

O REGENTE/MAESTRO DE ORQUESTRA E SUA ATUAÇÃO NA MÚSICA POPULAR: UM PANORAMA BRASILEIRO

THE ORCHESTRA CONDUCTOR AND HIS ROLE IN POPULAR MUSIC: A BRAZILIAN PANORAMA

Marcio Guedes Correa
Centro Universitário Ítalo Brasileiro / Secretaria de Educação de
Bertioga
marcioguedesc@gmail.com

Abdnald Aurelio Alves de Lima Muniz Santiago
Centro Universitário Ítalo Brasileiro
abdnald@gmail.com

Resumo

Na primeira metade do século XX, ocorreu significativa orquestração de canções brasileiras. Gêneros musicais passaram a ser apresentados com arranjos para orquestra sinfônica, além do instrumental original das *big bands* estadunidenses. Tal fenômeno, sem dúvida, ocorreu em grande medida pela chegada dos discos norte americanos em território brasileiro que continham canções do *jazz* interpretadas por cantores e cantoras acompanhados por *big bands* e grandes orquestras. Dessa demanda de se orquestrar a música popular emerge a necessidade da presença do maestro ou regente orquestral nos meios de produção da canção popular. Diante desse fato, surge uma inquietação: quais são as características do regente orquestral que irá atuar na interpretação da canção popular? Buscaremos encontrar respostas para essa questão por meio de uma pesquisa de abordagem qualitativa e natureza básica, incluindo dois estudos de caso, oriundos de diferentes épocas, relevantes para o assunto: a atuação de Radamés Gnattali e a constituição da orquestra Brasil Jazz Sinfônica do estado de São Paulo. A pesquisa tem o objetivo de descrever e explicar a atuação do maestro/regente na música popular brasileira. Quanto aos procedimentos, essa é uma pesquisa bibliográfica e documental.

Palavras-Chave: maestro-arranjador; regente de música popular; maestro de música popular.

Abstract

In the first half of the 20th century, there was a significant orchestration of Brazilian songs. Musical genres started to be presented with arrangements for symphony orchestras, in addition to the original instrumentation of American big bands. This phenomenon undoubtedly occurred to a large extent due to the arrival of American records in Brazilian territory, which contained jazz songs performed by singers accompanied by big bands and large orchestras. From the demand to orchestrate popular music, the need for the presence of a maestro or orchestral conductor in the production of popular songs emerged. In the face of this fact, a question arises: what are the characteristics of the orchestral conductor who will perform in the interpretation of popular songs? We will seek to find answers to this question through research with a qualitative approach and basic nature, including two case studies, from different periods, relevant to the subject: the performance of Radamés Gnattali and the constitution of the Brasil Jazz Sinfônica orchestra in the state of São Paulo. The research aims to describe and explain the role of the conductor/conductor in Brazilian popular music. As for the procedures, this is a bibliographic and documentary research.

Keywords: maestro-arranger; popular music conductor; popular music maestro.

Introdução: Maestro, arranjador ou maestro-arranjador?

Na perspectiva da música de concerto ocidental, principalmente após o advento dos conservatórios, é natural que percebamos uma acentuada divisão de tarefas e funções na realização do repertório. No caso específico da música orquestral, há uma clara segmentação entre intérpretes – que são instrumentistas, cantores, cantoras e regentes – e compositores. É evidente que há exceções a essa prática, mas,

na maioria das ocorrências, os intérpretes executam obras que não criaram e compositores escrevem músicas que não vão interpretar. Isso se dá principalmente com a profissionalização do regente, que ocorre gradativamente entre o início do século XIX e século XX, estabelecendo um profissional especializado em dirigir grupos musicais, determinando o padrão de interpretação de composições musicais do passado ou de compositores de seu tempo. Ou seja, o regente não é necessariamente o autor da obra que dirige. Anteriormente, no barroco, classicismo e grande parte do romantismo, a prática comum era que o compositor de música orquestral dirigisse sua própria obra durante a apresentação enquanto tocava algum instrumento, muito embora existam diversos relatos de práticas primitivas de regência, como um bastão sendo percutido no assoalho do local de ensaio, batidas de varetas de madeira em alguma superfície rígida e outras maneiras de marcação de tempo (SADIE, 1994, p. 771).

Ainda neste mesmo contexto, o conceito de arranjo está mais próximo da transcrição. Ou seja, um compositor frequentemente transcreve suas obras pensadas para uma certa instrumentação original para outra que é alternativa. Naturalmente, as transcrições exigem certas adaptações que decorrem da diferença de natureza dos instrumentos de um grupo e de outro, levando o compositor a reescrever certas passagens da obra. Sendo assim, neste caso, faz mais do que transcrever; também transforma e reescreve partes de sua música original, ato que se aproxima da concepção atual de arranjo em música popular. Pode-se observar o mesmo na redução de uma música orquestral para piano.

A conceituação do termo arranjo relacionado a práticas musicais é uma tarefa que exige certo cuidado e alguma clareza de posicionamento. Uma das dificuldades iniciais reside em considerar as distintas elaborações que o feito de um arranjo pode implicar. Em contextos diversos, ao se falar de arranjo, surgem as noções de orquestração, instrumentação, harmonização, acompanhamento, distribuição de vozes, reharmonização, variação, versão, adaptação, transcrição, redução, cópia, tradução, transporte, reelaboração ou recomposição, nova *roupagem*, entre outras, associadas à atividade de arranjar. Um mesmo arranjo pode trazer reharmonização, variar temas ou fragmentos melódicos, adaptar a formação instrumental para uma outra (ampliada, reduzida, alternativa), incluir

trechos transcritos, apresentar diferentes texturas, pode em certos casos até “recompor” uma obra (NASCIMENTO, 2011, p. 11).

Costumeiramente, o compositor da música de concerto ocidental é o responsável por todas as camadas estruturais de sua música. Ou seja, ele concebe, planeja e escreve cada nota de todos os instrumentos que constam de sua composição. Portanto, a rigor, não existe a figura do arranjador como comumente se concebe na prática da música popular, que é aquele que recebe do compositor uma melodia e, nem sempre, uma harmonia. A partir desse material, o arranjador constrói todas as outras camadas da composição musical. O arranjador se configura em um coautor da obra.

É importante salientar que esse tipo de prática também ocorreu na música de concerto europeia. Os corais de Bach, por exemplo, não raro, foram compostos a partir de melodias germânicas muito populares à época (SADIE, 1994). Apesar disso, Bach é comumente visto como o compositor dessas obras e não como o arranjador de melodias preexistentes.

Essas práticas chegam a ser bastante próximas em ambos os universos, mas o que no meio erudito é composição, no popular é “apenas” arranjo. Hierarquizar o trabalho de ambos em desfavor do arranjador, deliberadamente, pode ser sinal de desconhecimento ou de um conservadorismo elitista preocupado em marcar posição. Ou essas duas coisas (NASCIMENTO, 2011, p. 17).

Considerando o papel do arranjador na esfera da música popular brasileira orquestrada, não raro, como veremos adiante, este também é responsável pela regência do grupo orquestral que irá executar a obra, cenário que só começa a se modificar nos anos 2000.

A partir do que foi colocado, pode-se considerar que existe uma diferença básica entre a figura do compositor, do arranjador no âmbito da música popular e do cancionista: o compositor erudito é o músico responsável pela criação da totalidade da obra, desde seus temas, à concepção harmônica e construção da instrumentação que comporá

todas as camadas estruturais da obra. O arranjador de música popular não é o compositor dos temas centrais de uma música, mas sim de todas as outras camadas que se somam à melodia e ao plano harmônico inicial. O cancionista, de modo geral, escreve a letra, a melodia e a harmonia de suas canções, mas não é responsável pela criação da instrumentação de suas obras. É prudente, uma vez mais, salientar que há exceções nas práticas descritas anteriormente, porém, em grande medida, tais divisões de função são possíveis de serem observadas nas práticas musicais até os dias atuais.

Isto posto, observar-se-á em seguida, com base em alguns fatos históricos da música brasileira, que a figura do maestro/regente orquestral pode desempenhar diferentes funções no campo da música popular. Além disso, dois estudos de caso serão apresentados como forma de aprofundamento neste assunto. O primeiro deles tratará do maestro Radamés Gnattali. O estudo deste músico é importante por se tratar do maestro arranjador mais completo e influente do cenário da música popular brasileira no século XX (BARBOSA e DEVOS, 1984, CORREA, 2007, DIDIER, 1996, TINHORÃO 1998). O segundo estudo de caso se concentrará na Orquestra Brasil Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo. Tal caso é relevante por se tratar da única orquestra brasileira e uma das poucas orquestras no mundo especializada na interpretação do repertório da música popular.

Desta maneira, o presente estudo pode colaborar no delineamento e compreensão de um possível perfil do regente de música popular no contexto brasileiro, principalmente no século XX.

Sobre música erudita e música popular

Ao se falar de orquestração de canções populares, torna-se inevitável avaliar os conceitos de “música erudita” e “música popular”, considerando também que nesta última categoria incidirá os termos “música folclórica” e “música de tradição oral”. Tal necessidade se constitui a partir da noção de que parte da música popular brasileira comercializada nas primeiras décadas do século XX recebeu arranjos orquestrais, realidade que se traduz no entrelaçamento de duas tradições musicais: a canção popular, que encontra suas bases na tradição oral e a composição erudita europeia, ambiente onde se desenvolveu a música orquestral. Desse modo, é inevitável refletir sobre

o significado e as dificuldades de se determinar com exatidão os termos música erudita, música popular, música folclórica e suas implicações na compreensão das diferentes práxis musicais.

Elizabeth Travassos considera que há um acentuado desgaste na designação “música folclórica” e, no lugar dessa, opta pelo termo “música de tradição oral”.

A expressão “música de tradição oral” é sabidamente imprecisa: afinal, todas as atividades que classificamos socialmente como musicais dependem da comunicação de sons percebidos pelo canal auditivo e, em larga medida, produzidos vocalmente. Mesmo assim, a expressão tem sido usada para referir a todo o leque de atividades musicais ligadas à sociabilidade vicinal e comunitária, a rituais e festividades; por conseguinte, atividades musicais que não dependem do mercado nem da profissionalização dos músicos como fornecedores de serviços e bens no mercado. A adoção preferencial dessa expressão pelos pesquisadores traduz sua insatisfação com o termo folclore e seu desejo de marcar a distância entre seus pressupostos e métodos, e os da antiga ciência do folclore (TRAVASSOS, 2007, p. 132).

Victor Zuckerkandl, (1976), também descreve problemas na designação “música folclórica”. Para ele, o termo expressa um julgamento de valor que determina o lugar de uma manifestação musical menor, rudimentar e imperfeita. Niomar de Souza Pereira (2015) expressa que os estudos que se debruçam sobre a “cultura folclórica” frequentemente a designam como cultura subalterna, cultura das classes subalternas ou ainda cultura das camadas inferiores das sociedades civilizadas. A autora compreende que essas noções carecem de inadiável reavaliação, já que remetem a um espaço-tempo específico, a Europa pré-industrial e, sendo assim, não podem balizar avaliações atuais a respeito dos significados e funções sociais desses repertórios.

Para Travassos (2007) o termo “música popular”, utilizado no final do Século XIX e nas primeiras décadas do Século XX, determinava repertórios das camadas mais populares que chegavam aos meios de comunicação disponíveis na época e também aqueles que circulavam em seus próprios meios sociais, distantes dos interesses do rádio e

indústria fonográfica. O crescimento do mercado musical e a expansão da atuação dos folcloristas consolidou o ambiente que fez surgir a divisão entre música popular e música de tradição oral.

Então, o termo música popular passa a ser utilizado para se referir àquela que foi abarcada pelos artefatos midiáticos (JANOTTI, 2006) e música folclórica ou de tradição oral, aquela que permaneceu em seu meio de origem e que não requer a profissionalização dos músicos nela envolvidos.

Há também dificuldades com as classificações “música popular” e “música erudita”. Didier Francfort (2008), manifesta sua relutância em desassociar o repertório erudito do popular.

A oposição estabelecida entre música popular e música erudita faz remontar precisamente a meados do século XIX e choca-se, seja qual for a disciplina na qual se insira, (musicologia, sociologia, história cultural, filosofia), com uma dificuldade de ordem semântica [...] De um lado, as músicas comerciais, os modos efêmeros obedientes às leis do mercado, a música - arte menor - das canções, as músicas fáceis, leves, o rock comercial, a *main stream*, a prática de amadores, as festas de bairro, os grupos urbanos de jovens. Do outro lado, a Grande Música, a música séria, clássica e também contemporânea, experimental, barroca, o *free jazz*, a música institucional e dos conservatórios (FRANCFORT, 2008, p. 1).

Francfort considera que a música erudita é aquela composta e executada por músicos profissionais: “O século XIX fixa o estatuto profissional dos músicos e legitima as instituições específicas de formação no modelo do conservatório” (FRANCFORT, 2008 p.2). Se o ensino formal de música antes era destinado somente ao aprendizado da música erudita europeia, hoje essa realidade se torna impropriedade. No Brasil, por exemplo, diversas universidades dedicam parte de seus programas ao estudo da música popular, tendo continuidade nos cursos de pós-graduação que buscam trazer os dois universos para o campo da pesquisa. Além disso, muitos compositores criam obras que não se acomodam confortavelmente em uma classificação, como é o caso de Astor Piazzola, Radamés Gnattali, César Guerra-Peixe, George Gershwin, Leonard Bernstein, Alberto Ginastera, Paulo Bellinati, Francis Hime, Tom

Jobim, entre tantos outros. Igualmente, muitos intérpretes do repertório erudito têm se dedicado ao repertório popular e vice-versa, como é o caso de, Yo-Yo Ma, Luciano Pavarotti, Giles Apap, Gabriela Montero, Wynton Marsalis, Gustavo Dudamel, Chick Corea, Bobby McFerrin, Yamandú Costa, Hamilton de Holanda etc.

Francfort considera que esses repertórios também são determinados em função do local onde são executados: “A demarcação das músicas é com certeza uma questão de lugar, de instituições de formação ou de lugar de prática musical” (FRANCFORT, 2008, p.3). Discordando do autor, pode-se considerar que o local de apresentação também não caracteriza os repertórios. No Brasil, como se verá adiante, muitas orquestras sinfônicas de rádio e televisão destinaram-se a acompanhar cantores de música popular. Hoje é comum que orquestras e solistas de música erudita se apresentem em locais abertos, parques e estádios. Por outro lado, bandas de rock como Metallica e Deep Purple já realizaram shows com acompanhamento orquestral, apresentando-se em teatros tradicionalmente destinados a interpretação do repertório erudito. Em vista disso, o local de realização das práticas musicais não determinam se um repertório é erudito ou popular.

Para Zygmunt Bauman, os objetivos da arte não necessitam de categorizações.

Para traçar fronteiras de maneira inequívoca e protegê-las com eficiência, todos os objetos da arte, ou pelo menos uma maioria relevante deles, precisavam ser alocados em ambientes mutuamente exclusivos; ambientes cujos conteúdos não fossem misturados nem aprovados ou possuídos simultaneamente. O importante não eram tanto seus conteúdos ou suas qualidades inatas, mas suas diferenças, sua intolerância mútua e o veto à sua conciliação, erradamente apresentada como manifestação de sua resistência inata, imanente, a relações entre superiores e subordinados (BAUMAN, 2013, p. 9).

Para Bauman, essas barreiras têm sido dissolvidas por um número crescente de ouvintes “onívoros” de música: “Em seu repertório de consumo cultural, há lugar tanto para a ópera quanto para o heavy

metal ou *punk*, para a ‘grande arte’ e para os programas populares de televisão, para Samuel Beckett¹ e Terry Pratchett²” (BAUMAN, 2013, p. 9).

Bauman destaca que, apesar da persistente desigualdade na distribuição de renda, há uma tendência crescente de diluição das diferenças culturais entre as classes sociais. Nesse contexto, o autor ressalta a existência de uma elite cultural dominante, que agora não se restringe mais a apreciar e assimilar apenas as manifestações culturais provenientes de sua própria esfera social.

Não é tanto o confronto de um gosto (refinado) contra outro (vulgar), mas do onívoro contra o *unívoro*, da disposição para consumir tudo contra a seletividade excessiva. A elite cultural está viva e alerta; é mais ativa e ávida hoje do que jamais foi. Porém, está preocupada demais em seguir os sucessos e outros eventos festejados que se relacionam à cultura para ter tempo de formular cânones de fé ou a eles converter outras pessoas (BAUMAN, 2013, p. 9).

Bauman revela que a nova elite cultural transcende as ligações restritas a manifestações artísticas específicas, deixando de julgá-las e de se apegar a classificações que possam elevar uma produção e menosprezar outra. Em vez disso, essa elite transita livremente entre elas. Esse comportamento transforma a relação entre música e sociedade, desmistificando a ideia de que determinada obra musical seja um produto elitista destinado a certas classes sociais em detrimento de outras. Cada vez mais, educadores musicais e profissionais da música, tanto no cenário popular quanto erudito, estão organizando eventos com o objetivo de reunir novos ouvintes. A arte tornou-se um objeto de apreciação universal e, contrariamente ao que sempre aconteceu, tem agregado diferentes classes sociais, à medida que obras artísticas provenientes de culturas diversas transitam entre elas

Considerando a dificuldade em definir de forma precisa os conceitos de música erudita e música popular, bem como os papéis que esses repertórios desempenham atualmente, a utilização desses termos

1 Dramaturgo e escritor irlandês que viveu entre 1906 e 1989. É frequentemente considerado um dos escritores mais influentes do Século XX.

2 Escritor inglês que viveu entre 1948 e 2015. Escrevia obras de fantasia e, não raro, é considerado criador de obras de “entretenimento inteligente”.

no presente texto se refere unicamente a repertórios provenientes de diferentes contextos e que preservam certas práticas de suas culturas de origem. É importante ressaltar que os termos “música erudita” e “música popular” são empregados aqui sem nenhum tipo de julgamento de valor.

Maestro ou regente?

Os dicionários Aurélio (1999) e Houaiss (2001) da língua portuguesa estão de acordo quando definem o termo “maestro” em primeiro sentido como compositor de música e em segundo sentido como dirigente de grupo instrumental ou coro. O Dicionário Grove de Música (1994), em sua edição concisa, expressa que o termo “maestro” pode ser empregado no meio musical em muitos sentidos, significando compositor, virtuose, professor ou fabricante de instrumentos. Destaca o termo *maestro al cembalo* (regente ao cravo), utilizado no contexto lírico/operístico do século XVIII e o termo italiano *Maestro di capella* (*maestro di capilla* no espanhol, *maitre de chapelle* em francês, e *kapellmeister* em alemão), ou mestre de capela, que se refere ao responsável pelas práticas musicais de uma instituição sacra, secular ou ambas. Esta mesma publicação explica que no Brasil é muito comum se usar o termo “maestro” em vez de “regente” para determinar o profissional que rege orquestra.

Quanto ao termo “regente”, os mesmos dicionários da língua portuguesa mencionados anteriormente o classificam como alguém que governa uma região ou um país, um professor que ministra uma disciplina na falta do titular catedrático, diretor de colégio e, por último, diretor de orquestra ou maestro. O Dicionário Grove de Música (SADIE, 1994, p. 771) define regência como “a direção de uma execução musical através de gestos visíveis destinados a garantir coerência e unidade de execução e interpretação”. Portanto, pode-se considerar que o ato de reger é um atributo do regente ou maestro. De acordo com o exposto anteriormente, em português nenhum dos dois termos, regente ou maestro, são inequívocos. Ambos possuem diferentes sentidos. No contexto musical brasileiro os dois termos podem se referir àquele que foi incumbido de conduzir uma prática musical coletiva, estabelecendo andamento, dinâmica e outras esferas da agógica musical. Em países de língua inglesa, é comum que os vocábulos específicos empregados para designar essa função sejam *Conductor* (Conductor) ou *Director* (Diretor musical), termos estes pouco empregados no Brasil. Por conseguinte,

neste artigo, ao se reportar ao dirigente de orquestra, considerar-se-á os termos “regente” e “maestro” como sinônimos.

Sobre gêneros musicais

Refletir sobre a atuação do regente na música popular é refletir também sobre os gêneros da música popular. Nesta perspectiva, se faz necessário discutir o conceito de gênero musical, já que referências a gêneros tais como samba, valsa, choro, lundu, maxixe etc., são constantes nos meios da música popular, seja em sua práxis ou em estudos acadêmicos a respeito desse repertório. No entanto, a taxonomia dos gêneros musicais é uma tarefa árdua.

Ao longo dos tempos, determinados gêneros musicais conservaram a mesma denominação apesar das mudanças estruturais, estéticas e socioculturais pelos quais passaram; outros transitaram de um repertório para outro sem perder suas características básicas; alguns ainda, adquiriram sentido e função bastante diversificados conforme a área de conhecimento em que foram empregados, o que torna difícil sua conceituação (CORREA, 2022, p. 13).

Então, o conceito de gênero musical pode abarcar uma variada gama de significados a depender do contexto em que é utilizado. Na música popular comercial, por exemplo, um mesmo gênero pode se referir a práticas musicais bastante distintas. Neste contexto, o termo samba pode se referir a uma canção do Cartola ou do Netinho de Paulo. Apesar do repertório desses dois artistas guardar características musicais de uma mesma matriz cultural, a saber, a amálgama entre música africana e europeia que se deu no Brasil, nota-se também acentuadas diferenças práticas. Tais diferenças se tornam cristalinas na escolha das instrumentações. Enquanto o primeiro artista normalmente tem

suas gravações feitas com acompanhamento de um grupo regional³, o segundo incorpora instrumentos como bateria, guitarra elétrica, contrabaixo elétrico, diferentes tipos de sopros e teclados em suas instrumentações, o que resulta em timbres bastante distintos entre o repertório de um e de outro.

O mesmo fenômeno também pode ser observado no contexto da música de concerto ocidental.

Se tomarmos como exemplo a sinfonia, vamos observar que suas características foram se alterando ao longo da história da música. Há uma diferença profunda entre o que foi consagrado como sinfonia no período Barroco e as sinfonias do período clássico até o contemporâneo. Apesar de apresentarem uma estrutura formal e funções diferenciadas, elas conservaram a mesma denominação, adequando-se aos princípios estéticos da época em que foram criadas (CORREA, 2022, p. 14).

Apesar das constantes referências aos gêneros musicais nos mais diversos repertórios, nem sempre é possível tratá-los de maneira inequívoca. Obras alocadas em uma mesma classificação - como jazz, rock, pop, concerto, ópera etc., - guardam entre elas algumas características oriundas das culturas que as geraram. Entretanto, as constantes adaptações que incidiram sobre os repertórios em decorrência das demandas estéticas, culturais, comerciais ou artísticas de cada época, acabam por acarretar acentuadas transformações dos gêneros musicais, mesmo quando conservado o mesmo nome.

Considerando esses pontos, é importante ressaltar que, além das semelhanças observáveis entre os elementos musicais, o gênero musical é resultado das funções e significados atribuídos a uma expressão musical específica. Em outras palavras, tanto as funções quanto os

3 O agrupamento instrumental anteriormente conhecido como "grupo de pau e corda", devido à combinação da flauta de ébano com os instrumentos de corda, é posteriormente chamado de "regional" devido à associação de sua instrumentação com as músicas regionais, que também fazem uso de cavaquinho, violões, percussão e instrumento solista. Possivelmente, a denominação "regional" empregada para classificar esses grupos, se deu a partir de sua utilização nos rádios, onde eram a principal mão-de-obra dos programas de rádio, inclusive preenchendo as lacunas frequentes na programação (DINIZ, 2003, p. 32).

significados associados a uma prática musical desempenham um papel fundamental na sua continuidade e estabelecimento como gênero. Os gêneros musicais que se estabelecem são sustentados por uma série de elementos presentes em seus contextos socioculturais, refletindo assim os valores de diversas comunidades. “Dessa maneira, o gênero musical é o conjunto de funções e significados, decorrentes de interesses diversos, atribuído às manifestações musicais” (CORREA, 2022, p. 243).

Portanto, embora os elementos musicais em si sejam parte integrante da constituição de um gênero, as manifestações musicais só se estabelecem como tal quando lhes são atribuídas funções e significados. Nesse sentido, é possível afirmar que o regente que se insere no contexto da música popular irá lidar com um conjunto de funções e significados dos gêneros musicais populares, os colocando em diálogo, por meio da orquestração, com práticas musicais oriundas de gêneros da música de concerto europeia.

Primórdios da regência na música popular brasileira: o teatro musicado popular e o entremez

A origem da regência na música popular brasileira remonta aos últimos anos do século XIX e é um campo pouco estudado. Uma das razões pelo pouco interesse de estudiosos pela música realizada nesse período recai sobre a escassez de documentos que possam servir de base para se reconstituir com maior precisão as práticas musicais da época. A regência de grupos de música popular está intrinsecamente ligada ao teatro musicado brasileiro, gênero que dará origem ao teatro de revista. De fato, nesta época, a atuação do músico popular no Brasil era ainda bastante insipiente e acentuadamente amadora, dado que explica a escassez de documentação sobre as atividades dos músicos populares que se dedicavam a esse gênero, sejam elas instrumentistas, compositores, cantores ou regentes.

[...] viver profissionalmente da música era ainda uma aventura essencialmente amadora e incerta. Os esforços dos músicos neste cenário artístico ainda rudimentar e confuso eram evidentes, e exigia-se deles vida múltipla, variando as atividades artísticas e associando-as com outras formas de trabalho e sobrevivência. A vida e os registros instáveis deste passado, aliados ao uso corrente de pseudônimos

e codinomes, tornam a identificação desses artistas tarefa pouco simples e imprecisa (MORAES e FONSECA, 2012, p. 116).

Este cenário inseguro e pouco profissional explica a quase inexistência de fontes documentais que possam auxiliar na compreensão dos contextos musicais deste fim de século XIX e início de século XX. Evidências como partituras, gravações, documentos de contratação de músicos e outros são muito raros, restando artigos de jornais que trazem alguma informação sobre os acontecimentos do teatro musicado brasileiro.

Os jornais do período geralmente anunciavam na estreia de cada obra seus autores e compositores, pelo menos daquelas que julgavam mais importantes de sublinhar. Um dos que apareciam em destaque era o jornalista Arlindo Leal (1871-1929), que usava também o pseudônimo de J. Eloy e talvez possa ser considerado um dos mais destacados libretistas e letristas desta primeira fase do teatro musicado paulistano (MORAES e FONSECA, 2012, p. 116).

O teatro musicado brasileiro abarca a música que é fruto dos processos de fusões de gêneros musicais advindos da Europa e da África que ocorreu em território brasileiro, principalmente na segunda metade do século XIX. Danças europeias combinadas com gêneros musicais africanos fizeram surgir diversos gêneros da música popular brasileira.

No teatro musicado, em seus primeiros tempos, as músicas de danças abraçadeiras - valsa, schottisch, quadrilha polca e os três gêneros de música popular brasileira - choro, tango, maxixe -, nascido da fusão daquelas danças-músicas com o lundu, vão se constituir na matéria prima sobre a qual toda uma geração de talentosos músicos-compositores irão trabalhar (VALENÇA, 1990, p. 11).

Este gênero desempenha papel primordial tanto na divulgação da música popular brasileira como no estímulo de sua criação, apesar das dificuldades trabalhistas dos músicos da época. Era no teatro musicado que compositores podiam estreitar suas obras de música popular e que instrumentistas e cantores populares encontravam algum espaço para sua atuação artística.

Com sua história se desenvolvendo em estreita correlação com a da música popular, o teatro musicado foi sempre veículo do que nossos músicos e compositores produziram para o povo, e um período houve – de 1860 até o aparecimento e fixação do rádio nas décadas de 1920 e 1930 – que ele se constituiu no mais importante meio de divulgação da música popular brasileira, em um primeiro momento as músicas sendo lançadas no teatro e ganhando as ruas, mas depois havendo também o processo inverso, de as músicas irem das ruas para os palcos populares, num movimento de completa interação (VALENÇA, 1990, p. 11).

Ainda que de maneira rudimentar, pode-se considerar que o ambiente do teatro musicado foi o espaço em que se deu a profissionalização do músico popular. Tal profissionalização se consolida nos regionais e orquestras das rádios surgidas e arraigadas entre as décadas de 1920 e 1930 (TINHORÃO 1998). Entretanto, durante cerca de 60 anos, foi o teatro musicado que proporcionou um ambiente de certa estabilidade para que compositores, instrumentistas e cantores pudessem desenvolver e expor seus trabalhos.

Anteriormente, o gênero que mais se aproximou do teatro musicado e suas práticas foi o entremez, forma de teatro musical que antecedeu o teatro de revista. Os entremezes eram pequenas histórias populares que eram apresentados nos intervalos das peças teatrais apresentadas no Brasil, ao modo português, na época de Dom João. Invariavelmente, o entremez se constituía em uma encenação engraçada em que os personagens terminavam dançando e cantando. No entremez, gêneros musicais como o miudinho, que consiste em adaptação do minueto da corte, o fandango, a fofa, a umbigada e o lundu eram frequentemente tocados, cantados e dançados.

As informações sobre o lundu nos teatros do Rio de Janeiro, de Salvador e do Recife aparecem todas, coincidentemente, ao despontar da década de 1820. Introduzido o teatro no Brasil pelos moldes portugueses era costume intercalar nos intervalos das representações de tragédias, farsas, dramas e comédias pequenos quadros com música e dança a que se davam o nome de *entremez* (TINHORÃO, 1972, p. 139).

Sendo assim, pode-se considerar que os *entremezes* foram um importante fator na criação e divulgação de alguns dos primeiros gêneros genuinamente brasileiros, que se deram a partir da mistura das músicas europeias, trazidas ao Brasil pela corte portuguesa, e das músicas africanas e indígenas. Igualmente, torna-se evidente que o *entremez* é o movimento preambular do teatro musicado popular brasileiro que, por sua vez, foi de suma importância para o desenvolvimento da música popular que posteriormente será veiculada pelas rádios brasileiras.

Tratando da música realizada no *entremez* e no teatro musicado popular, são raras as fontes que dão conta das instrumentações utilizadas pelos músicos envolvidos nessas práticas, fato que torna impossível estabelecer com precisão quais eram os grupos musicais mais recorrentemente empregados. Do mesmo modo, fica inviável compreender quais eram as formas e padrões de regência utilizados pelos maestros desses tempos. No caso específico do *entremez*, não foi possível sequer verificar se havia a presença de um regente durante esse tipo de apresentação cênica musical. No teatro musicado, há documentações que dão conta da presença de diversos regentes, alguns deles, totalmente esquecidos pela história da música popular brasileira.

Também foram eles, que numa atividade incessante, por muitas décadas, regeram as orquestras dos teatros populares de todo o país, além de terem musicado incontáveis burletas, mágicas, revistas, vaudevilles, operetas. Hoje, vale, sem dúvida, nomeá-los, desviando em sua direção o foco de luz que, em vida, os deixaram na zona de sombra, nos poços das orquestras dos teatros e, após a morte, se apagaram quase definitivamente [...] (VALENÇA, 1990, p. 11).

Valença (1990, p. 11) destaca os seguintes maestros do teatro musicado popular: Francisco de Sá Noronha (1820 - 1881), João Pedro Gomes Cardim (1832 - 1918), Francisca Edwiges Neves Gonzaga, a Chiquinha Gonzaga (1847 - 1935), Abdon Felinto Milanez (1858 - 1927), Francisco de Assis Pacheco (1865 - 1937), João José da Costa Junior (1870 - 1917), Sofonias Galvão Dornelas Pessoa (1870 - 1941), entre outros.

Com base no que foi exposto anteriormente, é possível considerar que a presença do regente é figura determinante no surgimento da música popular brasileira de cunho comercial. Apesar de não ser possível afirmar a presença desse profissional no entremez, não resta dúvida de que os regentes atuavam amplamente no teatro musicado popular, figurando nos teatros das principais cidades do território brasileiro entre, aproximadamente, 1820 e 1930. É notório que tais maestros eram, antes de tudo, compositores e arranjadores, pois, de acordo com Valença (1990), eram eles os responsáveis por musicar operetas, vaudevilles, burletas etc.

Ou seja, esses músicos eram responsáveis por reger a música que escreviam, da mesma maneira que frequentemente ocorria na música de concerto europeia dos séculos XVIII e XIX (SADIE, 1994; CANDÉ, 1994; GROUT e PALISCA, 2007).

Desse modo, delinea-se o regente dos primórdios da música popular brasileira como um profissional que é capaz de escrever música, de criar arranjos para posteriormente reger a música que produziu.

Os textos trabalhados neste subitem não fazem nenhuma menção às técnicas de regência utilizadas pelos maestros do teatro musicado. Sendo assim, supõe-se que não se sabe se havia algum conhecimento sobre as técnicas de regência canônicas, utilizadas pelos maestros europeus, ou se a regência, nesse contexto, se dava de maneira intuitiva, emanando de um profundo conhecimento musical advindo de práticas instrumentais e de imersões na escrita de arranjos e composições.

O maestro-arranjador

O termo maestro-arranjador foi cunhado por José Ramos tinhorão para se referir ao profissional de música responsável por escrever

arranjos orquestrais para canções populares e, posteriormente, reger o grupo que irá executá-lo.

Com o aparecimento das gravações – primeiro em cilindros, e logo em discos –, a produção de música popular iria ter ampliadas tanto sua base artística quanto industrial: A primeira, através da profissionalização dos cantores (solistas ou dos coros), da participação mais ampla de instrumentistas (de orquestras, bandas e conjuntos em geral) e do surgimento de figuras novas (o maestro arranjador e o diretor artístico); a segunda através do aparecimento das fábricas que exigiam capital, técnica e matéria prima (TINHORÃO, 1998, p. 247).

Este profissional passa a figurar na música popular brasileira a partir do advento do rádio, ou era de ouro do rádio, nas décadas de 1920 e 1930.

A era de ouro do rádio brasileiro foi um período que abrangeu as décadas de 1930 a 1950, em que o rádio se tornou o principal meio de comunicação e entretenimento no Brasil. Durante esse período, o rádio era o centro das atenções, e os programas radiofônicos eram extremamente populares, atraindo uma grande audiência em todo o país. Durante a era de ouro do rádio, surgiram programas icônicos e artistas renomados. Houve uma diversidade de gêneros, como novelas radiofônicas, programas de humor, shows musicais, programas de auditório e noticiários. O rádio se tornou uma janela para o mundo, trazendo notícias nacionais e internacionais, além de transmitir música ao vivo e popularizar artistas da época (LIMA, 2007; SILVA, 2014; NAPOLITANO, 2001; CASTRO, 2005).

Neste contexto do rádio brasileiro, os maestros arranjadores atuavam produzindo centenas de arranjos de acompanhamentos orquestrais para cantores e cantoras de destaque no cenário nacional daquela época. Era comum que o maestro das orquestras de rádio, além de escreverem todos os arranjos, arregimentassem os músicos das orquestras e dos regionais das rádios, participassem eventualmente dos grupos como instrumentistas e também regessem as orquestras (CORREA, 2007). Dessa forma, confirma-se uma vez mais o perfil do maestro que atua na música popular: um profissional, que ao modo dos compositores

européus do passado, regem aquilo que escrevem. Como indica o termo “maestro-arranjador”, e considerando que no Brasil o termo “maestro” faz referência ao regente de orquestra, o regente de música popular é também responsável por produzir as partituras inéditas e exclusivas que serão tocadas por seus grupos.

Um estudo de caso: Radamés Gnattali

O compositor brasileiro Radamés Gnattali nasceu em Porto Alegre, no dia 27 de janeiro de 1906, e faleceu no Rio de Janeiro, em 3 de fevereiro de 1988. Descendente de imigrantes italianos, ele se destacou por sua habilidade excepcional em transitar entre a música de concerto e os gêneros populares. Gnattali iniciou seus estudos de piano aos seis anos de idade e, posteriormente, dedicou-se também ao violino, violão e cavaquinho. No Rio Grande do Sul, teve aulas com Guilherme Fontainha, e na Escola Nacional de Música, foi aluno de Agnelo França. Em 1924, Radamés concluiu seu curso de piano e começou a viajar como concertista, se apresentando em São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul, recebendo críticas muito positivas. Nesse período, também atuou como violista no Quarteto Oswald. No entanto, enfrentou dificuldades para estabelecer sua carreira como concertista e professor de piano. Diante desses obstáculos, passou a trabalhar como instrumentista em cinemas e casas noturnas, participando de pequenas formações instrumentais (BARBOSA e DEVOS, 1984).

Foi nesse contexto que Radamés Gnattali começou a escrever arranjos, que gradualmente foram admirados e reconhecidos por seus colegas de profissão. Seus arranjos eram de tamanho grau de sofisticação e inventividade que colavam na composição como se fossem parte original delas. Sem dúvida, Gnattali escrevia estes arranjos como se estivesse recompondo as músicas sobre as quais trabalhava, tornando-se delas um coautor.

Aquarela do Brasil é um marco da música brasileira popular, sendo também uma canção de muito sucesso no exterior. Seus versos estão entre os mais conhecidos de nosso cancionário, já bastante explorados, mas é um tanto raro encontrarmos algo sobre o “Tantantã” (Barbosa e Devos, 1985: 47) do arranjo de Radamés Gnattali. É um prefixo tão marcante para a música que posso me arriscar a dizer

que, numa versão instrumental, uma variação melódica de *Aquarela do Brasil* nele apoiada passaria como sendo a melodia própria da canção. É difícil encontrar um outro arranjo para essa música que desconsidere esse elemento (NASCIMENTO, 2011, p. 26).

Sua notável habilidade como arranjador lhe rendeu um emprego na Rádio Nacional, onde trabalhou por trinta anos, realizando arranjos de músicas populares. Durante esse período, apresentou o programa “Um Milhão de Melodias” e, segundo relatos do próprio compositor, chegava a escrever até seis arranjos em um único dia.

Gnattali também compôs trilhas sonoras para cinema e televisão, contribuindo para filmes produzidos no Estúdio Vera Cruz, como o aclamado “Tico-tico no Fubá”, que retrata a vida do compositor Zequinha de Abreu. Aloísio Didier atribui a Radamés Gnattali mais de quarenta trilhas sonoras para o cinema brasileiro. Além disso, há registros de um convite feito pelo próprio Walt Disney para que Gnattali compusesse trilhas sonoras para seus filmes, porém, devido à crise internacional provocada pela Segunda Guerra Mundial, a viagem aos Estados Unidos da América tornou-se inviável (CORREA, 2007).

Após os tempos do *Entremez* e do *Teatro Musicado Popular*, Radamés Gnattali é figura central na constituição da profissão do maestro-arranjador em música popular, não somente por ser o primeiro profissional a se dedicar regularmente a essa atividade na rádio, mas também por sua extensa contribuição na escrita de arranjos orquestrais para música popular. Além da amplitude de sua obra de arranjador de música popular, Gnattali também funda uma maneira própria de orquestrar música brasileira, inserindo ritmos - que anteriormente só estavam presentes nos instrumentos de percussão - nas cordas, madeiras e metais da orquestra (BARBOSA e DEVOS, 1984; CORREA, 2007; DIDIER, 1996). Tal forma de orquestrar se tornará muito presente nos arranjos posteriores de música popular brasileira.

Como relata o próprio Radamés Gnattali (In CORREA, 2007), durante os 10 anos em que esteve à frente da orquestra do programa “Um Milhão de Melodias” (1936 - 1946), escreveu arranjos e os regeu diariamente, consolidando o perfil do regente de música popular. Após Gnattali, diversos outros compositores/regentes/arranjadores passaram a escrever arranjos e reger orquestras de música popular em programas

de rádio e televisão, como César Guerra Peixe, Cyro Pereira, Nelson Ayres, entre outros.

O regente de música popular do passado e da atualidade: o caso da Brasil Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo.

A Brasil Jazz Sinfônica, anteriormente Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo, é um grupo importante para nos aprofundarmos na compreensão do papel do regente de música popular em suas características originais e atuais. A escolha pela análise desse grupo justifica-se por se tratar de uma das poucas orquestras do mundo que se dedicam ao repertório da música popular nos moldes das antigas orquestras de rádio e televisão, mantendo sua formação, a saber, orquestra sinfônica acrescida do instrumental de uma big band⁴, além de alguns outros instrumentos musicais oriundos de culturas populares.

De acordo com o site oficial do grupo⁵, a então Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo foi criada em 1989, a partir da preocupação de artistas e estudiosos da MPB em preservar a música sinfônica popular brasileira, uma forma vibrante de expressão que floresceu durante a Era de Ouro do rádio e, posteriormente, na TV. Arrigo Barnabé e Eduardo Gudín desenvolveram a proposta e a apresentaram ao então secretário da cultura, Fernando Moraes. Assim, em 1989, a orquestra se tornou uma instituição oficial do Estado de São Paulo. No entanto, localizamos uma diferença em relação a data de fundação do grupo. Para Nascimento, a Orquestra Jazz Sinfônica do estado de São Paulo teve o início de suas atividades no ano de 1990.

Em 1990 o maestro Cyro Pereira foi procurado por Arrigo Barnabé para assumir a direção musical do projeto de uma orquestra, que seria criada para tocar música popular nos moldes daquilo que se fazia na melhor fase do rádio e televisão no Brasil: a Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo. Essa orquestra, "a menina dos olhos" (1991) do maestro, veio trazê-lo de volta ao mundo do arranjo

4 Grupo instrumental composto por dois saxofones altos, dois saxofones tenores, um saxofone barítono, quatro trompetes, quatro trombones, guitarra elétrica, piano, contrabaixo e bateria (LOWELL E PULLIC, 2003, p. 25).

5 <https://jazzsinfonica.com.br>

e da regência, seu ambiente de maior realização como músico (NASCIMENTO, 2011, p. 89).

Contudo, no site oficial da Brasil Jazz Sinfônica, encontramos a informação de que, apesar de em 1989 a orquestra ter se tornado instituição oficial do Estado de São Paulo, foi no dia 8 de junho de 1990, sob a direção artística de Eduardo Gudín e a regência de Cyro Pereira e Amílson Godoy, que realizou seu concerto inaugural no Memorial da América Latina.

De qualquer modo, na regência da Orquestra Jazz Sinfônica, localizamos o maestro Cyro Pereira (1929 – 2011), figura que, da mesma maneira que Radamés Gnattali, materializa o conceito de maestro-arranjador. Pereira já havia trabalhado como arranjador e regente de música popular em diversos contextos, como por exemplo sua atuação a frente das orquestras dos festivais de música popular da TV Record. Na Orquestra Jazz Sinfônica continuou com a prática que melhor define o regente de música popular: o maestro que rege aquilo que escreve. Sua atuação à frente da orquestra jazz sinfônica é marcada pela grande quantidade de arranjos de música popular que escreveu, todos permeados por um grau elevado de inventividade e criação. Além de Cyro Pereira, de acordo com o site oficial da Jazz Sinfônica, os primeiros maestros da orquestra foram, Luís Arruda Paes, Amílson Godoy e Nelson Ayres. Além disso, foram convidados a colaborar os maestros Edmundo Villani Côrtes, Chiquinho de Moraes, Portinho e Severino Filho. É notável que todos esses maestros são também compositores e arranjadores e, sendo assim, acabavam por reger os arranjos que escreviam para a orquestra, fato que novamente demonstra que o regente de música popular é, antes de tudo, um arranjador e compositor. É o próprio Cyro Pereira quem afirma:

Então, eu me sinto bem, apesar de não ser regente eu gosto de reger orquestra, reger essas coisas, né, porque eu não vou reger Beethoven, essas coisas, que eu não tenho nem capacidade pra isso; mas essas coisas aí eu tenho certeza que faço razoavelmente bem, então pra mim foi uma injeção de ânimo, né? (PEREIRA, *apud* NASCIMENTO, 2011, p. 91).

As palavras de Cyro pereira expressas anteriormente demonstram que ele não possuía formação de regente e, por conseguinte, não se sentia capaz de reger música orquestral de compositores como Beethoven, por exemplo. No entanto, se sentia em plenas condições de reger a música que ele mesmo escrevia. De forma análoga, o mesmo pode ser observado em Radamés Gnattali; não localizamos nenhum registro de que ele tenha regido músicas escritas por outros compositores. Isso também se constata em Edmundo Villani Côrtes, Chiquinho de Moraes, Portinho, Severino Filho, Luís Arruda Paes, Amilson Godoy e Nelson Ayres, maestros que estiveram à frente da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo. Dessa forma, pode-se considerar que o regente de música popular não é um músico dotado de formação técnica de regência, mas seu ato de reger orquestra emana da profunda compreensão de música que possui por ser compositor e arranjador. Em outras palavras, o fato de ter escrito todas as partes de uma música e, portanto, conhecê-la profundamente, lhe outorga a condição e capacidade para regê-la.

Este cenário sofre uma primeira modificação quando, em 2005, o maestro João Maurício Galindo assume o posto de regente titular da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo, tendo o maestro Fábio Prado como seu regente adjunto. A partir desse momento, surge uma separação entre o regente e o arranjador de música popular orquestrada. Há a figura do regente profissional, que possui formação acadêmica na área, neste caso, os maestros Galindo e Prado. Estes, regem, mas não produzem arranjos. Da mesma forma, estabelece-se um corpo de arranjadores que elaboram as partituras a serem executadas, mas não as regem. Entre eles estão o próprio Cyro Pereira, Nelson Ayres, Rodrigo Morte, Fernando Corrêa (guitarrista da orquestra) entre outros.

De maneira equivalente ao que ocorreu na música de concerto europeia, a música popular brasileira orquestrada também começa a dividir a tarefa de escrever música e de reger. Estaria, então, surgindo um novo regente de música popular? Um maestro especializado em interpretar a música popular orquestrada mas que não é, necessariamente, um maestro-arranjador? Consideramos ainda ser prematuro esboçar uma resposta para essa questão, visto que essa divisão, no Brasil, somente se deu a partir do ano de 2005. Igualmente, convém esclarecer que reger o que se escreve é uma característica do maestro-arranjador e não uma prerrogativa.

Considerações finais

A história da música popular brasileira, especificamente no que concerne ao entremez, ao teatro musicado popular brasileiro e à música produzida na era de ouro do rádio, dá conta de que o regente de música popular brasileira é o que, mais tarde, Tinhorão designou como maestro-arranjador. Ou seja, trata-se de um músico instrumentista/compositor/arranjador que não possui formação técnica/acadêmica em regência. Sua ampla compreensão musical emana de suas experiências como instrumentista, compositor e arranjador. Nesse sentido, é possível afirmar que sua habilidade em reger uma orquestra surge de sua profunda compreensão musical pelo fato de ter escrito todas as partes da música que rege. Igualmente, observamos que esses maestros nunca se dedicaram a reger obras de outros compositores e regiam tão somente seus arranjos, portanto, o ato de reger era uma consequência de suas práticas de escrita musical. Esse cenário só sofrerá alguma modificação no ano de 2005, quando os maestros João Maurício Galindo e Fábio Prado assumem a então Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo, atual Brasil Jazz Sinfônica, dedicando-se exclusivamente à regência e delegando a função de arranjador para outros músicos. Ainda assim, essa é uma alteração pontual e muito recente na história da música popular brasileira orquestrada. Pode-se reputar que os maestros-arranjadores atuaram nessa vertente musical desde as duas últimas décadas do século XIX e que, portanto, a característica fundamental do maestro da música popular brasileira orquestrada é a de um profissional especializado em reger aquilo que escreve, resguardadas escassas exceções.

Referências Bibliográficas

BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. **Radamés Gnattali; o eterno experimentador**. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Música, 1984.

BAUMAN, Zygmunt. **A cultura no mundo líquido moderno**; tradução: Carlos Alberto Medeiros. — 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

BRASIL JAZZ SINFÔNICA, São Paulo; <https://jazzsinfonica.com.br/historia/>, acessado em 03/06/2023.

CANDÉ, Roland de. **História Universal da Música** vol 1 e 2; tradução Eduardo Brandão; revisão da tradução Marina Appenzeller. – São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CASTRO, Ruy. **História da Música Popular Brasileira: Das Origens à Modernidade**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2005.

CORREA, Marcio Guedes. **Gêneros musicais e suas múltiplas funções e significados no repertório e nas diversas áreas de conhecimento**. Santo André, SP: Editora UFABC, 2022.

CORREA, Marcio Guedes. Concerto Carioca nº 1 de Radamés Gnattali: a utilização da guitarra elétrica como solista. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Artes da Unesp, 2007.

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

DINIZ, André. **Almanaque do choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. 3^o ed. totalmente rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FRANCFORT, Didier. In: Colóquio Fundador da Sociedade Internacional de História Cultural. Tradução de Marcos Câmara de Castro (NAP-CIPEM/ FFCLRP-USP), Gent, Bélgica, 2008.

GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **História da música ocidental**. 5. ed. Portugal: Gradiva, 2007

HOUAISS, Antônio. VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JANOTTI JR, Jelder Silveira. Por uma análise midiática da música popular massiva: Uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais. In: e-compos, agosto de 2006.

LIMA, Edgard de. **A Era do Rádio no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2007.

LOWELL, Dick e PULLIG, Ken, **Arranging for large jazz ensemble**. Boston: Berklee Press, 2003.

MORAES, J. G. V. de; FONSECA, D. S. A música em cena na Belle Époque paulistana. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, [S. l.], n. 54, p. 107-138, 2012.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a Canção: Engenheiros, Radialistas e Músicos Modernos na Rádio Nacional (1936-1945)**. São Paulo: Editora Annablume, 2001.

NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. Recriaturas de Cyro Pereira: arranjo e interpoética na música popular. 2011. 239 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1616835> . Acesso em: 1 jun. 2023.

PEREIRA, Niomar de Souza. O conceito e o comportamento: reflexões sobre o folclore. In: LIMA, Sonia Regina Albano de (Org). **Ensino, Música & Interdisciplinaridade** - 3ªed. Goiânia: Gráfica e Editora Vieira, 2015.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de música, edição concisa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, in twenty volumes. London: Macmillan Publishers Limited, 1995.

SILVA, Romildo. **A Batalha dos Astros: O rádio carioca e a era de ouro do rádio no Brasil (1932-1950)**. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular de índios, negros e mestiços**. Petrópolis, Vozes, 1972.

_____. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

TRAVASSOS, Elizabeth. Tradição oral e história. In: Revista de História - Departamento de História da USP, São Paulo, n° 157, segundo semestre de 2007.

VALENÇA, S. S. Aspectos da MPB no séc. XIX (Regentes de orquestras do teatro musicado popular). Revista USP, [S. l.], n. 4, p. 3-12, 1990

ZUCKERKANDL, Victor. **Man the Musician**. Princeton: Princeton University Press, 1976.

Sobre os autores

Marcio Guedes Correa

Possui graduação em Licenciatura em educação artística Habilitação: música, licenciatura plena pela Faculdade de Artes Alcantara Machado (2002), graduação em Bacharelado em música pelo Centro Universitário Ítalo Brasileiro (2023), graduação em Pedagogia pelo Centro Universitário Ítalo Brasileiro (2024), mestrado em Música: musicologia/etnomusicologia pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (2007) e doutorado em Música pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2018). Atualmente é professor doutor colaborador da Universidade Benhoblô (Guiné Bissau), professor de artes - Secretaria de Educação de Bertioga, pesquisador da Universidade Federal de Mato Grosso e professor de violão e guitarra elétrica do Centro Universitário Ítalo Brasileiro. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, atuando principalmente nos seguintes temas: violão, guitarra, música brasileira, educação musical e composição musical.

Abdnald Aurélio Alves de Lima Muniz Santiago

Possui graduação em Música com habilitação em Instrumento: Trombone pela Universidade de São Paulo - USP (2004), pós-graduação em Performance: Trombone Baixo pela Liszt Academy of Music (2006), pós-graduação em Gestão Empresarial pela Universidade Nove de Julho (2012), Mestrado em Música (Regência Orquestral) pela UNICAMP

(2016). Foi professor da Universidade Federal de Goiás - EMAC/UFG em Goiânia e na Unisant'anna em São Paulo, onde também foi coordenador dos cursos de Graduação e Pós Graduação em Música. Leciona História da Música, Teoria, Percepção, Trombone, Regência e Harmonia Tradicional no Centro Universitário Ítalo Brasileiro, onde também é o coordenador do Curso de Música. É Coordenador dos Cursos de Pós Graduação em Música e Coordenador do CECAV - Centro de Estudos de Canto e Voz da Unyleya. Foi professor substituto da Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT e atualmente é trombonista baixo do Projeto Coisa Fina, com o qual foi finalista do Grammy Latino 2021, Regente Titular e Diretor Artístico do Oz Brass, Regente Adjunto da Orquestra de Sopros de Osasco e Regente Assistente no Coral Cultura Inglesa - SP.

Recebido em 31/03/2024

Aprovado em 10/07/2024