principal, textura do arranjo e comentários pertinentes ao aspecto harmônico. As indicações com letras maiúsculas, em itálico, se referem às seções da música e as com letras minúsculas, entre aspas, as frases e motivos das melodias. As seguintes questões são pertencentes à *primeira fase*:

- 1) Qual é a forma da música?
- 2) Qual é a estrutura das frases e motivos da melodia?
- 3) Quais são os tipos de texturas que aparecem nesse arranjo? (três subitens).
 - a) Qual é a instrumentação do arranjo?
 - b) Em quais momentos ocorre esse ou aquele tipo de textura?
 - c) Quais são os instrumentos que constituem determinada textura e por quê?
- 4) Qual é o plano harmônico geral da música? (dois subitens).
 - a) A melodia passa por (re) harmonizações?
 - b) Quais são os tipos de acordes empregados?

A *segunda fase* se refere aos aspectos funcionais do acompanhamento. A análise desse aspecto dependerá do tipo de textura do acompanhamento observado na *fase* anterior. A princípio, a análise se concentrou nas texturas do tipo “melodia acompanhada” e “melodia secundária” (PISTON, 1998 p. 387). Esses são os tipos de texturas mais recorrentes nesses arranjos, dispensando, desse modo, o uso de outras texturas presentes no tratado de Piston. Nessa *segunda fase*, a análise foi dividida em três itens: “melodia secundária”, “motivo de acompanhamento” (SCHOENBERG, 1996, p. 108) e “tratamento da linha do baixo” (ibid, p. 112). Nesse ponto, a análise ocupa-se das seguintes questões relativas aos três itens:

1) “motivo de acompanhamento” (cinco subitens):

- a) Qual naipe de instrumento está cumprindo a função do “motivo de acompanhamento”?
- b) Há alguma interação entre naipes?
- c) Qual é a característica rítmica do “motivo de acompanhamento”?
- d) Qual é o “tipo de acompanhamento”? Segundo a classificação presente no livro de Schoenberg (1996, p. 108-110)
- e) Como ocorre a distribuição entre as vozes da harmonia no “motivo de acompanhamento”?

2) “melodia secundária” (três subitens):

- a) Para qual naipe ou instrumento está escrita?
- b) Em qual parte da música aparece?
- c) Se há relação motivica com a melodia principal e como essa relação se estabelece?

3) “linha do baixo” (cinco subitens):

- a) Quais instrumentos exercem a função de baixo?
- b) Quais os momentos em que o baixo é dobrado?
- c) De que maneira acontece o dobramento da “linha do baixo”?
- d) Qual é a característica rítmica dessa linha?
- e) Qual é a característica melódica da “linha do baixo”?

A *terceira fase* tratou da descrição dos naipes. Madeiras, saxofones, metais, seção rítmica e cordas foram descritos quanto aos seus papéis em cada arranjo, sendo cada naipe entendido como pertencente a um item dentro dessa fase para responder às seguintes questões:

- a) Em qual momento determinado naipe aparece no arranjo?
- b) Qual papel cumpre nas vezes em que aparece?
- c) Em qual textura está inserido?

d) Quais são as características da sua escrita? Por exemplo, tessitura, uníssono, abertura em vozes, etc.

A *quarta fase* se refere à parte instrumental do arranjo. Nesta fase, todas as questões referentes às fases anteriores foram direcionadas para as partes da introdução, transição ou interlúdio e coda com a intenção de analisá-las e compreendê-las.

A análise também foi dividida em gêneros musicais, o que tornou possível efetuar uma melhor classificação dos tipos de procedimentos adotados de acordo com as características peculiares de cada gênero, bem como, através destas características, sobretudo no que tange ao acompanhamento, distinguir as diferenças dos tipos de acompanhamento empregados nesses gêneros.

Fundamentação teórica

Como esta pesquisa aborda apenas o acompanhamento de música popular, deve-se esclarecer qual é a ideia que se possui de acompanhamento. Neste trabalho, o acompanhamento é entendido além da relação entre a voz e o instrumento que oferece suporte ao solo. Ele é compreendido como o estudo das fórmulas rítmico-harmônicas que foram caracterizadas, pelo arranjador, a partir do gênero musical vigente no arranjo, sobretudo com o enfoque voltado para aquilo que o compositor Arnold Schoenberg conceituou como “motivo de acompanhamento”. Assim, foi sob essa perspectiva que se formou o entendimento sobre o que Schoenberg nomeou de “caráter e expressão” (1996, p. 119). Sobre esse último tópico, Schoenberg esclarece que

(...) o tipo de acompanhamento desempenha um papel importante para o estabelecimento do caráter. Nenhum executante poderia expressar a ideia de marcha, se o acompanhamento fosse escrito em estilo coral, ninguém poderia tocar uma tranqüila melodia de um adágio se o acompanhamento veiculasse uma torrente de notas (1996, p. 120).

O referencial teórico da análise está pautado em conceitos presentes em duas obras: o tratado de *Orquestación*, de Walter Piston, e o livro *Fundamentos da composição musical*, de Arnold Schoenberg.

Do primeiro, foram úteis os conceitos de tipos de texturas, sobretudo no que tange àquilo que Piston classifica como “textura tipo II, melodia com acompanhamento” (1998, p. 387) e “textura tipo III, melodia secundária” (1998, p. 397). Desse modo, as classificações de texturas propostas por Piston foram adotadas como modelo para análise das texturas vigentes nesses arranjos.

Por sua vez, dos estudos de Schoenberg foram empregados conceitos e nomenclaturas, como “frase” e “motivo” (1996, p. 29-42), para a análise das construções de frases e estrutura da melodia. E “acompanhamento”, “motivo de acompanhamento”, “tipos de acompanhamento” e “tratamento da linha do baixo” (1996, p. 107-118), como base para o estudo do acompanhamento empregado nesses arranjos.

3.2. Marcha carnavalesca “O teu cabelo não nega”

Composta pelos irmãos João Vitor do Rego Valença e Raul do Rego Valença e, posteriormente, modificada por Lamartine Babo para ser gravada, no dia 21 de dezembro de 1931, pela primeira vez na voz de Castro Barbosa com acompanhamento do Grupo Guarda Velha e lançada, em janeiro de 1932, pela gravadora RCA Victor²⁶, essa música recebeu arranjo de Pixinguinha escrito possivelmente com sugestões de Lamartine Babo.

Pixinguinha passou a adotar nos posteriores arranjos para músicas do gênero marcha carnavalesca o mesmo modelo estabelecido no arranjo para a música “O teu cabelo não nega”, como explica Paulo Aragão, autor da dissertação denominada *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro* (2001, p. 93 e 94).

A partir dos resultados da pesquisa de Aragão, a presente análise investiga de que modo os arranjos de Pixinguinha contribuíram para a formação de um modelo de arranjo adotado pelos arranjadores da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, tendo como exemplo os arranjos de Guerra-Peixe.

Não há dúvidas quanto à questão de Guerra-Peixe ter tido conhecimento da gravação realizada por Castro Barbosa. Primeiro, porque “O teu cabelo não nega” “deve ter alcançado uma vendagem até então inédita no Brasil” (ARAGÃO, 2001, p. 94). Segundo, por ser extremamente clara a reutilização de elementos musicais presentes no arranjo de Pixinguinha no arranjo de Guerra-Peixe.

O segundo caso se faz notável nos arranjos de Guerra-Peixe, pois ele sempre procura utilizar elementos musicais associados às gravações de prévio conhecimento do público. Esse procedimento torna explícito o princípio de que os arranjos escritos para orquestras de rádio deveriam se apoiar naquilo que já era aceito pelo público, pois disso dependia a audiência e o consequente financiamento para a manutenção da rádio emissora. Desse modo, Guerra-Peixe aproveita nos seus arranjos elementos musicais oriundos das gravações de maior referência. Assim, a elaboração do seu arranjo parte de ideias que caracterizam determinada música. Sua primordial intenção não é a de criar algo novo e original, mas facilitar o seu trabalho como arranjador, além de preservar e valorizar aspectos inerentes aos arranjos primários e seus respectivos gêneros musicais.

Prova dessa utilização de ideias pertencentes às gravações de referência nos arranjos é a introdução do arranjo de Guerra-Peixe escrito para a música que sintetiza o estilo de arranjo adotado por Pixinguinha para as marchas carnavalescas: “O teu cabelo não nega”. Ao

²⁶ Disco “Carnaval de Saudades” nº 33514-A, matriz: nº 65343, segundo o livro *Discografia brasileira 78 rpm. 1902-1964* (v.5, p. 166).

comparar a introdução de ambos os arranjos, nota-se que Guerra-Peixe excluiu do seu arranjo os seis primeiros compassos presentes no arranjo de Pixinguinha, nos quais acontece o toque marcial executado pela caixa clara, nos dois primeiros compassos, seguidos pelo desenho melódico executado pelo trompete, também de caráter militar, dos quatro compassos subsequentes. Todavia, todo restante da introdução é bastante semelhante, principalmente a melodia exposta pelos trompetes que ocupa dezesseis compassos na introdução do arranjo de Pixinguinha e todos os dezesseis compassos da introdução do arranjo de Guerra-Peixe. A melodia criada por Pixinguinha para a introdução do “O teu cabelo não nega” ficou indissociável à sua música. Desse modo, o normal de um arranjo para essa marcha é conter tal melodia na sua introdução, como ocorre na maioria das gravações para “O teu cabelo não nega”.

À semelhança do arranjo de Pixinguinha, Guerra-Peixe também usou os instrumentos de sopro para acompanhar a melodia, porém não manteve a exposição desta a cargo dos trompetes por toda a introdução como o fez Pixinguinha, mas re-orquestrou tanto a melodia quanto o acompanhamento distribuindo-os entre os outros instrumentos da orquestra, como nos trompetes, nos saxofones, nas cordas e nos clarinetes. Desse modo, houve uma revitalização do acompanhamento e da melodia que receberam um ganho em timbre e interesse.

Outro fato a ser observado no arranjo de Guerra-Peixe é que nos quatro últimos compassos da introdução a melodia com maior destaque, que se encontra nas cordas (primeiros e segundos violinos, viola) e nos clarinetes, é uma apresentação invertida da melodia criada por Pixinguinha para a introdução do seu arranjo. Esse procedimento foi uma criação que partiu do próprio Guerra-Peixe.

Exemplo 4

The musical score for Exemplo 4 is divided into two systems. The first system, labeled 'Melodia' and 'Acompanhamento', spans measures 1 to 9. The melody staff features a melodic line with triplets and a dynamic marking of *f*. Above the melody, brackets indicate the instrumentation: 'Trompetes' (measures 1-3), 'Saxofones' (measures 4-6), and 'Trompetes' (measures 7-9). The accompaniment staff, marked with *f*, provides a harmonic foundation. The second system, labeled 'ml.' and 'ac.', spans measures 10 to 14. The melody staff continues the melodic line, with a bracket above indicating 'I - II violinos, viola e clarinete' (measures 10-14). The accompaniment staff, marked with *f*, continues the harmonic support, with a bracket above indicating 'Saxofones e metais' (measures 10-14).

Percebe-se que Guerra-Peixe não só se apropriava de ideias pertencentes aos arranjos primários, mas também dialogava com elas. Isso mostra um dos interessantes aspectos que o arranjo pode proporcionar à música em termos de liberdade para a criação.

O exemplo seguinte apresenta a “melodia secundária” criada por Guerra-Peixe para contrapor a melodia da introdução de Pixinguinha, algo que não se encontra no arranjo do segundo. Nessa “melodia secundária” há um direcionamento das vozes em movimento contrário que proporciona o equilíbrio e a clareza necessários entre ambas, o complemento do acompanhamento desse trecho se encontra no exemplo anterior:

Exemplo 5

The musical score for Exemplo 5 consists of two staves, labeled 'm.s.' (melodia secundária) and 'm.p.' (melodia primária). The 'm.s.' staff features a melodic line with a dynamic marking of *f*. The 'm.p.' staff provides a harmonic accompaniment, also marked with *f*. Both staves show complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, creating a counterpoint between the two melodies.

A formação instrumental do arranjo de Pixinguinha é composta de “piano, dois saxofones, trompete, banjo, baixo, prato [e faca], cabaça, omelê, tantã e coro de seis vozes masculinas e uma feminina”²⁷. No caso do arranjo de Guerra-Peixe, a disposição orquestral de seu arranjo é formada por duas flautas, dois clarinetes, quinteto de saxofones (dois altos,

²⁷ Acesso em: 21 ago. 2008. Disponível em: <http://cifrantiga3.blogspot.com/2006/04/o-teu-cabelo-no-nega.html>

dois tenores e um barítono), três trompetes, dois trombones, seção rítmica (bateria, voz, guitarra, piano) e naípe de cordas completo.

Como explicado no capítulo que trata do histórico das orquestras de rádio, na ocasião em que Pixinguinha escreveu o seu arranjo não era costume adicionar os instrumentos de arco em gêneros como o samba e marchas carnavalescas. Além disso, a formação orquestral disponível para Guerra-Peixe só se tornou viável em condições posteriores ao ato da criação do arranjo de Pixinguinha.

Desse modo, o procedimento de atribuir aos primeiros e segundos violinos a função de “melodia secundária” não foi iniciado por Pixinguinha. Provavelmente, esse tenha sido um tipo de procedimento desenvolvido pelos próprios arranjadores da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, pois todos os arranjos analisados nesta pesquisa contêm os primeiros e segundos violinos exercendo a função de “melodia secundária”. A próxima figura exemplifica como Guerra-Peixe utiliza esse procedimento preservando as características do gênero em questão, como exemplifica a seguinte figura:

Exemplo 6

The musical score for 'Sou da Fuzarca' by Pixinguinha, as arranged by Guerra-Peixe, is presented in Example 6. The score is in 2/4 time and B-flat major. It features a vocal line (voz - melodia) and two violin staves (vl I-II) labeled 'melodia secundária'. The violin part includes a section marked 'imitação' and another marked 'imitação canônica'. The score is numbered 35, 41, and 48.

Outro elemento que se tornou “a marca registrada nos arranjos de marchinhas carnavalescas da década de 1930” foi aquele identificado por Aragão na introdução do arranjo de Pixinguinha para a música “Sou da fuzarca”²⁸ (2001, p. 65). Trata-se dos contracantos que lembram motivos militares construídos de forma harpejada a partir das notas da tríade. Eles

²⁸ Ouvir em <http://cifrantiga2.blogspot.com/2008/02/sou-da-fuzarca.html>

são absolutamente emblemáticos em arranjos posteriores, inclusive no arranjo de Pixinguinha para a música “O teu cabelo não nega”. O seguinte exemplo pertence ao arranjo de Pixinguinha para a música “Sou da fuzarca” e ilustra bem esse tipo de procedimento:

Exemplo 7



Guerra-Peixe fez uso deste recurso em dois momentos do seu arranjo para a música “O teu cabelo não nega”, em ambos os casos o contracanto aparece durante a sustentação de uma nota longa por parte da melodia principal e, ao mesmo tempo, estabelece uma relação de complementaridade com o acompanhamento a cargo dos saxofones. Pixinguinha é o criador dos contracantos usados por Guerra-Peixe em seu arranjo. Os contracantos de Pixinguinha, assim como a melodia da introdução da música “O teu cabelo não nega”, são recorrentes na maioria das versões para essa música. Todavia, Pixinguinha usou apenas um trompete para executar tais contracantos, enquanto Guerra-Peixe usou todos os metais. Além disso, Guerra-Peixe abre em vozes a última nota do contracanto, encerrando-a com um breve glissando.

Como no arranjo de Guerra-Peixe, o procedimento de abrir o contracanto em vozes também aparece na gravação da banda Lyra de Xopotó presente no disco “O carnaval imortal de Lamartine Babo”, lançado pela gravadora Philips, sem referência de data. Essa mesma gravação foi relançada no disco “Ritmos brasileiros” gravado em 1967 e lançado pela gravadora Credence S.A. Esse disco é uma compilação de músicas executadas por diferentes artistas.

Sabe-se que a banda Lyra de Xopotó surgiu, em 1954, no programa homônimo da Rádio Nacional do Rio de Janeiro criado e apresentado pelo radialista Paulo Roberto. É conhecido também que o seu dirigente foi o regente e arranjador da Rádio Nacional Lírío Panicalli. Por meio dessa simples constatação, comprova-se que os arranjos da Rádio Nacional do Rio de Janeiro assimilaram alguns dos procedimentos musicais difundidos pelos arranjos de Pixinguinha e, a partir desses, formaram o seu próprio padrão de arranjo que, por sua vez, foi compartilhado entre eles mesmos.

Os exemplos seguintes demonstram como Guerra-Peixe adotou no seu arranjo para a marcha carnavalesca “O teu cabelo não nega” os contracantos criados por Pixinguinha, como demonstra o seguinte exemplo:

Exemplo 8

The musical score for Example 8 is divided into two systems. The first system, starting at measure 23, includes staves for saxophone alto (sxa), saxophone tenor (sxt), saxophone baritone (sxb), trumpet 1-2 (trpt 1-2), trumpet 3 (trpt 3), and tuba (trbn). The second system, starting at measure 31, is marked 'Coda' and continues the instrumentation. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings like 'f' and 'p'.

Outro tipo de procedimento utilizado e estabelecido por Pixinguinha que Aragão identificou como contracantos rítmicos e “blocos cromáticos nos metais (especialmente no solo orquestral)” (2001, p. 108), pode ser identificado no arranjo de Guerra-Peixe para a presente música no exemplo seguinte:

Exemplo 9

49

sxa 1-2

sxt 1-2

sxb

trpt 1-2

trpt 3

trbn

II-II

cb

f

Ao Σ e Φ

O interlúdio desse arranjo está escrito sobre a seção *B*. Nele, nota-se a recorrência da ideia de intercalar a melodia entre os saxofones e os metais, recurso já utilizado por Guerra-Peixe na introdução, como demonstra o exemplo abaixo:

Exemplo 10

51

f

mt

5sx

mt + 5sx

61

f

mt

Ao Σ e Coda

O interlúdio não pode ser considerado uma parte independente, uma vez que seu plano harmônico tem caráter suspensivo, o que sugere o retorno para a seção *A*.

No interlúdio, a intersecção entre os metais e os saxofones também se dá no nível do acompanhamento:

Exemplo 11

É interessante notar como Guerra-Peixe aproveita os metais na região aguda para apoiar o ponto culminante da melodia a cargo dos saxofones, na qual é possível observar uma preparação no motivo melódico do primeiro saxofone alto para se alcançar tal tessitura. Logo após esse trecho, há um esvaziamento no acompanhamento devido à ocorrência de uma grande movimentação melódica com densidade harmônica, compassos 59 a 62 do exemplo anterior. Nesse momento, o acompanhamento se esvazia e se diferencia da região da melodia, em uma tessitura mais grave, para não interferir em sua clareza.

São comuns nos interlúdios orquestrais presentes nos arranjos de Pixinguinha “a utilização de adornos e ornamentações, de mudança na métrica, da intenção e mesmo nas alturas dos desenhos melódicos” (ARGÃO, 2001, p. 103). Por outro lado, esses não são recursos encontrados nos interlúdios dos arranjos de Guerra-Peixe. Porém, o interlúdio do presente arranjo contém uma “melodia secundária”, cuja criação é original de Guerra-Peixe, na qual há uma ornamentação sobre a melodia e não na melodia em si. Há também no interlúdio a exploração de novos timbres, por exemplo, Guerra-Peixe usa a flauta e o clarinete para dobrar os primeiros e segundos violinos, recurso que não é usado nas outras seções dessa música, mas que é bastante recorrente nos arranjos de Guerra-Peixe e é exemplificado na figura seguinte:

Exemplo 12

Sobre o aspecto harmônico, Pixinguinha faz uso freqüente de pontes modulatórias nos solos orquestrais. Essas pontes são compostas de até oito compassos, e na maioria das vezes essas modulações ocorrem para o terceiro grau natural ou rebaixado da escala da tonalidade inicial da música. O que determinava a escolha de Pixinguinha entre um grau ou outro era o nível de comodidade para a escrita e para a execução dos instrumentos de sopro, em especial ao se tratar dos instrumentos transpositores. Por exemplo, uma música que estivesse na tonalidade de lá bemol maior iria para a tonalidade de dó maior ou dó menor, se estivesse em sol maior iria para si bemol maior e se estivesse em dó maior iria para mi bemol maior e não mi maior, como explicou Paulo Aragão em sua pesquisa (2001, p. 101).

No caso dos arranjos de Guerra-Peixe analisados nesta pesquisa, um exemplo de transição se encontra no arranjo para a música “Estão voltando as flores”, na qual há uma modulação de um semitom acima a partir da tonalidade inicial. Neste caso, esse recurso foi utilizado para dar contraste a uma música que não contém seção B.

A harmonia do arranjo de Guerra-Peixe para “O teu cabelo não Nega” não apresenta inovações com relação à harmonia inerente à melodia. A exceção deste aspecto fica por conta da harmônica da coda.

Na coda, as tercinas que marcaram o início do arranjo voltam no final nos mesmos instrumentos: os trompetes. O motivo melódico que prefigura a cadência passa para os

primeiros e segundos violinos (dobrados pelas madeiras), concluindo a música em uma sequência harmônica que lembra os recursos harmônicos utilizados por Pixinguinha em seus arranjos. Nesse sentido, o acorde B^o (si diminuto com sétima diminuta), cifrado como “D dim” (diminuto), deve ser considerado como sétimo grau da escala de dó menor que, por sua vez, é o terceiro grau rebaixado de lá bemol maior – tonalidade do arranjo. Prova disso é a resolução desta dominante no acorde de dó, no caso dó maior, pois se fosse resolvido no acorde de dó menor, como requer o campo harmônico do qual pertence à tipologia do acorde diminuto com sétima diminuta, o acorde de dó menor não serviria como dominante e não daria a sensação de resolução da qual o final da música requer.

A análise harmônica desse trecho e a sua orquestração se apresentam no exemplo seguinte:

| I | I | vii^o/V | III | I | I ||

Exemplo 13

A partir da presente análise baseada no estudo comparativo entre o arranjo de Guerra-Peixe para a música “O teu cabelo não nega” e os dados apresentados na pesquisa feita sobre os arranjos de Pixinguinha, realizada por Paulo Aragão, bem como na escuta de diferentes versões dessa música, ficou constatado que, em concordância com os resultados obtidos por Aragão em sua pesquisa, é no sentido de “alargamento das possibilidades de estruturação harmônica” (2001, p. 88), no equilíbrio da estrutura formal e na estilização de uma linguagem idiomática que também se deu a contribuição de Pixinguinha para os arranjos de músicas populares realizados no Brasil.

Como demonstra o exemplo de Guerra-Peixe, os arranjadores da Rádio Nacional do Rio de Janeiro partiram das contribuições de Pixinguinha para formar um padrão de arranjo que apresenta recursos próprios.

3.3. Marcha-rancho “Estão voltando as flores”

A marcha-rancho, gênero vinculado à festa do carnaval, é uma marcha lenta que tem origem, como o próprio nome indica, nos ranchos. O pesquisador de choro André Diniz conta quais foram os primeiros ranchos do Rio de Janeiro que apareceram nos anos finais do século XIX:

Os primeiros ranchos do Rio de Janeiro surgiram no final do século XIX, criados por Dada, Dudu e principalmente Hilário Jovino, que apresentou o seu “Rei de Ouros” para o presidente Floriano Peixoto, em 1884. Pelos instrumentos utilizados dá para ver que os chorões eram foliões de primeira grandeza (DINIZ, 2003, p. 19).

Ainda segundo o levantamento de Diniz, é possível compreender qual era a formação instrumental utilizada pelos ranchos e também seu papel na estruturação das escolas de samba:

Com sua origem nos pastoris, os ranchos são os precursores das modernas escolas de samba. Segundo o pesquisador Artur Ramos, nos ranchos “o conjunto instrumental era acrescido dos instrumentos de cordas e dos sopros (flautas e clarinetas). Ao mesmo tempo surgiu o coro, para entoar a marcha-rancho. Havia uma porta-estandarte e três mestres: um de harmonia para orquestra, outro de canto para o coro e um terceiro chamado de sala, para se ocupar com a parte coreográfica” (2003, p. 19).

Tinhorão conta como se deu o processo da transição ou aproveitamento dos ranchos, devidamente delineados por Diniz, para inspirar a criação do gênero musical da marcha-rancho:

A lenta e bucólica marcha-rancho, compreendida como gênero de música carnavalesca paralela à marcha, ou marchinha, de andamento mais vivo e letra maliciosa ou irônica, é uma criação relativamente moderna, e constitui a produção consciente de profissionais da primeira geração de compositores do rádio da década de 30, interessados em capitalizar a espírito musical e a beleza dos desfiles de ranchos cariocas (1978, p. 133).

No sentido da incorporação dos instrumentos de sopros e de cordas presentes nas manifestações que envolvia o gênero marcha-rancho, bem como devido à tendência da criação de arranjos para a mesma família de instrumentos, houve uma conciliação entre a tradição dos ranchos com as orquestras populares de rádio e de gravadoras da segunda metade da década de 1930.

Isto explica a formação instrumental adotada por Guerra-Peixe para a feitura desse arranjo: duas flautas, oboé, clarinete, saxofones (dois altos, dois tenores e um barítono), duas

trompas, três trompetes, dois trombones, bateria, piano, voz solista, coral e naipe de cordas completo, único arranjo com oboé, além das flautas, do clarinete, de duas trompas e do coro, cuja inserção de tal instrumentação é favorecida pela própria tradição do gênero.

Assim, convém observar, por meio da seguinte análise, como os arranjadores da Rádio Nacional do Rio de Janeiro distribuem entre os instrumentos da orquestra o ritmo característico da marcha-rancho, bem como compreender de que forma é produzida a escrita orquestral para o referido gênero, tendo como exemplo o arranjo de Guerra-Peixe para a marcha-rancho “Estão voltando as flores”.

Para tanto, importa estudar o contexto no qual esta música foi composta. Nesse sentido, de acordo com a pesquisa de Jairo Severiano e Zuza de Homem Mello, a marcha-rancho “Estão voltando as flores”, de Paulo Soledade, foi sucesso no ano de 1962. Esses pesquisadores oferecem ainda uma contextualização do momento e do propósito para o qual Paulo Soledade compôs essa música:

Apesar de ser uma marcha-rancho, “Estão voltando as flores” não foi feita para o carnaval. Surgiu num momento de euforia do compositor, em dezembro de 1960, quando, após ter estado convalescente de uma cirurgia de alto risco, sentiu-se completamente recuperado. Vinte e dois anos depois, em depoimento concedido ao Arquivo da Cidade do Rio de Janeiro, Paulo Soledade afirmou: “Foi uma composição que fiz em quinze minutos, sem violão, sem nada, e que representa para todos que a ouvem um hino de recuperação”. Daí os versos e a melodias vibrantes, que na realidade eram dirigidos à sua mulher: “Vê, estão voltando as flores/ vê, nessa manhã tão linda/ vê, como é bonita a vida/ vê, há esperança ainda”. Mas como já acontecera outras vezes com outras canções de sucesso, foi difícil encontrar quem quisesse gravá-la. “Não é comercial”, disseram os diretores de gravadoras e cantores a quem a música foi mostrada. O curioso é que todos eram amigos do compositor. Por fim, já desanimado e disposto a bancar o disco, Paulo procurou mais um amigo, o Valtinho da Tanelux, na época dirigindo a gravadora Mocambo, que aceitou o projeto, desde que autor providenciasse uma cantora sem contrato com outra empresa. Então, indicada por Marino Pinto, Helena de Lima teve a primazia de lançar “Estão voltando as flores” [disco nº 15339-a], a melhor canção de Paulo Soledade, segundo ele mesmo 1998, p. 55).

A versão lançada por Helena de Lima, como comentado por Zuza Homem de Mello e Jairo Severiano, na citação anterior, foi a de maior sucesso na década de 1960, bem como a música que projetou a carreira dessa cantora. Gravada, em janeiro de 1962, pelo selo da gravadora Mocambo, essa versão se encontra no disco “O céu que vem de você”.

A gravação da cantora Dalva de Oliveira, lançada pela gravadora Odeon no disco denominado “Bandeira branca”, em 1970, ou seja, em uma data posterior à conclusão do arranjo de Guerra-Peixe, apresenta um variado conjunto de ideias musicais análogas com o arranjo deste último. Desse modo, constata-se que os arranjos de Guerra-Peixe executados pela orquestra da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, durante boa parte da década de 1960,

continuaram a exercer influência nos arranjadores que precisavam escrever arranjos para as músicas que Guerra-Peixe já havia escrito arranjos.

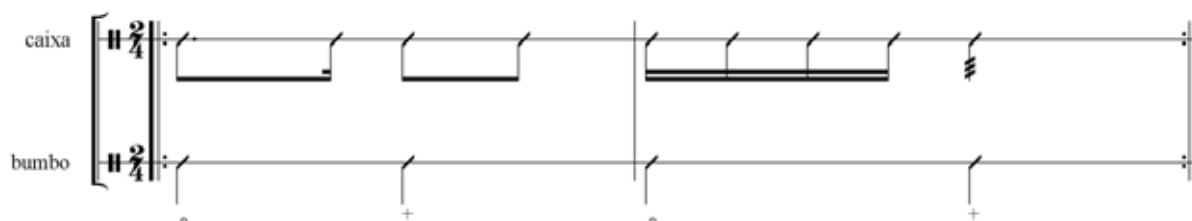
Logo na introdução Guerra-Peixe apresenta a divisão que estrutura o seu arranjo, pois nela divide uma mesma frase em duas tonalidades, ré maior e mi bemol maior, anunciando que haverá uma transição com uma modulação de meio tom acima a partir da tonalidade inicial.

Na introdução, Guerra-Peixe apresenta um motivo rítmico, a cargo dos saxofones, que pertence ao ritmo característico do gênero marcha-rancho.

O padrão do exemplo 24, extraído da introdução, é simétrico e cíclico e, apesar de não encontrar correspondente que se repita na parte do acompanhamento para a voz solista, apresenta alguns elementos que serão reutilizados neste, sobretudo o ritmo do nono e décimo compassos da introdução.

O arranjo presente na versão de Helena de Lima contém um motivo rítmico característico das marchas-rancho que também só aparece na íntegra na introdução, além da seção rítmica que executa o seguinte ritmo da marcha-rancho:

Exemplo 14



Possivelmente, a execução do arranjo de Guerra-Peixe tenha contado com o mesmo padrão rítmico de acompanhamento executado pelos instrumentos da seção rítmica. Porém, a partitura do seu arranjo carece de indicações a esse respeito.

A própria introdução de Guerra-Peixe apresenta indícios da utilização do padrão rítmico da marcha-rancho. Por exemplo, o padrão rítmico e harmônico do “motivo de acompanhamento” da introdução, que tem simetria de quatro compassos, sendo os compassos cinco e seis, ao mesmo tempo, o fim e o início de um novo ciclo – ocorre uma elisão –, apresenta sua primeira metade na íntegra, quando comparado com o motivo rítmico característico das marchas-rancho. Todavia, Guerra-Peixe orquestrou esse motivo nos saxofones que o executam em homoritmo:

Exemplo 15



Exemplo 16

Na introdução, a complementaridade rítmica da segunda parte do motivo característico do gênero marcha-rancho se encontra, de certa forma, no ritmo da “melodia secundária” executada pelos trombones um e dois, em uníssono, somados à trompa *um*. Entretanto, ao invés de três ataques de colcheias – primeira do compasso ligada à última do compasso anterior, como no motivo característico da marcha-rancho –, há três ataques de semínimas, em ritmo de tercinas.

A “melodia secundária” dos primeiros quatro compassos em ré maior é transposta para a tonalidade de mi bemol maior nos quatro compassos subsequentes.

Exemplo 17

Ainda na introdução, à semelhança do motivo característico do gênero marcha-rancho, os seguintes motivos melódicos, escritos por Guerra-Peixe a partir da melodia principal da música, também têm sua segunda parte formada pelo ataques de três colcheias a partir do primeiro contratempo do compasso. Nesse sentido, a própria melodia já serve como uma complementaridade do ritmo que caracteriza o gênero marcha-rancho:

Exemplo 18

A redução acima foi feita a partir dos instrumentos que compõem, em uníssono, a melodia principal da introdução, a saber: flauta (nota mais aguda), oboé, clarinete, primeiro trompete uma oitava abaixo da flauta e segundo e terceiro trompetes uma oitava abaixo do primeiro trompete (duas oitavas abaixo da flauta), abrindo, portanto, a melodia em três oitavas.

A introdução ocupa doze compassos da música, os quais podem ser divididos em duas partes de seis compassos. Contudo, há uma elisão, na qual os compassos cinco e seis são, ao mesmo tempo, o fim da primeira semifrase e o início da segunda. É interessante notar que a divisão dessa frase corresponde com a divisão das tonalidades da música, ou seja, primeira semifrase em ré maior e segunda em mi bemol maior. No caso dessa última, o tom de chegada (mi bemol maior) serve como acorde de dominante secundária da dominante da tonalidade: cadência suspensiva que antecede a entrada da voz solista na tonalidade de ré maior.

Com isso, essa introdução é diferente dos arranjos anteriores, pois Guerra-Peixe, além de não utilizar o acorde substituto da dominante para pontuar a entrada da voz solista no início da música, como é comum em alguns dos outros arranjos, ele estabelece uma polaridade entre a tônica e a distância de um intervalo de trítone da sua dominante por meio de outra função: mostrar a divisão das tonalidades que compõem o arranjo de maneira criativa e arrojada, ideia particular sua, especialmente estruturada para a introdução do arranjo dessa música.

Assim como no arranjo de Guerra-Peixe, a versão da gravação de Dalva de Oliveira também fez um reemprego da introdução para formar o solo instrumental que fica no meio da música, no primeiro caso enquanto transição e no segundo apenas como interlúdio.

No que se refere à parte do acompanhamento para a voz solista, há uma conciliação híbrida entre “melodia secundária” e “acompanhamento complementar” no que tange ao papel dos primeiros e segundos violinos na seção A. Desse modo, o “motivo de acompanhamento” da seção A fica a cargo dos saxofones e dos primeiros e segundos violinos, como demonstra a redução abaixo:

Exemplo 19

Apesar do híbrido papel desempenhado por parte dos violinos entre a função de “melodia secundária” e acompanhamento “complementar”, em relação aos saxofones, esses instrumentos encontram muito mais correspondência com a função de “melodia secundária”. Contudo, essa relação de complementaridade anuncia o tipo de acompanhamento “complementar” que realmente acontece na repetição em Mi bemol maior da seção A.

Dos compassos 12 a 24, demonstrados no exemplo seguinte, há uma perfeita simetria entre o “motivo de acompanhamento”, como um todo, e o padrão melódico recorrente na voz solista, pois quando a melodia muda o acompanhamento se adapta a ela, utilizando-se praticamente das mesmas figuras já apresentadas. Nos últimos dois compassos da seção A’ (33, 34), a linha melódica dos primeiros e segundos violinos está dobrada pelas madeiras e os saxofones recebem reforço harmônico, no mesmo ritmo, dos metais, das violas e dos violoncelos.

No caso da versão presente na gravação de Helena de Lima, o acompanhamento desse trecho fica predominantemente a cargo da seção rítmica, apenas as cordas executam um fundo harmônico, sem grande destaque.

No que se refere à “melodia secundária”, há uma equivalência entre a subida do contorno melódico dos compassos 25 a 28 do arranjo de Guerra-Peixe com a da versão de

Helena de Lima, ambos a cargo dos violinos. Além disso, ambos os arranjos mencionados têm a presença da “melodia secundária” para acompanhar a última frase da seção A, entretanto, na versão de Helena de Lima, são os trompetes com surdina que tocam a “melódica secundária” desse trecho.

Considerando o híbrido papel dos primeiros e segundos violinos, a “melodia secundária” da seção A e A', do arranjo de Guerra-Peixe, apresenta as seguintes relações contrapontísticas com a melodia principal quando comparada com a análise melódica desta melodia principal:

Exemplo 20

Exemplo 20 displays a musical score with two staves. The top staff contains a melodic line with intervals labeled a1, b1, c1, a2, b2, c2, a3, and b3. The bottom staff contains a corresponding melodic line with intervals labeled c3, 1 vez a4, b4, c4, 2 vez, b3', and b2'.

Exemplo 21

Exemplo 21 displays a musical score with three systems of staves. The first system (measures 12-23) shows the "melodia secundária" (top staff) and "vz" (bottom staff) with intervals b1, c1, b2, and c2. Annotations include "inversão do b1", "trp a2 e trmb 1-2", and "inversão transposta dos intervalos do b2". The second system (measures 24-35) shows the "melodia secundária" (top staff) and "vz" (bottom staff) with intervals b3, c3, and c. Annotations include "b2 invertido melódia e ritmicamente b2 invertido (b3)" and "1 vez". The third system (measures 36-47) shows the "melodia secundária" (top staff) and "vz" (bottom staff) with intervals c and c.

Além da utilização de elementos da melodia principal, o que se sobressai da relação demonstrada no exemplo anterior é o movimento contrário da “melodia secundária” em comparação com a principal. Outro detalhe que merece ser mencionado é a quinta aumentada do compasso 35 que pede resolução ascendente na terça do acorde de resolução do compasso seguinte. Esse mesmo procedimento é uma repetição do que acontece com a “melodia secundária” da introdução, como pode ser observado nos exemplos 24 e 25 do exemplo 39.

Na versão da gravação de Dalva de Oliveira, realizada posteriormente a conclusão do arranjo de Guerra-Peixe, percebe-se uma complexidade muito maior no uso do “acompanhamento complementar”, algo que realmente só se configura na repetição das seções *A* e *A'* na tonalidade de mi bemol maior, no arranjo de Guerra-Peixe. Nota-se que Guerra-Peixe preferiu dar feições diferentes às repetições das seções de seu arranjo, pois aumentou o grau de complexidade a partir das repetições da música. Dessa forma, a variação da orquestração deu um maior interessante ao arranjo.

Em contrapartida, a versão presente na gravação de Dalva de Oliveira oferece uma variação do acompanhamento entre as seções *A* e *A'*, ou seja, apesar dessas seções serem repetidas igualmente após o interlúdio, as seções *A* e *A'* não são iguais entre si, mas sua estrutura, como um todo, sim. Nesse sentido, a versão de Dalva de Oliveira proporciona um contraste na repetição das seções *A* da música após o interlúdio apenas pelo acréscimo do coral. Esse último procedimento também ocorre no arranjo de Guerra-Peixe.

No arranjo de Guerra-Peixe, na volta da melodia, após a transição, o acompanhamento do tipo “complementar” se configura da seguinte maneira: enquanto a melodia principal sustenta a nota longa dobrada pelas madeiras, os metais apresentam um ritmo mais movimentado que é complementado, como acompanhamento, pelo ritmo seguinte a cargo dos saxofones que, por sua vez, repetem o “motivo de acompanhamento” outrora apresentado na seção *A*, na tonalidade de ré maior.

Assim, a relação de complementaridade no acompanhamento acontece pela interação entre as madeiras que dobram o motivo “a” da melodia principal cantada pelo coral em uníssono, os metais que aproveitam o espaço da nota longa da melodia para fazer o desenho do “motivo de acompanhamento complementar” e os saxofones que complementam essa ideia com a repetição do “motivo de acompanhamento” presente na seção *A* e *A'*, em ré maior. Esse processo se repete junto com a melodia, ou seja, por três vezes iguais até a mudança desse padrão na melodia principal, conforme demonstra o exemplo seguinte:

Exemplo 22

fl, ob, cl: dobra da melodia
ritmo escrito para os metais
saxofones: "acompanhamento complementar"
metais: "motivo do acompanhamento"

50

fl ob cl
sx 1-3
tmb
sx 2-4
sxb
vz

mf

mf

mf

57

mf

mf

65

T vez

saxofones, em uníssono

mf

mf

Foi enquanto utilização dos metais preenchendo o espaço da nota longa da melodia, do uso dos timbres das madeiras, especialmente da flauta, para dialogar com o ritmo dos metais e da complementaridade entre ambos somada ao papel dos saxofones na constituição do “acompanhamento complementar”, tendo sido na função atribuída aos saxofones, no caso do arranjo da versão de Dalva de Oliveira, aplicada nas cordas, que se deu a contribuição de Guerra-Peixe para a feitura do acompanhamento para a voz solista da versão mencionada.

A transição do arranjo de Guerra-Peixe é uma repetição de muitos dos procedimentos utilizados na introdução, recurso também empregado na versão de Dalva de Oliveira, pois o interlúdio desta é uma repetição da sua introdução. O mesmo não acontece na versão de Helena de Lima, pois o interlúdio desta é formado pela melodia da seção A, tocado pelas

cordas até o final do motivo melódico “c2” para a volta da voz solista no motivo melódico “a3” da mesma seção A.

No arranjo de Guerra-Peixe, a harmonia do interlúdio se divide em duas partes: a primeira em Ré maior e a segunda em mi bemol maior. A passagem de uma tonalidade para a outra acontece por meio da repetição dos elementos melódicos da introdução, mas, dessa vez, sem a sua repetição transposta, pois o acorde de chegada serve como preparação para a dominante da próxima tonalidade e se repete para reforçar a nova tonalidade, como se nota no exemplo a seguir:

Exemplo 23

As codas das versões de Dalva de Oliveira, Helena de Lima e do arranjo de Guerra-Peixe terminam com a inserção do coral na última frase da música. No arranjo de Guerra-Peixe, o acompanhamento está a cargo dos saxofones, das trompas, do coral, do violoncelo e da viola escrito “à maneira coral”. As vozes da harmonia aparecem distribuídas nesses instrumentos da seguinte maneira:

Exemplo 24

O arranjo para a música “Estão voltando as flores” termina com a bateria reforçando o ritmo dos metais em um crescendo que culmina em um acorde com grande densidade sonora, explorando todos os espaços possíveis entre as notas do mesmo acorde, desde a mais grave até a mais aguda. Vale observar que o procedimento de usar os metais para alcançar tal final também aparece na versão de Dalva de Oliveira.

Recurso recorrente em vários finais dos arranjos de Guerra-Peixe, o procedimento demonstrado no exemplo seguinte passa para o ouvinte uma impressão de que a música terminou decisivamente, o que também coincide com a mensagem positiva dessa marcha-rancho, como exposta na parte da sua contextualização. Assim, veja-se este exemplo:

Exemplo 25

Concluí-se que as versões de Dalva de Oliveira, Helena de Lima e do arranjo de Guerra-Peixe para a marcha-rancho “Estão voltando as flores” apresentam, além das particularidades e semelhanças, diferentes graus de elaboração entre si. A primeira gravação da música realizada pela cantora Helena de Lima apresenta um arranjo simples que representa a falta de interesse ou o nível de desconfiança depositada na música por parte dos produtores da época. O arranjo de Guerra-Peixe tem aspectos interessantes que foram desenvolvidos no arranjo da posterior gravação de Dalva de Oliveira. O arranjo de Guerra-Peixe revela, ao ser comparado com a versão da gravação de Helena de Lima, as restrições impostas pelo serviço

que ele prestava às orquestras de rádio, pois um arranjo escrito para elas não deveria apresentar maiores dificuldades daquelas que poderiam ser resolvidas com apenas um ensaio no máximo. Além disso, a maioria das primeiras leituras das execuções dos arranjos era ao vivo. A versão do arranjo presente na gravação de Dalva de Oliveira melhor desenvolveu os recursos orquestrais. As condições do momento da gravação contribuíram para isso, pois foi feita para relançar uma música que já era sucesso por uma cantora de grande projeção perante o público da época.

3.4. Samba “Luz negra”

É conhecido que, assim como a marcha carnavalesca, o samba também foi produto do carnaval e, segundo Tinhorão, ambos os gêneros surgiram e se fixaram durante um período de sessenta anos “que vai de 1870 (quando a decadência do café no vale do Paraíba começa a liberar a mão de obra escrava destinada a engrossar as camadas populares do Rio de Janeiro) até 1930 (quando a classe média urbana gerada pelo processo de industrialização anuncia a sua presença com o Estado Novo)” (1966, p. 17). Entretanto, entre um período e outro, existem alguns processos de transformação que importa serem estudados.

Em um primeiro momento, havia a polca, gênero de origem europeia, que era dançado de maneira a fazer os casais se enlaçar. De alguma forma, talvez pela semelhança na divisão rítmica entre a polca e o lundu (havia dois tipos de lundu: o bailado e o lundu canção dos salões imperiais), houve uma fusão entre ambos que acabou gerando outro tipo de dança: a polca-lundu – gênero em que as pessoas dançavam separadas, em roda, e se tocavam apenas no momento em que o sujeito que estava dentro da roda pedia substituição por meio de uma umbigada no companheiro que passaria, então, para o centro da roda. Esse tipo de manifestação, segundo o etnomusicólogo Roberto Moura, era acompanhado ao som de palmas e de ritmo batucado (1983, p. 53).

Em áreas rurais da Bahia e do interior de São Paulo, a polca-lundu misturou-se com o tango e a habanera, gerando o gênero que ficou conhecido como maxixe. Após a imigração de famílias baianas para o Rio de Janeiro, o maxixe passou a ser praticado nos núcleos de samba na casa das tias baianas da Praça Onze, e a casa da Tia Ciata ficou conhecida como expoente máximo dessas manifestações. Na casa da Tia Ciata, o samba era cantado em roda com refrões tradicionais repetidos em coro, desenvolvidos e contestados por solistas. Para o acompanhamento, esse gênero usava todo tipo de material de percussão, a princípio pratos de louça raspados com faca de cozinha, panelas, latas, caixas, etc. e, depois, passou a ser acompanhado com instrumentos construídos pelos próprios sambistas, por exemplo, o pandeiro, o tamborim e a cuíca, confeccionados com pele de gato, além do agogô, do surdo e do reco-reco.

Ainda segundo Moura, o samba amaxixado foi, nas duas primeiras décadas do século XX, difundido por sambistas como Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos) e Sinhô (José Barbosa da Silva), que praticavam o samba de roda com improvisos e dança nas casas das tias baianas, mas logo fixaram estrofes e refrões com vistas à gravação e comercialização das

músicas por meio de discos e de partituras, como foi o caso do samba “Pelo telefone” (LOPES, 1992, p. 47, apud 2004, p. 77).

Por outro lado, o samba também foi praticado e desenvolvido pelos músicos do Estácio de Sá, como Ismael Silva, Bide (Alcebiades Barcelos), Armando Vieira Marçal e Baiaco (Osvaldo Caetano Vasques). Foi neste reduto que surgiu a primeira escola de samba, nomeada como “Deixa falar”, em 1928. Esses sambistas desenvolveram um samba que se desvencilhou de uma vez por todas do samba amaxixado. Esse tipo de samba foi difundido pela interpretação de cantores, como Francisco Alves e Mário Reis.

Nesse momento, Pixinguinha e outros arranjadores contemporâneos tiveram importante papel ao fazer arranjos para os sambas compostos pelos sambistas do Estácio de Sá, orquestrando-os com uma mescla entre os instrumentos de percussão tradicionais na execução do samba com os instrumentos de sopro, como os saxofones e os metais, além das cordas dedilhadas, por exemplo, violão e cavaquinho. Nesse processo, ocorreu a transição do sincopado do samba, primeiramente executado por instrumentos, como cuíca, pandeiro, reco-reco, bumbo, agogô, surdo e tamborim para os instrumentos pertencentes à formação das orquestras de gravadoras e, logo, de rádio, que passaram a interpretar, coerentemente, o samba e outros gêneros.

Ao longo da década de 1930 e inícios de 1940, o samba preparado para ser comercializado, por ter adquirido destaque e autonomia, forçou as outras manifestações de samba a afirmarem suas características tradicionais com a intenção de preservá-las contra as influências e a mutabilidade constante do “samba comercial”. Este último, para se manter no mercado da indústria fonográfica, adquiriu suas mais diversas variantes: samba-canção, sambolero, sambalada, bossa-nova e MPB. Tais transformações expressam a sua necessidade de renovação e de atualização às recentes tendências musicais que o leva a se manter comercialmente viável.

Ao mesmo tempo em que essa mutabilidade serviu como revitalização para o “samba comercial”, significou uma ameaça às outras manifestações de samba que, ao contrário do “samba comercial”, tiveram que preservar suas características para perpetuar a sua existência. Isto explica por que, em 1935, o regulamento, elaborado naquele ano pela UES (União das Escolas de Samba) e pelo jornal *A Nação*, estabeleceu, entre outros requisitos, a obrigatoriedade do uso exclusivo dos instrumentos de percussão para o acompanhamento do samba, intencionalmente estabelecido para salientar um dos importantes elementos que diferencia o samba enredo, “com a sua peculiar batucada”, do samba “gravado e tocado em

rádio com outro tipo de instrumentação (percussão [seção rítmica], cordas e sopros)” (FENERICK, 2002, p. 18).

Além do samba enredo: “próprio para ser dançado e cantado em cortejo” (LOPES, 1992, p. 47, apud MOURA R. 2004, p. 77), o samba de partido alto também defendeu suas características musicais associando-as ao conjunto de normalidades que cerca a sua manifestação: uma roda formada por sambistas na qual podem ser realizados movimentos coreográficos de dança e cantados refrões em coro com estrofes improvisadas, em que a melodia se mantém, e se criam outros versos em desafio com um ou mais solistas que, por sua vez, podem criar letras que possuam ou não relação com a letra do refrão fixo. Isto estabeleceu a distinção necessária entre o samba de partido alto com as demais manifestações de samba.

Tendo em vista os variados caminhos percorridos pelo samba, a seguinte análise investiga como os arranjadores de orquestra de rádio valorizaram, em seus arranjos sinfônicos, os elementos musicais característicos deste gênero, tendo como exemplo o arranjo de Guerra-Peixe.

Além disso, esta pesquisa analisa como Guerra-Peixe utiliza elementos musicais dos arranjos primários para elaborar o seu arranjo. Nesse sentido, segundo o levantamento de Jairo Severiano e Zuza de Homem Mello, a música “Luz negra”, de Nelson Cavaquinho e Amâncio Cardoso, apesar de ter sido primeiramente gravada por Baden Powell, em 1961, no disco “Um violão na madrugada”, lançado pela gravadora Phillips, só fez sucesso no ano de 1964 na voz de Nara Leão, quando lançada no disco “Nara”, pela gravadora Elenco.

Ainda segundo esses pesquisadores, é possível obter o seguinte panorama no qual esse samba foi composto:

Como foi dito, Nelson Cavaquinho é um dos três grandes sambistas desvendados ao grande público pela musa da bossa nova: Nara Leão, em seu elepê de estréia. Entre as músicas desse disco está um samba de título antinômico “Luz negra”, exemplo perfeito do estilo trágico de Nelson Cavaquinho. Sendo um dos artistas de esquerda que freqüentavam o restaurante Zicartola, para ouvir na fonte a música dos sambistas, o falecido cineasta Leon Hirzman teve, num daqueles encontros, a ideia de pedir a Nelson um tema para o seu primeiro longa-metragem. O filme era “A falecida”, baseado na peça homônima de Nelson Rodrigues, com Fernanda Montenegro no papel principal, e a música, “Luz negra” como música tema. Orquestrado para o filme por Radamés Gnatalli, o samba ganhou letra, muito elogiada e até considerada shakespereana, o que seria um exagero: “Sempre só/ eu vivo procurando/ que sobra como eu também/ eu não consigo achar ninguém/ (...) / a luz negra de um destino cruel/ ilumina o teatro sem cor/ onde estou desempenhando o papel/ de palhaço do amor...”. “Luz Negra” é o que na gíria pode ser definido como o máximo de música para baixo, mormente em função da adequada melodia da primeira parte, que, em linha descendente, finaliza em um impressionante grave, como se tivesse chegado ao fundo do poço. Este samba consolidaria o seu sucesso

ao ser gravado em junho de 65 por Elizeth Cardoso, no elepê Elizeth sobe o morro, com a participação de um grupo de bambas como Nelson Sargento, Paulinho da Viola e o próprio Nelson Cavaquinho, que canta a segunda parte (1998, p. 75).

A gravação de Baden Powell, formada por violão solo acompanhado por instrumentos de percussão, não serviu de referência para que Guerra-Peixe elaborasse seu arranjo. O mesmo não pode ser dito sobre a gravação de Nara Leão, cujo arranjo foi feito pelo maestro Gaya. Por outro lado, a gravação realizada pela cantora Elizeth Cardoso, presente no disco intitulado “Elizeth sobe o Morro”, resultado da sua participação no espetáculo “Rosa de Ouro” e lançado pela gravadora Copacabana/EMI (Electric and Musical Industries Ltd), em março de 1965, quase um ano após Guerra-Peixe ter escrito o seu arranjo²⁹, apresenta ideias análogas ao arranjo de Guerra-Peixe. Isto pode revelar o grau de projeção que os arranjos escritos para a orquestra da Rádio Nacional do Rio de Janeiro possuíam na época.

Com isso, a análise seguinte percorre o caminho comparativo entre o arranjo presente na versão de Nara Leão com o de Guerra-Peixe e o deste último com a versão da gravação de Elizeth Cardoso.

Por exemplo, o tratamento “quase-contrapontístico”³⁰ presente no arranjo da gravação de Nara Leão é timidamente executado pelos violinos, em uma região aguda, já no arranjo da gravação de Elizeth Cardoso a mesma ideia aparece cantada, em uníssono, por vozes mistas e em uma tessitura média. Nas duas versões citadas e na de Guerra-Peixe, esse procedimento se faz presente na seção *B* da música. A princípio, Guerra-Peixe o escreveu para ser cantado com as sílabas “ô ô”, em uma região que abrange vozes mistas, da mesma forma como aparece na gravação de Elizeth, mas depois riscou a partitura e especificou que era para ser tocado em uníssono por todos os instrumentos de sopro da orquestras, com exceção da flauta, como ilustra o exemplo seguinte:

²⁹ Guerra-Peixe concluiu o arranjo para esse samba no dia 14 de junho de 1964 para ser interpretado pelo cantor Roberto Paiva no programa *Parada de sucessos* da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, segundo os dados contidos no manuscrito original.

³⁰ Segundo Schoenberg, esse tratamento “nada mais é, em geral, que um modo de ornamentar, melodizar e vitalizar, de uma maneira diferente, as vozes secundárias da harmonia” (1996, p. 111).

Exemplo 26

No trecho acima, nos compassos 28, 29, 32, 33, 36 e 37, os trompetes um, dois e três e os saxofones altos um e três tocam a nota mais aguda e os trombones um e dois tocam a nota mais grave junto com os saxofones tenores dois e quatro, além do saxofone barítono. Já nos compassos 39, 40 e 41, a sequência “quase-contrapontística” fica a cargo apenas dos metais, enquanto os saxofones fazem, ao mesmo tempo, um fundo harmônico.

A relação contrapontística da seção *B* pode ser mais bem compreendida ao ser analisada com a “melodia secundária” que Guerra-Peixe criou para complementá-la. A “melodia secundária”, demonstrada no exemplo seguinte, muito se assemelha à gravação do disco “Thelma canta Nelson Cavaquinho”, da cantora Thelma Soares, lançado em 1966, portanto, posterior ao arranjo de Guerra-Peixe. Ambas as “melodias secundárias” pertencem à seção *B* da música. A “melodia secundária” presente na gravação de Thelma Soares fica a cargo do violoncelo e a de Guerra-Peixe dos primeiros e segundos violinos. Ambas estão construídas em harpejo sobre as notas do acorde de que pertencem. Contudo, a “melodia secundária” presente no arranjo de Guerra-Peixe aparece com variações no retorno da seção *A*, momento em que finaliza com uma escala ascendente culminando na nota Ré como resolução da cadência. Vale lembrar que a gravação de Nara Leão também tem “melodia secundária”, a cargo das cordas na mesma seção *B*, porém esta é quase imperceptível.

A “melodia secundária” que pertence ao arranjo de Guerra-Peixe e que também aparece na versão de Thelma Soares é demonstrada no exemplo seguinte em sua relação de complementaridade com o acompanhamento “quase contrapontístico”, conforme aparece neste exemplo:

Exemplo 27

The musical score for Exemplo 27 consists of four systems of music. The first system (measures 25-33) is labeled 'mel. sec.' and 'melodia'. The second system (measures 34-42) continues the melodic development. The third system (measures 43-52) features more complex rhythmic patterns and dynamics. The fourth system (measures 53-58) includes a strong attack (f) and a fortissimo (ff) section.

No trecho acima, a partir do retorno da seção A, as notas com hastes para cima foram escritas para os primeiros e segundos violinos e as notas com hastes para baixo para os metais. A “melodia secundária” desse trecho se constitui basicamente de arpejos sobre as notas do acorde e de desenhos melódicos sobre tais acordes, ou seja, os desenhos melódicos não apresentam uma ligação direta com a melodia principal, exceção seja feita à subida da escala com as mesmas notas do motivo “a” em retrógrado, presente nos compassos 51, 52 e 53 a cargo dos primeiros e segundos violinos.

Compensa observar que o ataque do acorde dos metais sempre coincide com a primeira metade do fragmento motivico “b” da melodia principal, este procedimento de dar ataques intermitentes aos metais também é uma criação particular de Guerra-Peixe para esse arranjo. Os motivos melódicos mencionados podem ser vistos na seguinte análise. A análise dos motivos da melodia principal da música contribui para entender a relações entre os

momentos melódicos e os procedimentos de orquestração e arranjo criados por Guerra-Peixe para acompanhar estes momentos. Veja-se este exemplo:

Exemplo 28

The musical score for Example 28 is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes. Above the staff, notes are labeled with letters: 'a' above the first G, 'b' above the first A, 'a' above the second A, 'b'' above the first G, and 'a' above the second G. The second staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. It begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes. Above the staff, notes are labeled with letters: 'b'' above the first G, 'c' above the first A, and 'd'' above the second A. The third staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. It begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes. Above the staff, notes are labeled with letters: 'd' above the first G, 'c'' above the first A, and 'd'' above the second A. The fourth staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. It begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes. Above the staff, notes are labeled with letters: 'a' above the first G, 'b' above the first A, 'a' above the second A, 'b'' above the first G, and 'a' above the second G. The fifth staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. It begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes. Above the staff, notes are labeled with letters: 'b'' above the first G, 'Coda' above the first A, and 'b'' above the second A. The score includes dynamics such as *mf* and *f*, and articulation marks like slurs and accents. The score is divided into sections labeled '1 vez' and '2 vez'.

Na seção A, Guerra-Peixe acompanha o motivo melódico “a” da melodia principal com dois elementos que aparecem distintamente nas outras duas mencionadas gravações usadas para a comparação. Em relação à gravação de Nara Leão, Guerra-Peixe também adotou o procedimento de utilizar os violinos para dobrar oitava acima o motivo melódico mencionado, esse mesmo procedimento acontece apenas na segunda repetição da seção A na gravação de Nara Leão, mas em ambas as repetições da seção A no arranjo de Guerra-Peixe.

Por outro lado, a abertura de vozes pelo coro misto que se dá na terceira repetição da seção A da gravação de Elizeth Cardoso muito se assemelha ao arranjo de Guerra-Peixe que, nessa mesma seção, desde a primeira vez, faz uso da abertura de vozes nos saxofones para acompanhar a melodia da seção A.

Além disso, a utilização das cordas como fundo harmônico para acompanhamento da melodia principal é um recurso que Guerra-Peixe adotou, também, a partir da gravação de Nara Leão. No entanto, na gravação de Nara Leão, as cordas só entram na segunda repetição da seção A para acompanhar toda essa seção. Depois disso, elas seguem para a seção B exercendo a função de acompanhamento “quase contrapontístico”, como comentado antes. Mas, no seu arranjo, Guerra-Peixe associa as cordas, durante a seção A, com a terceira repetição do motivo melódico “a” e estabelece uma relação contrapontística de movimento contrário com ele, dando-se essa relação pela exata inversão da primeira apresentação desse

mesmo motivo, como demonstra o exemplo seguinte, nos compassos 16 a 18 e 50 a 52, nota mais aguda do acompanhamento exercido pelas cordas – primeiros e segundos violinos:

Exemplo 29

The musical score for Example 29 consists of three systems, each with a vocal line (voz) and an accompaniment line (acomp.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

- System 1 (Measures 7-16):** The vocal line begins with a melodic phrase. The accompaniment features a rhythmic pattern. Annotations include "saxofones" (twice) and "cordas" (once), all with dashed lines indicating their duration. The dynamic marking *mf* is present.
- System 2 (Measures 17-30):** The vocal line continues with a similar melodic motif. The accompaniment provides harmonic support. Annotations include "1 vez saxofones", "2 vez metais", and "cordas: vla, vlc". The dynamic marking *mf* is also present.
- System 3 (Measures 31-43):** The vocal line features a more complex melodic line. The accompaniment includes sustained chords. Annotations include "cordas: vla, vlc" and "repete".
- System 4 (Measures 44-52):** The vocal line concludes with a final melodic phrase. The accompaniment features a dense harmonic texture. The annotation "cordas completas" is present.

A abertura de vozes sempre obedece à sequência de instrumentos do mais grave para o mais agudo de acordo com o tipo de instrumento, ressalva seja feita aos primeiros oito compassos desse trecho, no qual a linha mais aguda, dobra da melodia, foi escrita para os primeiros e segundos violinos.

No aspecto harmônico, além da aproximação com o campo harmônico da tonalidade da relativa maior, é interessante observar, nesse arranjo, a recorrência do emprego do acorde de sexta aumentada na função de dominante secundária. O recurso de substituir o acorde de dominante, seja da tonalidade ou de dominantes secundárias, pelo acorde da distância de um intervalo de trítone dessa dominante é bastante recorrente nos arranjos de Guerra-Peixe. Praticamente todos os arranjos analisados apresentam esse procedimento, às vezes aplicado até em momentos que entram em choque com a melodia. Nesse sentido, é interessante notar as nonas compostas entre a melodia e o baixo nos compassos 12, 13 e 14 do exemplo anterior, exatamente quando acontece o emprego do acorde de substituto da dominante – “Sub V”.

Vale observar que Guerra-Peixe usou as cordas para acompanhar o mesmo motivo melódico “a” da seção A na parte do interlúdio. Nesse momento, aparece um timbre também recorrente nos arranjos de Guerra-Peixe, constituído por cordas fazendo um acompanhamento “à maneira coral” – fundo harmônico – para a melodia, em uníssono, a cargo dos saxofones:

Exemplo 30

Neste acompanhamento coral, as hastes para cima na clave de fá correspondem às notas das violas e as hastes para baixo, na mesma clave, dos violoncelos. Já na clave de sol as hastes para cima são as dos primeiros violinos e a forma inversa pertence aos segundos.

De maneira inusitada, essa música não apresenta, com exceção da introdução, aquilo que Schoenberg conceituou como “motivo de acompanhamento”, propriamente dito, o que difere do constante emprego desse procedimento, especialmente exercidos pelos saxofones, em todos os demais arranjos analisados nesta pesquisa. Existe, obviamente, a presença do acompanhamento, porém, sua característica é predominantemente “à maneira coral”

(SCHOENBERG, 1996, p. 108) – homofônica – e se faz presente nas cordas e nos saxofones alternadamente.

Assim sendo, o único motivo rítmico do acompanhamento se constitui dos saxofones que executam o seguinte “motivo de acompanhamento” na introdução:

Exemplo 31



A distribuição das vozes nos primeiros três compassos obedece à disposição de tessitura dos instrumentos, ou seja, começa pela nota mais grave com o saxofone barítono até a mais aguda com o primeiro saxofone alto. Nos outros três compassos o primeiro trompete toca a linha da ponta (nota mais aguda), o primeiro trombone toca a mais aguda da clave de fá e o saxofone barítono permanece com a nota mais grave.

Pelo fato do tipo de acompanhamento “à maneira coral” ser predominante nesse arranjo, conclui-se que o ritmo do acompanhamento dessa música ficou atribuído à seção rítmica que, por sua vez, carece de indicações na partitura, enquanto os instrumentos da orquestra se incubem mais do fundo harmônico. Desse modo, o presente caso contrasta bastante com o tipo de arranjo escrito por Guerra-Peixe para o samba exaltação “Aquarela do Brasil”, no qual os metais e os saxofones executam, por quase toda música, o “motivo de acompanhamento”.

Os acompanhamentos presentes em outras versões de arranjos de gravações para o samba “Luz negra” contemporâneas com a de Guerra-Peixe, com exceção do acompanhamento tocado por Baden Powell ao violão na gravação de Nara Leão, também se caracterizam pelo uso dos instrumentos de percussão executando o ritmo de samba.

Conclui-se que essa foi uma das maneiras que os arranjadores encontraram para conciliar os instrumentos de percussão presentes na escola de samba com aqueles presentes na formação das orquestras de rádio, ou seja, enquanto os primeiros exercem a condução rítmica do samba, os segundos cumprem mais a função de dar destaques aos momentos melódicos e harmônicos da música por meio de efeitos orquestrais, como o uso dos timbres instrumentais.

No que se referente ao interlúdio, o seguinte exemplo é bastante ilustrativo do modo como Guerra-Peixe o estruturou, vale lembrar que, assim como na gravação de Nara Leão, a interlúdio está estruturado a partir da seção A, mas na versão de Nara Leão ele foi escrito para solo de trombone, enquanto que Guerra-Peixe orquestrou a melodia do interlúdio com os sopros: metais e saxofones. O exemplo seguinte demonstra isso:

Exemplo 33

Com relação à textura do interlúdio, percebe-se que Guerra-Peixe não quis apresentar elementos novos, pois manteve a mesma textura que caracteriza o arranjo, a de “melodia acompanhada”, demonstrando assim uma coerência e uma preocupação estrutural com a unidade de seus arranjos. Em comparação com os outros arranjos, uma constante se manifesta nesse arranjo com relação à utilização dos saxofones na função de conduzir a melodia em uníssono: fator recorrente nos demais arranjos. Esse fato se faz interessante no caso específico desse arranjo por perceber o recurso de dobrar a melodia entre os saxofones e os metais e abri-la em um acorde com muitas vozes antecipado pela última semicolcheia do compasso, mantendo a abertura nos compassos seguintes. Portanto, faz-se notável a técnica de orquestração adotada por Guerra-Peixe ao dar destaque ao movimento melódico, utilizando o uníssono para não “borrá-lo”, e causar uma surpresa decorrente do efeito de abrir em vozes o último acorde mencionado, como demonstra o exemplo anterior.

A coda do arranjo de Guerra-Peixe para o samba “Luz Negra” é uma criação totalmente original sua. Nela, Guerra-Peixe deu importância ao desenvolvimento orquestral. Assim, seu arranjo tem individualidades que são marcas registradas de um exímio orquestrador. Tal habilidade se deve a uma longa experiência como arranjador de orquestras de rádio, além de uma sólida formação acadêmica.

O exemplo seguinte, extraído da coda, é uma prova disso. Nesse trecho, vários dos elementos orquestrais descritos ao longo desta análise reaparecem, por exemplo, o retorno dos primeiros e segundos violinos, acompanhados pelos saxofones, tocando uma melodia. A volta dos motivos melódicos “a” e “b” pela última vez nos metais, com a dinâmica fortíssima, em vozes, como tinha acontecido com os saxofones na seção *A*. E o retorno a uma mesma ideia que fez parte do acompanhamento “quase contrapontístico” da seção *B* tocado pelas cordas, em uníssono.

No compasso seguinte, os metais e os saxofones executam, também em uníssono, um ritmo sincopado com notas cadenciadas que são seguidas das cordas que aparecerem com o acorde de tônica, em entrada acéfala, no último compasso da música que termina em uma dinâmica decrescente. Toda essa passagem serve de exemplo da habilidade e da criatividade exercida por Guerra-Peixe na criação de seus arranjos:

Exemplo 34

71

sx 1 3

sx 2 4
sxb

trmp 1 2 3

trmb 1 2

fl
vfl I-II

vla
vlc
cb

80

3.5. Samba-exaltação “Aquarela do Brasil” ³¹

Durante o governo de Getúlio Vargas o Departamento de Imprensa e Propaganda ³² – DIP – incentivou os compositores a exaltar, por meio de suas músicas, o trabalho em detrimento da boemia e da malandragem, com o intuito de desestimular a prática da ociosidade e encorajar o brasileiro ao trabalho que, por conseguinte, levaria ao desenvolvimento industrial e financeiro do país. Além disso, o samba deveria ensinar os cidadãos a repudiar o comunismo, pois este deveria ser entendido como uma ameaça à nacionalidade.

O propósito do DIP era, também, fazer com que o samba passasse a apresentar letras que mostrassem “o Brasil na condição de paraíso na terra” (CABRAL, 1996, p. 79), levando seus cultivadores a reforçar a ideia de que o país estava tendo o melhor governo possível. Com a intenção de “contrair uma imagem positiva do governo junto aos artistas, em 1939, [Getúlio] Vargas criou o ‘Dia da Música Popular Brasileira’” (Diretrizes do Estado Novo: educação, cultura e propaganda apud OLIVEIRA, 2006, p. 87).

Foi especialmente para uma comemoração do Dia da Música Popular Brasileira que Ary Barroso compôs o samba-exaltação intitulado “Aquarela do Brasil” ³³.

Em 27 de janeiro de 1940 foi realizada a Noite de Música Popular, também promovida pelo DIP, no campo do América Futebol Clube. Dessa vez não houve votação popular para escolher os melhores sambas e marchas. A comissão julgadora foi formada por Orestes Barbosa (substituído por Caribe da Rocha), Pixinguinha, Villa Lobos, Luiz Peixoto e Eduardo Brown. O samba vencedor foi “O seu Oscar” (Wilson Batista/ Ataulfo Alves) interpretado por Ciro Monteiro. A marcha vencedora foi “Dama das camélias” (Alcir Pires Vermelho/ João de Barro). Curiosamente, “Aquarela do Brasil” foi desclassificada, com o argumento, defendido por Villa-Lobos, de que a canção não era uma música carnavalesca, pois tinha uma conotação excessivamente cívica que não cabia à festa de Momo. Obviamente, Ary Barroso ficou indignado. Portanto, apesar de “Aquarela do Brasil” ser considerada uma música oficiosa do Estado Novo, ela não foi contemplada num

³¹ Apenas como uma breve observação, na partitura desse arranjo a música encontra-se com o nome de “Aquarela Brasileira”, mas não se trata da música homônima de Silas de Oliveira, pois a de Silas é um samba-enredo. Acontece que na primeira edição da partitura feita pelos Irmãos Vitale “Aquarela do Brasil” saiu com o nome de “Aquarela Brasileira”, Guerra-Peixe provavelmente a conhecia por este nome e por isso tenha dado tal título.

³² O departamento de Imprensa e Propaganda foi criado em 29 de dezembro de 1939 pelo decreto nº 5.077. Sua função era defender, fiscalizar e obrigar o cumprimento dos interesses do governo de Getúlio Vargas pelos meios de comunicação, tal como: fortalecer a imagem do presidente e do seu governo com propagandas positivas ao seu respeito, bem como proibir ideias contrárias sobre os mesmos assuntos.

³³ Para Luiz Carlos Saroldi e Sônica Virginia Moreira, “Aquarela do Brasil” foi composta para o espetáculo de estréia da revista beneficente *Jouyoux e Balangandans* realizado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, de 28 de junho a 16 de julho de 1939, que contou com a direção musical de Radamés Gnattali, responsável pelos arranjos e regência. Nessa ocasião “Aquarela do Brasil” foi interpretada por Cândido Botelho e levada mais tarde para gravação, com o mesmo arranjo, na interpretação de Francisco Alves (p. 1984, p. 20-21).

certame oficial do regime! (CABRAL, 1996, p. 75 apud NAPOLITANO, 2007, p. 38-40).

A partir do notório sucesso de “Aquarela do Brasil”, tanto no Brasil quanto no exterior, outras músicas começaram a ser compostas no mesmo estilo, como “Canta Brasil”, de Alcir Pires Vermelho e David Nasser, “Onde o céu é mais azul”, de Alcir Pires Vermelho, João de Barro e Alberto Ribeiro, Essas músicas, assim como “Aquarela do Brasil”, também receberam arranjo de Radamés Gnattali.

Estava assim constituído o gênero que recebeu o nome de samba-exaltação. Este tipo de samba ficou conhecido como samba-cívico ou samba da legitimidade, particularmente difundido na vigência do Estado Novo, sobretudo devido ao projeto do samba como gênero oficial do Brasil.

Se por um lado aconteceu este contexto sociocultural para o surgimento deste gênero, por outro, temos a figura de Ary Barroso, sem a qual “Aquarela do Brasil” nunca teria existido e, talvez, nem mesmo o samba-exaltação. Portanto, convém entendermos um pouco da vida desse compositor e os motivos que o levaram a compor esse clássico da música popular brasileira.

No início de carreira, recém-chegado ao Rio de Janeiro vindo de Ubá (cidadezinha do interior de Minas Gerais), atuou como pianista das salas de espera de vários cinemas (ainda mudo) e também como músico de orquestra, antes de “estourar” nas revistas da Praça Tiradentes como destacado compositor dos mais variados gêneros musicais – sobretudo o samba urbano carioca, então em franca ascensão na mídia (FROTA, 2003, p. 48-49).

Ary Barroso se formou em Direito e começou a trabalhar como funcionário público no Rio de Janeiro, o que, de certa forma, lhe permitiu conciliar seus anseios políticos e profissionais com suas habilidades criativas e musicais. Além disso, Ary Barroso convivia com importantes músicos da sua época, tais como Radamés e Francisco Alves, fatores estes que também contribuíram para o resultado da primorosa composição de “Aquarela do Brasil” e do gênero no qual ela prefigurou – o samba-exaltação.

A gravação de “Aquarela do Brasil”, em 18 de agosto de 1939, pelo selo Odeon na voz de Francisco Alves para ser lançada em outubro do mesmo ano³⁴, fez com que ela se tornasse conhecida pela relação indissociável com o seu arranjo, bem como com o seu arranjador, o que de certo modo, se deve ao fato de que as principais características do arranjo partiram de ideias do próprio compositor, conforme confirmou o próprio Radamés Gnattali:

³⁴ Segundo o livro *Discografia brasileira 78 rpm. 1902-1964* (v.2, p. 125).

Esse negócio não é meu, não, é do Ari Barroso. Eu apenas botei no lugar certo. O Ari queria que eu usasse o tema nos contrabaixos, mas não ia fazer efeito nenhum. Ia ficar uma droga. Eu então botei cinco saxes fazendo aquilo. O que eu inventei foi o arranjo pra botar a sugestão no lugar certo (apud BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 48).

Na citação acima, Radamés Gnattali fez menção à orquestração que deu ao “motivo de acompanhamento” criado por Ary barroso para acompanhar a melodia de “Aquarela do Brasil”. O que Radamés também fez foi distribuir a condução rítmica da música, no caso o samba, que ficava somente a cargo da bateria e da percussão, para os instrumentos de sopro, mais especificamente, os saxofones e os metais.

Os instrumentos de sopro e, particularmente, os saxofones, geralmente na formação de um grupo de cinco: dois altos, dois tenores e um barítono, se estenderam para a função do acompanhamento e, por serem instrumentos melódicos (de altura definida), sua atuação nessa função engendrou em diferenças em relação aos padrões de acompanhamento praticado pelos instrumentos de altura não definida.

Os padrões de acompanhamento praticado pelos sopros constituíram-se da mútua integração entre melodia, ritmo e harmonia – figuras rítmicas peculiares aos gêneros vigentes, também usadas na função de salientar as características de tais gêneros, melodia na voz da ponta do acompanhamento com motivos recorrentes e harmonia conduzida em blocos encadeados em homofonia com os elementos melódicos e rítmicos desse acompanhamento. Por ser harmonicamente construído em bloco, o resultado dessas harmonias é dissonante e, por ser ritmicamente variado e criativo, resulta em uma interação contrapontística com a melodia principal.

Nessa forma, “Aquarela do Brasil” virou um “emblema sonoro”, para usar a expressão feliz de Sandroni (2001, p. 222), no estabelecimento de uma “nova experiência estética provocada pela utilização do saxofone” (...), tanto na questão do timbre, quanto no papel do acompanhamento (VELOSO, 2006, p. 76). Vale lembrar que em todos os arranjos analisados nesta pesquisa a função do acompanhamento é, predominantemente, atribuída aos saxofones, pois os saxofones cumprem nesses arranjos primordialmente a função de acompanhamento.

Segundo a pesquisa de Maurício de Carvalho Teixeira, a utilização dos saxofones na função do “motivo de acompanhamento” foi iniciada primeiramente com o arranjador americano Art Hickman e continuamente utilizada por Paul Whiteman, por exemplo, em arranjos para Bing Crosby e Al Johnson, (2001, p. 72 e 98).

Radamés Gnattali, provavelmente, assimilou essa técnica por meio de estudos e execuções de partituras importadas, na feitura de versões para músicas que continham este procedimento nos seus arranjos primários e também pela convivência com arranjadores que já haviam estudado nos Estados Unidos, como o maestro Raul de Toledo Galvão.

Contudo, o arranjo de “Aquarela do Brasil” é uma comprovação de que uma das principais mudanças nos arranjos da década de 1930 foi à extensão do “motivo de acompanhamento”, que antes ficava a cargo dos instrumentos de altura não definida e da seção rítmica da orquestra, para os instrumentos de altura definida, começando pelos saxofones e estendendo-se para todo o naipe de sopros até que, posteriormente, o processo de criação do “motivo de acompanhamento” se aplicou para o naipe de cordas.

Com isso, a presente análise se faz relevante para compreender de que modo o arranjo de Guerra-Peixe dialogou com o arranjo primordial de Radamés Gnattali, bem como com a adoção do procedimento orquestral mencionado. Por exemplo, o mesmo “motivo de acompanhamento” emblemático presente no arranjo primário de Radamés Gnattali para “Aquarela do Brasil”, gravado por Francisco Alves, em 1939, também se encontra no arranjo de Guerra-Peixe, como pode ser notado no exemplo abaixo:

Exemplo 35

trmp 1-2-3
sxa 1-3
trmp 1-2-3
trmp 1-2
sx 1-3
trmb 1-2
sx 2-4
sxb
sxt 2-4 sxb
trmb 1-2
sxt 2-4 sxb
trmb 1-2

30
35
40
45
sxa 1-3
trmp 1-2-3
sxt 2-4 sxb
trmb 1-2

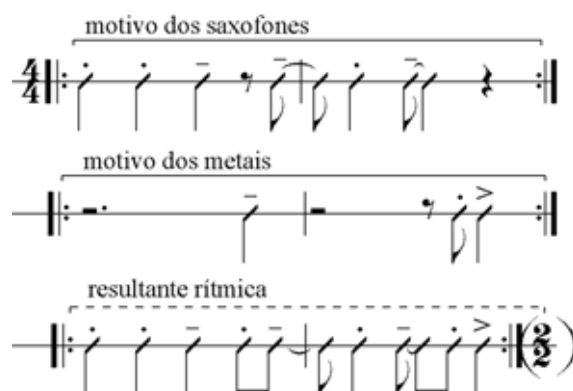
O “motivo de acompanhamento” apresentado no exemplo anterior aparece pela primeira vez nos últimos compassos que compõem a seção A da música, exatamente no mesmo trecho em que aparece no arranjo de Radamés Gnattali, bem como no arranjo da gravação realizada por Sílvio Caldas, em 29 de maio de 1942, cujo lançamento, pela

gravadora RCA Victor, ocorreu em agosto do mesmo ano³⁵. Essas duas gravações foram as principais referências para que Guerra-Peixe elaborasse o seu arranjo. Evidência disso é a cadência escrita para os metais, presente nos compassos 45 e 46 do exemplo anterior, igual nas três versões.

No entanto, quanto ao emprego do “motivo de acompanhamento” apresentado no exemplo anterior, Guerra-Peixe se baseou muito mais na versão da gravação de Francisco Alves, pois em ambas as versões, o “motivo de acompanhamento” em questão é empregado durante toda a seção *B*. Ou seja, no que se refere ao uso do “motivo de acompanhamento” mais característico dessa música, Guerra-Peixe adotou a mesma estrutura de acompanhamento presente no arranjo de Radamés Gnattali, uma vez que no arranjo da gravação de Sílvia Caldas esse mesmo “motivo de acompanhamento” é usado apenas uma única vez, sem que se repita durante toda a música.

Nesse motivo, conserva-se a interação entre os saxofones e os metais, gerando o tipo de acompanhamento “complementar”. O resultado rítmico dessa interação constitui a seguinte unidade motívica e rítmica:

Exemplo 36



A passagem do acompanhamento exercido pelos instrumentos de percussão para os sopros, no acompanhamento de gêneros como o samba, pode ser mais bem compreendida quando compara com uma típica execução de um instrumento peculiar ao samba, como a cuíca. Nesse sentido, a seguinte transcrição de uma cuíca³⁶ apresenta semelhanças com a resultante rítmica do exemplo anterior, bem como com o perfil melódico do “motivo de acompanhamento” do exemplo 58:

³⁵ Segundo o livro *Discografia brasileira 78 rpm. 1902-1964* (v.2, p. 265). Disco nº 34949-A, matriz nº S-052542.

³⁶ Transcrição realizada pelos professores Fausto Borém e Rafael dos Santos da música *Wave* de Tom Jobim, com gravação realizada pela cantora Elis Regina e o gaitista Toots Thielemans presente no disco “Aquarela do Brasil” de 1969 (2002, p.10).

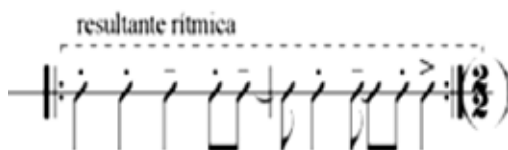
Exemplo 37

Além disso, com exceção da segunda célula rítmica do primeiro compasso, o motivo rítmico que caracteriza o gênero samba se faz presente integralmente no “motivo de acompanhamento” usado no arranjo para “Aquarela do Brasil”:

Motivo rítmico do samba:

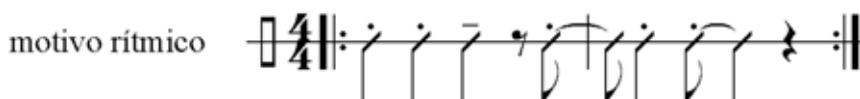
Exemplo 38

Característica rítmica do “motivo de acompanhamento” presente no arranjo de “Aquarela do Brasil”:

Exemplo 39

Tanto no arranjo de Guerra-Peixe quanto no de Radamés Gnattali, o mesmo “motivo de acompanhamento” usado para acompanhar a seção B, retorna no interlúdio, só que dessa vez enquanto acompanhamento para a seção instrumental.

Entretanto, como no interlúdio do arranjo de Guerra-Peixe são os metais que cumprem a função de melodia principal, a relação de complementaridade entre saxofones e os metais, presente na seção B para o acompanhamento da voz solista, não se repete no interlúdio. Desse modo, o “motivo de acompanhamento” do interlúdio é formado apenas por uma das partes que o compõe, como mostra os exemplos seguintes:

Exemplo 40

A abertura de vozes segue o mesmo padrão da seção B, exceto pela ausência da complementaridade dos metais, mencionada anteriormente, e pela harmonia que também difere. Veja-se este exemplo:

Exemplo 41

83

sxa 1-3

sxt 2-4

sxb

87

92

98

trmp
trmb

Esse é o único “motivo de acompanhamento” equivalente entre as três versões de arranjos mencionadas, os outros “motivos do acompanhamento” apresentam ideias diferentes e originais entre si, mas como o enfoque da presente análise se concentra no arranjo de Guerra-Peixe, a continuação da análise demonstra outros tipos de “motivos do acompanhamento” empregados por este músico para elaborar o seu arranjo para “Aquarela do Brasil”, cujos procedimentos são criações originais suas.

A seguinte análise dos motivos da melodia principal é fundamental para situar a relação que Guerra-Peixe estabelece entre os seus motivos e o acompanhamento, como se demonstra no exemplo seguinte:

Exemplo 42

The musical score for Exemplo 42 is written on a single staff in 4/4 time, featuring a melodic line with various musical notations and labels. The score is divided into measures, with measure numbers 4, 9, 15, 24, 33, 41, 50, 58, 67, and 76 marked at the beginning of their respective lines. The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes, often grouped with beams. Specific musical motifs are labeled with letters and numbers: 'a1' and 'a2' appear above measures 4-8; 'b1' and 'b2' appear above measures 9-14; 'c1' appears above measures 15-23; 'd1' appears above measures 24-32; 'd2' appears above measures 33-40; 'd3' appears above measures 41-49; 'd4' and 'd5' appear above measures 50-57; 'd' appears above measures 58-66; and 'd' appears above measures 67-75. The score also includes repeat signs (double bar lines with dots) and a section marked '1 vez' (one time) and '2 vez' (two times) between measures 24 and 32. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Por exemplo, o “motivo de acompanhamento” seguinte está relacionado ao motivo “b” da melodia, bem como com as suas variantes. Ele ocupa oito compassos e se repete no padrão de dois em dois compassos, como pode ser observado adiante:

Exemplo 43

The musical score for Example 43 consists of three staves. The top staff, labeled 'sx 1-3', is in treble clef and contains a melodic line with a 'mf' dynamic marking. The middle staff, labeled 'sx 2-4' and 'snb', is in bass clef and contains a bass line with a 'mf' dynamic marking. The bottom staff, labeled 'vz', is in treble clef and contains a melodic line. The score is in 3/4 time and features a melodic line in the vz staff and accompaniment in the sx staves.

Após o fim dessa frase, dá-se início a outro “motivo de acompanhamento”, dessa vez do tipo “complementar”. Esse último tipo se vincula ao motivo melódico “c1” da melodia principal e, também, àquilo que foi identificado como sendo a nota longa, embora, na seção *B*, o tipo de acompanhamento “complementar” só apareça no momento da nota longa e não mais associado ao motivo “c1”, pois, na sua repetição, seu “motivo de acompanhamento” pertence ao tipo de acompanhamento de “figuração” que será analisado logo em seguida. Ao comparar o “motivo de acompanhamento”, demonstrado acima, com o próximo, é notável o grau de semelhança entre ambos. Observa-se, por exemplo, a nota sincopada seguida de nota não sincopada. Nesse sentido, o seguinte “motivo de acompanhamento” pode ser interpretado como uma espécie de diminuição do “motivo de acompanhamento” anterior. Para o referido momento, apresenta-se o exemplo a seguir:

Exemplo 44

The image displays two systems of musical notation for Example 44. The first system, spanning measures 17 to 28, consists of three staves. The top staff is labeled 'tm 1-2-3' and 'sx 1-3', the middle staff is labeled 'tm 1-2', 'sx 2-4', and 'sxb', and the bottom staff is labeled 'vz'. The second system, spanning measures 29 to 36, also consists of three staves. The top staff is labeled 'fl, cl', the middle staff is labeled 'tm 1-2', 'sx 2-4', and 'sxb', and the bottom staff is labeled 'vz'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'f'. There are also some specific markings like 'Gliss' and 'saxofones' with arrows pointing to certain notes.

O tipo de acompanhamento seguinte está relacionado ao motivo melódico “c1” da seção *B'*, ele corresponde ao que Schoenberg conceituou como acompanhamento do tipo “figuração” (1996, p. 109). Nesse tipo de acompanhamento, as notas do acorde são preenchidas através de arpejos.

Apesar do acompanhamento do tipo “figuração” ser mais peculiar ao piano, nesse caso, Guerra-Peixe utilizou esse recurso distribuindo as notas do arpejo pelos diferentes instrumentos do naipe dos metais, tendo cada nota um ataque em uma altura e em um momento distinto. Assim, a primeira nota corresponde ao primeiro trombone, a (primeira) e a segunda ao segundo trombone, a (segunda) e a terceira ao terceiro trompete e assim sucessivamente até chegar ao primeiro trompete com a nota mais aguda para, então, dar reinício ao ciclo, formando “o motivo do acompanhamento” do tipo “figuração”, único desse tipo encontrado nos arranjos analisados nesta pesquisa. Essa é uma criação original de Guerra-Peixe, pois esse procedimento não se faz presente em nenhuma das gravações de referência. Percebe-se o elevado grau de elaboração dado ao arranjo por Guerra-Peixe pelo tratamento sinfônico advindo certamente de sua formação erudita, pois a criação dos arranjos também contou com a técnica de composição e orquestração que Guerra-Peixe adquiriu nas composições para música de concerto. A figura seguinte é um exemplo disso:

Exemplo 45

A textura de “melodia secundária” permeia as seções *B* e *B'*, com exceção do trecho do acompanhamento do tipo “figuração”. Nesse trecho não há a presença da “melodia secundária”. Entende-se com isto que Guerra-Peixe preferiu dar destaque ao procedimento do acompanhamento do tipo “figuração”, pois o manteve sem a presença simultânea da “melodia secundária”.

Nesse trecho, as madeiras fazem um fundo harmônico até o fim da seção *B'*, enquanto os metais se encarregam do “motivo de acompanhamento” do tipo “figuração”:

Exemplo 46

O procedimento de relacionar os motivos melódicos da melodia principal com determinados recursos orquestrais não se restringe apenas ao “motivo de acompanhamento”, mas também se aplica à “melodia secundária”. As “melodias secundárias” presentes nesse arranjo são criações do próprio Guerra-Peixe, pois não há correlação entre elas com outras versões de arranjos contemporâneos.

Como característica predominante nos arranjos de Guerra-Peixe, os primeiros e segundos violinos cumprem a função de “melodia secundária” por todo arranjo. O mesmo não seria possível no arranjo de Radamés Gnattali, pois sua formação instrumental não inclui o naipe de cordas. Já o arranjo presente na gravação de Sílvia Caldas apresenta o naipe de cordas, mas as cordas não são usadas para estabelecer uma relação contrapontística com a

melodia principal e seus motivos, como o faz Guerra-Peixe, cuja seguinte análise é esclarecedora.

Por exemplo, na seção A, a “melodia secundária” apresenta as seguintes relações motivicas com a melodia principal:

Exemplo 47

The musical score for Example 47 is presented in two systems. The first system, labeled '9' at the beginning, shows the 'melodia secundária' (secondary melody) in the upper voice and the 'vz' (violin) part in the lower voice. The secondary melody starts with a rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The violin part starts with a quarter note G3, a quarter note A3, and a half note B3. The secondary melody is marked 'mf' (mezzo-forte). The violin part is marked 'b1' (first violin). The secondary melody has a 'retrograde of b2' (retrograde of second violin) indicated by a dashed line. The violin part has a 'b2' (second violin) indicated by a dashed line. The secondary melody has a 'fim da progressão' (end of progression) indicated by a bracket. The violin part has a 'F7+' (F major 7th) chord indicated by a bracket.

A próxima “melodia secundária”, que também está escrita para os primeiros e segundos violinos, tem início nos dois últimos compassos da seção A e apresenta uma continuidade a partir dos primeiros compassos da seção B se estendendo por toda esta seção. O ritmo da seguinte “melodia secundária” é uma continuação da “melodia secundária” anterior, com exceção da nota longa que dura o dobro de tempo. Sua presença está especialmente associada aos motivos “d1” e “d2” da melodia principal, assim, quando a melodia muda para o motivo “c1”, a “melodia secundária” acompanha essa mudança, como pode ser observado adiante:

Exemplo 48

The musical score for Exemplo 48 consists of three systems, each with a vocal line (vz) and a secondary melody line ('melodia secundária').

- System 1 (Measures 25-33):** The secondary melody line starts with a forte (*f*) dynamic. It features a melodic motif labeled 'd2' which is repeated twice ('2 vez') and then inverted ('inversão do intervalo de terça menor do motivo "d2"'). The vocal line has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a melodic motif labeled 'd1'.
- System 2 (Measures 34-41):** The secondary melody line continues with a melodic motif labeled 'd2'. The vocal line includes a melodic motif labeled 'd2'.
- System 3 (Measures 42-48):** The secondary melody line features a melodic motif labeled 'd1' transposed 4 intervals above ('"d1" transposto 4J acima'). The vocal line includes a melodic motif labeled 'c1'.

Para contrapontear os motivos melódicos “d3”, sua repetição, e “d4” Guerra-Peixe escreveu a “melodia secundária” que se encontra nos treze primeiros compassos da seção *B'*. Essa “melodia secundária”, por estar escrita para todo o naipe de cordas em uníssono e ter o acompanhamento a cargo apenas da seção rítmica, difere de todas as outras usadas para o acompanhamento da voz solista nesse e nos outros arranjos analisados nesta pesquisa, pois ela acontece sem a presença do “motivo de acompanhamento”, como pode ser observado no seguinte exemplo:

Exemplo 49

Contudo, a “melodia secundária” que melhor estabelece uma relação de “diálogo” contrapontístico com a melodia principal é aquela que está demonstrada no exemplo seguinte, pois Guerra-Peixe utiliza de intervalos e contornos melódicos presentes na melodia principal para compô-la, sem, no entanto, transparecê-los de maneira óbvia, como pode ser notado no exemplo seguinte:

Exemplo 50

Enquanto procedimentos usados para acompanhar a voz solista, Guerra-Peixe recorreu ao “motivo de acompanhamento” que caracterizou o arranjo de Radamés Gnattali para elaborar o seu arranjo. Entretanto, como apresentado até o momento, a maior parte do acompanhamento para a voz solista partiu de suas próprias criações, por exemplo, o uso constante da associação entre os motivos melódicos da voz solista com as “melodias

secundárias” criadas por Guerra-Peixe. Além do “motivo de acompanhamento” do tipo “figuração”, procedimento aplicado apenas no gênero musical do samba-exaltação que, por si só, já pressupõe um acompanhamento sinfônico.

Sobre demais semelhanças entre as três versões, no que se refere à introdução, as versões das gravações de Francisco Alves, Silvío Caldas e o arranjo de Guerra-Peixe conservam características semelhantes entre si.

Por exemplo, o primeiro desenho do “motivo de acompanhamento” é claramente o mesmo usado no arranjo de Radamés Gnattali, como demonstra o seguinte exemplo:

Exemplo 51

Além disso, a ideia melódica inicial, presente nos trompetes um, dois e três, em uníssono, é equivalente nas três versões de arranjo. Formada por uma progressão de notas harpejadas em ritmo de tercinas, esta ideia, criada por Radamés Gnattali, foi reutilizada nos arranjos de Guerra-Peixe e no da gravação de Sílvio Caldas. Contudo, apesar de ser uma criação de Radamés Gnattali, nota-se a semelhança entre esse desenho melódico e os contracantos rítmicos difundidos nos arranjos de Pixinguinha, como aquele presente no seu arranjo para a música “Sou da fuzarca”. Comparar a seguinte linha dos trompetes com a do exemplo 61:

Exemplo 52

A progressão de arpejos em ritmo de tercinas presente na introdução do arranjo de Guerra-Peixe culmina em uma nota de tensão do acorde de fá diminuto com pedal em dó, cuja resolução inaugura uma melodia presente nos primeiros violinos com a repetição da mesma ideia de uma dissonante que pede resolução enquanto nota suspensa. Esse procedimento se faz presente nas três versões de arranjo, sendo que, em termos de orquestração, o arranjo de Guerra-Peixe se assemelha muito mais ao arranjo da gravação de Sílvio Caldas, pois ambas as

versões têm essas ideias escritas para os mesmos instrumentos. Porém, em termos de interpretação, baseado nas indicações de dinâmica e articulação escritas no arranjo de Guerra-Peixe, considera-se que este optou pela agógica da interpretação da versão de Francisco Alves.

A redução a seguir apresenta o trecho em questão. Nele, Guerra-Peixe demonstra a qualidade de um exímio arranjador, pois utiliza as diferentes sugestões de timbres presentes no arranjo de Sílvio Caldas para apresentar uma unidade musical que se encontra no arranjo de Radamés.

Por exemplo, no arranjo de Guerra-Peixe, o piano executa um harpejo que ocupa o tempo de espera entre tensão da nota suspensa e a sua resolução, sendo que esse mesmo harpejo, efetuado pelo piano, acontece no arranjo da gravação de Sílvio Caldas, mas não nesse exato momento de suspensão melódica e sim após a sua resolução.

A nota de resolução dos violinos serve também como nota de anacruse para o compasso seguinte, no qual os saxofones tocam uma pequena progressão cromática harmônica, correlata também aos demais arranjos, exceto pela volta do piano, utilizado como um complemento dessa ideia em uma fermata no acorde suspensivo que antecede a entrada da voz:

Exemplo 53

The musical score for Example 53 is written for a large ensemble. The instruments and parts are: fl. (flute), cl. (clarinet), sxa 1-3 (saxophones 1-3), sxt 2-4 (saxophones 2-4), sxsb (saxophone soloist), ttmp (trumpet), pn (piano), and arco (strings). The score is in 4/4 time and features a variety of musical notations, including dynamics (mf, f), articulations (accents, slurs), and specific techniques like 'pedal' and 'arco'. The piano part includes a harpejo (arpeggio) during a suspended note. The string part includes a fermata on a suspended chord. The saxophone parts feature a chromatic harmonic progression. The trumpet part has a melodic line with slurs and accents. The flute and clarinet parts have specific notations for their respective instruments. The overall structure of the score is complex and detailed, with many musical symbols and notations.

A introdução, dividida em quatro compassos, apresenta o seguinte plano harmônico: o primeiro acorde é uma dominante formada por quarta suspensa, sétima e nona. O Segundo é um acorde de fá diminuto com a nota dó como nota pedal de dominante, o terceiro é a resolução desse acorde em sol bemol maior com nona e o último é uma dominante substituta, ou seja, o acorde com a distância de um trítono da dominante da tonalidade. Nesse último caso, o emprego desse tipo de acorde é muito comum nos arranjos de Guerra-Peixe, especificamente no compasso que antecede a entrada da voz, normalmente, o último compasso da introdução.

Ainda tratando das partes instrumentais do arranjo, no interlúdio de Guerra-Peixe, é interessante notar a clara utilização dos dois principais elementos que caracterizam os seus arranjos: a “melodia secundária” escrita para os primeiros e segundos violinos, neste caso, dobrados pelas flautas e pelos clarinetes e o “motivo de acompanhamento” exercido pelos saxofones.

O exemplo seguinte é uma redução do interlúdio. Nele, os elementos citados são usados para acompanhar a melodia a cargo dos metais. O exemplo abaixo também demonstra o emprego da “melodia secundária” criada por Guerra-Peixe para essa seção instrumental:

Exemplo 54

The musical score for Example 54 is presented in three systems. The first system (measures 83-88) features staves for 'vi I-II fl cl' (Violins I and II, Flutes, and Clarinets), 'trmp' (Trumpets), and 'trmb' (Trombones). The second system (measures 89-94) continues the instrumentation. The third system (measures 95-100) includes a double bar line and a repeat sign at the end. The score is written in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). Dynamics such as *f* (forte) are indicated. The notation includes various musical symbols like notes, rests, and slurs.

A coda é uma criação particular de Guerra-Peixe. Nela, os primeiros cinco compassos apresentam a textura de “melodia acompanhada”, com madeiras completas, piano e cordas acompanhando “à maneira coral” a melodia presente nos trompetes em uníssono. Nos cinco compassos subsequentes, a flauta solo, em conjunto com os clarinetes, conduz a melodia, que é a retomada do fragmento melódico da introdução. Para acompanhar esse trecho, Guerra-Peixe empregou os primeiros e segundos violinos em trêmulo e um ataque em *strapatta* reforçado pelo piano. E por fim, os quatro últimos compassos da cadência são caracterizados por um crescendo que vem de um motivo melódico cromático por parte dos saxofones e dos metais, cujo acompanhamento continua com os violinos em trêmulo somados das flautas e dos clarinetes, culminando em um fortíssimo nos dois últimos compassos que encerram a música, como pode ser observado no próximo exemplo:

Exemplo 55

Exemplo 55 is a musical score for measures 103 through 107. The score is written for a large ensemble, including flutes (fl), clarinets (cl), saxophones (sxa 1-3, sxt 2-4, sxb), trumpet (trmp), piano (pn), double bass (cb), violins (vl I-II), viola (vla), and cello (vlc). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system covers measures 103 to 105, and the second system covers measures 106 to 107. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (f, mf, ff), articulation (accents, slurs), and performance instructions (e.g., "soli" for the trumpet). The instrumentation is as follows: fl (flute), cl (clarinet), sxa 1-3 (saxophones), sxt 2-4 (saxophones), sxb (saxophone), trmp (trumpet), pn (piano), cb (double bass), vl I-II (violins), vla (viola), and vlc (cello). The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a time signature of 4/4. The first system contains measures 103 to 105, and the second system contains measures 106 to 107. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (f, mf, ff), articulation (accents, slurs), and performance instructions (e.g., "soli" for the trumpet). The instrumentation is as follows: fl (flute), cl (clarinet), sxa 1-3 (saxophones), sxt 2-4 (saxophones), sxb (saxophone), trmp (trumpet), pn (piano), cb (double bass), vl I-II (violins), vla (viola), and vlc (cello).

3.6. Samba-canção “Nossos momentos”

Para contextualizar a análise, traça-se a seguir um breve panorama da história do gênero samba-canção em seu papel na música popular brasileira.

Tinhorão observa que inicialmente o termo samba-canção foi usado diversas vezes equivocadamente para designar peças amaxixadas (1975, p. 150). Talvez, entre essas peças seja possível incluir aquelas que a imprensa qualificou de samba-canção, em 1929, como “Jura”, de Sinhô ou “Diz que me amas”, de Jota Machado. Todavia, alguns pesquisadores são unânimes em concordar com Tinhorão quanto à afirmação de que o marco inaugural do gênero foi a música “Ai Ioiô”, com letra de Luiz Peixoto e música de Henrique Vogeler, música que ganhou fama na voz de Aracy Cortes, primeiramente no teatro de revistas e, posteriormente, com a venda de discos.

Tinhorão também lembra que:

Os primeiros samba-canções apareciam, pois, para atender ao gosto de milhares de cariocas que não iam à festa da Penha, mas aos teatros São José, Fênix, Cassino Beira Mar no Recreio, onde brilhavam cantores como Vicente Celestino, Araci Cortês e Francisco Alves nas revistas de Luiz Peixoto e Marques Porto (1966, p. 50).

O samba de meio de ano, como era no início chamado, foi uma criação de compositores ligados ao teatro de revistas. Esse primeiro nome foi dado em contraposição aos sambas lançados no período que antecedia o carnaval para serem, juntamente, cantados e dançados nessa festa. Certos musicólogos consideram que o samba-canção foi um “amaciamento do samba”.

Uma das características musicais do gênero samba-canção, na década de 1930, foi a sua aproximação com o *fox-trot*, como no caso das composições de Custódio Mesquita interpretadas por Orlando Silva com arranjos de Radamés Gnattali, conforme lembra o jornalista Ruy Castro (2003, p. 19).

Com a consolidação do rádio como importante meio de difusão musical, além das fábricas de discos vigorantes no período, compositores como Ary Barroso, Lamartine Babo, João de Barro, Noel Rosa, Assis Valente, Haroldo Lobo, entre outros, começaram a atender a demanda por esse gênero no período do ano que não coincidia com a concorrência dos sambas de carnaval, por isso o nome inicial de samba de meio de ano, como lembra Tinhorão (1978, p. 130).

Mesmo na década de 1930, o rótulo samba-canção foi aplicado para designar músicas muito variadas entre si. De tal modo que, segundo a pesquisadora Cláudia Neiva de

Matos, por um lado, sambas, como “Quando o samba acabou”, de Noel Rosa (1933), “Serra da boa esperança”, de Lamartine Babo (1934) e “Maria”, de Ari Barroso e Luís Peixoto (1934), foram indistintamente classificados como samba-canções. Além disso, na época, muitas das interpretações das músicas referidas eram difundidas em gravações ou apresentadas no rádio como samba-canções, quando tais interpretações não condiziam com o gênero samba-canção. Por outro lado, muitas músicas nomeadas simplesmente de sambas foram, posteriormente, reconhecidas e integradas à memória cultural como samba-canções. Além disso, Matos lembra ainda “que muitos dos sambas-sambas de Noel ganharam historicamente a feição e a identidade do samba-canção, como “Último desejo”, “Pra que mentir”, “Feitio de oração” e “Três apitos”” (2006, p. 19).

O samba-canção teve crescente inserção no cotidiano do carioca e, logo, do brasileiro. Como indica o pesquisador Walter Garcia, o samba-canção alcançou espaço nos salões de dança nos lugares mais diversos, como modo de dançar “devagar e agarradinho”, de se ouvir em casa no rádio ou no disco com a família, evitando associações indesejadas com requebrado do samba de carnaval. Além disso, como mencionado por Garcia, o samba-canção abriu maiores possibilidades na exploração de contornos melódicos elaborados, harmonias sofisticadas e arranjos com instrumentação bem variada, aspectos estes que favoreceram uma melhor exploração dos recursos orquestrais dos arranjos escritos para esse gênero (1990, p. 40-41). Tudo isso contribuiu para diferenciar o acompanhamento do samba-canção dos acompanhamentos percussivos dos sambas de carnaval.

Durante a década de 1940, as marchinhas e os sambas carnavalescos começaram a ser menos executadas nas rádios e menos gravadas pelos selos de gravadoras em comparação com o samba-canção.

Além disso, as casas noturnas, marcadas pelo fenômeno do desenvolvimento em série dos chamados *café-society* e das boates, tiveram no samba-canção a música ambiente ideal para a função que esses lugares exerciam. Nesse sentido, o samba-canção conciliou o intimismo de suas letras com a solidão das mesas dos bares. Ele também combinou o clima nostálgico do seu balanço com a atmosfera enegrecida desses ambientes. Além disso, a temática do amor fracassado, abordada por suas letras, entrou em compatibilidade com o clima depressivo marcado pela guerra, servindo ambos os fatores como motivo colaborador para beber em demasia. Enfim, havia uma preponderante sintonia entre os vários aspectos das transformações sociais que coincidiam com as muitas tramas das quais o samba-canção podia tratar.

O samba-canção passou a ser executado pelas orquestras contratadas para tocar nos salões de baile e de dança. Essas orquestras encontraram nesse gênero um ritmo compatível com as suas formações instrumentais.

A década de 1940 marcou, também, a acentuada influência do bolero sobre o samba-canção dando origem a uma variante deste gênero: o sambolero. Nas composições e nas interpretações o bolero, importante gênero internacional durante as décadas de 1940 e 1950, teve papel decisivo na consolidação do samba-canção como destacado gênero nacional. Desse modo, a partir da conciliação entre esses dois gêneros, boa parte das músicas de sucesso nacional, nessas décadas, passaram a se associar, de alguma maneira, ao samba-canção.

Essa foi uma época assinalada por composições de Lupicínio Rodrigues, Antônio Maria, Herivelto Martins, Dolores Duran, além de Dorival Caymmi na sua fase mais romântica. Também consagrou interpretações de cantores como Cauby Peixoto e cantoras como Ângela Maria.

As experiências de atualização do samba-canção por meio da incorporação de elementos musicais advindos do *jazz* norte-americano, por exemplo, em composições como “Copacabana”, de João de Barro, “Risque”, de Ary Barroso ou “Se todos fossem iguais a você”, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, anteciparam algumas das características de um gênero que marcou a passagem da década de 1950 para a de 1960: a bossa-nova.

Tinhorão argumenta que o esgotamento das possibilidades de variações do samba-canção em gêneros híbridos, como o sambolero, a sambalada ou sambalanço teria sido, no final da década de 1950, uma das razões para o surgimento da bossa nova, como gênero e movimento. No ponto de vista desse autor, essa foi uma “tentativa de sair do impasse, ao nível da classe média de cultura universitária, pelo rompimento puro e simples, com a experiência rítmica acumulada ao longo dos anos pelas camadas populares” (1978, p. 131).

Seja como for, ao contrário do que se pensou, o início da bossa-nova não foi o fim do samba-canção, pois este gênero ainda logrou grande sucesso e prestígio durante a década de 1960. Como se sabe, um gênero não acaba, antes, pode perder o destaque por um tempo nos meios de comunicação, mas sempre permanecerá como possibilidade criativa para a revitalização da música.

Sobre o caso específico do samba-canção “Nossos momentos”, segundo a pesquisa de Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, essa música, composta por Luís Reis e Haroldo Barbosa, foi um dos grandes sucessos do ano de 1961. Ainda segundo esses pesquisadores, assim ocorreu a parceria para essa composição:

O radialista, compositor e colunista de turfe Haroldo Barbosa sempre fez boas letras, modernas, inteligentes, espirituosas. Mas foi só com uns vinte anos de carreira que encontrou a parceria ideal na pessoa do pianista e compositor Luís Reis, também comentarista de corridas de cavalo. Essa dupla reinou no início dos anos sessenta, quando lançou sucessos em série, a maioria nas vozes de Elizeth Cardoso e de Milton. O samba-canção “Nossos Momentos” / “Momentos são iguais àqueles em que eu te amei/ palavras são iguais àquelas que eu te dediquei/ eu escrevi na fina areia um nome para amar”..., em que se destaca a melodia de Luís Reis, é um desses sucessos (1998, p. 50).

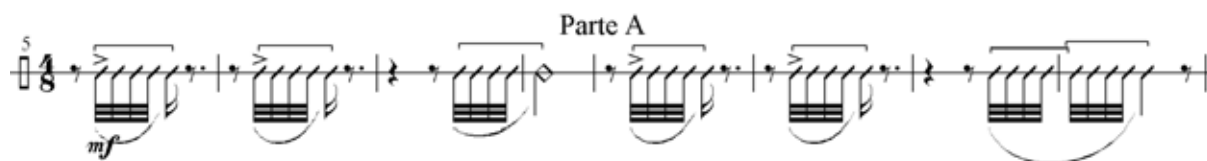
Guerra-Peixe concluiu o arranjo da música “Nossos momentos” no dia 15 de dezembro de 1964 para ser interpretado pela cantora Isabel Fontes acompanhada da orquestra da Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Para a elaboração do seu arranjo, Guerra-Peixe usou duas gravações como referência. Entre elas está a primeira gravação desse samba canção, realizada pela cantora Elizeth Cardoso no disco chamado “A meiga Elizete”, lançado, em 1960, pela gravadora Copacabana.

Sobre a comparação entre a versão da gravação de Elizeth com o arranjo de Guerra-Peixe, pode ser dito que a instrumentação do arranjo usado na gravação de Elizeth Cardoso difere bastante da instrumentação presente no arranjo de Guerra-Peixe. Na gravação de Elizeth, a instrumentação usada para acompanhar a cantora se constitui de guitarra que toca o solo no interlúdio da música, bateria que acompanha utilizando apenas a vassourinha, contrabaixo acústico, órgão, como principal instrumento do acompanhamento, e xilofone que executa a “melodia secundária” na introdução e na seção *A'* da música.

No ano de 1961, Agostinho dos Santos lançou o disco “A presença de Agostinho”. Esta gravação muito contribuiu para a divulgação do samba-canção em questão, na década de 1960. Tal gravação teve grande repercussão no arranjo de Guerra-Peixe, não no aspecto da forma, pois, como mencionado anteriormente, a forma do arranjo de Guerra-Peixe obedece à estrutura da gravação de Elizeth Cardoso, mas no aspecto do acompanhamento para a voz solista. O “motivo de acompanhamento” e a “melodia secundária” presentes na gravação de Agostinho apresentam uma ligação direta com as ideias do arranjo de Guerra-Peixe. Assim, essa foi outra versão de referência usada por este último para a feitura do seu arranjo.

Por exemplo, na seção *A*, aparecem os saxofones e a flauta dobrada, por sua vez, pelos primeiros e segundos violinos, formando uma única ideia que pode ser exemplificada pela sua redução rítmica demonstrada no exemplo seguinte:

Exemplo 56



Essa ideia, enquanto unidade distribuída entre os saxofones e a flauta em uníssono com os primeiros e segundos violinos, foi original de Guerra-Peixe, mas o motivo apresentado pelos saxofones, em abertura de vozes, estabelecendo um diálogo com a voz solista, já havia sido usada na gravação de Agostinho dos Santos com a aplicação da mesma ideia nas flautas.

Percebe-se que Guerra-Peixe escreveu o seu arranjo usando importantes elementos presentes na gravação que divulgou a música na época. Desse modo, ao ser interpretado pela orquestra da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, o seu arranjo se aproximou do público que já conhecia dessa música. O aproveitamento da ideia musical mencionada pode ser vista no arranjo de Guerra-Peixe a partir do exemplo seguinte:

Exemplo 57

Na seção *A'*, Guerra-Peixe utiliza a flauta solo para expor o mesmo contorno melódico usado no acompanhamento a cargo dos saxofones na seção *A*. Este procedimento foi adotado por Guerra-Peixe a partir da gravação de Agostinho dos Santos, pois nessa gravação a flauta também aparece na seção *A'* para executar o contorno melódico presente no acompanhamento da seção *A*. Todavia, Guerra-Peixe não usou exatamente as mesmas notas ao aplicar esse procedimento no seu arranjo. A maneira como Guerra-Peixe adotou essa ideia para compor sua “melodia secundária” pode ser vista no próximo exemplo:

Exemplo 58

The musical score for Exemplo 58 is presented in five systems. The first system includes staves for "melodia secundária" (treble clef), voz (treble clef), ml. sc. (treble clef), and vz (treble clef). The "melodia secundária" staff has a measure rest followed by a melodic phrase starting with a half note G4, marked *mf*. The voz staff has a continuous eighth-note accompaniment. The ml. sc. staff has a measure rest followed by a melodic phrase starting with a half note G4, marked *mf*. The vz staff has a continuous eighth-note accompaniment. The second system continues the vocal and secondary melody lines, with the ml. sc. staff featuring a measure rest and a melodic phrase starting with a half note G4, marked *mf*. The vz staff continues its eighth-note accompaniment. The third system shows the vocal and secondary melody lines, with the ml. sc. staff featuring a measure rest and a melodic phrase starting with a half note G4, marked *f*. The vz staff continues its eighth-note accompaniment. The fourth system continues the vocal and secondary melody lines, with the ml. sc. staff featuring a measure rest and a melodic phrase starting with a half note G4, marked *f*. The vz staff continues its eighth-note accompaniment. The fifth system shows the vocal and secondary melody lines, with the ml. sc. staff featuring a measure rest and a melodic phrase starting with a half note G4, marked *f*. The vz staff continues its eighth-note accompaniment.

A análise da relação contrapontística da “melodia secundária” com a melodia principal pode ser mais bem compreendida por meio da análise da estrutura das frases e dos motivos que compõem a melodia principal, sobretudo para traçar uma relação entre a melodia original e o aproveitamento de elementos motivicos desta na criação da “melodia secundária” escrita por Guerra-Peixe. Convém chamar a atenção para os motivos “b” e “c” que foram utilizados na elaboração da “melodia secundária”, como se verifica no exemplo anterior quando comparado com o seguinte:

Exemplo 59



Apesar dos motivos “b1” e “c1”, presentes nos compassos seis e sete do exemplo anterior, formarem uma única ideia musical, quando analisados separadamente, eles fornecem subsídios para a compreensão de motivos melódicos separados que aparecem em outros momentos da melodia. Por exemplo, o motivo “b1” é formado pelo harpejo ascendente de uma tríade em primeira inversão. O mesmo pode ser dito dos motivos “b1” e “b2”, já o motivo “b3” é formado pela mesma seqüência intervalar, mas dessa vez na direção descendente. Da mesma forma, quando o motivo “c1” aparece na sua forma “c3”, a sua ideia musical se torna clara, pois a última nota do motivo “b1” é a primeira do “c1”. Tal ocorrência estabelece a característica de unidade entre ambos. Porém, quando analisados separadamente eles dão uma melhor compreensão a análise motívica da melodia.

A versão que se encontra no disco “Rio de Janeiro capital da bossa nova by Caetano Rodrigues” com interpretação da faixa 11 pela cantora Gal Costa³⁷ ressalta a possibilidade de fazer uso das cordas no arranjo para exercer a função de um fundo harmônico no acompanhamento para a voz solista. Esse tipo de recurso também não é de uso exclusivo de apenas um arranjador, sendo bastante comum o seu emprego em vários arranjos de músicas populares que possuem o naipe de cordas.

Porém, é ainda na comparação entre a gravação de Agostinho dos Santos com o arranjo de Guerra-Peixe que acontece um paralelo mais direto no aspecto do uso das cordas para acompanhar a voz solista. Por exemplo, o crescendo dos primeiros e segundos violinos dos compassos 31 e 32, adotado por Guerra-Peixe, partiu da gravação de Agostinho dos Santos para acompanhar esse mesmo trecho, como demonstra o exemplo 83.

³⁷ Esta gravação foi relançada no CD intitulado “Todas as coisas e eu” de Gal Costa, em 2003.

Guerra-Peixe oferece variedade no aspecto do timbre do acompanhamento, bem como do tipo de acompanhamento do qual este timbre está inserido. Para a condução específica do “motivo de acompanhamento” ele utiliza os saxofones. Como recurso de variação, ele intercala o acompanhamento “à maneira coral”, que na primeira vez está a cargo dos metais e na segunda das cordas, com o “motivo de acompanhamento” dos saxofones, uma vez que o “motivo de acompanhamento” dos saxofones apresenta variedade no aspecto rítmico.

É importante observar que na seção *B*, nos seus primeiros quatro compassos, a ideia de colocar os metais para acompanharem a voz solista “à maneira coral”, em *piano* na dinâmica, foi primeiramente utilizada na gravação de Agostinho dos Santos e depois adotada por Guerra-Peixe para a feitura do seu arranjo. Porém, nos quatro últimos compassos da seção *B*, a retomada do “motivo de acompanhamento” da seção *A* pelos saxofones é uma ideia original de Guerra-Peixe, como é possível observar na redução abaixo:

Exemplo 60

The musical score for Example 60 is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 5-10) is for saxophones, marked *mf*. The second system (measures 11-16) features metals in measures 11-14 (marked *p*) and saxophones in measures 15-16 (marked *p*). The third system (measures 21-32) features strings in measures 21-30 (marked *p*) and saxophones in measures 31-32 (marked *p*). The fourth system (measures 33-38) continues the string accompaniment. Various musical notations such as *mf*, *p*, *fl*, *v*, *I-II*, *SX*, and θ are used throughout the score.

Há duas versões instrumentais tendo o saxofone tenor como solista para o samba-canção “Nossos momentos”, lançadas no ano de 1961, que contribuem para a compreensão de outros elementos musicais pertencentes ao arranjo de Guerra-Peixe. Uma dessas versões é a de Moacyr Silva, lançada pelo selo Copacabana com o título “Sax sensacional nº2” e a outra é a de Moacyr Marques, lançada pelo selo Pawal no disco chamado “Samba 40 graus: Moacyr Marques e seu conjunto de boite” [sic].

Pela audição das gravações de Moacyr Marques e Moacyr Silva, percebe-se que, na década de 1960, as características musicais do samba-canção já estavam plenamente assimiladas pelos instrumentistas da época, pois ambas as gravações apresentam elementos muito semelhantes entre si. Isso explica o fato de as partituras dos arranjos de Guerra-Peixe não possuírem indicação de andamento, pois bastava a classificação do gênero para os instrumentistas que compunham a seção rítmica da orquestra conseguirem executar adequadamente o ritmo do gênero vigente no arranjo. Também por esse motivo o nome do gênero da música era requerido pelo próprio cabeçalho das folhas usadas pelos arranjadores da Rádio Nacional do Rio de Janeiro para escreverem os seus arranjos. No caso da música “Nossos momentos”, o gênero samba-canção foi escrito no cabeçalho da folha pelo próprio Guerra-Peixe.

Outro indício de tal assimilação é a marcação contínua dos pratos da bateria que é equivalente nas duas gravações mencionadas. Com base nas figuras rítmicas usadas por Guerra-Peixe na sua partitura, esse tipo de marcação também faz parte do seu arranjo, apesar da sua escrita para bateria ser grafada apenas pela palavra “ritmo”. O ritmo usado para acompanhar o samba-canção marcado no prato da bateria é igual ao identificado pelo pesquisador Mário David Frungillo na sua dissertação *Mapa de ritmos do Brasil* como o mais recorrente nas músicas do gênero samba-canção (2003, p. 116). Tal identificação pode ser demonstrada no exemplo a seguir:

Exemplo 61



Com referência a “linha do baixo”, a gravação de Moacyr Silva concilia o ritmo desta linha com o bumbo da bateria, tendo como resultado o padrão também apresentado por Frungillo em sua dissertação (ibid, p. 116), conforme o seguinte exemplo:

Exemplo 62



Como a prática de conciliar o ritmo do bumbo com a marcação rítmica da “linha do baixo” é um recurso comum na música popular, a condução rítmica da bateria na execução do arranjo de Guerra-Peixe deve se aproximar mais da marcação da gravação de Moacyr Marques do que com a marcação da gravação de Moacyr Silva, pois Guerra-Peixe usa o contrabaixo para marcar os primeiros e os terceiros tempos de cada compasso. Na gravação de Moacyr Marques, a “linha do baixo” também marca os primeiros e os terceiros tempos de cada compasso, enquanto o bumbo acompanha essa linha tocando apenas no primeiro tempo do compasso.

Conclui-se que, no aspecto da escrita para a seção rítmica da orquestra, Guerra-Peixe obedeceu às particularidades do gênero samba-canção. Ele fez uso do andamento lento, de pouca acentuação percussiva na marcação rítmica e de um baixo não sincopado, escrito de acordo com o padrão adotado pelo gênero: notas tocadas nos primeiros e terceiros tempos de cada compasso.

Assim, importa terminar a presente análise indo para a coda. A partir da observação do exemplo seguinte, percebe-se o modo com o qual Guerra-Peixe finaliza o seu arranjo, contendo também o último fragmento melódico da voz que termina em cadência autêntica perfeita. Veja-se o próximo exemplo:

Exemplo 63

45

fl
vl I-II
vla
sx
1-3
sx
2-4
sxb
tmp
trmb
Piano
vle
cb
bt
vz

mf

G13 G7

vl I-II vla

p *f*

br

Detailed description: This is a musical score for a symphony orchestra, measures 45 to 47. The score is written for the following instruments: Flute (fl), Violins I and II (vl I-II), Viola (vla), Saxophones 1-3 (sx 1-3), Saxophones 2-4 (sx 2-4), Saxophone Baritone (sxb), Timpani (tmp), Trombone (trmb), Piano, Violoncello (vle), Contrabass (cb), Baritone (bt), and Vibraphone (vz). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/8. Measure 45 starts with a *mf* dynamic. A bracket labeled 'vl I-II vla' spans measures 45 and 46. The Piano part shows chords G13 and G7. Measures 46 and 47 feature a crescendo from *p* to *f* in the strings and woodwinds. The Baritone (bt) part has a 'br' marking in measure 46. The Vibraphone (vz) part has a melodic line in measure 45.

3.7. Bossa-nova “Samba de uma nota só”

Foi em 1959 que Newton Mendonça compôs, em parceria com Tom Jobim, a música do gênero bossa nova intitulada “Samba de uma nota só”.

A bossa-nova surgiu de um movimento jovem e conciliou três principais elementos: o samba-canção influenciado pelo bolero, a harmonização do *cool jazz* e o modo de tocar e cantar particulares de João Gilberto.

Assim que o gênero ganhou destaque e começou a aumentar as possibilidades de vendas de discos, particularmente entre os jovens intelectuais e universitários da época, muitos músicos e cantores passaram cada vez mais a se interessar em aderir ao então recente gênero para ampliar suas possibilidades de trabalho e, com isso, ter outra fonte de renda na área da música.

A partir do momento em que a bossa nova alcançou maior projeção entre o público, nos meados da década de 1960 e durante os primeiros anos dessa década, houve uma integração ao movimento por parte de um grupo de músicos que tinham ligação com a Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Entre eles aparecem nomes como os de Radamés Gnattali, Lindolpho Gomes Gaya, Lírrio Panicali e Carioca (Ivan Paulo da Silva), cuja sequência se constitui de arranjadotes que integraram o elenco da Rádio Nacional.

Assim sendo, até os primeiros anos de 1960, período no qual Guerra-Peixe escreveu o arranjo para o “Samba de uma nota só”, foram escritos, muito provavelmente por todo esse grupo de arranjadotes, diversos outros arranjos orquestrais de músicas pertencentes ao gênero da bossa nova. Pode-se concluir que a bossa-nova teve significativa participação no repertório de músicas tocadas pela orquestra da Rádio Nacional, sobretudo entre os anos de 1959 e 1963, principal período de vigência do gênero, sobretudo no Rio de Janeiro.

A presente análise verifica se o modelo de arranjo adotado pelos arranjadotes da Rádio Nacional, tendo como exemplo Guerra-Peixe, considera as características de arranjos pertencentes ao gênero da bossa-nova ou se os arranjadotes mantiveram o padrão de arranjo peculiar à escrita convencional dessa emissora indistintamente do gênero em questão.

Além das características do arranjo, a análise investiga se outros elementos relacionados à composição de bossa nova serviram de orientação para que Guerra-Peixe escrevesse o seu arranjo para a música “Samba de uma nota só”.

Por exemplo, quanto à parte da criação na qual não envolve a participação direta de um arranjadote, pode-se dizer que a harmonia das músicas do gênero bossa-nova é complexa,

“mesmo quando pontuam frases melódicas convencionais” (NAPOLITANO, 2000, p. 62). Além disso, as cadências passam por tonalidades distantes da tonalidade principal da música.

Por meio da visualização da análise motívica colocada acima da melodia principal da música, o exemplo seguinte ilustra os momentos da explicação harmônica que se segue:

Exemplo 64

The image displays a musical score for the song "Samba de uma nota só" by Guerra-Peixe. It consists of five staves. The first staff is labeled "voz" (voice) and contains the vocal melody. The subsequent four staves represent the piano accompaniment. Above the staves, various harmonic analysis labels are placed, including a1, a2, a3, a4, b1, b2, c1, c2, a3', and a3. These labels indicate specific harmonic moments or intervals within the melody and accompaniment. The score is written in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

Na harmonia do arranjo de Guerra-Peixe para a música “Samba de uma nota só” não há transição, apenas na seção *B* acontecem pequenas incursões para outras tonalidades, por exemplo, no momento dos motivos melódicos “b1” e “c1” para tonalidade homônima menor e nos motivos “b2” e “c2” para o sétimo grau rebaixado menor, tipo de passagem harmônica frequente no gênero bossa-nova.

Neste gênero, há também a característica da melodia estar integrada à harmonia que, por sua vez, se integra ao ritmo harmônico, e a integração desses fatores contribui para caracterização da composição.

O arranjo de Guerra-Peixe para essa música apresenta uma integração bastante característica entre a melodia e a harmonia, pois Guerra-Peixe preservou o aspecto harmônico inerente à composição original.

Por exemplo, na repetição dos primeiros quatro compassos a melodia não passa por re-harmonizações, e, nessa frase, a nota repetida recebe o seguinte tratamento harmônico: a nota repetida pertence ao primeiro acorde como uma terça menor (em relação à sua fundamental), no segundo acorde como uma terça maior, no quarto como uma quarta justa (décima primeira) e no quinto como uma quarta aumentada, para então reiniciar o ciclo na repetição dos próximos quatro compassos. Ou seja, é um tratamento intervalar cromático ascendente decorrente de uma harmonia cromática descendente, como pode se observar a seguir:

Exemplo 65

Na repetição do *A'*, a frase musical explicada anteriormente é repetida melódica e harmonicamente igual, portanto não passa por re-harmonizações. Somente no motivo melódico “a3” há re-harmonização, o que ocorre devido à aproximação com a cadência final da parte do acompanhamento para a voz solista, na qual foram empregados na cadência acordes que haviam aparecido na seção *B* por meio de empréstimo modal – motivos melódicos “b1” e “c1” para tonalidade homônima menor e nos motivos “b2” e “c2” para o sétimo grau rebaixado menor.

Por se tratar do gênero bossa-nova, poderia se esperar um tratamento mais audacioso com referência ao uso de dissonâncias, todavia, em comparação com as harmonias dos arranjos para os demais gêneros, esse arranjo não apresenta grandes novidades, ficando, no entanto, o destaque para o reemprego de acordes advindos de empréstimo modal na cadência final da seção *A'*. Assim, no exemplo seguinte, os acordes maiores de F9 e Eb, que aparecem nos compassos 12 e 13, pertencem ao campo harmônico da tonalidade homônima menor – sol menor –, procedimento este denominado de empréstimo modal.

Exemplo 66

No que se refere aos elementos associados à interpretação, no gênero bossa nova, “o contrabaixo acentua homogeneamente os dois tempos do compasso” binário de dois por quatro, por outro lado, as acentuações do violão ocorrem em polirritmia com a divisão rítmica da melodia (GARCIA, 1999, p. 32).

Sobre as características da “linha do baixo” escrita por Guerra-Peixe para o arranjo em questão, é possível dizer que os mesmos procedimentos adotados nos arranjos anteriores estão presentes nesse arranjo. Desse modo, a acentuação homogênea nos dois tempos do compasso não é uma particularidade do gênero da bossa-nova nos arranjos de Guerra-Peixe, uma vez que esse procedimento é recorrente nos arranjos para os demais gêneros. Contudo, nesse arranjo, a “linha do baixo” se caracteriza pela descida cromática harmônica da seção A, além de o fato do piano não dobrar o contrabaixo, como ocorre nos demais arranjos analisados nesta pesquisa.

Segundo a pesquisa sobre bossa-nova realizada por Walter Garcia, pode ser dito que o padrão rítmico da bossa-nova é executado em quatro tempos cíclicos construídos a partir do mesmo motivo rítmico do samba, particularmente o dos tamborins (1999, p. 40, 41).

Nesse sentido, o artigo do guitarrista Marcelo Gomes denominado *As re-invenções do samba no período que cerca a inauguração da bossa-nova: 1958-1967* apresenta três exemplos de variantes do motivo rítmico pertencente ao samba que constiuem o motivo rítmico do gênero bossa-nova (2007, p. 3 e 4).

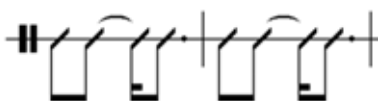
O motivo rítmico do samba, também encontrado na execução dos tamborins, é apresentado no exemplo abaixo:

Exemplo 67



O seguinte exemplo demonstra o motivo rítmico que o compositor Gilberto Mendes considera ser o mais empregado na bossa nova (GOMES, 2007, pg. 3 apud 1968, p. 140):

Exemplo 68



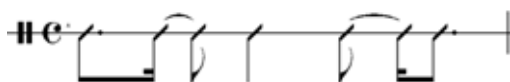
O próximo motivo rítmico foi extraído por Gomes do álbum Getz/Gilberto (“Gravado nos dias 18 e 19 de março de 1963 em Nova Iorque e distribuído pela MGM Records, Los Angeles, em 1964”) (2007, p. 3):

Exemplo 69



Por fim, o seguinte exemplo é uma variante rítmica que o maestro Júlio Medaglia considera ser a mais característica do gênero bossa-nova:

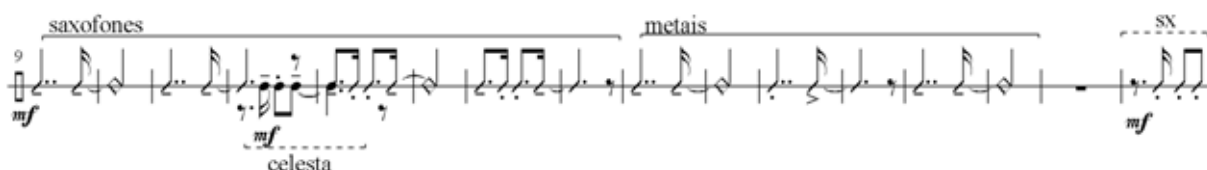
Exemplo 70



Ao comparar o motivo rítmico do acompanhamento escrito por Guerra-Peixe nesse arranjo com os demais motivos apresentado por Gomes, constata-se que Guerra-Peixe deu uma simplificação ainda maior ao motivo rítmico do samba para caracterizar o gênero da bossa-nova. Apesar de não se encontrarem na íntegra, as mesmas figuras do motivo rítmico do samba podem ser encontradas em todas as variantes da bossa nova, inclusive na de Guerra-Peixe. Além disso, os quatro tempos cíclicos constatados por Garcia também se fazem presentes no “motivo de acompanhamento” escrito por Guerra-Peixe.

O “motivo de acompanhamento” rítmico exercido pelos saxofones e pelos metais na seção A também foi formado a partir das figuras do motivo rítmico presentes no samba para caracterizar o gênero da bossa-nova. A distribuição de vozes no “motivo de acompanhamento” entre os metais, a celeste³⁸ e os saxofones pode ser observada a partir da marcação acima da distribuição de vozes. Nessa seção, a característica rítmica do acompanhamento contém a seguinte semelhança com as figuras rítmicas do samba:

Exemplo 71

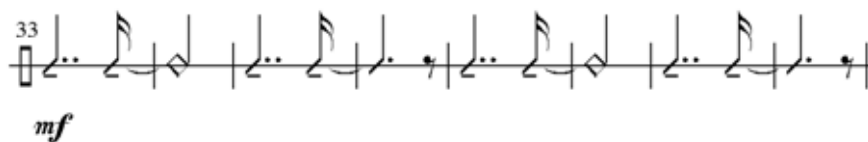


Como também pode ser observado no retorno da seção A, há uma síntese do motivo do acompanhamento rítmico do samba presente no “motivo de acompanhamento” elaborado por Guerra-Peixe que se faz presente nos primeiros oito compassos da seção A', nos quais os metais retomam o seu motivo rítmico do acompanhamento apresentado na seção A. Nesse trecho acontece um ataque na primeira semicolcheia do compasso e na última do mesmo, sendo a primeira nota do segundo compasso ligada à última semicolcheia do compasso

³⁸ Trata-se de um instrumento de percussão similar ao glockenspiel e à metalofone, tanto na aparência, quanto na sonoridade.

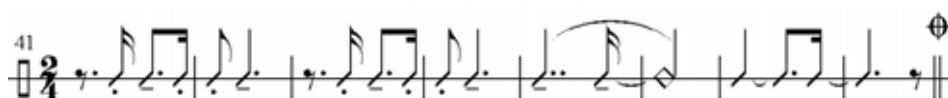
anterior. Essas figuras rítmicas podem ser encontradas dentro do motivo rítmico do samba, como ilustra o exemplo seguinte quando comparado com o motivo rítmico do samba presente no exemplo 71:

Exemplo 72



A retomada do “motivo de acompanhamento” exercido pelos saxofones nos oito últimos compassos da seção A contém outra variação rítmica em seus primeiros quatro compassos. Nela, o segundo compasso tem semelhança com o segundo compasso do motivo rítmico do qual Gilberto Mendes considera ser o mais empregado na bossa nova, como ilustra o exemplo em sequência ao ser comparado com o mencionado (ver exemplo 72):

Exemplo 73



Como explicou Walter Garcia, o ataque dos acordes na bossa nova utiliza procedimentos do jazz em “células rítmicas binárias organizadas em padrões de dois compassos, prováveis resultados da sobreposição do acompanhamento quaternário do jazz ao binário do samba” (1999, p. 40, 41). É exatamente esse tipo de organização que perfaz todas as variantes apresentadas até agora, inclusive a que está presente no arranjo de Guerra-Peixe e que pode ser comprovada no próximo exemplo:

Exemplo 74

The musical score for Exemplo 74 is divided into three systems. The first system, starting at measure 8, includes a vocal line (Voz) and accompaniment for Saxophones, Celesta, and Saxophones. The second system, starting at measure 15, includes a vocal line (Voz) and accompaniment for Metais. The third system, starting at measure 23, includes a vocal line (Voz) and accompaniment for 5 sax. The score is in 2/4 time and G major. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte).

Apesar de ser ritmicamente bastante variado, o “motivo de acompanhamento” desse trecho apresenta alguns motivos recorrentes, por exemplo, a repetição do desenho motivico dos compassos nove a doze a cargo dos saxofones repetido nos compassos 17 a 22 a cargo dos metais. Assim, é possível notar a preocupação de Guerra-Peixe em apresentar uma variação que se dá em relação ao timbre dos elementos que estão próximos e são semelhantes.

No que diz respeito a aspectos nos quais a participação de um arranjador é mais direta, é reconhecível que na bossa-nova os timbres instrumentais valorizam determinados efeitos contrapontísticos relacionados à melodia principal da música, tipo de procedimento reconhecido na análise desta pesquisa como “melodia secundária”.

Nesse arranjo, a “melodia secundária” está escrita, predominantemente, para os primeiros e segundos violinos. Na seção A, esse procedimento acontece da seguinte maneira: enquanto os saxofones e os metais conduzem o acompanhamento, os primeiros e segundos violinos cumprem a função de “melodia secundária”. A “melodia secundária” da seção B pode ser mais bem compreendida no exemplo seguinte, cuja “melodia secundária” é apresentada em sua relação contrapontística com a melodia principal:

Exemplo 75

The musical score for Example 75 is written in 2/4 time and consists of five systems of staves. The top staff of each system is labeled "melodia secundária" and the bottom staff is labeled "voz". The score begins at measure 12 with a *mf* dynamic. The vocal line features a series of eighth and sixteenth notes, while the secondary melody line consists of quarter and half notes, often with slurs. At measure 20, the secondary melody line has a key signature change to one flat. At measure 27, the secondary melody line has a key signature change to two flats. At measure 33, the secondary melody line has a key signature change to three flats. At measure 41, the secondary melody line has a key signature change to four flats. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and specific annotations: "pequena progressão" at measure 33 and "descida em escala cromática" at measure 34. The score ends with a double bar line and a repeat sign at measure 41.

Outro aspecto dos arranjos para bossa nova é que a formação instrumental privilegia a formação camerística.

No presente caso, a formação instrumental deste arranjo é a seguinte: saxofones altos um e três, saxofones tenores dois e quatro, trombones um, dois e três, piano, celeste, percussão, primeiros e segundos violinos, violas, violoncelos e contrabaixo. Essa

instrumentação foi usada para compor, na parte do acompanhamento para a voz solista, a textura de “melodia secundária”, mas Guerra-Peixe não utilizou o *tutti* orquestral em nenhuma das seções da música, ou seja, manteve a característica da formação camerística para compor um arranjo condizente com o gênero.

Quanto ao emprego de sonoridades camerísticas, a seção *B* deste arranjo apresenta um exemplo ilustrativo. Nesta seção não acontece uma complementaridade harmônica entre a parte do piano e a das cordas, pois se fosse retirada qualquer uma das partes a harmonia resultante continuaria sendo a mesma. Na observação de um movimento paralelo entre as vozes, nota-se que o objetivo não é gerar uma polifonia, pois se trata do tipo de acompanhamento “à maneira coral”. Por ser formado apenas pelo piano e pelas cordas, esse momento constitui uma sonoridade mais concisa ou camerística:

Exemplo 76

The musical score for Example 76 consists of three staves: piano (pn), violin I-II (vl I-II), and viola/vcello (vla/vlc). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score begins at measure 25, marked with a repeat sign. The piano part is highly active, featuring a series of arpeggiated chords and rapid sixteenth-note passages. The violin and viola/vcello parts provide a harmonic foundation with sustained chords and some melodic lines. The overall texture is dense and complex, characteristic of Guerra-Peixe's style.

O interlúdio dos arranjos de Guerra-Peixe normalmente é o momento no qual acontece um clímax em termos de intensidade e densidade sonora. Entretanto, o interlúdio desse arranjo, a exemplo da introdução, é o mais simples em relação aos outros analisados nesta pesquisa. Isto também se deve ao gênero em questão que, por suas próprias características, já exige uma maior simplificação em termos de desenvolvimento dos recursos orquestrais. Portanto, o interlúdio também pode ser considerado como um tipo de escrita camerística.

Nesse interlúdio não há indicação harmônica, somente no último compasso é que os saxofones tocam o acorde de tônica com sexta e nona. Na melodia acontece apenas a repetição do motivo “b3” variado em sua segunda semifrase exposto pelos metais em uníssono com a dobra do ritmo por parte da percussão, como no exemplo seguinte:

Exemplo 77

The musical score for Example 77 consists of three staves: trumpet (trmp), trombone (trmb), and percussion (percussão). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score begins at measure 48. The trumpet and trombone parts are marked with a forte (ff) dynamic and the instruction 'Abre' (open). The percussion part is marked with a forte (f) dynamic. The score concludes with a double bar line and a repeat sign. The final measures of the trumpet and trombone parts are marked with a mezzo-forte (mf) dynamic and the instruction 'Cup' (crescendo). The percussion part is marked with a ritardando (ritmo) instruction.

A coda é outro bom exemplo da utilização de uma sonoridade camerística dentro de uma formação orquestral. Nela o solista canta a última frase da música: “Fica numa nota só”. Nesse segmento da música, os saxofones conduzem o “motivo de acompanhamento”, os violinos sustentam uma nota longa que perdura por todo o trecho, o contrabaixo e os violoncelos cumprem a função de “linha do baixo”, a celeste faz um efeito harpejado e os metais apoiam os dois últimos acordes da cadência – dominante e tônica – com um efeito de ataque forte prosseguido de piano súbito. Foi assim que Guerra-Peixe encerrou o arranjo para essa música, com um decrescendo que termina em uma dinâmica suave e concisa peculiares ao gênero, conforme demonstrado abaixo:

Jobim estivesse se referindo ao fato de que, ao invés das introduções com a apresentação da melodia, essas músicas entrariam direto na seção vocal. Ou talvez estivesse fazendo menção aos inícios com grande participação de toda orquestra que, no caso de arranjos para músicas como estas, deveriam ser totalmente dispensáveis.

Prova disso é a gravação de João Gilberto para a música “Samba de uma nota só” presente no disco intitulado “O amor, o sorriso e a flor”, lançado em 1960, cuja direção musical esteve a cargo de Antonio Carlos Jobim. Nessa gravação não há a presença da introdução. Portanto, não é que essas músicas “reagem contra a introdução barroca”, mas sim que elas, segundo a proposta do compositor e arranjador Tom Jobim, excluem a presença de introduções em seus arranjos.

Guerra-Peixe não dispensou a introdução para a feitura desse arranjo. Todavia, à semelhança do interlúdio, a introdução dessa música é a mais simples em comparação com as outras analisadas nesta pesquisa. Por exemplo, ao comparar a introdução do arranjo de Guerra-Peixe para o “Samba de uma nota só” com a introdução do seu arranjo para o samba-exaltação “Aquarela do Brasil”, percebe-se que há um contraste entre ambas em termos de complexidade e de desenvolvimento dos recursos orquestrais, pois a introdução escrita para “Aquarela do Brasil” apresenta um maior grau de elaboração. Essa comparação ajuda a entender como Guerra-Peixe, ao seu modo, considerou a proposta da bossa-nova para criar um arranjo que respeitasse as novas propostas do gênero e, ao mesmo tempo, que mantivesse as características da tradição de arranjos escritos para a orquestra da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, como a constante presença da introdução.

A introdução, que apresenta a textura de “melodia acompanhada”, foi composta, basicamente, para os saxofones tocarem a melodia em uníssono (o saxofone barítono só entra na anacruse do quinto compasso) com acompanhamento da celeste. Os metais entram a partir do quinto compasso na função de acompanhamento, colaborando, assim, para obtenção de uma dinâmica em direção ao forte, culminando na inserção de todos os instrumentos da orquestra que compõem esse arranjo apenas no último compasso da introdução. Veja-se:

Exemplo 79

The musical score for Exemplo 79 consists of three staves. The top staff is labeled 'melodia' and features a melody in 2/4 time, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The middle staff is labeled '"motivo do acompanhamento"' and shows a rhythmic accompaniment motif in 2/4 time, marked with a forte (*f*) dynamic. The bottom staff continues the accompaniment motif, also marked with a forte (*f*) dynamic. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4.

Apesar da sequência do “motivo de acompanhamento” da introdução não aparecer integralmente na parte do acompanhamento para a voz solista, Guerra-Peixe utiliza sua ideia motivica em outros momentos do arranjo, por exemplo, nos compassos de quatro a oito do “motivo de acompanhamento” da seção A (ver exemplo 14). Além disso, o “motivo de acompanhamento” dessa introdução é simétrico e cíclico, característica que normalmente marca os “motivos do acompanhamento” presentes nas introduções de Guerra-Peixe. A simetria nesse caso é formada pela repetição de um motivo rítmico de seis tempos e não de quatro como requer o gênero bossa-nova. Entretanto, a simetria do acompanhamento para a introdução se fecha perfeitamente em sua frase de oito compassos, pois os seis primeiros compassos se completam enquanto frase nos dois últimos dessa frase de oito.

O último compasso da introdução termina em pausa para a entrada da voz solista em anacruse. Esse procedimento faz com que fique bem claro para o cantor o exato momento da sua entrada. O ritmo pontuado e repetitivo escrito para os saxofones antecipa o ritmo da melodia e também proporciona a referência necessária para o cantor solista.

A interpretação de João Gilberto com o arranjo de Tom Jobim na gravação da música “Samba de uma nota só” foi uma das principais referências musicais para versões subsequentes dessa música na época. Entre a versão do arranjo de Tom Jobim para o “Samba de uma nota só” e o arranjo de Guerra-Peixe, o que mais se assemelha é a decida cromática da “melodia secundária” presente nas cordas na seção A no arranjo do primeiro com a descida cromática presente nos metais, também na seção A, do segundo, como pode ser observado no exemplo seguinte:

Exemplo 80

The musical score for Exemplo 80 consists of two staves. The top staff is labeled '1-2-3 trmp' and features a melody in 2/4 time, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The bottom staff is labeled '1-2 trmb' and shows a rhythmic accompaniment motif in 2/4 time, marked with a forte (*f*) dynamic. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4.

Outra equivalência entre as duas versões de arranjo é a subida em escala pela “melodia secundária” no final da seção *A*’, na qual há uma referência à letra que menciona as notas da escala: “Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si Dó”. Esse fato pode ser observado nos compassos 42, 43 e 44 do exemplo seguinte abstraído do arranjo de Guerra-Peixe:

Exemplo 81

Nesse caso, Guerra-Peixe fez a escala nos violinos, em ritmo de colcheias e em antecipação da menção da escala pela letra da música. Já no arranjo de Tom Jobim a escala é tocada pela flauta, em semicolcheias, depois da menção da escala pela letra.

Conclui-se que Guerra-Peixe criou o seu arranjo para a bossa-nova “Samba de uma nota só” sem recorrer a muitos elementos presentes em gravações da época. É possível estabelecer algumas associações indiretas entre algumas das ideias musicais que aparecem tanto no seu arranjo como em gravações da época.

Por exemplo, a introdução da versão cantada por Sylvia Telles presente no disco com o título de “Silvia Telles sings the wonderful songs of Antônio Carlos Jobim”, lançado em 1965, se semelha com a introdução de Guerra-Peixe devido à apresentação de figuras rítmicas que compõe a melodia da seção *A* na introdução. No caso de Guerra-Peixe, essas figuras são apresentadas pelos saxofones, e, no arranjo para o disco “Amor em Hi-Fi”, essa ideia se faz presente no trombone solo. Tal semelhança também é reconhecível na introdução da versão da gravação de Paulinho Nogueira, de 1960, presente no disco “Brasil, violão e sambalanço!”.

A melodia da introdução de Guerra-Peixe se estrutura da seguinte maneira:

Exemplo 82

A “melodia secundária” criada por Guerra-Peixe possui semelhança com diferentes versões da música “Samba de uma nota só”. Contudo, há uma ampla variedade entre as versões que podem ser usadas como exemplo de comparação para exemplificar a “melodia secundária” do arranjo de Guerra-Peixe. Entende-se, desse modo, que ele não consultou todas

essas versões para compor a sua “melodia secundária”, mas que elas apenas coincidem por pertencerem à mesma música e obedecerem aos princípios estilísticos do mesmo gênero musical.

3.8. Síntese estilística dos arranjos de Guerra-Peixe e o estudo comparativo com a sua obra

A partir da análise de seis arranjos, foram constatados padrões recorrentes de procedimentos orquestrais e verificado seu respaldo nos demais arranjos de Guerra-Peixe, aqueles que pertencem ao critério de pré-seleção dos arranjos, explicado na introdução deste trabalho.

Foi concluído que os principais procedimentos são também usados nos demais arranjos, sendo de número bem inferior os momentos em que ocorrem determinadas variantes; os mais relevantes estão mencionados adiante. Após essa conclusão, tais procedimentos foram confrontados com a obra *Drummondiana* para se averiguar se há ou não semelhanças com os arranjos e quais são elas.

A *Drummondiana* é um ciclo de sete peças, composto em 1978, baseadas nos seguintes poemas de Carlos Drummond de Andrade: I “Canção para álbum de moça”; II “Perguntas em forma de cavalo marinho”; III “Qualquer tempo”; IV “Canto esponjoso”; V “Cidadezinha qualquer”; VI “Canção amiga” e VII “Festa no brejo”. Guerra-Peixe usava a palavra cantoria para se referir à obra, suas músicas foram escritas nos gêneros modinha e choro, por exemplo. A obra não tem a intenção de ser uma cantoria enquanto gênero nordestino, esta palavra é usada apenas como referência a uma composição de música brasileira³⁹.

A escolha da obra *Drummondiana*⁴⁰ justifica-se por pertencer a um período de maturidade e estabilidade de escrita do compositor e também por ser o único ciclo de peças que Guerra-Peixe escreveu para acompanhamento de uma orquestra sinfônica para voz solista.

Existe a questão da diferença na formação instrumental, pois a orquestra de rádio inclui metais e saxofones⁴¹, além da seção rítmica, sendo que a formação instrumental da *Drummondiana* se aproxima mais de uma orquestra clássica.

A partitura da *Drummondiana* foi editada por Nonno e anexada à sua dissertação. A presente análise foi feita a partir desse exemplar. A instrumentação da obra inclui seis

³⁹ Para mais detalhes sobre a *Drummondiana* consultar a dissertação de Joaquim Inácio de Nonno, 1997.

⁴⁰ A *Drummondiana* foi estreada em 20 de maio de 1979 na Sala Cecília Meireles, cantada pela soprano Maria Glória Capanema, a quem a obra foi dedicada, e regida pelo próprio compositor à frente da Orquestra Sinfônica Nacional.

⁴¹ Os arranjos de Guerra-Peixe são compostos basicamente pela seguinte instrumentação: uma flauta, saxofones (dois altos, dois tenores e um barítono), três trompetes, dois trombones, piano, bateria, voz e naipe de cordas completo.

instrumentos de sopro: flauta, oboé, duas clarinetas, fagote, trompa, quatro de instrumentos de percussão: triângulo, prato suspenso, bombo, reco-reco de metal e naipes de cordas completo.

O fagote e o uso de percussão variada não fazem parte da instrumentação dos arranjos. Além disso, o único arranjo que utiliza flauta, oboé, clarinete e trompa na mesma música é a marcha-rancho “Estão voltando as flores”.

Contudo, a seguinte análise se baseia no nível de procedimentos orquestrais, como a organização formal, a textura, os tipos de acompanhamento e a condução do “motivo de acompanhamento”, bem como a “linha do baixo”. Segue, portanto, uma abordagem comparativa entre a *Drummondiana* e os arranjos orientada pelos procedimentos mais recorrentes nos arranjos de Guerra-Peixe e a averiguação dos mesmos na *Drummondiana*.

Forma

Considerando que as músicas compostas a partir de um poema têm a sua forma estruturada neste, a seguinte análise comparativa entre a forma dos arranjos com as formas das peças da *Drummondiana* visa apenas sua estrutura de modo geral, sem estabelecer correlação com as correspondentes letras. O enfoque está voltado para maneira como Guerra-Peixe organiza as partes instrumentais a partir de uma estrutura dada, seja pelo poema ou pela composição, em si mesma, como no caso dos arranjos. Assim, as seguintes descrições das seções dos arranjos servem para compreender como a forma da música popular orientou a organização das peças da *Drummondiana*.

A forma dos arranjos sinfônicos de Guerra-Peixe escritos para a orquestra da Rádio Nacional do Rio de Janeiro sempre têm introdução instrumental antes da entrada do solista. Todavia, os arranjos para as músicas “Aquarela do Brasil” e “O que é que tem o meu Brasil” são casos em que a voz participa da introdução, como um tipo de extensão dela. Nos arranjos, as introduções variam de dois a quatorze compassos. Porém, são mais comuns os números de quatro e oito compassos.

Apesar dessas raras exceções em que a voz participa da introdução, após a introdução o solista só entra cantando na seção A da música. A seção A costuma aparecer de três maneiras: primeira com barra de repetição como casa um e casa dois de uma frase musical, cuja música “Estão voltando as flores” é um exemplo. Segunda maneira, indo direto para a seção B sem repetição, normalmente devido a uma repetição intrínseca à própria melodia, mas com alguma variação devido à adaptação melódica à letra da música, como ocorre no samba-canção “Nossos momentos”. O terceiro caso é uma barra de repetição na seção A sem a presença de casa um e dois. Na música “Amor e Sol” acontece isso. Duas exceções a essas três principais maneiras é a repetição da seção A em outra tonalidade sem ser

precedida por uma transição, seja instrumental ou vocal, como ocorre no arranjo para a música “Vagalume”. Outro único arranjo que foge à regra é uma barra de repetição, com casa um e dois, na segunda repetição da seção A, tal fato ocorre no arranjo para a música “Ave Maria”.

A grande maioria das músicas com arranjos sinfônicos de Guerra-Peixe escritos para a orquestra da Rádio Nacional contém seção B. A seção B dos seus arranjos nunca recebe barra de repetição. Sua repetição está sempre associada à seção A. Com isso, a seção B raramente aparece mais do que duas vezes na mesma música. Todavia, no arranjo para a música “Coração vazio”, de autoria de Guerra-Peixe em parceria com Jane Simone, a seção B volta uma terceira vez para finalizar a música, como um tipo de coda. Isso também acontece no arranjo para “Saudade, vai-te embora”. Neste caso, apenas a segunda parte da seção B é que surge cumprindo a função de coda.

A apresentação da melodia da música inteira, tendo essa seção B ou não, é seguida do interlúdio ou da transição. O primeiro caso é bem mais frequente do que o segundo na grande maioria dos arranjos de Guerra-Peixe. As duas únicas exceções a esse padrão são os arranjos para as músicas “Ave Maria” e “Bate-papo moderno”, nos quais não há a presença da seção instrumental no meio da música. O interlúdio pode ser apenas uma cadência ou mesmo um compasso de solo instrumental, mas também pode ser um longo solo instrumental com a repetição da melodia completa da música. Desse modo, seu tamanho varia de um ou dois a trinta e dois compassos do arranjo. Ainda assim, a tendência do interlúdio é ser uma repetição instrumental da seção A. Por vezes há uma barra de repetição na própria introdução, assim, quando a música repete, sua repetição engloba a introdução que serve como interlúdio por estar no meio da música e não mais no seu início. Exceto no arranjo para o choro “Vagalume”, no qual o interlúdio recebe barra de repetição com casa um e casa dois, o interlúdio nunca repete. Ele é tocado uma única vez na execução do arranjo.

Após o interlúdio há a repetição das seções, com ou sem leitura da barra de repetição, então se pula para coda no momento em que seria a volta do interlúdio ou da transição. O normal dos arranjos de Guerra-Peixe é conter a coda, a exceção fica, por exemplo, para a música “Morreu num adeus”. Por vezes a coda contém apenas dois compassos de cadência, podendo chegar até oito compassos. Ela também pode contar com a presença da voz cantando a última frase da música, como ocorre no arranjo para o “Samba de uma nota só”. Em arranjos para músicas como “Paqueta”, “Brincando de amar” e “Samba da criança” a coda recebe barra de repetição e a indicação *ad libitum*, ou seja, um tipo de final que vai terminando aos poucos: sumindo, também conhecido como *fade out*.

Nisso consiste a forma dos arranjos sinfônicos para orquestra de rádio de Guerra-Peixe. Ao compará-los com a forma da *Drummondiana*, percebem-se seis características semelhantes entre ambos. A primeira delas diz respeito à introdução, pois, como nos arranjos, todas as peças da *Drummondiana* têm introdução. A segunda diz respeito à seção A. À semelhança das músicas com arranjos de Guerra-Peixe, a seção A das peças da *Drummondiana* é geralmente constituída de uma frase de oito compassos que se repete de duas a quatro vezes em cada música. Quanto à terceira semelhança, a seção B de ambos os casos nunca recebe barra de repetição individual. Portanto, a repetição desta seção é menos frequente do que a da seção A. O quarto aspecto se refere à presença da coda. Como nos arranjos, na maioria das peças da *Drummondiana* há coda, sendo também curtas. Por terem um tamanho aproximado, o tempo de duração das peças da *Drummondiana* equivale ao dos arranjos: quinta característica. Por fim, como sexta característica, Guerra-Peixe se aproveita de elementos da introdução para compor a transição, como ocorre no arranjo para a marcha-rancho “Estão voltando as flores” e na peça número seis da *Drummondiana*: “Canção antiga”.

O arranjo para a música “Os três pierrôs” e a peça número *um* chamada “Canção para álbum de moça” contêm seção C, porém distribuídas de forma diferente, a primeira intercalada com transições e a segunda à maneira de um rondó.

Além do arranjo, a extensão vocal da *Drummondiana* está escrita em uma tessitura média e média aguda possível de ser interpretada por diferentes tipos de vozes, como afirmou o próprio Guerra-Peixe: “todo mundo pode cantar” (1992 apud NONNO 1997, p. 285). Além disso, na *Drummondiana*, os contornos melódicos não possuem intervalos de difícil entoação e o ritmo da melodia é bastante simples. À semelhança dos arranjos:

(...) observa-se que Guerra-Peixe procura preservar a simplicidade da estrutura rítmica optando pela variação a partir da subdivisão de semicolcheia em compasso simples, ao invés de valer-se da complexidade artificiosa dos ritmos irregulares e da excessiva alternância de compassos, que na opinião do autor complicam desnecessariamente a execução (DOMINGUES, 1993, p. 39).

Ou seja, essas características referidas por Domingues são comuns às músicas para as quais Guerra-Peixe escreveu arranjos.

Textura

Os arranjos de Guerra-Peixe apresentam apenas as texturas de “melodia acompanhada” e “melodia secundária”. Na maioria das vezes, essas duas texturas compõem o mesmo arranjo se intercalando durante as seções da música ou até mesmo nas mesmas seções.

Guerra-Peixe mantém a tendência predominante de atribuir aos primeiros e segundos violinos, normalmente em uníssono, a função da “melodia secundária”. Quando a instrumentação do arranjo inclui a flauta, este instrumento também tende a dobrar, em uníssono, os violinos. Nesse caso, Guerra-Peixe reserva momentos em que a flauta executa a “melodia secundária” solo, geralmente ao acompanhamento das cordas, por exemplo, nos compassos 21 a 25 no arranjo para o samba-canção “Nossos momentos”. O mesmo procedimento orquestral é aplicado nos poucos casos em que os saxofones, em uníssono, fazem a “melodia secundária”, ou seja, eles são acompanhados pelo fundo harmônico das cordas.

Os trompetes quase nunca cumprem a função de “melodia secundária”, fazem apenas contracantos homorítmicos com os trombones. Já estes últimos, ocasionalmente aparecem com uma “melodia secundária” escrita com notas longas também em uníssono.

A textura de “melodia acompanhada” pode ser mais bem compreendida no estudo específico do “motivo de acompanhamento”. Quanto à “melodia secundária”, sua função básica é dialogar com a melodia principal, mas, enquanto essa última se movimenta, a primeira fica parada e assim que a situação se inverte a “melodia secundária” ecoa uma ideia melódica em resposta à melodia principal. Nesse sentido, Guerra-Peixe respeita esse princípio de diálogo em oposição a um contraponto mais acirrado entre as vozes.

Além disso, chama a atenção o modo como Guerra-Peixe utiliza a “melodia secundária” sem torná-la enfadonha. Para tanto, ele a distribui entre as seções da música apresentando-a sempre em timbres e em material melódicos diferentes, além de associá-la aos elementos musicais pertencentes à melodia principal para dar unidade na variedade.

Ainda assim, a preferência de Guerra-Peixe é de atribuir essa função à flauta e aos primeiros e segundos violinos, com a possível inserção da dobra da viola, como acontece na introdução para a música “Nossos momentos”:

Exemplo 83

"melodia secundária"

Os arranjos de Guerra-Peixe muito dificilmente apresentam mais do que três elementos simultâneos. A presença de quatro elementos ocorre de maneira muito sincronizada, de modo que eles nunca se movimentam exatamente no mesmo momento. Um exemplo disso é o seguinte trecho extraído do arranjo para a música “Quem eu quero não me quer”. Nele, há a rara presença de quatro elementos juntos, isso sem incluir a “linha do baixo”, na qual o saxofone barítono executa uma dobra.

O primeiro elemento é a melodia principal da música. O segundo o “motivo de acompanhamento” presente nos saxofones altos e tenores. O terceiro é o contracanto⁴² nos trombones em uníssono. E o quarto é a “melodia secundária” nos primeiros e segundos violinos. Todos estão juntos, porém plenamente divididos e articulados de modo a não constituírem uma “textura contrapontística”, segundo a classificação de Piston. Vale lembrar que na *Drummondiana* Guerra-Peixe também não usa mais do que três elementos simultâneos – no máximo três na constituição da textura de “melodia secundária”. Entretanto, ao contrário dos arranjos, a textura predominante desse ciclo é a de “melodia acompanhada”.

O seguinte trecho é um exemplo do arranjo mencionado anteriormente em que há a rara presença de quatro elementos juntos:

⁴² O contracanto difere da “melodia secundária” justamente por sua relação com a melodia principal. Enquanto a “melodia secundária” se constitui em uma melodia paralela à principal, o contracanto visa preencher os espaços da melodia principal em resposta a esta, nem sempre constituindo uma melodia completa.

Exemplo 84

The musical score for Exemplo 84 consists of two systems of staves. The first system covers measures 10 to 15, and the second system covers measures 16 to 21. The staves are labeled as follows: voz (voice), sxa 1-3 (saxophones 1-3), sxt 2-4 (saxophones 2-4), sxb (saxophone/bassoon), trombones, and I-II violinos (violins I-II). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is common time (C). The score shows a vocal melody in measure 10, which is then taken up by the saxophones and violins in measure 16. Dynamics include mf (mezzo-forte) and sf (sforzando).

Na *Drummondiana* é mais freqüente do que nos arranjos haver dobra da melodia principal da voz pelos instrumentos da orquestra, às vezes isso ocorre quando os instrumentos pontuam as notas principais da melodia em um tipo de aumentação. Por outro lado, a utilização da “melodia secundária” é uma característica mais marcante dos arranjos e não da *Drummondiana*.

Durante todo ciclo, há apenas quatro momentos em que Guerra-Peixe utiliza a textura de “melodia secundária”. O primeiro aparece na peça número dois: “Perguntas em forma de cavalo marinho”. Nele, a “melodia secundária” está escrita para os primeiros e segundos violinos – como é frequente nos arranjos – nesse momento, primeiros e segundos violinos se dividem para completar uma única ideia melódica. Nos outros três momentos em que Guerra-Peixe usa a “melodia secundária”, em dois deles ela também está escrita para os primeiros e segundos violinos, como na “Canção amiga”, nos compassos 305 e 306, na forma de um cromatismo descendente, com o acréscimo da viola na última célula rítmica e na peça

“Festa no brejo”, nos compassos 404, 405 e 406. Ainda nessa mesma peça, dos compassos 367 até 380, a “melodia secundária” apresenta uma ideia melódica de dois compassos que se repete cinco vezes escrita para flauta, oboé e clarinetes em uníssono, tipo de instrumentação também usada nos arranjos para cumprir a “melodia secundária”.

Na *Drummondiana*, todas às vezes a “melodia secundária” é escrita na figura de semicolcheias e é usada para determinar o caráter musical do trecho. Esse tipo de recurso não é usado nos arranjos. A sonoridade que a “melodia secundária” constitui na *Drummondiana* pode ser mais bem compreendida a partir da observação do seguinte exemplo extraído da peça “Perguntas em forma de cavalo marinho”:

Exemplo 85

158

oboé e clarinetes

fagote

reco-reco de metal

voz

I-II violinos

saltado

Con te mos al go so mos con

p *p*

161

ob e cl

fg

r.f.

vz

I-II vl

ti dos Dão nos um no - me? É ta - mos

164

ob e cl

fg

r.f.

vz

I-II vl

vi - - - - - vos?

“Motivo de acompanhamento”⁴³

Nos arranjos de Guerra-Peixe, o “motivo de acompanhamento” é predominantemente exercido pelos saxofones. Um dos aspectos referentes à condução do saxofone na função de “motivo de acompanhamento” é que Guerra-Peixe quase não utiliza o recurso de cruzamento de vozes. Assim, na maior parte do tempo, da nota mais grave para a mais aguda, a condução

⁴³ Segundo Schoenberg, o “motivo de acompanhamento” é constituído de “simples repetições rítmicas e adaptações à harmonia. Sua forma deve ser estruturada em tal ordem que ela possa ser modificada, liquidada ou abandonada, em conformidade com a natureza do tema” (1996, p. 108).

obedece à seguinte disposição: nota mais grave com o saxofone barítono, depois quarto e segundo tenores e, por fim, terceiro e primeiro altos, este último na voz da ponta – nota mais aguda do acompanhamento.

Quanto à abertura dos acordes, é possível identificar alguns pares de vozes, por exemplo, os saxofones primeiro alto e quarto tenor se movem predominantemente em sextas paralelas. Algo semelhante ocorre em relação ao saxofone terceiro alto com o saxofone primeiro alto. Só que nesse caso, normalmente quando a linha da ponta do saxofone primeiro alto se move por grau conjunto, o saxofone terceiro alto acompanha-a em terças paralelas. O aspecto das terças paralelas também pode ser identificado entre o par de saxofones tenores. A preocupação de combinar os intervalos harmônicos melodicamente se restringe aos pares de vozes mencionados, pois a tendência do saxofone barítono é conciliar as suas notas com a “linha do baixo”.

Esse tipo de procedimento foi identificado pelo pesquisador Joel Barbosa de Oliveira em sua dissertação intitulada *Arranjo Linear: uma alternativa às técnicas tradicionais de arranjo em bloco* como uma maneira de manipular determinado naipe como se fosse um único instrumento (2004, p. 35). Oliveira explica que “a homofonia construída em blocos de notas, em que cada nota melódica é harmonizada por notas de igual valor, sejam elas repetidas ou não, se presta a construir densidade melódica, mas não tem caráter contrapontístico [entre os instrumentos do mesmo naipe]” (2004, p. 37).

Sobre esse tipo de procedimento aplicado ao quinteto de saxofones, o exemplo seguinte, extraído do arranjo de Guerra-Peixe para a marcha carnavalesca “O teu cabelo não nega”, é perfeitamente ilustrativo:

Exemplo 86

Exemplo 86 shows a musical score in 2/4 time, key of B-flat major. The score is divided into three systems. The first system (measures 17-29) features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, both with many repeated notes. The second system (measures 30-42) continues this pattern. The third system (measures 43-45) shows a final measure with a sustained chord in the right hand and a bass line in the left hand.

Quando há repetição de notas, a estrutura é mantida, como explicou Oliveira na citação anterior. Tal procedimento pode ser observado na figura seguinte extraída do interlúdio do arranjo para o samba-canção “Nossos momentos”:

Exemplo 87

Exemplo 87 shows a musical score in 2/4 time, key of B-flat major. The score is divided into two systems. The first system (measures 37-42) features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, both with many repeated notes. The second system (measures 43-45) shows a final measure with a sustained chord in the right hand and a bass line in the left hand.

No que se refere à abertura de vozes dos acordes se nota que da nota mais grave para a mais aguda os acordes apresentam a seguinte disposição: fundamental, quinta, terça e sétima. No caso do acorde de dominante, percebe-se que Guerra-Peixe omite a quinta em função do acréscimo de dissonâncias, por exemplo, a décima terceira ou nona nas vozes mais agudas. Esse procedimento aplicado por Guerra-Peixe nos arranjos pode também ser identificado nas aberturas das notas dos acordes da *Drummondiana*. Para perceber tal

semelhança basta comparar o exemplo seguinte, retirado da introdução também da música “Nossos momentos”, com a figura número 11:

Exemplo 88



O procedimento de utilizar um padrão de “motivo de acompanhamento” que não reaparece na íntegra durante o acompanhamento para a voz solista, mas que fica circunscrito à introdução, é muito recorrente nos arranjos de Guerra-Peixe. Isto pode ser observado nas introduções das músicas “Nossos momentos” e “O teu cabelo não nega”, por exemplo.

Percebe-se com isso o cuidado de Guerra-Peixe em deixar claro, logo na introdução, qual é a característica da condução do “motivo de acompanhamento” que distingue o gênero da música, enquanto nas seções do acompanhamento para a voz solista ele tem mais liberdade para expandir esse padrão ao longo do acompanhamento.

À semelhança da escrita para os saxofones, também é possível reconhecer nos metais um tipo de condução padronizada, pois esta obedece a um modelo repetitivo.

Por exemplo, no interlúdio do arranjo de Guerra-Peixe para “Nossos momentos” a melodia da seção A é repetida na íntegra pelos metais. Nela, a distribuição de vozes e a condução das mesmas é bastante clara: o primeiro trompete fica com a voz principal dobrado uma oitava abaixo pelo segundo trombone, sexta abaixo pelo segundo trompete e encadeada à maneira do falso-bordão nos três trompetes.

Ainda é possível estabelecer uma relação entre os pares de vozes, por exemplo, o primeiro trombone caminha, preponderantemente, em terças paralelas, alternando entre acima e abaixo, em relação à linha do segundo trombone, enquanto os trompetes caminham paralelamente na moldura de uma tríade em primeira inversão, sendo que a nota da ponta fica para o primeiro trompete, a do meio com o terceiro e a mais grave com o segundo. Esse tipo de condução resulta em uma escrita homofônica paralela que se assemelha à técnica do falso bordão, como pode ser observado também na introdução do arranjo para “Nossos momentos”:

Exemplo 89

Na *Drummondiana*, o acompanhamento é desempenhado de modo equilibrado entre os sopros e as cordas; além disso, a escrita de Guerra-Peixe faz com que o acompanhamento ocorra com bastante interação entre as cordas e os sopros, bem como com a percussão, sem, contudo, formar o tipo de acompanhamento “complementar”, como o usado no arranjo para “Aquarela do Brasil”. Ver exemplo 59.

Como mencionado anteriormente, é notável na *Drummondiana* certa semelhança com os arranjos no uso da abertura de vozes e dos tipos de acordes empregados. Todavia, apesar da semelhança na tipologia desses acordes, a função deles e sua relação harmônica como um todo diferem das harmonias presentes nos arranjos do compositor.

O desenho rítmico do “motivo de acompanhamento” também é diferente. Enquanto nos arranjos Guerra-Peixe emprega uma maior variedade nas células rítmicas em uma mesma linha do “motivo de acompanhamento”, na *Drummondiana* a tendência do “motivo de acompanhamento” é de se manter por mais tempo com o mesmo desenho rítmico, às vezes variando-o ao distribuí-lo entre as cordas e os sopros, do qual o seguinte trecho, extraído da peça “Perguntas em forma de cavalo-marinho”, é um exemplo disso.

Exemplo 90

The musical score for Exemplo 90, measures 161-164, is presented in a multi-staff format. The staves are labeled as follows: oboé, clarinetes, fagote, reco-reco de metal, voz, cordas, ob. cl. fg., r.t., vz, and cd. The score includes a 'poco ritard' marking. The lyrics are: 'ti des Dão nos um no - me? Es - ta - mos' and 'vi - vos?'. The score includes a 'poco ritard' marking.

Uma das diferenças entre os arranjos e a *Drummondiana*, no que se refere ao “motivo de acompanhamento”, é o uso das cordas. Enquanto na *Drummondiana* as cordas desempenham relevante papel na condução do “motivo de acompanhamento”, nos arranjos sua função básica enquanto naipes completo é fazer fundos harmônicos para variar o timbre do acompanhamento ou dar suporte harmônico em momentos em que os saxofones, por exemplo, fazem uma melodia.

“Linha do baixo”

Outro aspecto que importa ser analisado se refere à condução da “linha do baixo”. Os instrumentos que exercem essa linha são sempre os mesmos, a saber: contrabaixo,

violoncelo, piano, saxofone barítono e primeiro trombone, cada um à sua maneira. Entretanto, é o contrabaixo e a mão esquerda do piano que conduzem a “linha do baixo” durante a maior parte dos arranjos. A mão esquerda do piano – clave de fá – executa, na grande maioria dos arranjos, a mesma linha escrita para o contrabaixo, nesta linha aparece a indicação na partitura de que o contrabaixo deve ser lido na clave de fá do piano.

No aspecto rítmico, identificam-se duas tendências predominantes da condução da “linha do baixo”. A primeira se refere ao compasso binário, no qual a “linha do baixo” toca o valor correspondente à unidade de tempo da fórmula de compasso. Essa tendência pode ser observada nos arranjos para o gênero samba, bem como nas suas variantes. A segunda faz-se notável no compasso quaternário. Nele, há uma intermitência entre nota, nos primeiros e terceiros tempos de cada compasso, e pausa, nos segundos e quartos tempos de cada compasso. O arranjo para a música “Aquarela do Brasil” é um bom exemplo de tal constatação.

No aspecto melódico, em ambos os casos mencionados e em certos casos diferentes a esses dois predominantes, a “linha do baixo” tende a saltar em movimentos de quarta ou quinta ascendentes ou descendentes no mesmo compasso e repetir a mesma nota no compasso, por vezes quando essa vai caminhar por grau conjunto para a nota do compasso seguinte. Na maioria das vezes, a primeira nota do compasso escrita para a “linha do baixo” é a nota fundamental do acorde e a segunda nota é a quarta ou quinta desse mesmo acorde.

Apenas como um parêntese, a descrição do movimento melódico e rítmico da “linha do baixo” dos arranjos de Guerra-Peixe é perfeitamente aplicável para descrever a execução dessa mesma linha na gravação do samba-canção “Nossos momentos” de Luiz Bonfá, lançada pelo selo Odeon, em 1962. Com isso, entende-se que o padrão da “linha do baixo” adotada por Guerra-Peixe não é uma criação particular sua. Antes, é um recurso simples que funciona para acompanhar diferentes gêneros musicais sem interpor-se aos outros elementos da música, cuja versão de Luiz Bonfá é um bom exemplo, pois enquanto o baixo faz a marcação padrão, o solista tem espaço e liberdade para criar e improvisar.

Outro padrão rítmico muito recorrente na “linha do baixo” dos arranjos de Guerra-Peixe se refere ao gênero bolero. Escrito em compasso binário (dois por dois), a tendência rítmica da “linha do baixo” para o gênero bolero é conter as seguintes figuras: mínima seguida de duas semínimas, como ilustra o exemplo seguinte retirado do arranjo para a música “Alegria de viver”, de Artur Ernesto de Carvalho:

Exemplo 91

Acontece também de Guerra-Peixe substituir a nota longa da primeira mínima de cada compasso por uma semínima seguida de pausa, como no arranjo para a música “Portugal perdoa sempre”, de autoria de David Nasser e Herivelto Martins. Todavia, essa música é do gênero fado, para músicas do gênero bolero Guerra-Peixe mantém o padrão mencionado anteriormente.

O compasso ternário não é muito comum nas músicas para as quais Guerra-Peixe fez arranjos sinfônicos para a Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Porém, um exemplo de escrita para “linha de baixo” em compasso ternário é o arranjo para a música “Valsa de uma cidade”, de Ismael Neto e Antônio Maria. Nesse arranjo, Guerra-Peixe escreve uma mínima pontuada por compasso que toca a nota fundamental do acorde. Já no arranjo para a música “Cantinho da parede”, de autoria de Paulo Gracindo e Almira Castilho, do estilo Guarânia, Guerra-Peixe conduz a “linha do baixo”, também em compasso ternário, em arpejos sobre as notas do acorde, sobretudo na ordem fundamental, terça e quinta, intercalando esse padrão melódico com o outro mencionado anteriormente.

A figura rítmica de colcheia pontuada mais semicolcheia aparece distribuída de três diferentes maneiras na condução da “linha do baixo” nos arranjos de Guerra-Peixe. A primeira acontece no samba-canção chamado “Há sempre um amanhã”, de Tito Madi. Nesse caso, tal figura se faz presente no segundo tempo da música:

Exemplo 92

O segundo caso é a forma invertida desse padrão, presente na toada “Vida ruim”, de Catulo de Paula:

Exemplo 93

A terceira maneira em que essa figura surge é em uma condução marcada pela presença simultânea dos dois casos anteriores. Esse procedimento se encontra no samba,

classificado por Guerra-Peixe como samba moderno, intitulado “Nunca entenderá”, cuja autoria é de Ruy Rey. A figura que marca a condução rítmica da “linha do baixo” para essa música por grande parte do arranjo é a seguinte:

Exemplo 94



O último padrão rítmico que difere das duas principais maneiras de Guerra-Peixe conduzir a “linha do baixo” encontrado nos arranjos sinfônicos escritos para a orquestra da Rádio Nacional do Rio de Janeiro é o que se encontra na música, classificada como gênero balada, chamada “A praia”, de Jovar Hetter. Nela, Guerra-Peixe conduz a “linha do baixo da seguinte forma:

Exemplo 95



Ao comparar os dois principais padrões rítmicos e as suas variáveis apresentadas, bem como suas características melódicas com a “linha do baixo” da obra *Drummondiana*, é identificável um procedimento semelhante. Na última peça chamada “Festa do brejo” da obra *Drummondiana*, a partir do décimo terceiro compasso até o fim da peça, a “linha baixo”, escrita para o contrabaixo e o violoncelo, repete o padrão rítmico em que cada nota toca o valor correspondente à unidade de tempo da fórmula de compasso no desenho melódico de saltos de quarta descendente e quinta ascendente. Além disso, há a semelhança da preferência em atribuir a “linha do baixo” para o contrabaixo e o violoncelo em paralelo ao acompanhamento desempenhado pelo restante da orquestra.

Nisso consiste a semelhança no que diz respeito à escrita da “linha do baixo” dos arranjos de Guerra-Peixe em comparação com a escrita para *Drummondiana*.

Contudo, a maior parte da escrita para a “linha do baixo” da obra *Drummondiana* é bastante interativa com o acompanhamento, ou seja, ela não segue em paralelo ao acompanhamento por todo tempo, mas, sim, em homofonia ou em diálogo com ele. Tal interação entre a “linha do baixo” e o acompanhamento só acontece em momentos pontuais e específicos nos arranjos de Guerra-Peixe, por exemplo, na introdução da música “Nossos momentos”, que apresenta uma relação de complementaridade entre os instrumentos que se vinculam à “linha do baixo”:

Exemplo 96

E nas introduções para os arranjos das músicas “Al-Di-La” e “Vou rir de você”, que também são exemplares dessa interação entre “linha do baixo” e o acompanhamento, sobretudo quando essa linha se adéqua ao naipe de cordas ou aos *tutti* orquestrais.

Como exemplo de homofonia entre “linha de baixo” e acompanhamento, segue o exemplo da cadência final do samba “Luz negra”:

Exemplo 97

É reconhecível ainda na “linha do baixo” dos arranjos de Guerra-Peixe o recurso de dobra. Além da dobra do piano, em uníssono com o contrabaixo, há mais três tipos de dobras nos seus arranjos no que tange à “linha do baixo”.

No primeiro caso, há a presença do saxofone barítono, que concilia o desenho rítmico do “motivo de acompanhamento” com as notas fundamentais do acorde presente na “linha do baixo”, sendo essa mesma observação válida em relação à linha do primeiro trombone, na maioria dos casos.

Ainda assim, é o saxofone barítono o instrumento que tem mais notas coincidentes com a “linha do baixo”. A conciliação entre o desenho rítmico do “motivo de acompanhamento” tocado em bloco pelos saxofones com a “linha do baixo” é exemplificada a seguir a partir de um trecho tirado do arranjo para a música “Samba de uma nota só”:

Exemplo 98

E também pode ser exemplificado pela seguinte figura extraída do arranjo para a música “O teu cabelo não nega”:

Exemplo 99

Nota-se nos exemplos anteriores que o saxofone barítono antecipa as notas da cadência, sendo esse movimento de antecipação do acorde de tônica combinado com o “motivo de acompanhamento”, e acentua as sincopas (entradas acéfalas), seguindo o padrão do “motivo de acompanhamento”. O mesmo procedimento pode ser observado no exemplo seguinte, extraído da marcha carnavalesca “O teu cabelo”, no qual se acrescenta a linha do primeiro trombone:

Exemplo 100

É notável, também, o movimento contrário entre o saxofone barítono e os trombones, escrito para obedecer à tessitura destes últimos.

No segundo caso de dobramento da “linha do baixo”, os violoncelos sustentam a nota longa da fundamental dos acordes em movimentos de quintas paralelas, conciliando um preenchimento harmônico com o reforço da “linha do baixo”, como apresenta o exemplo seguinte tirado também do arranjo para a música “O teu cabelo não nega”:

Exemplo 101

No caso do padrão quaternário da “linha do baixo”, como acontece na música “Aquarela do Brasil”, os violoncelos sustentam a nota longa – fundamental do acorde – por todo o compasso enquanto o contrabaixo e o piano caminham ritmicamente tocando na primeira e na terceira semínima de cada compasso em saltos de quinta justa – fundamental na cabeça do compasso e quinta do acorde no terceiro tempo, procedimento muito comum nos arranjos de Guerra-Peixe:

Exemplo 102

Já no terceiro caso de dobramento, o primeiro trombone tenor dobra eventualmente a “linha do baixo”, conciliando-a com a nota mais grave do “motivo de acompanhamento”. Ou ainda, como no arranjo para o “Samba de uma nota só”, cumpre o papel de preencher as notas do meio da harmonia, em semelhança rítmica de quando dobra as notas extremas do grave que coincidem com a “linha do baixo”. O exemplo abaixo é ilustrativo nesse sentido:

Exemplo 103

São poucas as exceções nesses três casos de dobramento da “linha do baixo”. Um exemplo dessa exceção ocorre na seção *B* do arranjo para a música “Samba de uma nota só”, na qual o saxofone barítono desempenha a função de dobra da “linha do baixo” de uma maneira inusitada. Ele aparece sozinho em relação aos outros saxofones sustentando as fundamentais dos acordes por todo o compasso e mudando de nota por meio de um glissando descendente:

Exemplo 104

Na *Drummondiana* a “linha do baixo” está escrita de uma maneira mais interativa com o acompanhamento e o seu dobramento ocorre de forma mais complexa sem estabelecer uma associação direta com os arranjos, sobretudo por causa do papel atuante dos violoncelos. Nessa obra, o contrabaixo é que serve de apoio à “linha do baixo” conduzida pelos violoncelos com eventuais dobras dos fagotes. Nos arranjos ocorre o contrário, pois são os violoncelos que apoiam o contrabaixo: principal condutor da “linha do baixo”.

Seção rítmica

Sobre a seção rítmica dos arranjos de Guerra-Peixe, a ilustração seguinte, retirada da cadência do final da seção *B* da música “O teu cabelo não nega”, demonstra o tipo de escrita que é usada por Guerra-Peixe para este grupo instrumental. A parte da bateria não recebe indicações de escrita, a não ser a referência “ad lib” (*ad libitum*). Desse modo, é possível entender que os bateristas da orquestra da Rádio Nacional do Rio de Janeiro já estavam suficientemente habituados com os ritmos em voga e não precisavam de maiores indicações.

O mesmo pode ser dito sobre a guitarra, pois com a sua escrita em cifras, são raríssimos os momentos de indicações na partitura. Por fim o piano, a clave de sol é predominantemente escrita em cifras e a clave de fá espelha a linha escrita para o contrabaixo. Conclui-se que a seção rítmica, exceto por alguns efeitos sonoros específicos, cuja figura seguinte é um exemplo, ficava mais a cargo dos instrumentistas do que na incumbência das indicações escritas na partitura pelos arranjadores da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, sendo essas descrições pertinentes às análises de todos os arranjos.

Compensa lembrar que “lamentavelmente a maioria dos arranjos não apresenta a indicação de andamento em suas grades” (PEREIRA, 2006, p. 86). Talvez, porque os músicos associavam o gênero musical em questão ao andamento da música.

O exemplo seguinte, retirado do arranjo para “O teu cabelo não nega”, é um dos momentos em que há maior grau de indicações na partitura sobre a execução da seção rítmica:

Exemplo 105

49

bt

vz

pn

gt

E^b7+ B^bmG^b7 E^b7+ E^b/A^b

Devido à ausência de subsídios mais minuciosos na escrita para a seção rítmica dos arranjos, uma análise comparativa com a escrita para percussão da *Drummondiana* não pode ser completa.

A análise da *Drummondiana*, em si, já requer um estudo à parte, porém, como este foge dos objetivos desta pesquisa, conclui-se que a *Drummondiana* apresenta procedimentos orquestrais que encontram respaldo nos arranjos. Todavia, por se tratar de propostas estilísticas e mesmo estéticas diferentes, a sonoridade da *Drummondiana*, consequentemente, difere da dos arranjos.

Guerra-Peixe estava plenamente satisfeito com a *Drummondiana*, ele a julgava como uma obra única no repertório musical brasileiro e ainda ressaltava o aspecto popular da obra como algo positivo, o que revela sua inclinação em compor pensando na comunicabilidade da música popular, a mesma para a qual viveu escrevendo arranjos. Segundo Nonno,

Uma vez na televisão anunciaram que Milton Nascimento ia cantar “Canção Amiga” que o Drummond pediu a ele [que musicasse]. Pensei: mentira, Drummond nunca pediria. Mas a mídia é muito sem-vergonha e o compositor também permite isso. Mas ficou aquém. Isso aqui [a *Drummondiana*] é muito mais popular no sentido do povão, muito mais que a música do Milton. Negócio sem nexo! (GUERRA-PEIXE, 1992, apud NONNO, 1997, p. 285).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa amplia o conhecimento da vida e da obra de um importante compositor brasileiro. A análise dos arranjos de Guerra-Peixe acrescenta mais um aspecto no entendimento desse importante músico. Como pode ser observado na bibliografia desta pesquisa, existem trabalhos com diferentes abordagens sobre a produção musical de Guerra-Peixe. Por exemplo, pesquisas a respeito de suas composições, de seu pensamento nacionalista, de sua obra vocal, de suas transcrições e de suas trilhas para cinema, porém o estudo analítico de seus arranjos revela-se uma novidade.

Este trabalho é apenas o início de um estudo analítico dos arranjos de Guerra-Peixe. Existem outros arranjos produzidos por esse músico que precisam ser analisados para se entender mais a respeito da técnica de arranjo e orquestração que Guerra-Peixe deixou como legado à música brasileira. A indicação da localização do acervo de partituras com arranjos de Guerra-Peixe que se encontra nesta dissertação é um guia aos interessados em prosseguir com a pesquisa sobre a contribuição que Guerra-Peixe deu à música popular.

Por meio do levantamento da sua trajetória como arranjador de orquestras de rádio, é reconhecível que, como ocorreu com outros músicos contemporâneos de Guerra-Peixe, a profissão de arranjador de orquestras de rádio foi a sua principal fonte de renda. Apesar de seu forte vínculo com a música popular, Guerra-Peixe pretendeu associar a sua imagem pessoal primordialmente à música de concerto. O fato de o compositor ter sido um adepto das propostas nacionalistas de Mário de Andrade, também devido à marcante presença que essas ideias exerciam nos compositores da época, esclarece a intenção de Guerra-Peixe de evitar associar seu nome à música popular. A perspectiva de um pensamento excludente da música popular pelos músicos e intelectuais que escreveram sobre música ainda marcou a falta de interesse em estudos musicológicos pelo tema do arranjo durante boa parte do século XX.

Entretanto, percebe-se que recentemente tem surgido um crescente interesse no meio acadêmico na pesquisa com enfoque nos arranjos e nos seus arranjadores. Trabalhos a respeito da produção de música popular de músicos, como Radamés Gnattali e Pixinguinha, têm sido cada vez mais frequentes. Assim, a presente pesquisa inclui-se nessa abertura no campo de pesquisas acadêmicas. Além disso, o estudo analítico de arranjos escritos para orquestras de rádio amplia as opções de escolha dos objetos de pesquisa em música e a aumenta-se a abordagem para uma maior diversidade de gêneros musicais, a partir desta pesquisa. Desse modo, o presente trabalho também abre a área de análise para mais uma possibilidade: a do estudo analítico de arranjos sinfônicos escritos para orquestras de rádio.

Esse primeiro passo deve ser seguido de uma linha de pesquisa que conte com a colaboração de um maior número de pesquisadores, pois o assunto da análise e do levantamento histórico da técnica de orquestração e arranjo desenvolvida pelos arranjadores brasileiros para gêneros nacionais é amplo e requer uma pesquisa em longo prazo. Tal pesquisa trará uma grande contribuição para o conhecimento da cultura musical brasileira.

O resgate da sonoridade dos arranjos escritos para a orquestra da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, feito por meio de um sampleador com gravação de voz, revelou uma sonoridade que se extinguiu, mas que agora existe como exemplo aproximado de como soava o acompanhamento para cantor de música popular executado pela orquestra da rádio Nacional, emissora que marcou a cultura brasileira durante décadas. O próprio tipo de arranjo analisado nesta pesquisa, enquanto escrita e formação instrumental, é algo difícil de ser encontrado. Ou seja, o trabalho de reconstituição da sonoridade dos arranjos produzidos pelos arranjadores da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, tendo como exemplo os arranjos de Guerra-Peixe, é uma fonte de consulta indispensável para todos que possuem interesse em ouvir como esses arranjos soam.

Uma breve contextualização histórica de alguns dos principais gêneros de música popular brasileira explica como eles se vincularam à Rádio Nacional do Rio de Janeiro, emissora de rádio que foi a instância fundamental para a consagração de artistas por mais de trinta anos no Brasil.

Esta pesquisa também preenche uma lacuna bibliografia sobre o aspecto do papel das orquestras de rádio na história da música popular brasileira. Encontra-se neste trabalho um texto organizado que explica o surgimento, o desenvolvimento, o período de vigor e o declínio das orquestras de rádio. De certo modo, essas orquestras tiveram um importante papel na educação musical dos ouvintes das emissoras que contavam com uma orquestra em seu elenco. Com o aprimoramento das tecnologias, tornou-se dispensável a presença de uma orquestra para se transmitir música via rádio. As músicas transmitidas por meio do disco suprimiram as orquestras de rádio. Essas orquestras foram transferidas para as emissoras de televisão e nelas permaneceram até o fim dos festivais de música, o programa *O Fino (da bossa)*, da Rede Record de televisão, é um exemplo disso. No rádio, os programas de auditório apresentados ao vivo foram os últimos programas em que as orquestras de rádio puderam atuar. Com o fim deles, no final da década de 1960, as orquestras de rádio que executavam música popular deixaram de existir no Brasil. Com isso, a presente pesquisa apresenta um estudo que traça o histórico das orquestras de rádio, além de descrever o

processo de sua formação instrumental e ainda situar o seu papel na história da música popular brasileira.

A análise dos arranjos de Guerra-Peixe demonstra que o seu domínio da técnica de orquestração, somado ao seu conhecimento de gêneros de música popular contribuiu no enriquecimento das músicas que receberam seus arranjos.

O exemplo dos arranjos de Guerra-Peixe esclarece que as orquestras de rádio, como a da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, interpretavam os gêneros musicais em voga na época obedecendo às características musicais deles. Os profissionais responsáveis pela criação dos arranjos, assim como pela regência dos mesmos, foram conscientes ao ressaltar em seus arranjos as características estilístico-musicais de cada gênero.

Exemplo disso é o arranjo de Guerra-Peixe para a música “Aquarela do Brasil” do gênero samba-exaltação. Na elaboração desse arranjo ele utilizou uma grande variedade de recursos orquestrais, como pressupõe esse tipo de música, além de empregar procedimentos presentes na gravação que tornou essa música conhecida. Por outro lado, para o arranjo da música “Samba de uma nota só” do gênero bossa-nova, Guerra-Peixe obedeceu à concisão requerida pelo gênero. Assim, adaptou a sua técnica de escrita orquestral para obter um resultado que salientasse uma interpretação condizente com o estilo mais intimista da música.

Sobre a técnica de arranjo propriamente dita, Guerra-Peixe organiza o “motivo de acompanhamento”, principalmente em seu aspecto rítmico, em coerência com os gêneros vinculados ao arranjo, ele também elabora a “melodia secundária” a partir da utilização de motivos pertencentes à melodia principal da composição e ainda recorre às ideias musicais presentes nas gravações mais conhecidas das músicas para as quais faz arranjos. Esses são três exemplos de procedimentos orquestrais usados por Guerra-Peixe que comprovam sua consciência e coerência como arranjador.

Além desses aspectos, a pesquisa constatou que Guerra-Peixe usa procedimentos orquestrais que, independentemente dos gêneros musicais em questão, são recorrentes em todos os arranjos. Ele faz isso sem aplicá-los de forma idêntica e inalterável entre os arranjos. Apesar de tais procedimentos facilitarem a escrita do arranjo e contribuírem com uma execução mais bem-sucedida pelos músicos da orquestra, por estes estarem familiarizados com esse tipo de escrita, os arranjos não são invariavelmente iguais, mas, ao invés disso, sempre criativos e correspondentes às particularidades da música para a qual foi feito, além de coerentes com o tipo de ritmo requerido pelo gênero.

A partir da análise comparativa entre os arranjos e a obra *Drummondiana*, verificou-se que a escrita composicional de Guerra-Peixe apresenta uma orquestra muito atuante que

exerce todo o acompanhamento para a voz solista. Guerra-Peixe usa nos seus arranjos a mesma técnica composicional de dar destaque ao papel desempenhado pela orquestra no acompanhamento, pois, tanto nos arranjos como na escrita composicional, ele utiliza os instrumentos da orquestra para conduzir os elementos que constituem o acompanhamento, como a “melodia secundária”, o “motivo de acompanhamento” e a “linha do baixo”. Assim, quando a formação instrumental se assemelha, os procedimentos que se fazem presentes nos arranjos para constituir o acompanhamento também encontram respaldo em sua escrita composicional, como demonstrou a análise comparativa entre os arranjos e o ciclo de peças da *Drummondiana*.

O breve panorama sobre a estética dos arranjos de música popular brasileira desenvolvido nesta pesquisa apresenta resultados gerais de como se deu o aprendizado de procedimentos desenvolvidos ao longo da história do arranjo pelos arranjadores. Por exemplo, constatou-se que a extensão do ritmo do acompanhamento passou dos instrumentos de percussão para os instrumentos de altura definida da orquestra. Esse procedimento se faz presente nos arranjos de Guerra-Peixe. Contudo, a análise do “motivo de acompanhamento” exercido pelos instrumentos da orquestra usados para caracterizar os diversos gêneros de música popular é um tema que requer um maior aprofundamento. Tal estudo pode envolver tanto o aspecto histórico do processo envolvido no aprendizado dos arranjadores, possivelmente pela assimilação de técnicas advindas de arranjos americanos, como a análise demonstrativa da aplicação do “motivo de acompanhamento” escrito para os instrumentos da orquestra de acordo com os ritmos de gêneros nacionais.

A pesquisa da escrita dos ritmos de gêneros de música popular aplicados no arranjo para a formação instrumental sinfônica é um aspecto de interesse do autor desta dissertação. O próximo passo, que ficará para uma posterior pesquisa, tem como objetivo aprofundar as indagações iniciadas no presente trabalho e analisar como a orquestra na formação de uma *jazz-sinfônica* executa em arranjos exclusivamente instrumentais os diferentes ritmos dos gêneros de música popular brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Ernani. Guerra-Peixe um compositor multifário. **Net**, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.dc.mre.gov.br/brasil/textos/104a107er.pdf>>. Acesso em: 28 out. 2007.
- ALMADA, Carlos. **Arranjo**. São Paulo: UNICAMP, 2000.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Ed. Livraria Martins, 1962.
- ANDRADE, Mário de. **Música doce música**. São Paulo: Ed. Livraria Martins, 1963.
- ARAGÃO, Paulo. **Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)**. 2001. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.
- ASSIS, Ana Cláudia. César Guerra-Peixe: entre a cor nacional e a expressão dodecafônica. . **Anais da ANPPOM**, São Paulo, 2007, p. 1-11.
- BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Anne Marie. **Radamés Gnattali: O eterno experimentador**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.
- BESSA, Virgínia de Almeida. *Apontamentos para o estudo do arranjo na música popular brasileira: história, fontes e perspectivas de análise*. In: **VI Congreso de la Rama Latino americana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL)**. Musica Popular, Exclusión/Inclusión Social y Subjetividad en America Latina, 2005.
- BORÉM, Fausto; SANTOS, Rafael dos. *Práticas de performance "erudito-populares" em transcrições: técnicas de arco e pizzicato no contrabaixo acústico*. In: **Anais do II Seminário Nacional de Pesquisa em performance Musical** (Meio digital). Goiânia, 2002.
- BRASIL, Marcelo Alves. **Baden Powell e o Jazz na Música Brasileira**. 2004. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2004.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CABRAL, Sérgio. **Pixinguinha vida e obra**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.
- _____. **No tempo do Almirante: uma história do rádio e da MPB**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- _____. **A MPB na era do Rádio**. São Paulo: Ed. Moderna, 1996.
- CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993.

- CANAUD, F. C. **Interpretação da obra pianística de Radamés Gnattali através do conhecimento da música popular**. 1995. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.
- CASÉ, Rafael Orazem. **Programa Casé – O rádio começou aqui**. Rio de Janeiro: Ed. Mauad, 1995.
- CASTRO, Ruy. **Chega de saudade: A História e as histórias da Bossa Nova**. Rio de Janeiro: Ed. Companhia das Letras, 1999.
- _____. **A onda que se ergueu do mar**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2001.
- CONTÓ, Adriano Del Mastro. **Análise de técnicas de orquestração da música brasileira na “Suíte brasileira n. 1” de Cyro Pereira**. 2008. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- CORRADI JR., Cláudio José. **César Guerra-Peixe: suas obras para violão**. 2006. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- COSTA, R. M. da. **Tradição e Vanguarda nos arranjos de Rogério Duprat para a tropicália**. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- DELL’ORTO, Ângelo. **Aspectos interpretativos da Sonata nº 2 de César Guerra-Peixe**. 1998. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.
- DINIZ, André. **Almanaque do choro. A História do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003 (2ª ed.).
- DOMINGUES da SILVA, Luiz Eduardo de Castro. **Análise das técnicas composicionais na Sonata n. 2 para piano de Guerra-Peixe**. 1993. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1993.
- DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza Cambraia (org). **Do Samba-canção à Tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará/FAPERJ, 2003.
- FARIA JR. Antonio. Emanuel Guerreiro. **Guerra-Peixe: Sua Evolução Estilística à Luz das Teses Andreanas**. 1997. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997.
- _____. Guerra-Peixe e a estilização do folclore. *Latin American Music Review*, University of Texas Press, v. 21, n. 2, p. 169-189, Inverno 2000.
- _____; LUITGARDE, Oliveira Cavalcanti Barros; SERRÃO, Ruth. **Guerra-Peixe: um músico brasileiro**. Rio de Janeiro: LUMIAR, 2007.

FARIAS, Priscila Araújo. **A escrita idiomática do concertino para violino e orquestra de câmara de César Guerra-peixe**. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

FRUNGILLO, Mário David. **Mapa de ritmos do Brasil**. 2003. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2003.

FROTA, Wander Nunes. **Auxílio Luxuoso. Samba símbolo nacional. Geração Noel Rosa e indústria cultural**. São Paulo: Annablume, 2003.

GARCIA, Walter. **Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

GIARDINI, Mônica. **A Banda Sinfônica Jovem (Juvenil) do Estado de São Paulo: sua organização, trajetória e importância na formação de instrumentistas de sopros e de percussão**. Dissertação (Mestrado em Artes)-Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

GOLDFELDER, Miriam. **Por trás das ondas da Rádio Nacional**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GOMES, Marcelo Silva. As re-invenções do samba no período que cerca a inauguração da Bossa Nova: 1958-1967. **Anais da ANPPOM**, São Paulo, 2007, p. 1-14.

GUERRA-PEIXE, César. **Melos e Harmonia Acústica. Princípios de composição musical**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1988.

_____. Para onde vai a música popular brasileira. Arrastão. **Jornal de Arte**, Rio de Janeiro, p. 4, ago. 1965.

_____. Depoimento. Série: Memória Arranjadores. FMIS de São Paulo, 1992

_____. Depoimento. Compositores brasileiros. FMIS do Rio de Janeiro, 1992.

_____; ARAÚJO, Samuel (org.) **Estudos sobre música popular urbana**. Minas Gerais: Ed. Da UFMG/PETROBRÁS Cultural, 2007.

IKEDA, Alberto T. *Música na cidade em tempo de transformação* – São Paulo: 1900-1930. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

_____. *Apontamentos históricos sobre o jazz no Brasil: primeiros momentos*. **Revista de Comunicação e Artes** (USP), Ano 10, vol. 13, p. 111-124, 1984.

_____. *Pesquisa em música popular urbana no Brasil: entre o intrínseco e o extrínseco*. In: **III Congresso Latinoamericano IASPM - International Association for the Study of Popular Music**, 2001, Bogotá - Colombia. Actas del III Congreso Latinoamericano IASPM.

INSTITUTO MEMORIA MUSICAL BRASILEIRA (IMMUB). 2001. Disponível em: <<http://www.memoriamusical.com.br/index.asp>>. Acesso em setembro de 2008.

- LAKATOS, Eva M.; MARCONI, Marina de A. **Metodologia científica**. São Paulo: Atlas, 1983.
- LEME, Beatriz Campello Paes. **Guerra-Peixe e as 14 canções do Guia Prático de Villa-Lobos: reflexões acerca da prática da transcrição**. 2000. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.
- LIMA JUNIOR, F. M. de. **A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo**. 2003. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2003.
- LYRA, Sérgio. **Bossa-nova: bases para o surgimento de uma nova música. Análise da música “Chega de Saudade”**. 2007. Monografia (Graduação em Música)-Faculdade de Música Santa Marcelina, São Paulo, 2007.
- MACHADO, Cristina Gomes. **Zimbo trio e o Fino da bossa: uma perspectiva histórica e sua repercussão na moderna música popular brasileira**. 2008. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2008.
- MANCINI, Henry. **Sounds and Scores. A practical guide to professional orchestration**. Northridge Music: International Copyright Secured, 1967.
- MARIZ, Vasco. Figuras da música brasileira contemporânea. 2º ed. Universidade de Brasília, 1970.
- _____. **A canção brasileira (Erudita, Folclórica e Popular)**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1977.
- _____. **História da Música no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- _____. Jornal correio da manhã. César Guerra-Peixe. 1952-53, p. 11-12.
- MATOS, Maria Izilda Santos de. **Dolores Duram: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- MATOS, Cláudia Neiva de. Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba canção. **Art Cultura: Revista de História**, Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 12-22, jul/dez. 2006.
- MALAMUT, S. V. **A flauta na música de câmara de Guerra-Peixe**. 1999. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.
- MELLO, José Eduardo Homem de. **Música Popular Brasileira: cantada e contada por: Tom, Baden, Caetano, Boscoli, Carlos Lyra, Chico Buarque, Claudete Soares, Dori, Edu, Elis, Gil, Eunir Deodato, Nara, Johny Alf, Marcos Valle, Menescal, Sérgio Ricardo,**

Vinícios, Capinam, Vandr  e Simonal. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, edição melhoramentos, 1976.

_____. **A era dos festivais: uma parábola.** São Paulo: Ed. 34, 2003.

_____. **Música nas veias. Memórias e ensaios.** São Paulo: Ed. 34, 2007.

MIGUEL, Randolf. **A estilização do folclore na composição de Guerra-Peixe.** 2006. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

MOURA, Roberto M. **No princípio, era a roda. Um estudo sobre samba, partido alto e outros pagodes.** Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MURCE, Renato. **Bastidores do Rádio. Fragmentos do Rádio de ontem e de hoje.** Rio de Janeiro: Ed. IMAGO, 1976.

NAPOLITANO, Marcos. A Música Popular Brasileira nos anos 60: apontamentos para um balanço historiográfico. **Revista H st ria**, Questões & Debates, n  28, Associação Paranaense de H st ria, p.123-149, 1998.

_____. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. **Revista Brasileira de H st ria**, ANPUH, São Paulo, n. 39, p. 167-189, 2000,

_____. A histografia da música popular brasileira (1970-1990), síntese bibliográfica e desafios atrás da pesquisa histórica. **Art Cultura: Revista de H st ria**, Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 118-135, jul/ dez. 2006.

_____. **A síncope das ideias: a questão de tradição na música popular.** São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAVES, Santuza Cambraia. **O violão azul: modernidade e música popular.** Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1998.

NEPOMUCENO, Rosa. **César Guerra-Peixe: A música sem fronteiras.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 2001.

NONNO, Joaquim In cio de. **Nacionalismo, Encultura  o e Est tica: Uma Leitura dos Ciclos Drummondiana e Sumidouro de César Guerra-Peixe.** 1997. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.

- OLIVEIRA, Joel Barbosa de. **Arranjo linear: uma alternativa às técnicas tradicionais de arranjo em bloco.** (2004). Dissertação (Mestrado em artes)-Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.
- OLIVEIRA, Luiz André Ferreira de. **Getúlio Vargas e o desenvolvimento do Rádio no País: um estudo do rádio de 1930 a 1945.** 2006. Dissertação (Mestrado profissionalizante em bens culturais e projetos sociais)-Fundação Getúlio Vargas Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC. Rio de Janeiro, 2006.
- ONOFRE, Cíntia Campolina. **O Zoom nas trilhas de Vera Cruz – A trilha musical da companhia cinematográfica Vera Cruz.** Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.
- PAIANO, Enor. **O Berimbau e o som universal. Lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60.** 1994. Dissertação (Mestrado Ciências da Comunicação)-Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.
- PASQUALINI, Maria Elisa Peretti. **Rádio Record de São Paulo: repertório de arranjos (1928-1965).** 1998. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 1998.
- PEREIRA, Leandro Ribeiro. **Rádio Nacional do Rio de Janeiro. A música popular brasileira e seus arranjadorees (Década de 1930 a 1960).** Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- PEREIRA, Simone Luci. **Bossa Nova é sal, é sol, é sul: música e experiências urbanas (Rio de Janeiro, 1958-1964).** Dissertação (Mestrado em História Social)-Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1998.
- PINHERIRO, Cláudia. (organização) **A Rádio Nacional: alguns momentos que contribuíram para o sucesso da Rádio Nacional.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- PERPETUO, Trineu Franco (org. e texto). **Cyro pereira, Maestro.** São Paulo: DBA Gráficas, 2005.
- PIRES, José Mauro Martins. **O resgate da História da Rádio Paulista – AM até anos 60.** Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2000.
- PISTON, Walter. **Orquestracion.** Madrid: Real Musical Madrid, 1984.
- RANGEL, Lúcio. **Sambistas e chorões.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1962.
- RIBEIRO, Rui. **Orlando Silva cantor número um das multidões.** São Paulo: Ed. Livraria e Encadernamento Cruzeiro do Sul, 1984.

- RODRIGUES, Lutero. *Música Sinfônica Brasileira*. In: **Cadernos do Colóquio**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Música – Centro de Letras e Artes da UNIRIO, 2003.
- SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: as transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2001.
- SANTOS NACIMENTO, Marcio dos. **PRA – 9 Rádio Mayrink Veiga: Um lapso de memória na história do Rádio Brasileiro**. 1996. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.
- SANTOS, Alcino; GRACIO, Barbalho; SEVERIANO, Jairo; AZEVEDO, M. A. Nirez. **Discografia brasileira 78 rpm 1902 – 1964**. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
- SAROLDI, L. C.; MOREIRA, S. V. **Rádio Nacional: o Brasil em sintonia**. Rio de Janeiro: Martins Fontes/FUNART, 1984.
- SÉRIE DE MÚSICA BRASILEIRA. **Guerra-Peixe**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 7-28 nov. 1995.
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo. 85 anos de músicas Brasileiras. Vol. 2: 1958-1985**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- SHIMABUCO, Luciana Sayure. **Dá licença, Maestro! A trajetória musica de Cyro Pereira**. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.
- SHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. Tradução de Eduardo Seincman. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- SILVA, Flávio. **Guerra-peixe um catálogo sumário**. Rio de Janeiro: IBAC: FUNARTE, 1998.
- SOUSA, A. A. de O. **Aspectos Interpretativos da Sonata N.º. 2 para Violino e Piano de César Guerra Peixe**. 1998. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.
- TAVARES, Reynaldo C. **Histórias que o Rádio não contou**. São Paulo: Ed. Harbra, 1999 (2º Ed.).
- TEIXEIRA, Maurício de Carvalho. **Música em conserva: arranjadores e modernistas na criação de uma sonoridade brasileira**. 2001. Dissertação (Mestrado em Letras)-FFLCH Universidade de São Paulo, 2001.
- TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular: um tema em debate**. Rio de Janeiro: Ed. JCM, 1966 (2º ed.).

_____. **Pequena História da Música Popular**. São Paulo: Ed. Círculo do Livro, 1978.

_____. **Música Popular – Do gramofone ao Rádio e TV**. São Paulo: Ed. Átila, 1981.

_____. **História Social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

TOTA, Antonio Pedro. **A locomotiva no ar: rádio e modernidade em São Paulo, 1924-1934**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

VELLOSO, Rafael Henrique Soares. **O saxofone no choro. A introdução do saxofone e as mudanças na prática do choro**. 2006. Dissertação (Mestrado em Música)–Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

VIEIRA, Sonia. Maria. **Características instrumentais na obra para piano de César Guerra Peixe**. 1985. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1985.

WISNIK, José Miguel. **Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

O teu cabelo não nega

214

Marcha

Aproximadamente $\bullet = 138$

Lamartine Babo e Irmãos Valença

arranjo: Guerra-Peixe

flauta 1-2

clarinete em B $\flat$ 1-2

sax alto 1-3

sax tenor 2-4

sax barítono

trompete em B $\flat$ 1-2

trompete em B $\flat$ 3

trombone 1

trombone 2

bateria

B $\flat$ 7 B $\flat$ 7 A $\flat$ 6 A $\flat$ 6 D $\flat$ 6 E $\flat$ 7 A $\flat$ 6 A $\flat$ 6 D $\flat$ 6 D $\flat$ 6 A $\flat$ 6

guitarra

piano

voz

I violinos

II violinos

viola

violoncelos

contrabaixo

[illegible]

24

fl -12

cl 1-2 B $\flat$

sxa 1-3

sxt 2-4

sxb

trmp em B $\flat$ 1-2

trmpt em B $\flat$ 3

trmb 1

trmb 2

bt

gt

pn

vz

I vl

II vl

vla

vlc

cb

1. 2.

A $\flat$ 6 E $\flat$ 9 E $\flat$ 9 A $\flat$ 6 A $\flat$ 6 E $\flat$ 7 B $\flat$ 7 E $\flat$ 7 A $\flat$ 6 A $\flat$ 6 A $\flat$ 6 A $\flat$ 6

Mas co- mo/a-cor não pe- ga mu- la - ta mu - la - ta-que-ro seu a - mor. O mo.

The image shows a page of a musical score for the song "O teu cabelo não nega". The score is for a large ensemble, including woodwinds, brass, guitar, piano, and strings. The key signature is B-flat major (three flats). The score is divided into systems, with measures 24 to 31 visible. The vocal line (vz) has lyrics in Portuguese. The guitar (gt) part includes a chord progression: A-flat 6, E-flat 9, E-flat 9, A-flat 6, A-flat 6, E-flat 7, B-flat 7, E-flat 7, A-flat 6, A-flat 6, A-flat 6, A-flat 6. The piano (pn) part features a steady bass line and chords. The woodwinds and brass parts have various melodic and harmonic lines, including triplets and accents. The strings (vl, vla, vlc, cb) provide a harmonic foundation.

35

fl -12

cl 1-2 B $\flat$

sxa 1-3

sxt 2-4

sxb

trmp em B $\flat$ 1-2

trmpt em B $\flat$ 3

trmb 1

trmb 2

35

bt

A $\flat$ 6 A $\flat$ 6 B $\flat$ 9 B $\flat$ 9 E $\flat$ 9 E $\flat$ 9 A $\flat$ 6 A $\flat$ 6 A $\flat$ 6 F7 B $\flat$ m7

gt

35

pn

mf

35

vz

Tens um sa-bor _____ bem do Bra-sil. _____ Tens a al-ma cor de/a-nil _____ mu - la-ta mu-la - ti-nha meu a mor _____

35

I vl

mf

II vl

mf

vla

mf

vlc

mf

cb

mf

46

fl -12

cl 1-2 B $\flat$

sxa 1-3

sxt 2-4

sxb

trmp em B $\flat$ 1-2

trmpt em B $\flat$ 3

trmb 1

trmb 2

46

bt

B $\flat$ m7 B $\flat$ 9 B $\flat$ 9 E $\flat$ 7 B $\flat$ m7 $\flat$ 7 E $\flat$ 7 A $\flat$ 6 A $\flat$ 6 A $\flat$ 6 B $\flat$ 7 B $\flat$ 7 E $\flat$ 7 E $\flat$ 7

gt

46

pn

46

vz

fui no-me - a-do teu te - nen-te/in-ter-ven - tor.

I vl

II vl

vla

vlc

cb

f

[illegible]

68

fl 1-2

cl 1-2 B $\flat$

sxa 1-3

sxt 2-4

sxb

trmp em B $\flat$ 1-2

trmpt em B $\flat$ 3

trmb 1

trmb 2

bt

68

A $\flat$ 6

F dim

C

A $\flat$ 6

gt

68

pn

68

vz

68

I vl

f

3

3

II vl

f

3

3

vla

vlc

cb

221

Paulo Soledade arranjo: Guerra-Peixe

Aproximadamente $\bullet = 100$

Fundação do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro

15 1 vez

fl 1-2

ob

cl em B $\flat$

sxa 1-3

sxt 2-4

sxb

trmpa em F

trmp em B $\flat$ 1-2

trmp em B $\flat$ 3

trmb 1

trmb 2

bt

vz sl

vc

I vl

II vl

vla

vlc

cb

mf

mf

mf

a2

es- tão vol - tan - do/as flo - res Vê _____ nes - ta ma - nhã tão lín - da Vê _____ co - mo é bo - ni - ta/a vi - da
as nu - ves vão pas - san - do Vê _____ um no - vo céu se/a - brin - do Vê _____ o Sol i - lu - mi

223

[illegible]

Estão Voltando as Flores

224

Estão Voltando as Flores 224

fl 1-2

ob

cl em B $\flat$

sxa 1-3

sxt 2-4

sxb

trmpa em F

trmp em B $\flat$ 1-2

trmp em B $\flat$ 3

trmb 1

trmb 2

bt

vz sl

vc

I vl

II vl

vla

vlc

cb

Vê _____ es-tão vol - tan-do/as flo - res Vê _____ nes-sa ma-
as nu - vens vão pas - san - do Vê _____ um no-vo

60

fl 1-2

mf

1 vez

ob

mf

cl em B $\flat$

mf

sxa 1-3

sxt 2-4

sxb

trmpa em F

trmp em B $\flat$ 1-2

mf

trmp em B $\flat$ 3

mf

trmb 1

mf

trmb 2

mf

mf

bt

60

vz sl

vc

mf

mf

nhã tão lín - da Vê co-mo/é bo - ni - ta/a vi - da Vê há es-pe - ran-ça/a - in -
céu se/a - brin - do o Sol i - lu - mi

I vl

II vl

vla

vlc

cb

74 2 vez

fl 1-2

ob

cl em B♭

sxa 1-3

sxt 2-4

sxb

trmpa em F

trmp em B♭ 1-2

trmp em B♭ 3

trmb 1

trmb 2

bt

vz sl

vc

I vl

II vl

vla

vlc

cb

mf *f* *mf* *f* *mf* *f*

Vê _____ o Sol i - lu - mi - nan - do. Po on - de nós

da. nan - do. Por on-de nós va-mos in - do. _____ *f* Ê - - -

The image shows a page from a musical score for the piece 'Estão Voltando as Flores'. The page is numbered 226. The score is written for a large ensemble, including woodwinds (flutes, oboe, clarinet in B-flat), saxophones (soprano, alto, tenor, baritone), trumpets (F and B-flat), trombones (1 and 2), euphonium, tuba, vocal soloist, vocal choir, and strings (violins I and II, viola, violoncello, and double bass). The music is in 4/4 time and features a key signature of two flats. The score begins at measure 74, marked '2 vez'. The woodwinds and saxophones play a melodic line with various articulations and dynamics. The brass section provides harmonic support and rhythmic drive, with dynamic markings of mezzo-forte (mf) and forte (f). The vocal soloist and choir enter with lyrics in Portuguese. The string section provides a steady bass line and harmonic support. The score is written for a large ensemble, including woodwinds (flutes, oboe, clarinet in B-flat), saxophones (soprano, alto, tenor, baritone), trumpets (F and B-flat), trombones (1 and 2), euphonium, tuba, vocal soloist, vocal choir, and strings (violins I and II, viola, violoncello, and double bass). The music is in 4/4 time and features a key signature of two flats. The score begins at measure 74, marked '2 vez'. The woodwinds and saxophones play a melodic line with various articulations and dynamics. The brass section provides harmonic support and rhythmic drive, with dynamic markings of mezzo-forte (mf) and forte (f). The vocal soloist and choir enter with lyrics in Portuguese. The string section provides a steady bass line and harmonic support.

89

fl 1-2

ob

cl em B $\flat$

sxa 1-3

sxt 2-4

sxb

trmpa em F

trmp em B $\flat$ 1-2

trmp em B $\flat$ 3

trmb 1

trmb 2

89

bt

89

vz sl

va - - - - mos in - - - - do.

vc

A - - - - A A A

89

I vl

II vl

vla

vlc

cb

Luz Negra

228

**Nelson Cavaquinho e Amânio Cardoso
arranjo: Guerra-Peixe**

Samba

Aproximadamente $\bullet = 108$

[illegible]

Luz Negra

229

12

fl

sxa 1-3

sxt 2-4

sxb

trmp B $\flat$

trmp 3 B $\flat$

trmb 1

trmb 2

bt

pn

vz

vII

vi II

vla

vlc

cb

1 vez

ritmo

mf

mf

mf

mf

do/al - guém que so-fre co - mo eu tam bém e não con-si - go/a - char nin - guém.
do/as - - sim não te-nho quem tem dó de mim es - tou che-gan - do/ao fim

E $\flat$ 9 D 9 D 9 G 9 F $\sharp$ 7 B m6 E m6 G7+ G7 C $\sharp$ 7 C 11+

23

fl

2 vez

3

sxa 1-3

sxt 2-4

sxb

trmp B $\flat$

trmp 3 B $\flat$

trmb 1

trmb 2

bt

ritmo

pn

B m7 E m6 B m7 B m7 A 9 A 9 A 9 A 9 D7+ D7+ D7+

vz

A luz ne-gra de/um des-ti - no cru-el i-lu-mi - na/o te-atro-sem cor on-de/es-

vII

3

3

3

3

3

3

vla

vlc

cb

34

fl

sxa 1-3

sxt 2-4

sxb

trmp B $\flat$

trmp 3 B $\flat$

trmb 1

trmb 2

bt

pn

vz

vii

vi II

vla

vlc

cb

f

ritmo

D7+ C $\sharp$ 7 C $\sharp$ 7 C $\sharp$ 7 C $\sharp$ 7 F $\sharp$ 9 F $\sharp$ 9 B m7 B m11+6

tou de-sem-pe - nhando — um — pa - pel — de pa - lha - ço — do/a - mor. — Sem - pre

43

fl

sxa 1-3

sxt 2-4

sxb

trmp B $\flat$

trmp 3 B $\flat$

trmb 1

trmb 2

bt

pn

vz

vII

vl II

vla

vlc

cb

ritmo f <

G 9 G 9 E 9 E $\flat$ 9 D $\frac{9}{6}$ D $\frac{9}{6}$ G 9 F $\sharp$ 7 B m6 E m6 B m7

só e/a vi-da vai se-guin do/as - sim não te-nho quem tem dó de mim. Es - tou che-gan-do/ao fim.

[illegible]

Luz Negra

234

This musical score is for the piece "Es-tou che-gan-do/ao fim." by Carlos Gomes. It is a full orchestral score in 2/4 time, marked "Allegretto" (66 bpm). The key signature is one sharp (F#), and the tempo is marked "Allegretto". The score is divided into two systems, each containing staves for various instruments and voices.

System 1 (Measures 66-75):

- Flute (fl):** Measures 66-75. Measures 66-70 are rests. Measures 71-75 contain a melodic line starting on G5, marked "Ao" (Alto) and "sem repetir" (without repeat).
- Saxophones (sxa 1-3, sxt 2-4, sxb):** Measures 66-75. Measures 66-70 are rests. Measures 71-75 contain a melodic line starting on G5, marked "ff" (fortissimo).
- Trumpets (trmp B₁, trmp 3 B₁):** Measures 66-75. Measures 66-70 are rests. Measures 71-75 contain a melodic line starting on G5, marked "ff".
- Trumpets (trmb 1, trmb 2):** Measures 66-75. Measures 66-70 are rests. Measures 71-75 contain a melodic line starting on G5, marked "ff".
- Drum (bt):** Measures 66-75. Measures 66-70 are rests. Measures 71-75 contain a rhythmic pattern, marked "ff" and "ritmo- - -".
- Piano (pn):** Measures 66-75. Measures 66-70 are rests. Measures 71-75 contain a melodic line starting on G5, marked "ff".
- Violins (vz):** Measures 66-75. Measures 66-70 are rests. Measures 71-75 contain a melodic line starting on G5, marked "ff".
- Violins (vll, vl II):** Measures 66-75. Measures 66-70 are rests. Measures 71-75 contain a melodic line starting on G5, marked "ff".
- Viola (vla):** Measures 66-75. Measures 66-70 are rests. Measures 71-75 contain a melodic line starting on G5, marked "ff".
- Violoncello (vlc):** Measures 66-75. Measures 66-70 are rests. Measures 71-75 contain a melodic line starting on G5, marked "ff".
- Double Bass (cb):** Measures 66-75. Measures 66-70 are rests. Measures 71-75 contain a melodic line starting on G5, marked "ff".

System 2 (Measures 76-85):

- Flute (fl):** Measures 76-85. Measures 76-80 are rests. Measures 81-85 contain a melodic line starting on G5, marked "ff".
- Saxophones (sxa 1-3, sxt 2-4, sxb):** Measures 76-85. Measures 76-80 are rests. Measures 81-85 contain a melodic line starting on G5, marked "ff".
- Trumpets (trmp B₁, trmp 3 B₁):** Measures 76-85. Measures 76-80 are rests. Measures 81-85 contain a melodic line starting on G5, marked "ff".
- Trumpets (trmb 1, trmb 2):** Measures 76-85. Measures 76-80 are rests. Measures 81-85 contain a melodic line starting on G5, marked "ff".
- Drum (bt):** Measures 76-85. Measures 76-80 are rests. Measures 81-85 contain a rhythmic pattern, marked "ff" and "ritmo- - -".
- Piano (pn):** Measures 76-85. Measures 76-80 are rests. Measures 81-85 contain a melodic line starting on G5, marked "ff".
- Violins (vz):** Measures 76-85. Measures 76-80 are rests. Measures 81-85 contain a melodic line starting on G5, marked "ff".
- Violins (vll, vl II):** Measures 76-85. Measures 76-80 are rests. Measures 81-85 contain a melodic line starting on G5, marked "ff".
- Viola (vla):** Measures 76-85. Measures 76-80 are rests. Measures 81-85 contain a melodic line starting on G5, marked "ff".
- Violoncello (vlc):** Measures 76-85. Measures 76-80 are rests. Measures 81-85 contain a melodic line starting on G5, marked "ff".
- Double Bass (cb):** Measures 76-85. Measures 76-80 are rests. Measures 81-85 contain a melodic line starting on G5, marked "ff".

Lyrics:

Es - tou che-gan-do/ao fim. _____

78

fl *ff*

sxa 1-3

sxt 2-4

sxb

trmp B $\flat$

trmp 3 B $\flat$

trmb 1

trmb 2

bt

pn G B m9 B m9

vz

vII *ff*

vl II *ff*

vla *ff*

vlc *ff*

cb

Detailed description: This page of a musical score for 'Luz Negra' contains measures 78 through 82. The score is for a large ensemble, including woodwinds (flute, saxophones), brass (trumpets, trombones, tuba), piano, strings (violin II, viola, cello), and double bass. The key signature has three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is common time (C). Measure 78 is marked with a forte (ff) dynamic. The piano part features chords of G major and B minor 9. The string section (vII, vl II, vla, vlc) plays a rhythmic pattern of eighth notes, also marked with ff. The woodwinds and brass have various melodic and harmonic parts, with some instruments like the saxophones and tuba playing sustained notes. The score ends with a double bar line in measure 82.

Aquarela do Brasil

236

Ari Barroso arranjo: Guerra-Peixe

Moderato

flauta 1-2

clarinete em B $\flat$ 1-2

sax alto 1-3

sax tenor 2-4

sax barítono

trompete em B $\flat$ 1-2

trompete em B $\flat$ 3

trombone 1

trombone 2

bateria

guitarra

piano

voz

I violinos

II violinos

violas

violoncelos

contrabaixo

Prato

Tom-Tom

Pedal

Bra - sil meu Bra-sil bra-si-

Aquarela do Brasil 237

SAMBA

Aproximadamente $\bullet = 200$

[illegible]

13

fl 1-2

cl B $\flat$ 1-2

sxa 1-3

sxt 2-4

sxb

trmp em B $\flat$ 1-2

trmp em B $\flat$ 3

trmb 1

trmb 2

13

bt

C7 C7 C7 C7 F7+ F7+ G m7 G m7 F7+

gt

13

pn

13

vz

— O Brasil, do meu — a - mor — te - rra de no - sso — Se - nhor. — Bra - sil — Bra —

I vl

II vl

vla

vlc

cb

[illegible]

31

fl 1-2

cl B♭ 1-2

sxa 1-3

sxt 2-4

sxb

trmp em B♭ 1-2

trmp em B♭ 3

trmb 1

trmb 2

31

bt

F 6 F 6 G m G m G m G m C ⁷ C ⁷

gt

31

pn

31

vz

A - bre/a cor - ti - na do pa - ssa - - - do. Tí - ra mãe pre - ta do ce - rra - - - do.

I vl

II vl

vla

vlc

cb



39

fl 1-2

cl Bb 1-2

sxa 1-3

sxt 2-4

sxb

trmp em Bb 1-2

trmp em Bb 3

trmb 1

trmb 2

bt

gt

pn

vz

I vl

II vl

vla

vlc

cb

Bo - ta/o rei con - go no co - ga - - - do. Bra - sil. Bra - sil. Dei - Ah!

48

fl 1-2

cl B $\flat$ 1-2

sxa 1-3

sxt 2-4

sxb

trmp em B $\flat$ 1-2

trmp em B $\flat$ 3

trmb 1

trmb 2

48

bt

48

F6 D7 Am7 D7 F6 Am F6 D7 Am7

gt

48

pn

48

vz

xa, can - tar de no - vo/o tro - va - dor. A me - ren - có - ria luz da lu - - - - a.
— e es - sas fon - tes mur - mu - ran - tes. e onde eu ma - to a mi - nha se - - - - de.

48

I vl

II vl

vla

vlc

cb

57

fl 1-2

cl B♭ 1-2

sxa 1-3

sxt 2-4

sxb

trmp em B♭ 1-2

trmp em B♭ 3

trmb 1

trmb 2

57

bt

57

D7 F6 A m D 9⁷ G m7 G m7 G m7 G m7 G♭7+ G♭7+ C 9⁷

gt

57

pn

57

vz

To - da can - ção do meu a - mor. Que - - - ro ver essa do -
E on-de/a lu - a vem brin - car. Ah! Es - se Bra -

I vl

II vl

vla

vlc

cb

fl 1-2

cl Bb 1-2

sxa 1-3

sxi 2-4

sxb

trmp em Bb 1-2

trmp em Bb 3

trmb 1

trmb 2

bt

gt

pn

vz

I vl

II vl

vla

vlc

cb

na ca-mi__ nha - do. _____

sil e tri - guei - ro. _____

Pe - los sa - lões a - rras - tan_____

É o meu Bra - sil__ bra - si - lei - - - ro. _____

do o seu ves - ti - do__ ren - da -

Te - rra/de sam - ba e__ pan - dei -

[illegible]

85

fl 1-2

cl B $\flat$ 1-2

sxa 1-3

sxt 2-4

sxb

trmp em B $\flat$ 1-2

trmp em B $\flat$ 3

trmb 1

trmb 2

85

bt

85

gt

85

pn

85

vz

85

I vl

II vl

vla

vlc

cb

f

f

f

f

A $\flat$ 6 A $\flat$ 6 A $\flat$ 6 A $\flat$ 6 G $\flat$ 6 G $\flat$ 6 G $\flat$ 6

92

fl 1-2

cl B♭ 1-2

sxa 1-3

sxt 2-4

sxb

trmp em B♭ 1-2

trmp em B♭ 3

trmb 1

trmb 2

92

bt

92

gt

92

pn

92

vz

92

I vl

II vl

vla

vlc

cb

G^b6 G m7 G m7 C ⁹ C ⁹ E^b ⁹ D ⁹ G m

This page of the musical score contains the following instruments and parts:

- Flutes:** fl 1-2
- Clarinets:** cl B♭ 1-2
- Saxophones:** sxa 1-3, sxt 2-4, sxb
- Trumpets:** trmp em B♭ 1-2, trmp em B♭ 3
- Trombones:** trmb 1, trmb 2
- Guitar:** gt
- Piano:** pn
- Violins:** I vl, II vl
- Viola:** vla
- Cello:** vlc
- Double Bass:** cb

The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). A tempo change to **Tempo primo** is indicated at the top of the page. The guitar part includes a chord progression: C 7, F6 F 7, E 7, E♭ 7, F6, E♭m79, F6, D♭ 7, D♭ 7, F6.

This page of the musical score contains the following staves and parts:

- fl 1-2**: Flute 1 and 2
- cl B♭ 1-2**: Clarinet in B-flat 1 and 2
- sxa 1-3**: Saxophone Alto 1-3
- sxt 2-4**: Saxophone Tenor 2-4
- sxb**: Saxophone Baritone
- trmp em B♭ 1-2**: Trumpet in E-flat 1 and 2
- trmp em B♭ 3**: Trumpet in E-flat 3
- trmb 1**: Trombone 1
- trmb 2**: Trombone 2
- bt**: Bass Drum
- gt**: Gong
- pn**: Piano
- vz**: Vibraphone
- I vl**: Violin I
- II vl**: Violin II
- vla**: Viola
- vlc**: Violoncello
- cb**: Contrabasso

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (*mf*, *f*, *ff*). Performance instructions like *accel.* and *rit.* are also present. The page is numbered 110 at the top left.

Nossos Momentos

250

Luís Reis e Haroldo Barbosa
arranjo: Guerra-Peixe

Samba-canção

Aproximadamente ♩ = 52

flauta

sax alto

sax tenor

sax barítono

trompetes em B $\flat$ 1-2

trompete em B $\flat$ 3

trombone 1

trombone 2

bateria

piano

voz

I violinos

II violinos

violas

violoncelos

contrabaixo

Ritmo

Ritmo

E m7

A 5m A 5+

D m7

G 6m G 7

C 6

A 9m

Mo-men-tos são *mf* i-guais a-que-les em que

Nossos Momentos

251

7

fl

sxa

sxt

sxb

trmp B $\flat$ 1-2

trmp B $\flat$ 3

trmb 1

trmb 2

bt

pn

vz

I vl

II vl

vla

vlc

cb

eu te/a - mei. Pa-la-vras são i-guais a - que - - - las que/eu te de-di-quei Eu es-cre - vi na fri-a

D m7 D m7 B $\flat$ 7 B7 C $\frac{9}{6}$ C $\frac{9}{6}$ C7+ C 6

Ritmo

mf

mf

p

p

p

14

fl

Solo *f*

sxa

sxt

sxb

trmp B $\flat$ 1-2

trmp B $\flat$ 3

trmb 1

trmb 2

bt

pn

E $\flat$ dim G9 G9 A m7 D9 Fm6 G7 C6

vz

rei-a um no - me pa-ra/a - mar. O mar che - gou tu-do/a-pa - gou pa - la - vras le-vam/o mar. Teu-co-ra - ção pra-ia dis-

I vl

II vl

vla

vlc

cb

p

p

p

p

22

fl

sxa

sxt

sxb

trmp B♭ 1-2

trmp B♭ 3

trmb 1

trmb 2

bt

pn

22

22

vz

ta - te/em meu per - di-do/o-lhar. Teu co-ra - ção mais in-cons - tan - te que/a/in-cer - te - za-do mar. Teu cas-

I vl

II vl

vla

vlc

cb

29

fl

sxa

sxt

sxb

trmp B♭ 1-2

trmp B♭ 3

trmb 1

trmb 2

bt

pn

29

5m

E♭9

Dm9

A 6

9b

Dm7

G 6

G9

C 9

29

vz

te - lo di-ca - ri - nho/eu nem pu - de ter-mi - nar. Mo-men-tos meus que fo-ram teus a-go-ra/é re-cor - dar.

29

I vl

II vl

vla

vlc

cb

This image shows a page of a musical score for a large ensemble. The score is written for the following instruments: fl (flute), sxa (saxophone alto), sxt (saxophone tenor), sxb (saxophone baritone), trmp Bb 1-2 (trumpet Bb 1-2), trmp Bb 3 (trumpet Bb 3), trmb 1 (trombone 1), trmb 2 (trombone 2), bt (baritone), pn (piano), vz (viola), I vl (violin I), II vl (violin II), vla (viola), vlc (violin cello), and cb (contrabass). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f'.

Samba de uma nota só

257

Newton Mendonça e Tom Jobim
arranjo: Guerra-Peixe

Bossa-nova

Aproximadamente ♩ = 92

musical score for 'Samba de uma nota só' by Newton Mendonça and Tom Jobim, arranged by Guerra-Peixe. The score is in 2/4 time, key of D major, and features a Bossa-nova style. The tempo is approximately 92 beats per minute. The instrumentation includes sax alto 1-3, sax tenor 2-4, sax barítono, trompete em B♭ 1-2, trompete em B♭ 3, trombone 1, trombone 2, percussão, piano e celeste, voz, I violinos, II violinos, violas, violoncelo, and contrabaixo. The score is divided into measures, with dynamics such as *mf*, *f*, *un.*, *accel.*, and *pizz.* indicated. The vocal line includes the lyrics 'Eis a - qui es-te sam-bin -'.

sax alto 1-3
mf
f
mf

sax tenor 2-4
mf
f
mf

sax barítono
un.
mf
f
mf

trompete em B♭ 1-2
Cup
accel.
f

trompete em B♭ 3
Cup
accel.
f

trombone 1
Cup
accel.
f

trombone 2
Cup
accel.
f

percussão

piano e celeste
f
f

voz
Eis a - qui es-te sam-bin -

I violinos
f

II violinos
f

violas
f

violoncelo
f

contrabaixo
pizz.
f
mf

Samba de uma nota só

258

[illegible]

§

[illegible]

25

sxa 1-3

sxt 2-4

sxb

trmp B $\flat$ 1-2

trmp B $\flat$ 3

trmb 1

trmb 2

prc

pn
clt

vz

I vl

II vl

vla

vlc

cb

diminuendo

í que fa - la tan-to/e não diz na - da ou qua-se na - da já me/u - ti - li - zeí de to-da/es - ca - la/e no fí nal não so - brou

30

sxa 1-3

sxt 2-4

sxb

trmp B $\flat$ 1-2

trmp B $\flat$ 3

trmb 1

trmb 2

prc

pn
clt

vz

I vl

II vl

vla

vlc

cb

f *mf* *mf* *mf*

na - da não deu em - na - da. E vol - tei pra mi-nha no - ta co-mo/eu vol-to pra vo - cê vou di - zer com/a mi-nha-no -

37

sxa 1-3

sxt 2-4

sxb

trmp B $\flat$ 1-2

trmp B $\flat$ 3

trmb 1

trmb 2

37

prc

37

pn
clt

Celesta

f

f

37

vz

- ta co-mo/eu gos - to de vo - cê. E quem quer to-das as no - tas Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si, Dó fi - ca

37

I vl

II vl

vla

vlc

cb

44

sxa 1-3

sxt 2-4

sxb

trmp B $\flat$ 1-2

trmp B $\flat$ 3

trmb 1

trmb 2

prc

pn

clt

vz

I vl

II vl

vla

vlc

cb

mf

mf

mf

ff

ff

ff

ff

f

mf

mf

f

Abre

Abre

Abre

Abre

Cup

Cup

Cup

Cup

Ritmo

Di

Di

sem-pre sem ne - nhu - ma fi - que nu-ma no-ta só. Fi ca

3

3

f

53

sxa 1-3 *p* Di_____ *p*

sxt 2-4 *p* Di_____ *p*

sxb *p* Di_____ *p*

trmp B $\flat$ 1-2 53 *fp* *p*

trmp B $\flat$ 3 *fp* *p*

trmb 1 *fp* *p*

trmb 2 *fp* *p*

prc 53 Ritmo *p*

pn 53 *dim* *p*

clt *p*

vz 53 nu ma no ta só nu ma só!

I vl 53 Di_____ *p*

II vl 53 Di_____ *p*

vla

vlc PIZZ *p*

cb PIZZ *p*

Di_____ *p*

DRUMMONDIANA

265

Cantoria para voz e orquestra

Guerra-Peixe

I - CANÇÃO PARA ÁLBUM DE MOÇA

Allegreto con moto

8

fl

Ob

Cl B $\flat$

Fg

p

5

Trmpa F

8

Pr

p

vz

Bom di - - - a:

I VI

II VI

Vla

Vlc

p

Cb

p

12

fl

mp

Ob

mp

Cl B $\flat$

mp

Fg

mp

Trmpa F

12

Pr

12

vz

eu di - - zi a mo - - - ça que de lon - - - ge me sor - ri - - - a.

I VI

f

II VI

f

Vla

f

Vlc

Cb

16

fl

Ob

Cl B $\flat$

Fg

Trmpa F

Pr

vz

mf Bom di - - - a: mas da dis -

I VI

II VI

Vla

Vlc

f *mp*

Cb

f *mp*

20

fl

mp

Ob

mp

Cl B $\flat$

mp *p* poco ritard.

Fg

mp *p*

Trmpa F

Pr

vz

tân - - - cia e - - la nem me res - pon - di - - a.

I VI

II VI

Vla

Vlc

mp *p*

Cb

mp *p*

24 *Poco meno*

fl *mf*

Ob *mf*

Cl B $\flat$

Fg

Trmpa F

Pr

vz *f* Em vão a fa - la dos o - - - lhos e dos bra - - - ços re - pe -

I VI *mf*

II VI *mf*

Vla *mf*

Vlc *mf*

Cb *mf* pizz.

28

fl *mp*

Ob *mp*

Cl B $\flat$

Fg

Trmpa F

Pr

vz *mf* ti - - - a, bom di - a à mo - ça que/es - ta - - - va de noi - - - te, co - mo de

I VI *mp*

II VI *mp*

Vla *mp*

Vlc *mp*

Cb *mp*

32

fl

Ob

Cl B $\flat$

Fg

Trmpa F

Pr

vz

di - - - a, bem lon - - - ge do meu po - - der e do meu po - - - bre bom

I VI

II VI

Vla

Vlc

Cb

p

36

Tempo I

fl

Ob

Cl B $\flat$

Fg

Trmpa F

Pr

vz

di - - - a.

I VI

II VI

Vla

Vlc

Cb

p

f

f

f

f

f

40

fl

Ob

Cl B $\flat$

Fg

Trmpa F

Pr

p

Vz

mf Bom di - a sem - pre: sc a -

I VI

II VI

Vla

Vlc

p

Cb

p

44

fl

mp

mf *p*

Ob

mp

mf *p*

Cl B $\flat$

mp

mf *p*

Fg

mp

mf *p*

Trmpa F

44

Pr

44

Vz

ca - so a res - pos - ta vi - er fri - a ou tar - de vi - ver, con - tu-do/es-pe - ra - rei o bom

I VI

II VI

Vla

p

mf

Vlc

p

mf

Cb

p

mf

[illegible]

56 *accl.* *mp* *Moderato* *mf*

Ob

Cl B $\flat$ *mf*

Fg

Trmpa F

Pr *prato susp.*
bater ao canto legg. c/ baq. de mod. *f*

vz *mf* o

I VI

II VI

Vla *f* *pizz.*

Vlc *f*

Cb

60 *mp* *mp* *mp*

Ob *mp*

Cl B $\flat$ *mp*

Fg

Trmpa F

Pr *mp*

vz tem - po'é tal-vez in - gra - to e fun - da/a me-lan - co - li - a, pa - ra que se jus - ti - fi - que o meu ab - sur - do bom di - a. Nem a

I VI

II VI *V*

Vla *mp*

Vlc *mp*

Cb

64

fl

Ob

Cl B $\flat$

Fg

Trmpa F

Pr

vz

mo - ça pôe re - pa - ro, não sen - te, não des - con - fi - a o que há de ca - ti - nho pre - so no cer - ne des - te bom di - a.

I VI

II VI

Vla

Vlc

Cb

divisi
mp

68

fl

Ob

Cl B $\flat$

Fg

Trmpa F

Pr

vz

I VI

II VI

Vla

Vlc

Cb

cresc.

mf

cresc.

mf

cresc.

mf

cresc.

f

f

f

f

mf

cresc.

f

mf

cresc.

mf

cresc.

mf

arco

arco

f

Tempo I

72 *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *f* *p* *mf* *f* *p* *mf* *f* *p*

76 *mf* Bom di - - - a re - - - pi - to à tar - - - de, à mei - a

80

Fl *mp*

Ob *mp*

Cl B $\flat$ *mp*

Fg *mp*

Trmpa F

Pr

Vz
noi - - - te: bom di - - - a. E de ma - dru - ga - da vou pin - tan - do'a

I VI

II VI

Vla

Vlc *mp* *p*

Cb *mp* *p*

84

Fl *mp*

Ob *mp*

Cl B $\flat$ *mp*

Fg *mp*

Trmpa F

Pr

Vz
cor do meu di - - - a que/a mo - ça pos - sa en - con - tra - - - lo a - zul e

I VI

II VI

Vla

Vlc *mp* *p*

Cb *mp* *p*

88

fl *mp* *f*

Ob *mp* *f*

Cl B $\flat$ *mp* *f*

Fg *mp* *f*

Trmpa F *f*

Pr *f* prato susp. c/ baq. de feltro

vz ro - - - sa: bom di - - - a.

I VI *f*

II VI *f*

Vla *f*

Vlc *mp* *f*

Cb *mp* *f*

92 Andante

fl

Ob

Cl B $\flat$

Fg

Trmpa F

Pr *diminuendo*

vz

I VI *diminuendo*

II VI *diminuendo*

Vla *diminuendo*

Vlc *diminuendo* *mf*

Cb *diminuendo* *mf*

[illegible]

Musical score for the first system of "Aquarela de Londo" by Carlos Gomes. The score includes parts for Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet B-flat (Cl Bb), Bassoon (Fg), Trumpet F (Trmpa F), Percussion (Pr), Violoncello (Vc), Violin I (I VI), Violin II (II VI), Viola (Vla), and Cello (Cb). The tempo is marked "Moderato". The key signature has one sharp (F#). The score shows measures 108 to 111. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). The lyrics are in Portuguese: "prato como prima" and "mo - ça sor-rin - do de lon - ge, não sen - te, nes-sa/a - le - gri - a, o que".

120

fl *f*

Ob *f*

Cl B $\flat$ *f*

Fg *f*

Trmpa F *f*

Pr *f*

vz *f* Ah, *f*

I VI *f*

II VI *f*

Vla *f*

Vlc *f*

Cb *f*

124

fl

Ob

Cl B $\flat$

Fg

Trmpa F

Pr

vz *p* Bom di *mf* al Co-mo/a noi - te se mu *p* da - ra no mais cris - ta - li - no

I VI

II VI

Vla

Vlc

Cb

bombo c/ baq. de t'p'ano

arco

Allegretto com moto

128

fl

Ob

Cl B $\flat$

Fg

Trmpa F

Pr

vz

di - - - a!

I VI

II VI

Vla

Vlc

Cb

132

fl

Ob

Cl B $\flat$

Fg

Trmpa F

Pr

vz

I VI

II VI

Vla

Vlc

Cb

pp

p

mf

f

sord.

reco-reco de metal

This page contains the musical score for measures 136 through 140 of the piece "Drummondiana". The score is arranged in two systems of staves, with measures 136-140 in the first system and measures 140-144 in the second system. The instruments included are Flute (fl), Oboe (Ob), Clarinet in B-flat (Cl B $\flat$), Bassoon (Fg), Trumpet in F (Trmpa F), Percussion (Pr), Vibraphone (vz), Violin I (I VI), Violin II (II VI), Viola (Vla), Violoncello (Vlc), and Contrabass (Cb). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and accents.

136

fl

Ob

Cl B $\flat$

Fg

Trmpa F

Pr

vz

I VI

II VI

Vla

Vlc

Cb

140

fl

Ob

Cl B $\flat$

Fg

Trmpa F

Pr

vz

I VI

II VI

Vla

Vlc

Cb

144 *sempre a tempo*

fl

Ob

Cl B $\flat$

Fg

Trmpa F

Pr

vz

144 *sempre a tempo*

I VI

II VI

Vla

Vlc

Cb

Que me - tro

148

fl

Ob

Cl B $\flat$

Fg

Trmpa F

Pr

vz

ser - ve pa - ra me - dir - nos? Que for - ma'é es - ta e que con - te -

148

I VI

II VI

Vla

Vlc

Cb

This musical score page contains two systems of staves for the piece "Drummondiana".

First System (Measures 152-155):

- Flute (fl):** Measures 152-155. Starts with a rest, then plays a melodic line with accents starting in measure 153. Dynamic *ff* is marked in measure 153.
- Oboe (Ob):** Measures 152-155. Similar melodic line to the flute, with accents and dynamic *ff* in measure 153.
- Clarinet in B-flat (Cl B $\flat$):** Measures 152-155. Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamic *ff* is marked in measure 153.
- Bassoon (Fg):** Measures 152-155. Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Trumpet F (Trmpa F):** Measures 152-155. Rests throughout.
- Trumpet (Pr):** Measures 152-155. Plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- Voice (vz):** Measures 152-155. Singing "ú - do?".
- Violin I (I VI):** Measures 152-155. Plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- Violin II (II VI):** Measures 152-155. Similar rhythmic pattern to Violin I.
- Viola (Vla):** Measures 152-155. Similar rhythmic pattern to Violin I.
- Violoncello (Vlc):** Measures 152-155. Similar rhythmic pattern to Violin I.
- Double Bass (Cb):** Measures 152-155. Similar rhythmic pattern to Violin I.

Second System (Measures 156-159):

- Flute (fl):** Measures 156-159. Continues the melodic line.
- Oboe (Ob):** Measures 156-159. Continues the melodic line.
- Clarinet in B-flat (Cl B $\flat$):** Measures 156-159. Continues the rhythmic accompaniment.
- Bassoon (Fg):** Measures 156-159. Continues the rhythmic accompaniment.
- Trumpet F (Trmpa F):** Measures 156-159. Rests throughout.
- Trumpet (Pr):** Measures 156-159. Continues the rhythmic pattern with accents.
- Voice (vz):** Measures 156-159. Singing "saltado Con - te - mos al - go? So - mos con -".
- Violin I (I VI):** Measures 156-159. Continues the rhythmic pattern. Dynamic *p* is marked in measure 157.
- Violin II (II VI):** Measures 156-159. Continues the rhythmic pattern. Dynamic *p* is marked in measure 157.
- Viola (Vla):** Measures 156-159. Continues the rhythmic pattern.
- Violoncello (Vlc):** Measures 156-159. Continues the rhythmic pattern.
- Double Bass (Cb):** Measures 156-159. Continues the rhythmic pattern.

160

fl

Ob

Cl B $\flat$

Fg

Trmpa F

Pr

vz

I VI

II VI

Vla

Vlc

Cb

ti - dos? Dão - nos um no - me? Es - ta - - mos vi - vos?

164

fl

Ob

Cl B $\flat$

Fg

Trmpa F

Pr

vz

I VI

II VI

Vla

Vlc

Cb

poco ritard.

poco ritard.

poco ritard.

poco ritard.

poco ritard.

poco ritard.

poco ritard.

poco ritard.

168 *poco meno*

fl *f* *p*

Ob *f* *p*

Cl B $\flat$ *f* *p*

Fg *f* *p*

Trmpa F *f* *p*

Pr *f* *p*

vz A que as - pi - ra - mos? Que pos - su - i - mos? Que re - lem -

I VI *p*

II VI *p*

Vla

Vlc

Cb

172

fl

Ob *f*

Cl B $\flat$ *f*

Fg *f* *ritardando*

Trmpa F *f*

Pr

vz bra - mos? On - de ja - ze - mos? *ritardando*

I VI *ritardando*

II VI *ritardando*

Vla *f* *ritardando*

Vlc *f* *ritardando*

Cb *f* *ritardando*

176 Andante

fl

Ob

Cl B $\flat$

Fg

Trmpa F

Pr

vz *mp* (Nun - ca se fin - da nem se cri - a - ra. Mis - té - rio é o

I VI *mf*

II VI *mf*

Vla

Vlc *mf* *p*

Cb *mf* *p*

III - QUALQUER TEMPO

Adagio

180

fl

Ob

Cl B $\flat$

Fg

Trmpa F

Pr

vz tem - po i - ni - gua - lá - - - - - vel.)

I VI *sord. cresc.* *p*

II VI *sord. cresc.* *p*

Vla *sord. cresc.* *p*

Vlc V

Cb V

184

fl

Ob

Cl B $\flat$

Fg

Trmpa F

Pr

vz

Qual - quer tem - po é tem - po. A

I VI

II VI

Vla

Vlc

Cb

mp

mf

rit.

p

mf

rit.

p

mf

rit.

p

p

188

fl

Ob

Cl B $\flat$

Fg

Trmpa F

Pr

vz

ho - - - ra mes - - - ma da mor - te é ho - - - ra de nas - cer.

I VI

II VI

Vla

Vlc

Cb

3

[illegible]

[illegible]

208

fl

Ob

Cl B $\flat$

Fg

Trmpa F

Pr

vz

divisi

I VI

II VI

Vla

Vlc

Cb

f

mf

Be - la es - ta ma - nhã sem ca - rên - cia de mi - to, e mel sor - vi - do sem blas - fê - mia.

f

mf

diminuendo

f

mf

diminuendo

f

mf

diminuendo

f

mf

diminuendo

212

fl

Ob

Cl B $\flat$

Fg

Trmpa F

Pr

vz

divisi

I VI

II VI

Vla

Vlc

Cb

f

mf

Be - la es - ta ma - nhã ou ou - tra pos - sí - vel, es - ta vi - da ou ou - train - ven - ção sem, na

f

mf

diminuendo

f

mf

diminuendo

f

mf

diminuendo

f

mf

diminuendo

216 Lento

fl

Ob

Cl B $\flat$

Fg

216 *p*

Trmpa F

Pr

216

vz

som - bra, fan - tas - mas. U - ni - da - de de/a - re - ia a -

I VI

216 *p*

II VI

216 *p*

Vla

216 *p*

Vlc

216 *p*

Cb

216 *p*

220

fl

Ob

Cl B $\flat$

Fg

220 *p*

Trmpa F

220

Pr

220

vz

de - re ao pé, En - gu - lo o mar, que me en - go - le. Val - sas, cur - vos pen - sa - man - tos, ma -

I VI

220

II VI

220

Vla

220

Vlc

220

Cb

220

224 Tempo I

fl

Ob

Cl B $\flat$

Fg

Trmpa F

Pr

vz
ti - zes de luz a - zul com - ple - ta s $\acute{o}$ - bre for - mas cons - ti - tu - í - das.

I VI

II VI

Vla

Vlc

Cb

228 Andantino con moto

fl

Ob

Cl B $\flat$

Fg

Trmpa F

Pr

vz
Be - la a pas - sa - gem do cor - po, su - a fu - são no cor - po ge - ral do mun - do. Von - ta - de de can -

I VI
mf diminuendo

II VI
mf diminuendo

Vla
mf diminuendo

Vlc
mf diminuendo

Cb
mf diminuendo

mf *f* *mp*

232

fl

Ob

Cl B $\flat$

Fg

mp *mf*

232

Trmpa F

232

Pr

232

vz

tar. (Ab) Mas tão ab - so - lu - ta que me ca - lo, re - ple - to. Von - ta - de de can -

232

I VI

mp *mp*

232

II VI

mp *mp*

232

Vla

mp *mp*

232

Vlc

mp *mp*

232

Cb

mp *mp*

Tempo I

236

2

Allegro

fl

Ob

Cl B $\flat$

Fg

f *p* *f* *p* *f* *p*

236

Trmpa F

236

Pr

prato sup: bater no centro c/ baq. de ferro

f

236

vz

ple - to.

236

I VI

f *p*

236

II VI

f *p*

236

Vla

f *p*

236

Vlc

f *p*

236

Cb

f *p*

pizz. senza sord.

f *pizz.* *f* *pizz.* *f* *pizz.* *f* *pizz.* *f* *pizz.*

240

fl

Ob

Cl B $\flat$

Fg

Trmpa F

Pr

vz

I VI

II VI

Vla

Vlc

Cb

arco
tr

f

f

f

244

fl

Ob

Cl B $\flat$

Fg

Trmpa F

Pr

vz

I VI

II VI

Vla

Vlc

Cb

arco

pizz. *leggiere* Ca - sas

p

pizz. *leggiere*

p

pizz. *leggiere*

p

pizz. *leggiere*

p

p

[illegible]

Lo stesso tempo

256

fl

Ob

Cl B $\flat$

Fg

Trmpa F

Pr

vz

I VI

II VI

Vla

Vlc

Cb

ff *f* *mf*

Um ho - mem vai de - va -

260

fl

Ob

Cl B $\flat$

Fg

Trmpa F

Pr

vz

I VI

II VI

Vla

Vlc

Cb

gar. Um ca - chor - ro vai de - va - gar. Um bur - - - - ro

264

fl

Ob

Cl B $\flat$

Fg

264

Trmpa F

Pr

264

vz

vai de - va - - - gar.

I VI

II VI

Vla

Vlc

Cb

268

fl

Ob

Cl B $\flat$

Fg

268

Trmpa F

Pr

268

vz

De - - - - - va - - - - - gar. As - ja - ne - las

I VI

II VI

Vla

Vlc

Cb

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony orchestra and vocal soloist. The page is numbered 298 and titled 'DRUMMONDIANA'. It contains two systems of music. The first system covers measures 264 to 267, and the second system covers measures 268 to 271. The instruments listed on the left are Flute (fl), Oboe (Ob), Clarinet B-flat (Cl B $\flat$), Bassoon (Fg), Trumpet F (Trmpa F), Trombone (Pr), Violoncello (Vlc), and Contrabass (Cb). The vocal part (vz) has lyrics in Portuguese. In measure 264, the vocal part begins with 'vai de - va - - - gar.' and continues through measure 267. In measure 268, the vocal part begins with 'De - - - - - va - - - - - gar.' and continues through measure 271. The lyrics 'As - ja - ne - las' appear at the end of measure 271. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The score is written in 4/4 time. The first system (measures 264-267) shows the vocal part and the string section (Vlc and Cb) playing a rhythmic pattern. The second system (measures 268-271) shows the vocal part and the string section continuing their performance. The woodwinds and brasses are mostly silent in these measures.

272

fl

Ob

Cl B $\flat$

Fg

272

Trmpa F

272

Pr

272

vz

o - - lham

272

I VI

272

II VI

Vla

Vlc

Cb

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

276

fl

Ob

Cl B $\flat$

Fg

276

Trmpa F

276

Pr

276

vz

E - ta vi - da bes - ta, meu De - us!

276

I VI

276

II VI

Vla

Vlc

Cb

mf

arco

mf

arco

mf

arco

f

arco

f

288

fl

Ob

Cl Bb

Fg

Trmpt F

Pr

288

vz

nhe - ça, to - das as mães se re - co - nha - çam e que fa - le

288

I VI

II VI

Vla

Vlc

Cb

288

292

fl

Ob

Cl Bb

Fg

Trmpt F

Pr

292

vz

o - - lhos ca mi - nho por u - ma ru - - a que pas - sem mui - tos pa -

292

I VI

II VI

Vla

Vlc

Cb

292

296

fl

Ob

Cl Bb

Fg

Trmpa F

Pr

Vz

í - ses. Se não me vêm eu ve - jo e sa - ú - do ve - lhos a -

I VI

II VI

Vla

Vlc

Cb

300

fl

Ob

Cl Bb

Fg

Trmpa F

Pr

Vz

mi - gos. E dis - tri - bu - - - o um se -

I VI

II VI

Vla

Vlc

Cb

[illegible]

320 a tempo

fl

Ob

Cl B $\flat$

Fg

Trmpa F

Pr

vz

I VI

II VI

Vla

Vlc

Cb

mp

mp

mp

mp

mp

Eu pre pa - ro u - ma can - ção que fa - ça a - cor - dar os

324 Lo stesso tempo

fl

Ob

Cl B $\flat$

Fg

Trmpa F

Pr

vz

I VI

II VI

Vla

Vlc

Cb

mp

p

mp

p

mp

p

ho - - - mes e/a - - - dor - - - me - - - cer as cri - - -

328

fl

Ob

Cl B $\flat$

Fg

Trmpa F

Pr

vz

an - - - ças. (Ah

I VI

II VI

Vla

Vlc

Cb

p

R II - FESTA NO BREJO

B.C. -----

332

fl

Ob

Cl B $\flat$

Fg

Trmpa F

Pr

vz

I VI

II VI

Vla

Vlc

Cb

Vivace

Bombo

p

pizz.

p

[illegible]

352

fl

Ob

Cl B $\flat$

Fg

352

Trmpa F

Pr

vz

coa - xa, coa - xa, coa - xa. O bre - jo

352

I VI

no division

352

II VI

no division

ff

Vla

Vlc

Cb

356

fl

Ob

Cl B $\flat$

Fg

356

Trmpa F

Pr

vz

vi - bra que nem cai - xa de guer - ra. Os sa - pos es - tão da -

356

I VI

tallone

356

II VI

tallone

p

Vla

Vlc

Cb

mf

360

fl

Ob

Cl Bb

Fg

360

Trmpa F

360

Pr

360

Vc

na - - - dos.

I VI

II VI

Vla

Vlc

Cb

364

fl

Ob

Cl Bb

Fg

364

Trmpa F

364

Pr

364

Vc

A lu - a gor - da a - pa - re - - ceu

I VI

II VI

Vla

Vlc

Cb

368

fl *mf*

Ob *mf*

Cl B $\flat$

Fg

Trmpa F

Pr

vz e cla - re - ou o bre - jo to - - - - - do. A - -

I VI

II VI

Vla

Vlc

Cb

372

fl *f*

Ob *f*

Cl B $\flat$ *f*

Fg

Trmpa F

Pr

vz té - - - - - a lu - a so - be/o co - - - - - ro da sa - pa -

I VI

II VI

Vla

Vlc

Cb

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony orchestra and vocal soloist. The page is numbered 311 and titled 'DRUMMONDIANA'. It contains two systems of music, measures 368-372. The first system (measures 368-371) features a vocal soloist (vz) singing the lyrics 'e cla - re - ou o bre - jo to - - - - - do. A - -'. The vocal line is accompanied by a piano (Pr) and a variety of woodwinds (flute, oboe, clarinet in B-flat, bassoon) and strings (trumpets in F, violins I and II, viola, violoncello, and double bass). The woodwinds and strings play sustained notes or chords, while the piano plays a rhythmic pattern. The second system (measures 372-375) features the vocal soloist singing 'té - - - - - a lu - a so - be/o co - - - - - ro da sa - pa -'. The piano continues its rhythmic pattern, and the woodwinds and strings provide harmonic support. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The vocal line is in a soprano or alto range. The piano part is in a lower register, providing a rhythmic foundation. The woodwinds and strings play sustained notes or chords, creating a rich harmonic texture. The overall mood is solemn and reflective.

[illegible]

384

fl

Ob

Cl B $\flat$ *mf*

Fg

Trmpa F

Pr

vz

A sa - pa - - ri - - a to - da - - - - - nas

I VI *tallone*

II VI *tallone*

Vla

Vlc

Cb

388

fl *f*

Ob *f*

Cl B $\flat$ *f*

Fg *f*

Trmpa F *f*

Pr *f*

vz

coa - xa no bre - - - - jo hu - - mil - - - - de.

I VI *mf*

II VI *mf*

Vla

Vlc *arco*

Cb

392

fl

Ob

Cl B $\flat$

Fg

Trmpa F

Pr

vz

I VI

II VI

Vla

Vlc

Cb

mf

mf

no division

Ho - je tem fes - - - ta no

mf

mf

mf

pizz.

mf

pizz.

mf

396

fl

Ob

Cl B $\flat$

Fg

Trmpa F

Pr

vz

I VI

II VI

Vla

Vlc

Cb

f

expressivo

bre - - - - - jo!

Coa - xa, Coa - xa,

arco

[illegible]

Amostra de músicas usadas como referência para análise do arranjo de Guerra-Peixe para a orquestra da Rádio Nacional do Rio de Janeiro

Amostra de músicas da marcha carnavalesca “O teu cabelo não nega”

Intérprete	Ano	Disco	Gravadora	Registro
Castro Barbosa	1932	(78 rpm)	RCA Victor	33.514-a
Bando da Lua	1937	(78 rpm)	RCA Victor	34.248-a
Jorge Goulart, Emília Borba e Gilberto Milfont	1954	Sucessos de carnaval (Carnaval antigo)	Continental	LPP 05
Altairino Carrilho	1958	Recordar é viver	Copacabana	CLP 11036
Castro Barbosa (mesma gravação de 1932)	1960	Reminiscências	RCA Camden	CALB 5003
Bibi Ferreira	1961	Bibi Ferreira em pessoa	Philips	P 630.467 L
Os Rouxinóis (arr. Lirio Panicali)	1963	Isto é Lamartine - Os Rouxinóis	Beverly	BLP 80980
Lyra de Xopotó	1967	Ritmos brasileiros	Credence S.A.	CGC 33291 238
Banda do Canecão	1968	Banda do Canecão	Polydor	LPNG 4132
Meirelles e sua orquestra	1969	Brazilian beat Vol. 4 - Meirelles e sua orquestra	London/Odeon	LLB 1059
Gerson King Combo	1970	Brazilian Soul - Gerson Combo e a turma do soul	Polydor	LPNG 44.057
Banda do Cordão do Bola Preta	1970	Elizeth no Bola Preta com a Banda do Sodrê	Copacabana	CLP 11626
Lirio Panicali e sua orquestra	1972	No tempo dos bons tempos - Em tempo de Lamartine	Phonogram	6488009
Silvio Caldas	1973	Silvio Caldas ao vivo - História das músicas populares brasileiras	Entré/CBS	104265/6
Castro Barbosa	1982	História das músicas populares brasileiras - Série grandes compositores - Lamartine Babo	Abri Cultural	sem nº
Banda da galera	2001	Carnaval 2001	CID	CD 00547/0

Amostra de músicas da marcha-rancho “Estão voltando as flores”

Intérprete	Ano	Disco	Gravadora	Registro
Helena de Lima	1962	O céu que vem de você	RGE XRLP	5174
Waldir Azevedo e Seu Conjunto	1962	Waldir Azevedo Internacional	Continental	PPL 12040
Dalva de Oliveira	1970	Bandeira Branca	Odeon	MOFB 3628
Os Três Morais	1975	Marcha-Rancho - Sucessos antológicos	Continental	1.01.404.115
Altemar Dutra	1976	Amigos	RCA Victor	1.030.166
Simone	1980	Simone ao vivo no canecão	EMI-Odeon	064 422857
Milinho	1986	Milinho	Inverno & Verão	sem nº
Emílio Santiago	1997	Emílio Santiago	Som Livre	2166 2
Waldir Silva	2002	Natal brasileiro - um momento de paz	Movieplay	789.641.061.85
Caçulinha	2002	Para ouvir	Som Livre	2285-3
Carminha Mascarenhas/Violeta Cavalcanti/Carmélia Alves/Ellen de Lima	2002	Estão voltando as flores - As eternas cantoras do rádio	Som Livre	7520 2

Amostra de músicas do samba “Luz negra”

Intérprete	Ano	Disco	Gravadora	Registro
Baden Powell	1961	Um violão na madrugada	Philips	P 630.445 L
Nara Leão	1964	Nara	Elenco	ME-10
Elizeth Cardoso	1965	Elizete sobe o morro	Copacabana	CLP 11434
Thelma Soares	1966	Thelma canta Nelson Cavaquinho	CBS	37443
Nelson Cavaquinho	1970	Depoimento do poeta	Castelinho	10.002
Nelson Cavaquinho	1972	Nelson Cavaquinho - Série documento	RCA Victor	1030047
MPB-4	1974	Antologia do samba	Philips	6349 092
Maria Creuza	1974	Sessão Nostalgia	RCA Victor	1.030.114
Beth Carvalho	1975	100 anos de música popular brasileira - 7 Projeto Minerva	MEC/Tapecar	MPB-1007
Cazusa	1986	Melhores momentos de Chico & Caetano - ao vivo	Som Livre	530.045
Jards Macalé	1987	4 Batutas & 1 Curinga	Continental	1.01.404.313
Leny Andrade	1994	Luz Negra - Nelson Cavaquinho por Leny Andrade	Velas	11-V062
Cláudia Telles	1995	Cláudia Telles interpreta Nelson Cavaquinho e Cartola	CID	00200/4
Pagode Jazz Sardinha's Club	1999	Pagode Jazz Sardinha's Club	Independente	7PJSC99
Soraya Ravenle	2001	O dono das calçadas - Nelson Sargento, Soraya Ravenle e Galo Preto	Independente	351.721
Andréa Pinheiro / Galo Preto	2004	Diz que foi por ai - Andréa Pinheiro e Galo Preto	Independente	sem nº
Nicolas Krassik	2004	Na Lapa	Rob Digital RD	O66
André Mehmari / Ná Ozzetti	2005	André Mehmari / Ná Ozzetti - piano e voz	MCD World Music	298
Fernanda Takai	2007	Onde brilhem os meus olhos	Do Brasil Música	FTDB001
Stefano Bollani	2008	Stefano Bollani Carioca	Universal Music Italia	LC00699

Amostra de músicas do samba-exaltação “Aquarela do Brasil”

Intérprete	Ano	Disco	Gravadora	Registro
Francisco Alves (arr. Radamés Gnattali)	1939	(78 rpm)	Odeon	11.768-a
Silvio Caldas	1942	(78 rpm)	RCA Victor	34.949-a
Xavier Cugat	1942	Xavier Cugat & his Waldorf Astoria Orchestra, La Chata & Chorus	Columbia	36651
Zaccarias com Lyrio Panicalli e sua orquestra	1943	(78 rpm)	RCA Victor	800177
Quatro Ases e Um Curinga	1947	(78 rpm)	Odeon	12.763-a
Anjos do Inferno	1947	(78 rpm)	RCA Victor	80-0539-a
Roberto Inglez	1950	(78 rpm)	Odeon	8.097-A
Mário Gernani Filho	1950	(78 rpm)	Odeon	13049
Léo Peracchi e Trio Surdina	1953	Ary Barroso - Trio Surdina, Léo Peracchi e sua orquestra	Musidisc	M-008
Fafá Lemos	1954	Jantar no Rio - Fafá Lemos e sua orquestra	RCA Victor	BKL 2
Leny Eversong (arr. Gaya)	1955	A voz de Leny Eversong (medley: Canta Brasil e Brasil)	Copacabana	CLP 3013
José Luciano	1955	Sambas - José Luciano seu piano e ritmo	Mocambo	M 1004
Jorge Goulart (arr. Radamés Gnattali)	1956	(78 rpm)	Continental	17.348-a
Fausto Papetti	1956	Midnight Melodies	Odeon	MOCB 3000
Bola Sete (arr. Radamés Gnattali)	1957	Aqui está Bola Sete - Bola Sete e seu conjunto	Odeon	MOCB 3005
Luis Arruda Paes	1957	Brasil - Dia e noite - Luis Arruda Paes e sua orquestra	Odeon	MOCB 3000
Garoto (arr. Léo Peracchi)	1957	Garoto revive em alta fidelidade interpretando Ary Barroso	Odeon	MOEB 3002
Zaccarias e sua orquestra	1957	(78 rpm)	RCA Victor	80-1843-a
Frank Sinatra com Billy May e sua Orquestra	1957	Come Fly with Me	Grey Capitol Label	W-920
Carolina Cardoso de Menezes	1958	Tapete mágico	Odeon	MOFB 3027
Ray Conniff com coro e orquestra	1969	Say It With Music - A Touch of Latin	CBS	sem nº
Radamés Gnattali	1960	Radamés na Europa com seu sexteto e Edu - 3º Caravana	Odeon	MOFB 3172
Orquestra Rio de Janeiro	1960	Velhas idéias novas - 30 anos de samba	Plaza	PZ-22.001
Orquestra RCA Victor	1961	Hi-Fi samba - Orquestra RCA Victor	RCA Victor	BBL 1140
Ed Lincoln	1961	Órgão espetacular	Masterpiece Master	11026
Percy Faith	1962	The music of Brazil!	CBS - Columbia	SBPG62097
Astor Silva	1963	Samba... Só samba!	CBS	37310
"Músicos da Guanabara"	1963	Rio: Sol e alegria - Samba é a música	Codel	CDL 13.023

Wilson Simonal (arr. Lúcio Paricalfi)	1965	Wilson Simonal (medley: Na baía do sapateiro; Aquarela do Brasil; Terra seca.	Odeon	MOFB 3419
The Shadows	1965	The Sound of the Shadows	Columbia	SEG8459
Los Machucambos	1966	Caramba! Los Machucambos	London Odeon	LLN 7115
Portinho e sua orquestra	1968	Portinho	Beverly	BLP 9000
Francisco Alves	1969	O Cantor eclético	Odeon	MOFB 3617
Elis Regina e Toots Thielemans	1969	Aquarela do Brasil - Elis Regina e Toots Thielemans	Philips (Holanda)	850 069 PY
Elis Regina	1969	Elis, Como & porque	Philips	R 765.080 L
Erasmo Carlos	1970	Erasmo Carlos e os Tremendões	RGE	XRLP 5343
Tom Jobim	1970	Stone Flower	CIT (USA)	6002
Tom Jobim	1970	Stone Flower Instrumental	CIT (USA)	6002
Francisco Alves	1972	Chico Viola - Tributo a Francisco Alves	Odeon	SMOFB 3759
Marcos Valle e Azymuth	1972	Brazil by music	Cruzeiro	sem rf
Fischer-Chöre e Orquestra Hans Bertram	1973	1000 vozes cantam sucessos mundiais	Polydor	2371 315 A
Gal Costa	1980	Aquarela do Brasil	Polygram	6485 216
Elis Regina	1980	Saudades do Brasil	WEA BR	52.003/4
Caetano Veloso, Gilberto Gil e João Gilberto	1981	Brasil - João Gilberto, Caetano Veloso e Gilberto Gil	WEA BR	38.045
Pedrinho Mattar	1981	Brasilzinho	RGE	3.086.013
Orquestra Tabajara e Severino Araújo	1985	Orquestra Tabajara e Severino Araújo	CID	8079
Kate Bush	1985	Brazil (Terry Gilliam film soundtrack)	não identificado	sem rf
Ney Matogrosso	1987	Pescador de Pérolas	Columbia Brasil	866.010/2-464397
Pepeu Gomes	1989	On the road	Warner Music	00.672
Rosa Passos	1991	Curare	Deckdisc	DD 002
Celso Blues Boy	1991	Vivo - Celso Blues Boy	Polygram	510 561-1
Ray Conniff com coro e orquestra	1991	Always Conniff (ao vivo)	Columbia	LPCB 37131
Plácido Domingo com coro e orquestra	1992	Concert for Planet Earth	Kultur	03203.14154.92
Zimbo Trio	1993	Aquarela do Brasil	Movieplay	BS 231
Tim Maia	1995	Nova era glacial	Warner Music	063010246-1
Marcos R. D. Mendes e coral Encartart	1996	Correios em corais destino emoções	Independente	103.327
Gal Costa	1997	Acústico MTV - Gal Costa	BMG Brasil	7432151390-2
Agustín Pereyra Lucena	1998	Acuerdos	Motown	sem rf
Elymar Santos	2000	Elymar Brasileiro dos Santos	Som Livre	2276-2
Rosemary Clooney & John Pizzarelli	2000	Brazil	Concord Jazz	CCD-4884-2
Emilio Santiago	2005	O melhor das aquarelas	Indie Records	789.842.012.323
Daniela Mercury	2005	Balé mulato	EMI Music	345234 2
O's Saxambistas Brasileiros	sem data	Percussão em festa - Os saxambistas brasileiros	Plaza	PZ 7001
Billy Vaughn	sem data	La Paloma - Billy Vaughn and his orchestra	RGE	Dot XRLP 6055
Grupo Vou Vivendo	sem data	Brasil revive o chorinho	Movie Play	bs201

Amostra de músicas do samba-canção “Nossos momentos”

Intérprete	Ano	Disco	Gravadora	Registro
Elizeth Cardoso	1960	A Meiga Elizete	Copacabana	CLP 11165
Agostinho dos Santos	1961	A presença de Agostinho	RGE	XRLP 5112
Moacyr Marques "Biju"	1961	Samba 40 graus - Moacyr Marques e seu conjunto de boite	Pawal	P-20.004
Walter Wanderley	1961	Samba é samba com Walter Wanderley	Odeon	MOFB 3248
Moacyr Silva	1961	Sax sensacional! N°2 - Moacyr Silva e seu conjunto	Copacabana	CLP 11186
Zé Bodega / Severino Araújo	1961	Um sax no samba - Zé Bodega e a orquestra de Severino Araújo	Continental	LPP 3183
Luiz Bonfá	1962	O violão e o samba	Odeon	MOFB 3295
Sidney	1962	Isto é dança. Vol.2 Sidney, coro e orquestra sob direção de Astor	Columbia	LPCB 37223
Alberto Motta	1963	Quarteto de Alberto Motta	Polydor	LPNG 4078
Conjunto Bombosa	1964	Berimbau sambas	Destaque	D-7021
Regininha	1969	Me ajuda que a voz não dá!!!	Polydor	LPNG 44.028
Milinho	1969	Samba & Cia.	Odeon	MOFB 3585
Elizeth Cardoso / Sílvio Caldas	1971	Elizeth Cardoso e Sílvio Caldas Vol. 1 (Pout-Pourri)	Copacabana	CLP 11635
Maria Creuza	1973	Eu disse adeus	RCA Victor	1.030.077
Ribamar / Waldir Calmon	1976	Noites cariocas	Coronado/EMI-Odeon	15018
Elizeth Cardoso / Zimbo Trio	1977	Recital ao vivo realizado no teatro João Caetano	MIS-RJ	O25
Altamar Dutra	1983	20 anos de romantismo	RCA Victor	1.030.591
Boca Livre	1983	Boca Livre	Polygram	812 266-18
Maria Bethânia	1985	A beira e o mar	Polygram	824 187-1
Jane Duboc	1993	Jane Duboc	Movieplay	BS 235
Sílvio César	1994	Aos mestres com carinho - Vol. 2	CID	CD 00148/1
Alcione	2000	Nos bares da vida - ao vivo	Universal Music	7314542751
Jamelão	2002	Cada vez melhor	Obi Music	01000605-1
Os trovadores urbanos	2003	Copacabana	Dabliu Discos	DB 0111
Gal Costa	2003	Todas as coisas e eu	Indie Records	0020-2
Rosa Passos	2008	Romance	Telarc (USA)	CD-83677

Amostra de músicas da bossa nova “Samba de umas notas só”

Intérprete	Ano	Disco	Gravadora	Registro
João Gilberto	1960	O amor, o sorriso e a flor	Odeon	MOFB 3151
João Gilberto	1960	A noite do amor, do sorriso e da flor	Odeon	sem nº
Silvia Telles	1960	Amor em Hi-Fi	Philips	P 630.419 L
Paulinho Nogueira	1960	Brasil, violão e sambalanço!	RGE	XRLP 5088
Os Vocalistas Modernos	1960	Os Vocalistas modernos novamente em foco!	Philips	P 630.428 L
Fats Elpidio	1960	Piano bossa nova	RCA Victor	BBL 1102
Os Saxambistas Brasileiros	1960	Sax sambando	Plaza	PZ 303
Radamés Gnattali	1960	Segredo para dois	Continental	LPP 3116
Silvia Telles	1960	Você é o artista	Philips	P 630.429 L
Lenny Andrade	1961	A sensação	RCA Victor	BBL 1128
Orquestra RCA Victor (arr. Zaccarias)	1961	Hi-Fi samba - Orquestra RCA Victor	RCA Victor	BBL 1140
Os 7 velinhos	1961	Os 7 velinhos	Musidisc	XPL-5
Oscar Castro Neves	1962	Big band bossa nova - Oscar Castro Neves e sua orquestra	Áudio Fidelity	AFLP 1983
Lalo Schifrin	1962	Bossa nova - New brazilian jazz	Áudio Fidelity	AFLP 1981
Coral de Ouro Preto	1962	Coral Ouro Preto	Odeon	MOFB 3273
Geraldo Miranda	1962	Dançando com Geraldo Miranda e seus novos sons	Odeon	MOFB 3267
Astor Silva e Osvaldo Borba	1962	Metais em brasa no samba	Philips	P 630.477 L
Juarez	1962	O inimitável Juarez	Masterplay	MDL 13019
Coleman Hawkins	1962	Desafinado - The Coleman Hawkins sextet	MCA Records	Internacional
Os Cariocas	1963	A bossa dos Cariocas	Philips	P 632.152 L
Tom Jobim	1963	The composer of Desafinado plays	Verve Records (USA)	V6-8547
Ritistas da Bossa	1963	Balanço & bossa nova	Musiplay	LPM 1105
Sexteto de jazz moderno	1963	Bossa nova	RCA Victor	BBL 1222
Sexteto de Sérgio Mendes	1963	Bossa nova at Carnegie Hall	Áudio Fidelity	AFLP 2101
Altamiro Carrilho	1963	Bossa nova in Rio - Altamiro Carrilho, conjunto e coro	Copacabana	CLP 11298
Charlie Byrd e Stan Getz	1963	Jazz samba Charlie Byrd / Stan Getz	Verve/Copacabana	VNLP 14006

Milton Banana e orquestra de Oscar Castro Neve	1963	O ritmo e o som da bossa nova	Áudio Fidelity	AFLP 1984
Alberto Motta	1963	Quarteto Alberto Motta	Polydor	LPNG 4078
Turquinho	1963	Samba de bossa - Turquinho e seu conjunto	Charlecler	CMG 2212
Don Júrior	1963	Sambas nº 2 - Don Júrior e seu sax maravilhoso	RGE	XRLP 5208
Tamba Trio	1963	Tamba Trio	Philips	P 632.129 L
Corjuto Sambossa	1963	Isto é bossa nova mesmo	Pawal	P-20.026
Laurindo de Almeida e The Modern Jazz Quartet	1964	Collaboration - Morden Jazz Quartet with Laurindo Almeida	Adartic (USA)	1429
Eumir Teodato	1964	Iníriú paisagem	Forma	FM-1
Astrud Gilberto e Stan Getz	1964	Getz au go - The new Stan Getz quartet featuring Astrud Gilberto	Verve Records (USA)	V6-8600
Sivuca	1965	Rendez-vous a Rio	EBRAU	EBLP 920105
Silvia Telles	1965	Silvia Telles sings the wonderful songs of Antônio Carlos Jobim	Kapp Records (USA)	KL-1451
Sergio Mendes	1966	Quiet Nights	Philips (USA)	PHS 600.263
Baden Powell	1966	Baden Powell ao vivo no teatro Santa Rosa	Elenco	ME-30
Herbie Mann	1967	Herbie Mann & João Gilberto with Antônio Carlos Jobim	Adartic (USA)	SD 8105
Messias	1968	O melhor de Antônio Carlos Jobim interpretado por Messias	RCA Camden	CALB 5159
Bill Bell	1970	Sambas que não se esquece Rosa Morena - Bill Bell sax maravilhoso	Tropicana	sem nº
Nara Leão	1971	Dez anos depois	Polydor	LPNG 44.059
Frank Sinatra	1971	Sinatra & company - Antônio Carlos Jobim / Don Costa / Eumir Teodato	Reprise Records (USA)	FS 1033
Baden Powell e Stephane Grappelli	1974	La grande reunion	Imagem (França)	3001
Geraldo Vesper	1975	Brasil romântico - Geraldo Vesper e orquestra	Odeon	SMOFB 3860
Milton Banana	1980	Ao meu amigo Tom - Samba é isso - Vol. 4 - Milton Banana Trio	RCA Victor	1.030.335
Ella Fitzgerald	1981	Ella abraça Jobim - Ella Fitzgerald sings the Antônio Carlos Jobim song book	Pablo Records/Philips	6615 005
Paulinho Nogueira	1981	Tom Jobim retrospectiva	Clack/Bandérantes Discos	BR 33.092
Tom Jobim	1982	História da música popular brasileira - Série Grandes Compositores - Tom Jobim	Abri Cultural	sem nº
Silvia Telles	1983	Bossa nova 25 anos	Independente	sem nº
Orquestra Tabajara e Severino Araújo	1986	Anos dourados - Severino Araújo e Orquestra Tabajara	CID	90.015
Zimbo Trio	1986	Zimbo Trio e o Tom - Tributo a Tom Jobim Vol 1	Clam/Continental	ZT-88001
Nara Leão	1986	Garota de Ipanema	Polygram	826 854-1
Joyce & Gilson Perazetta	1987	Tom Jobim - Os anos 60	SBK Songs CBS	106002
Tom Jobim	1987	Tom Jobim	Sabá	LPS 87001-2

Raphael Rabello	1992	Todos os tons	BMG-Ariola	1.500.020
Luis Eça & Victor Assis Brasil	1993	Luis Eça & Victor Assis Brasil no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro	Imagem	sem nº
Eliane Elias	1998	Eliane Elias sings Jobim	EMI Music	495236 2
Tom Jobim	2004	Antônio Carlos Jobim em Minas ao vivo piano e voz (gravado em 15/03/1981)	Biscoito Fino	BJ 300
Claudia Telles	2005	Tributo a Tom Jobim	CID	007207
Cid Grey	sem data	Samba, samba, samba - Cid Grey e sua orquestra	BSA	sem nº
Bossa Brass (Orquestra os Bossambistas)	sem data	Só danço samba - Bossa Brass apresenta a música maravilhosa de Antônio Carlos Jobim Plaza		D 1014
Rosemary Clooney & John Pizzarelli	sem data	Bossa Nova Meets USA - Compilation by Caetano Rodrigues	Independente	sem nº