

Artigo recebido em:
30.09.2019

Aprovado em:
20.05.2020

Raphael Fernandes
Lopes Farias

Doutorando e Mestre em
Comunicação e Cultura
Midiática. Pesquisador
do Centro de Estudos
em Música e Mídia -
MusiMid.

E-mail: rapharias20@
gmail.com

Heloísa de Araújo Duarte
Valente

Doutora em Comunicação
e Semiótica (PUC-SP). Co-
ordenadora do Centro de
Estudos em Música e Mí-
dia (MusiMid). Docente
titular junto ao Programa
Pós-Graduação e Cultura
Midiática da Universidade
Paulista (UNIP).

E-mail: musimid@gmail.
com

Criação musical na Era do Rádio: maestros e arranjadores, entre a tradição e a modernidade

Raphael Fernandes Lopes Farias
Heloísa de Araújo Duarte Valente

Resumo

Este artigo é fruto da pesquisa de mestrado de um dos autores e visa apontar os maestros arranjadores das rádios e gravadoras como peças-chave na produção fonográfica entre as décadas de 1940 e 1950, no Brasil. Verifica-se o protagonismo de Radamés Gnattali no cenário da época, seguido de outros nomes como Guerra-Peixe, Lyrio Panicalli, Leo Peracchi, Nicolino Coppia, Osvaldo Borba, Guaraná e Enrico Simonetti. Estes maestros estão relacionados à criação de um gosto estético no processo de composição dos arranjos e orquestrações das canções, o que terá implicações nas performances artísticas. Este texto aponta dados sobre a produtividade destes profissionais da música e sua relação estreita com o trabalho de alguns intérpretes. Para se chegar a estes resultados foram consultadas pesquisas feitas nos acervos da *Rádio Nacional* e *Rádio Record*, listas de canções de sucesso – *hit parades*, capas de disco e notas de imprensa. Conclui-se que o trabalho destes músicos acabou por formular um panorama estético-midiático na paisagem sonora do período.

Palavras-chave: Arranjadores. Maestros. Era do Rádio.

Musical Creation in the era of radio: conductors and arrangers, between tradition and modernity

Abstract

This article is the result of the master's research of one the authors and intends to point out the conductor and the arrangers of the radios and record companies as key pieces in the phonographic production of the mid-twentieth century, in Brazil. This work remarks Radamés Gnattali's almost omnipresence in the scene of that time, but also highlights names such as Guerra-Peixe, Lyrio Panicalli, Leo Peracchi, Nicolino Coppia and Osvaldo Borba, relating them to the creation of an aesthetic taste, part of the process of composing songs and artistic performances. Here, we present data based on the productivity of these music professionals and their relationship with the singers' performances. To search for this information, we collected radio *Rádio Nacional* and *Rádio Record*, song catalogs – their “hit parades”, record sleeves, magazines and newspapers. The conclusion there is an aesthetic-mediatic soundscape due to work of the conductors and arrangers.

Key words: Arrangers. Conductors. Radio in Brazil.

Nas décadas de 1940-1950, músicos e maestros trabalhavam nas rádios e/ou para gravadoras com a finalidade de arranjar as músicas vindas de outros países e adaptá-las à cultura brasileira, sobretudo as canções hispânicas – tal como o bolero, muito em voga na época – bem como criar arranjos para composições nacionais deixando-as com traços daquelas músicas, de modo a circularem com boa aceitação no circuito das rádios e gravadoras do país. Esses mesmos profissionais, a exemplo de Radamés Gnattali – que possui um trabalho composicional à parte da indústria fonográfica –, compunham arranjos com características muito peculiares, de modo que se questiona até que ponto as necessidades advindas da indústria cultural influenciavam em suas criações e em que medida esses arranjos dialogavam com sua poética composicional particular. Muito se fala sobre o rádio, a indústria fonográfica, catálogo de obras, intérpretes, concursos – como os das Rainhas do Rádio – letras de música etc., mas os profissionais que trabalhavam para os estúdios de rádio e gravadoras arranjando essas obras e adaptando-as às necessidades do mercado fonográfico e do consumo local, por sua vez, são frequentemente deixados de lado em catálogos, livros e correlatos que abordam o tema.

¹Considera-se que o samba-canção e o bolero no Brasil dos anos 1940 e 1950 desenvolveram práticas musicais bastante próximas, admitindo-se o termo “sambolero” para designar uma suposta fusão desses gêneros, tão difíceis de se diferenciar naquele momento. (ARAÚJO 1999; MATOS, 2013).

²O nome do maestro Lyrio Panicalli ora aparece em documentos e matérias jornalísticas grafado “Lírio”, ora “Lyrio”. Optou-se pela forma que aparece no Dicionário Cravo Albin, “Lyrio”.

Alguns desses maestros chegaram a atuar como arranjadores de gêneros musicais distintos em voga naquele momento, como o samba, o choro, o bolero, o samba-canção, a Bossa Nova etc., apesar de os gêneros revelarem estéticas aparentemente antagônicas. Além do já citado Radamés Gnattali, Tom Jobim, um dos pilares da Bossa Nova, gênero musical que irá negar o ambiente do hispanizado *sambolero*¹, teve muito contato com músicos e intérpretes desse último. Exemplo disto é a canção *Por causa de você*, feita por Jobim em parceria com Dolores Duran.

O presente trabalho busca referenciar os produtos musicais da chamada Era do Rádio no Brasil e, em particular, os hibridismos gerados pela fusão de gêneros latinos a partir do bolero no período em que este gozou de grande sucesso, a ponto de formar o gosto da época, dando origem, inclusive, ao subgênero do *sambolero*. Procurou-se pesquisar e lançar alguma luz sobre nomes de profissionais (arranjadores, maestros, músicos etc.) que trabalharam na criação dos arranjos dos gêneros musicais dominantes no período, com ênfase para o samba-canção e o bolero, no Brasil – aí englobando suas imbricações estéticas, bem como as diferentes nomenclaturas atribuídas ao gênero que nasce da fusão do samba com o bolero, nos anos 1940 e 1950 – para descrever um perfil de sua trajetória artística nos meios em que atuavam, tais como gravadoras e rádios. Dentre os nomes que serão encontrados ao longo destas páginas, destacaram-se os maestros Radamés Gnattali, Lyrio Panicalli², Osvaldo Borba, Nicolino Coppia (ou Copinha), Gustavo de Carvalho (também conhecido como Guaraná) e Enrico Simonetti.

Para dar conta dessa tarefa, consultamos dados coletados e publicados por pesquisadores que analisaram os arquivos das rádios Nacional, do Rio de Janeiro, e Record, de São Paulo (PASQUALINI, 2012; PEREIRA, 2012). As informações obtidas a partir dessas pesquisas foi cotejada com uma bibliografia sobre musicologia, história e rádio, além de capas de discos e notas de imprensa. Apoiamo-nos na proposta metodológica de Christian Marcadet (2005) que, ao indicar o estudo da canção a partir do cruzamento de diversas fontes e de naturezas a princípio distintas, entende a canção como “fato social total”, cercando o objeto “canção” de maneira a contextualizá-lo em seu entorno social e midiático. Entendemos que, ao descortinar nomes da produção e criação musical, no caso maestros e arranjadores e seus locais e condições de trabalho, contribuimos para os estudos da música popular brasileira, das mídias sonoras e dos processos comunicacionais da música, fornecendo dados sobre o campo onde ocorriam as mediações – e as negociações – estéticas e tecnológicas do circuito musical.

Arranjos, bossas e *samboleros*

Como observa Cláudia Matos (2013), o declínio da música de carnaval constrói uma direção nova, o chamado “samba de fossa” – e aí aparecem canções como as

de Lupicínio Rodrigues, “música de boate” –, que “edificará o samba-canção moderno, no qual se cultivam procedimentos melódicos e harmônicos que ajudam a preparar o advento da bossa-nova” (MATOS, 2013, p. 130). Esse “samba-canção moderno”, típico dos anos 1950, é que apresenta uma confluência de gêneros como o samba-canção e o bolero, ao mesmo tempo em que constrói com elementos orquestrais ricos e harmonias inusitadas – naipes cheios, instrumentos diversos, modulações incomuns e dissonâncias – o que por muitos ainda era classificado simplesmente como samba-canção conforme o desejo de se afirmar a tradição nacional e afastar a influência estrangeira do bolero, tudo isso graças à habilidade de arranjadores e maestros das rádios.

O trabalho desses profissionais incide sobre a definição de *arranjo*, enunciado por A. Henrique Dourado em seu *Dicionário de termos e expressões da música*, como trabalho de “adaptação ou reinvenção de uma melodia ou composição musical” (2004, p. 31). Ora, a composição musical envolve, além das questões intrínsecas à linguagem musical, como melodia, ritmo, harmonia etc., a escolha dos instrumentos, timbres, andamento, modos de ataque; todos os elementos – às vezes, discretos – que caracterizam cada gênero em particular e seus hibridismos. De acordo com Pasqualini (2012, p. 189), arranjo pode variar de transcrição à recomposição criativa, esta última chegando a aprimorar a composição original, fato recorrente na música popular brasileira “(...) pois, assim como poesia traduzida, [os arranjos] só são interessantes quando feitos por outro grande poeta que consegue manter a musicalidade, a fluência, a cor e o sentido do original”.

O afastamento da influência do bolero, desta vez em favor da Bossa Nova, deu-se entre os próprios maestros e dividiu estéticas. O maestro e compositor César Guerra-Peixe, em seu trabalho como arranjador para a Rádio Nacional, no programa *Desconversando* – no qual analisava o mercado fonográfico – fez uma crítica, em 1958, enaltecendo a Bossa Nova em detrimento dos *samboleros*. Nesse sentido, o jornalista Ruy Castro (*apud* LACERDA, 2011) afirma que:

Com algumas exceções, como Gabriel Migliori e Oswaldo Borba³, os demais maestros – Peracchi, Panicelli, 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 Julio 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 (CASTRO apud LACERDA, 2011, p. 143)

³O nome do maestro Oswaldo Borba ora aparece grafado com “s”, ora com “w”. Optou-se pela forma mais recorrente nos encartes de discos e pelo usado no *Dicionário Cravo Albin: “Oswaldo”*.

O mesmo Guerra-Peixe que, além das críticas mencionadas acima, acusou compositores de “cínicos” imitadores, que buscavam o sucesso por formas prontas (GUERRA-PEIXE *apud* ARAÚJO, 1999), compôs sambas-canção como *O amor morre no olhar* (1956), em parceria com Jair Amorim, um grande adaptador de letras dos boleros mexicanos para o português e compositor de sambas-canções (ARAÚJO, 1999).

Radamés Gnattali, atuando simultaneamente como compositor/maestro/arranjador traduz, em sua obra, este amplo cenário. Gnattali tem uma extensa produção de música de concerto, somando às suas atividades profissionais o *métier* de arranjador na *Rádio Nacional* e na gravadora *Continental*, sob o pseudônimo *Vero*, para distinguir alguns trabalhos de outros – os populares dos mais “eruditos”. Dentre suas peças de concerto, constam a *Brasiliiana nº 2 (samba em três andamentos): 1º samba de morro, 2º samba-canção, 3º samba batucada* (195 -?); para piano; compôs ainda o *IX Noturno: samba-canção* (195 -?), e *Insistência*, samba-canção para saxofone-alto, piano e contrabaixo (196 -?). Como compositor popular, compôs *Amargura*, samba-canção com letra de Alberto Ribeiro (1949), cuja análise um pouco mais aprofundada se encontra na quarta parte deste trabalho. Títulos que comprovam os diálogos do mercado fonográfico da época com a estética particular do compositor, tornando no mínimo ingrata a tarefa de dissociar o Gnattali “popular” do “erudito”.

No programa *Gente que brilha*, transmitido pela *Rádio Nacional* em 23 de

outubro de 1950, o locutor Paulo Roberto comenta a radical mudança na orquestração do samba *Ritmo de samba na cidade*, de Luciano Perrone, feita por Radamés Gnattali, em 1938. Na orquestração original, o ritmo ficava totalmente por conta da percussão. O que Radamés fez foi colocar os instrumentos melódicos para executar notas que outrora seriam dos ritmos dos tamborins, pandeiros, surdos etc. criando diálogos mais ricos entre os naipes orquestrais. (ROBERTO, 1950)

Gnattali é um exemplo bem-sucedido de arranjador que soube habilmente transitar entre estilos e estéticas diversas: o gênero em voga, a tradição, o erudito e o popular. Atribui-se ao compositor e maestro ter criado uma linguagem “moderna”, tendo em vista que Gnattali mostrava já características mais atreladas à Bossa Nova muito antes do termo se estabelecer como gênero musical – isso será mais bem elucidado adiante.

Um milhão de melodias

Para trazer à tona figuras que trabalharam intensamente na construção de uma sonoridade e, conseqüentemente, de uma identidade musical brasileira nessa época, é preciso mencionar os estudos de Maria Elisa Pasqualini (2012) e Leandro Pereira (2012), feitos por meio dos acervos de emissoras de rádio nacionais, com destaque para a produção dos arranjadores e das músicas arranjadas.

O surgimento do mercado fonográfico levou as orquestras e os músicos para dentro dos estúdios. De programas de auditório às gravadoras, sempre havia uma orquestra e um arranjador de plantão: “foi o advento da era dos orquestradores, isto é, a dos músicos semieruditos a serviço das fábricas gravadoras (...)”, afirma Tinhorão (1997, p. 53). Seria inviável aprofundar neste trabalho todos aqueles que fizeram arranjos relevantes para o período ou para os gêneros musicais em evidência na época. Destarte, o presente trabalho assume os possíveis lapsos, inclusive pela ausência de bibliografia específica, bem como de pesquisas relevantes dedicadas ao tema.

Existe, contudo, uma vasta bibliografia que contempla o rádio; e, particularmente, o rádio no Brasil. Porém, a novidade aqui proposta consiste em relacionar o circuito midiático – particularmente radiofônico e fonográfico – à criação musical, conferindo protagonismo aos arranjadores, músicos em suas condições de trabalho. A despeito da incompletude nas informações e algumas inevitáveis imprecisões, pode-se considerar os dados levantados como informações relevantes, capazes de reunir elementos que permitam conhecer os atores desse circuito, bem como as relações entre o exercício do seu ofício e criação artística.

Apesar do reconhecimento do grande trabalho de Radamés Gnattali, não é tarefa fácil afirmar quais seriam os arranjadores mais importantes do período estudado aqui. Para se elucidar um pouco a questão, uma das primeiras referências está na pesquisa de Theophilo A. Pinto (2013) sobre música e músicos da denominada “Era de Ouro” do rádio. O estudo fornece alguns nomes que servem como pontos de partida; muito úteis também foram os levantamentos em acervos das rádios feitas pelos pesquisadores já citados, Maria Elisa Pasqualini (2012) e Leandro Pereira (2012), que listaram os nomes de todos os maestros existentes nos registros das rádios *Record* (São Paulo) e *Nacional* (Rio de Janeiro). Analisando essas listas, encontraram-se profissionais com considerável produtividade nas duas emissoras brasileiras estudadas pelos pesquisadores no período abordado neste trabalho⁴ (Tabela 1); o cotejamento com listas de canções de sucesso, como as feitas por Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (1999) e Ruy Castro (2015) revelaram nomes que se repetiam, corroborando as informações dadas por Pinto (2013) e as elencadas por Pasqualini (2012) e Pereira (2012). Sendo assim, foram selecionados por critério de números, citações e canções de sucesso, os arranjadores mais contemplados nas páginas que se seguem:

⁴Os dados e as pesquisas consultados abrangem o período das décadas de 1930 a 1960.

Tabela 1 - Arranjadores mais destacados numericamente em sua produção⁵

Maestro	Número de Arranjos (<i>Rádio Nacional</i>)
Radamés Gnattali	1653
Alexandre Gnattali	1475
Gabriel Migliori	1287 (<i>Rádio Record</i>)
Guaraná (Gustavo de Carvalho)	1015
Alberto Lazzoli	729
Lyrio Panicali	675
Gaya (Lindolpho Gomes Gaya)	481
Leo Peracchi	164
Enrico Simonetti	89 (<i>Rádio Record</i> , apenas em 1952)

Fonte: Autores

Os arranjadore não desfrutavam da mesma fama dos intérpretes, e seus nomes muitas vezes nem eram citados nos encartes dos discos. Ilustra a situação o ocorrido com Léo Peracchi, relatado por Pinto (2013), no LP *Por toda a minha vida*, em que Lenita Bruno cantava sobre arranjos de Peracchi e, por questões contratuais, o nome de Peracchi não pôde aparecer nos créditos. Sem poder agradecê-lo explicitamente, no texto da contracapa Jobim deixa a seguinte mensagem: “A quem não tenho a permissão de citar nesta contracapa, a minha gratidão⁶”. Outro caso trazido por Pinto (2013) envolve o maestro Alceo Bocchino, que “deixou de receber direitos autorais de uma música sua, *Estrelitta*, pois alguma irregularidade qualquer no registro da propriedade literária permitia aos editores reimprimi-la sem pagar direitos autorais” (2012, p. 120).

A atividade de arranjador, no entanto, exigia um profissional com múltiplas competências, que atuasse também como compositor e produtor, que assegurasse a regularidade das produções musicais, que trabalhasse com prazos por vezes curtos e até com a heterogeneidade entre músicos e gêneros musicais, assemelhando-se, assim, em certa medida, aos *kappelmeister* da tradição erudita, como afirma Fábio Poletto (2004). Em contrapartida, o mesmo autor destaca em sua pesquisa acerca do trabalho de Tom Jobim em sua fase pré-Bossa Nova que, uma vez “atuando na ponta do processo criativo do mercado fonográfico” (POLETTTO, 2004, p. 66), os arranjadore poderiam viabilizar obras autorais com intérpretes de alta reputação. O caso de Tom Jobim é muito emblemático, já que, tendo arranjado músicas para cantoras como Nora Ney, Ingrid Maria e Elizeth Cardoso, conseguiu que elas gravassem também canções de sua autoria.

O trânsito entre rádios e gravadoras era intenso e, não raro, os cantores mais concorridos se apresentavam em boates de madrugada e alternavam a semana entre tardes de gravação e programas de rádio, como relata Ruy Castro (2015). A mídia radiofônica foi criada posteriormente aos aparatos de gravação, ou seja, a indústria fonográfica nasceu primeiro. Esse fato gerou uma inicial concorrência entre ambas as mídias, de acordo com Juan Pablo González (2000) sobre o contexto estadunidense entre os anos 1920 e 1930. O apaziguamento veio a ocorrer quando as rádios perceberam que poderiam fazer uso dos discos gravados em seus programas e as gravadoras que poderiam estimular suas vendas por meio do rádio. Assim, formou-se um pacto que duraria praticamente todo o século XX.

O cotidiano dos maestros e músicos não era muito diferente dos paparicados cantores: as maiores emissoras de rádio possuíam uma estrutura de grande porte e com agitada dinâmica de trabalho, algo que os estúdios de televisão adotariam décadas depois: produziam programas ao vivo, em auditórios abertos ao público, nos quais os cantores poderiam ser vistos em *performance* por seus fãs. Os apresentadores (não raro também produtores) granjeavam um significativo prestígio entre a audiência, a ponto de se tornarem autoridades quando da promoção de um artista – ou, ao contrário, do seu banimento⁷.

⁵Tabela elaborada pelo autor a partir da comparação de dados coletados pelos pesquisadores Leandro Pereira (2012) e Maria Elisa Pasqualini (2012).

⁶MACEDO, Laura. “Centenário de Leo Peracchi”. Portal Luiz Nassif, 2011. Disponível em: <<http://blog.ning.com/profiles/blogs/centen-rio-de-leo-peracchi>> Acesso em: 27 fev. 2018.

⁷Caso emblemático é o do jornalista e compositor David Nasser, que sendo amigo de Herivelto Martins, reservou-lhe 22 artigos no jornal *Diário da Noite*, para, usando o termo de Ruy Castro, “moer” Dalva de Oliveira (2015, p.99).

⁸No original: “Un pianista que hacía su práctica em um auditorio radial podia adquirir una mayor capacidad de improvisación, destreza de acompañamiento, habilidad para transportar y memoria auditiva que muchos de sus compañeros de conservatorio”.

⁹“Com a batuta, Radamés Gnattali”. Rio de Janeiro, Pasquim, 06/07/1977, p. 13 (apud VICENTE, 2014).

Ruy Castro (2015) assinala a existência de treze estações de rádio no Rio de Janeiro em fins da década de 1940 e que quase todas possuíam programação ao vivo, sendo a Rádio Nacional detentora de cinco orquestras, regidas respectivamente por Radamés Gnattali, Leo Peracchi, Lyrio Panicalli, Ercole Vereto e Chiquinho. Para todos esses profissionais da música, os estúdios e auditórios constituíam, até os anos 1950, uma espécie de laboratório-escola, em que podiam adquirir e aperfeiçoar novas capacidades, trocar experiências e ampliar seu campo de trabalho. Como ressalta González (2000, p. 31), “um pianista que fazia sua prática em um auditório de rádio poderia adquirir uma maior capacidade de improvisação, destreza no acompanhamento, habilidade para transpor e memória auditiva que muitos de seus colegas de conservatório”⁸.

Os programas de rádio difundiam as canções e a variedade de gêneros que faziam o gosto popular: sambas – e subgêneros – boleros, baiões, bossas. Assim, é importante frisar que a época não era dominada inteiramente pelos boleros ou *samboleros*: havia certa variedade musical comprovada pela programação de rádio, pelas gravações em disco – inclusive constando nas listas de colecionadores como Jairo Severiano, Zuza Homem de Mello (1999) e de críticos como Ruy Castro (2015). Compositores e arranjadores transitavam por gêneros, arranjando músicas de diferentes épocas, com grandes contrastes entre si. O já mencionado Guerra-Peixe, oriundo da música erudita, aparece no quadro de arranjadores da *Rádio Nacional* (PEREIRA, 2012) em obras como *O teu cabelo não nega*, *Por causa de você* e *Samba de uma nota só*, obras com características divergentes entre si e de gêneros distintos, apesar de as duas últimas serem de Tom Jobim. Radamés Gnattali também surge com a mesma situação, arranjando, por exemplo, *Maracatu*, de Waldemar Henrique; *Nervos de Aço*, de Lupicínio Rodrigues e *Reminiscências*, de Jacob do Bandolim.

Leandro Pereira (2012) nos mostra ainda que maestros não faziam apenas arranjos: era de sua competência elaborar *jingles* publicitários, efeitos – o que o autor compara à música incidental de hoje – e passagens, pequenos trechos musicais, “interlúdios” entre partes de uma novela ou programa – no espectro da programação da *Rádio Nacional*.

A renovação pelas batutas

É interessante notar que os maestros destacados até agora são, em sua maioria, ítalo-descendentes – característica esta, aliás, que foi uma das motivações iniciais desta pesquisa. Esses profissionais ganharam reconhecimento e projeção no cenário artístico principalmente a partir dos anos 1940 e dominaram toda a década de 1950; travaram contato com a geração de músicos tanto da música popular urbana, como da erudita, a exemplo de Guerra-Peixe e Pixinguinha, este último, alto representante da geração do samba considerado “autêntico”, como já dito, e da sonoridade anteriormente consagrada para este gênero. Nesse sentido, valem mais algumas palavras. A sonoridade de Pixinguinha era considerada antiquada, oposta aos objetivos modernos de: “dar um tratamento ‘digno e elegante’ ao samba” (ANÍSIO apud VICENTE, 2014). Radamés Gnattali chegou a afirmar que, o conjunto dos *Oito Batutas*, liderado por Pixinguinha, era uma “esculhambação” (GNATTALI, apud VICENTE, 2014, p. 13)⁹. Em entrevista ao musicólogo Rodrigo Vicente, o músico Zé Menezes corrobora a ideia de Gnattali:

O Pixinguinha era um cara de banda de música, ele era mestre de banda de música. Os arranjos do Pixinguinha era aquela coisa que mal chegava a uma terça, ele não era um cara assim de harmonias, como era no caso... Quando apareceu o Radamés, todo mundo só queria o Radamés, porque o Radamés foi um cara que veio na frente, ele era um cara que vivia cem anos na frente. (MENEZES, 2011 apud VICENTE, 2014, p. 41).

A seleção que figura na tabela anterior foi feita pensando nessas sonoridades. O hibridismo característico do período não permite a homogeneidade na constituição do que é denominado aqui *sambolero*. Já foi visto que ambos os constituintes desse gênero ou subgênero musical, que predominava principalmente entre 1946 e 1958, não eram formalmente bem delimitados, havendo influências do *jazz*, por exemplo,

e midiáticas múltiplas. Os arranjos se diferenciam de acordo com a mensagem da música e com a concepção da obra: ora, mais próxima ao bolero; ora, mais próxima ao samba.

Um detalhe é muito importante, entretanto: à medida que se avança pelos anos 1950, nota-se o predomínio de instrumentos da orquestra sinfônica e o abrandamento da percussão. Esta última atua como *ostinato*¹⁰ na maioria das composições do período, inclusive as aqui destacadas, tornando-se muito mais discreta, a ponto de quebrar o padrão rítmico ou desaparecer em composições como *Solidão*, de Tom Jobim, arranjada por Radamés Gnattali e cantada por Nora Ney. Prenúncios da Bossa Nova. Por outro lado, o repertório de Maysa, contemporâneo a esse momento, retoma, em certa medida, essa sonoridade marcada pela percussão que caracteriza o samba-canção, assim como sua persona vocal e suas letras estão mais próximas ao bolero e ao samba-canção do que ao samba mais tradicional (de morro, exaltação, enredo etc) ou à Bossa Nova.

Nesse sentido, é possível fazer uma divisão entre cantoras mais “antigas” e mais “modernas” no que diz respeito ao estilo. Rafaela González (2017) cita uma possível divisão entre uma vertente tradicional e outra moderna. A primeira engloba cantores como Dalva de Oliveira, Ingrida Maria, Elizeth Cardoso, Nelson Gonçalves, Francisco Alves, entre outros, e está ligada a grandiloquência interpretativa e “formas popularescas, depreciativamente chamadas de música brega” (SEVERIANO, 2009 *apud* GONZÁLEZ, 2017, p. 64); a segunda tem como protagonistas Maysa, Dolores Duran, Dick Farney, Nora Ney, entre outros, e preza pelo intimismo, fazendo um “canto mais articulado com a dinâmica da fala” (GONZÁLEZ, 2017, p. 65). Encontram-se, então, como demonstra González (2017 p. 65), pelo menos duas maneiras distintas de expressar as mazelas e os sofrimentos de amor naquele período de imbricações estéticas: uma voz que, potente, grita desesperada e outra que faz confidências mais “ao pé do ouvido”.

Analogamente, notou-se também, conforme citamos, uma divisão por parte dos maestros-arranjadores, assinalada por Guerra-Peixe em 1958. Os maestros Gabriel Migliori e Osvaldo Borba, por exemplo, estariam mais voltados a uma estética “antiga”, enquanto Leo Peracchi, Lyrio Panicalli e Radamés Gnattali teriam aderido à “nova música”, referindo-se à Bossa Nova. Todavia, Radamés Gnattali teria apresentado inovações nos usos da orquestra desde o final dos anos 1930, como já fora relatado neste texto, ou ainda, desde a gravação de *Copacabana*, em 1946. A “nova música” seria mais um estilo de arranjar desses maestros do que uma revolução tramada nas *boîtes* em meados dos anos 1950 por Tom Jobim, João Gilberto e Vinícius de Moraes. Os dois primeiros, aliás, estiveram em contato com o cenário musical – e os profissionais aqui mencionados – anteriores ao nome Bossa Nova.

Para esclarecer, expliquemos melhor alguns pontos do entorno político e cultural que categorizava e contrapunha as vertentes “tradicional” e a “moderna”, tomando como referência os estudos de Marcos Napolitano (2005; 2010), acrescentando a ideia de uma “paisagem sonora” – usando o conceito de Murray Shafer (2012) – atribuída a períodos políticos, de Heloísa Valente (2013). Entende-se aqui como tradição os gêneros ligados ao passado exatamente anterior à reorganização política alcançada na era do governo JK (Juscelino Kubitschek) e suas medidas desenvolvimentistas. Não à toa, Kubitschek recebeu a alcunha de “presidente Bossa Nova”¹¹, atrelando a imagem do governante à “nova estética”. A “era Vargas”, que terminou de maneira traumática com o suicídio do presidente, em 1954, deixando um cenário político bastante tumultuado, encontrou nas eleições de 1955, que elegeram além de JK, João Goulart como vice-presidente, um aceno à estabilidade.

Getúlio Vargas deu grande fomento ao rádio como veículo de comunicação, fazendo do samba símbolo musical nacionalista. Desta iniciativa, despontou o “samba-exaltação”, resultando canções como a célebre *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso. Contudo, após 15 anos no poder (1950-1945), intercalando cinco com Eurico Gaspar Dutra, e ganhando mais cinco pelas eleições de 1950, a despeito do prestígio de que ainda gozava em parte da população, Vargas simbolizava o que era “velho”, conforme diz a marchinha de Haroldo Lobo e Marino Pinto, gravada por Francisco Alves, *Retrato do Velho* (1950): “Bota o retrato do velho outra vez /

¹⁰Ideia musical repetida ao longo da peça. No caso, padrão rítmico que se repete por toda a gravação.

¹¹Assim o chamou o compositor Juca Chaves em sua canção “Presidente Bossa-Nova”, de 1957: “Bossa nova mesmo é ser presidente / Desta terra descoberta por Cabral / Para tanto basta ser tão simplesmente / Simpático, risonho, original / Depois desfrutar da maravilha / De ser o presidente do Brasil / Voar da Velhacap pra Brasília / Ver a alvorada e voar de volta ao Rio [...]”

Bota no mesmo lugar [...] / o sorriso do velhinho, faz a gente se animar". Durante esse mesmo período, o samba-canção e o bolero despontaram como gêneros de sucesso¹² – de público e de vendas (NAPOLITANO, 2005; MELLO, SEVERIANO, 1999).

A Bossa Nova, ao sacramentar uma estética e estilos que, muito embora já aparecessem há algum tempo, conforme já dissemos, justamente após a eleição de JK, veio, para alguns estudiosos, a estabelecer a ideia de “rompimento”. De acordo com Marcos Napolitano (2005) e Rocha Brito (1993), abandonam-se os romances malfadados, os dramalhões de amor, o canto impostado, referente ao *bel canto*¹³, as instrumentações volumosas e os apelos emotivos, viabilizando a ideia do “banquinho e um violão”, como cantou João Gilberto. Sem perder de vista orquestrações como as de Tom Jobim, explicando de maneira sucinta, a Bossa Nova propunha a integração do cantor com a instrumentação, a experimentação harmônica e rítmica, trazendo, ao mesmo tempo, elementos de culturas estrangeiras – como o *jazz* e as vanguardas da música europeia – enquanto buscava representar o novo modelo de Brasil, que admite as mestiçagens culturais. No mesmo sentido, tentava aglutinar as raízes do samba com práticas musicais modernas (BRITO, 1993).

Contudo, frisamos a importância de se ler esse período com a devida cautela ao adotar a ideia de rompimento estético, tendo em vista os trânsitos mencionados anteriormente e a simultaneidade de gêneros¹⁴ e estilos adotados por diversos artistas da música. Em síntese, há uma complexidade maior no conjunto de gêneros, subgêneros e estilos, o que invalida afirmações mais taxativas ou excludentes, fazendo-se necessária uma análise que leva em conta as muitas variantes.

Onde os maestros se encontram

Outra frente de atuação de músicos, maestros e arranjadores era os programas de auditório. Nos auditórios localizados dentro das rádios o público podia travar contato mais próximo com seus ídolos e assistir àquilo que ouviam dentro de suas casas através dos aparelhos de rádio. Renato Murce (1976), que atuou principalmente na Rádio Nacional, do Rio de Janeiro, lembra que normalmente seus frequentadores eram famílias de classes sociais mais baixas, que ali tinham a oportunidade de estar próximos dos artistas, havendo, assim, interação entre artista, plateia e ouvintes das rádios. Murce (1976) lamenta que muitas vezes os fã-clubes compareciam criando brigas e situações embaraçosas. Segundo o radialista, havia, no entanto, diferentes tipos de programas: os “de classe”, que promoviam artistas de maior qualidade e não distribuíam premiações com a finalidade de atrair frequentadores, e os “mesclados”, “muito ruins, aglutinando uma ‘fauna’ difícil de definir” (MURCE, 1976).

O agir de muitos fãs, sobretudo do gênero feminino, acabou por associar certos comportamentos socialmente reprováveis a um tipo de admiração fanática por alguns artistas a uma conduta socialmente inferior, gerando apelidos pejorativos como “macacas de auditório”¹⁵. Nesse sentido, cantores e estrelas de cinema e do rádio seriam o tema de interesse das pessoas provenientes das camadas sociais economicamente mais baixas, a elas chegado por meio de colunas de “fofocas”, nas quais havia o detalhamento do estilo de vida de tais artistas convertidos em celebridades. Esses novos hábitos seriam mal vistos pela *intelligentsia*, opostos à ideia de modernidade que se desejava para o Brasil naquele momento (NAPOLITANO, 2010). O melodramático *sambolero* seria arrastado para esse caldo, visto como negativo por grupos de artistas e intelectuais.

Muito além de programas *badalados* e das fofocas das revistas, a *Rádio Nacional* era um polo cultural, possuindo um imenso acervo de documentos e partituras, atestando a grande produtividade dos maestros que passavam por aqueles estúdios. O arquivo musical da *Rádio Nacional* teve o maior acervo de partituras da América do Sul, segundo matéria da *Revista do Rádio*¹⁶. Eram “mais de 200 mil partituras e cópias de músicas, colecionadas desde 1936, quando o primeiro envelope foi lançado, tendo em seu interior o *Amor, Amor, Amor* e *Quando eu penso na Bahia (...)* arranjos de Radamés Gnattali”.

¹²Getúlio Vargas dizia que sua cantora predileta era Linda Baptista, uma das intérpretes que deram fama aos sambas-canções (CASTRO, 2015).

¹³Estilo de canto floreado e de fraseados elegantes, em voga na Itália do século XVII ao XIX. Influenciou vários compositores de ópera e valorizava o virtuosismo (DOURADO, 2004). Tentou-se adotar também por cantores populares durante o período da gravação mecânica a fim de melhorar a captação sonora.

¹⁴Recorremos às palavras de Fabbri (1982) que, em seu modelo de análise e classificação de gêneros da música popular, afirma que um gênero é definido pelo conjunto dos eventos musicais dentro do contexto das regras socialmente aceitas. Desse modo, seria possível utilizar de critérios como regras formais e estéticas, regras comportamentais, parâmetros ideológicos, regras semióticas e normas jurídicas/comerciais.

¹⁵Tal atitude, por parte dos radialistas, vem sendo condenada, especialmente nos últimos anos, em que se coloca em debate as representações sociais dos receptores da cultura midiática e distinções valorativas de classe. Entende-se que se refira as trabalhadoras de baixo poder aquisitivo e pouca instrução, que atuavam em serviços mal remunerados.

¹⁶Edição nº 789, de 1964, p. 42-43.

Desde 1949, o diretor do arquivo era o maestro Francisco Duarte, conhecido como Chiquinho. Na matéria, ele relata que trabalhava em uma sala localizada no 21º andar do prédio da *Rádio Nacional* – a sala do arquivo – rodeado por envelopes amarelos que continham arranjos de nomes como Radamés e Alexandre Gnattali, Severino Araújo, Guaraná (Gustavo de Carvalho), Alceo Bochino, Guerra-Peixe, Alberto Lazzoli, entre outros. Havia copistas trabalhando em torno dessas partituras: Cecy, Pompeu, Pilé, Tuin, Scktine, Pereira, Argemiro e Aída, chefiados por Scalabrini¹⁷. Eles trabalhavam do meio-dia às 18h, chegando a casos de uma mesma canção ter aproximadamente 36 arranjos diferentes, como relatou o maestro Chiquinho (1964).

Somando-se a tudo isso havia os profissionais da criação musical: os arranjadores, na maioria maestros e/ou músicos de vasta experiência, que trabalhavam nas rádios e gravadoras. Estas, por sua vez, em parceria com os cassinos, os auditórios e boates, ajudavam a trazer atrações internacionais e a fixar um gosto estético por meio de seus mecanismos de reiteração (VALENTE, 2003), gosto esse que teve que ser alimentado por artistas locais devido à restrição orçamentária decorrente do fechamento dos cassinos. Os arranjadores locais, então, foram as pontes principais entre as práticas musicais, as mídias sonoras – rádio e disco – e o gosto vigente:

Ary Barroso começou a vestir o samba. Tirou-o das esquinas e terreiros para levá-lo ao municipal. Ary Barroso vestiu a primeira casaca no samba. O samba ganhou o smoking da orquestra. Radamés Gnattali deu uma orquestra ao samba, a Orquestra Brasileira. Nunca o samba chegara a sonhar com uma orquestra assim. E tratado pela cultura e bom gosto de Radamés, o samba começou a viajar pelo mundo afora, através das ondas curtas da Rádio Nacional (SAROLDI, MOREIRA, 1984, p. 49-50).

O trecho acima exemplifica não somente a importância que um maestro e arranjador como Radamés Gnattali tem para a cultura brasileira, como também expõe a forte circularidade cultural que tais profissionais promoviam com sua atuação, rompendo, inclusive, os limites entre o “popular” e o “erudito”. Evidentemente, as rádios, com ênfase na *Rádio Nacional* aqui, constam como importantes elementos aglutinadores de saberes e competências, como já exposto, além de grandes difusores da cultura musical de seu tempo.

Considerações Finais

Este artigo apontou a importância e extensão do trabalho dos maestros na Era do Rádio, no Brasil. Nomes como Radamés Gnattali, Lyrio Panicalli, Leo Peracchi, Gustavo de Carvalho, Nicolino Coppia, Enrico Simonetti, Guerra-Peixe, Pixinguinha, Alceo Bochino, Chiquinho. Em um período em que a música popular brasileira pensada para as mídias era majoritariamente dominada pelos resultados das influências hispânico-caribenhas, com destaque para a hibridização do bolero com o samba-canção, cabe mencionar o caso do maestro catalão-cubano Xavier Cugat. Este último foi um dos responsáveis pela ampla difusão da música caribenha, participou de filmes hollywoodianos, como *Duas garotas e um marujo*, *Romance no México* e *Numa ilha com você*¹⁸, todos dos anos 1940, impactando o cenário musical de tal forma que, nas palavras do poeta e compositor Vinicius de Moraes (2008 *apud* MOURA, 2009): “(...) a verdade, se me permitem um aparte, é que estão *xaviercugando* [sic] a música popular brasileira”. É preciso dizer que alguns nomes não foram contemplados de maneira aprofundada neste texto, basta olhar novamente as tabelas que ora apresentamos, o que permite ainda muitos desdobramentos do assunto.

Radamés Gnattali destacou-se pelo extensivo trabalho na *Rádio Nacional* e na gravadora *Continental* – onde formou, por exemplo, o quarteto e o sexteto *Continental*, e onde adotou o pseudônimo *Vero*, que consta em muitos encartes de discos. Foi também destacado em outros veículos de grande circulação, como a *Revista do Rádio*. Por sua vez, Osvaldo Borba se mostrou muito ligado às canções celebrizadas na voz de Dalva de Oliveira no começo dos anos 1950 e circunscrito à gravadora *Odeon*.

¹⁷Até a conclusão deste trabalho não foram encontrados os nomes completos desses profissionais, nem mais detalhes a seu respeito.

¹⁸Two girls and a sailor (1944); Holiday in Mexico (1946); On an Island with you (1948).

¹⁹Segundo Pinto (2013), o programa buscava trazer o que o autor chamou de “maestros top”: Radamés e Alexandre Gnattali, Alceo Bochino, Leo Peracchi, Lyrio Panicalli, Gustavo de Carvalho, Carioca, Edmundo Peruzzi, Alberto Lazzoli, Romeu Fossati e Moacir Santos. Pinto (2013), ao analisar alguns dos programas que foram ao ar entre 1954 e 1955, destaca que os arranjos eram arrojados, traziam passagens difíceis e inusitadas, em comparação aos arranjos preparados para outros programas. Ali eram apresentadas músicas nacionais e estrangeiras, sendo que o repertório abrangia compositores consagrados, como Chopin, Tchaikovsky, Nazareth, Zequinha de Abreu, entre outros.

²⁰Em turnê pelo Japão, em 1959, Maysa disse em uma apresentação na tevê japonesa: “o samba que eu canto não tem absolutamente nada a ver com carnaval”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BgkEb_EHaP0. Acesso em: 25 set. 2019.

²¹As traduções feitas pelo autor destinam-se somente a este trabalho.

O flautista e maestro Nicolino Coppia trabalhou para a gravadora Odeon e foi responsável por arranjos de canções célebres, como *Ninguém me Ama*, na voz de Nora Ney; Guaraná também trabalhou para a *Rádio Nacional* e compunha o elenco do programa *Quando os Maestros se encontram*¹⁹, mostrando-se um arranjador e regente conhecido e requisitado. Não obstante, como destaca Leandro Pereira (2006), seu nome não constava até então na *Enciclopédia de Música Brasileira*, e tampouco no *Dicionário Cravo Albin* – situação incomum aos grandes maestros da Rádio Nacional e das maiores gravadoras – o que relega Guaraná ao risco de esquecimento.

Em São Paulo, o maestro Enrico Simonetti foi o diretor musical do começo da carreira de Maysa, que alavancou as vendas da gravadora RGE e, assim como a cantora, foi trabalhar na nascente televisão, ganhando um programa na *TV Excelsior*, o *Simonetti Show*, em fins dos anos 1950, mas regressando à Itália, sua terra natal, em 1961. Outro grande regente e arranjador, Lyrio Panicalli participou de diversos programas da Rádio Nacional, como *Brincando com o mundo*, *Canção romântica*, *Caricaturas*, e o mencionado *Quando os maestros se encontram*. Dentre os mais requisitados, foi um dos únicos que não trabalhou com publicidade na *Rádio Nacional*, segundo Leandro Pereira (2012).

Se foram esses alguns dos grandes nomes da criação musical daquele momento, foram também os responsáveis por adaptar gêneros musicais como o bolero ao samba-canção e vice-versa, escolhendo, cada um a seu estilo, como a canção soaria: com o trombone de Simonetti que assina a canção *Meu mundo caiu*, sucesso na voz de Maysa, que coloca em xeque as definições de samba²⁰; com os boleros brasileiros de Osvaldo Borba, que embalam as brigas de Dalva e Herivelto e deram à música nacional ares caribenhos; com as harmonias e orquestrações incomuns de Radamés Gnattali ou Lyrio Panicalli, que, muito antes das primeiras canções de Tom Jobim, desenharam um rumo para a Bossa Nova. Tem-se no circuito rádio-gravadoras, portanto, o laboratório musical onde as transformações estéticas ocorriam, ora ao gosto do mercado, ora ao estilo do arranjador – a serviço de ideologias estéticas ou não – englobando as relações dialéticas entre a criação, as tecnologias sonoras disponíveis, os cantores e suas histórias de vida, e a circulação cultural latino-americana e das américas como um todo.

Referências²¹

ARAÚJO, Samuel. **The politics of passion: the impact of bolero on Brazil musical expressions**. Yearbook for Traditional Music, 1999, vol 31: STOR.

BORGES, Bia. **Samba-canção: fratura e paixão**. Rio de Janeiro: Codecri: 1982.

BRITO, Rocha Brasil. Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e outras bossas**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

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

CHIQUINHO. **200 mil músicas para os cantores da Rádio Nacional**. Revista do Rádio, Rio de Janeiro: nº 789, p. 42-43, 1964.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004.

FABBRI, Franco. A theory of musical genres: two applications. *In*: HORN, David and TAGG, Philip (eds.) **Popular music perspectives**. Gothenburg and Exeter: IAS-PM, 1982. Disponível em: <https://www.tagg.org/others/ffabbri81a.html>. Acesso em: 6 mar. 2020.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. El canto mediatizado: breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa. **Revista musical chilena**. Santiago, v. 54, n. 194, 2000.

GONZÁLEZ, Rafaela Rohsbacker. **Voz-ruído na canção popular brasileira**: a expressividade das vozes femininas do samba-canção da década de 1950. Dissertação (mestrado em música). Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2017.

LACERDA, B. R. Guerra-Peixe: arranjador de orquestras de rádio. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.23, p.138-147, 2011

MATOS, Claudia Neiva. Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba canção. **Revista ArtCultura**, Uberlândia, v. 15 n. 27, p. 121-132, 2013.

MARCADET, Christian. Fontes e recursos para a análise das canções e princípios metodológicos para a constituição de uma fonoteca de pesquisa. *In*: VALENTE, He-loísa (org.) **Música e mídia**: novas abordagens sobre a canção. São Paulo: Via Lettera/FAPESP, 2007.

MELLO, Zuzi Homem de. SEVERIANO, Jairo. **A canção no tempo**: 85 anos de música brasileira. 4. ed. São Paulo: Ed. 34, 1999.

MURCE, Renato. **Bastidores do rádio**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

MOURA, Milton. Notas sobre a presença da música caribenha em Salvador, Bahia. **Revista Brasileira do Caribe**, Brasília, v. IX, n. 18. jan/jun 2009, p. 361-387.

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. (Coleção História e Reflexões)

MOURA, Milton. A “Música brasileira na década de 1950”. **REVISTA USP**, São Paulo, n.87, p. 56-73, setembro/novembro 2010.

PASQUALINI, Maria Elisa. Os arranjadores da Rádio Record de São Paulo, 1928-1965. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 185-208, 2012

PASQUALINI, Maria Elisa. **Arranjos**: Repertório da Rádio Record de São Paulo (1928-1965). Dissertação (mestrado em musicologia). Centro de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 1998.

PEREIRA, Leandro Ribeiro. **Rádio Nacional do Rio de Janeiro**. A música popular brasileira e seus arranjadores (Década de 1930 a 1960). Dissertação (Mestrado em Música). Programa de pós-graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2006.

PEREIRA, Leandro Ribeiro. Os arranjadores da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, décadas de 1930 a 1960. **Revista brasileira de música**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 157-184, 2012.

PINTO, Theophilo A. **Gente que brilha quando os maestros se encontram**: música e músicos da 'Era do Ouro' do rádio brasileiro (1945-1957). Tese (doutorado em História Social). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

POLETTO, Fábio Guilherme. **Tom Jobim e a Modernidade Musical Brasileira 1953-1958**. Dissertação (mestrado em História) da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

ROBERTO, Paulo. **Gente que brilha**. Rio de Janeiro: Rádio Nacional, 23 de outubro de 1950. Programa de rádio. Disponível em: <<https://girandonoprato.wordpress.com/2015/10/13/os-milhoes-de-melodias-de-radames-gnattali/>>. Acesso em: 6 mar. 2020.

SAROLDI, Luiz C.; MOREIRA, SÔNIA V. **Rádio Nacional: O Brasil em sintonia**. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo**. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2011.

SEVERIANO, Jairo; HOMEM DE MELLO, Zuza. **A canção no tempo – 85 anos de músicas brasileiras**. v. 1: 1901-1957. São Paulo: Editora 34, 1999.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**. São Paulo: Art Editora, 1986

VALENTE, Heloísa de A. Duarte. **As vozes da canção na mídia**. São Paulo: Via Lettera/ FAPESP, 2003.

VALENTE, Heloísa de A. Duarte. **Paisagens sonoras, trilhas musicais**: retratos sonoros do Brasil. Per musi [online]. 2013, n. 28, p. 239-249. ISSN 1517-7599. <https://doi.org/10.1590/S1517-75992013000200019>.

VICENTE, Rodrigo Aparecido. **Música em surdina**: sonoridade e escutas nos anos 1950. Tese (doutorado em música). Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2014.