

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS- GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Guilherme Dias Melo Carvalho

**A Rádio Inconfidência nos tempos do auditório:
considerações sobre os gêneros musicais no
acervo de partituras**

Belo Horizonte
2014



Guilherme Dias Melo Carvalho

**A Rádio Inconfidência nos tempos do auditório:
considerações sobre os gêneros musicais no
acervo de partituras.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientadora: **Rosângela de Tugny**

Belo Horizonte

Agosto de 2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

C331r Carvalho, Guilherme Dias Melo

A Rádio Inconfidência nos tempos do auditório: considerações sobre os gêneros musicais no acervo de partituras / Guilherme Dias Melo Carvalho.

--2014.

84 fls., enc.; il.

Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Orientadora: Rosângela Pereira de Tugny.

1. Rádio Inconfidência 2. Partituras – Coletânea I. Título. II. Tugny, Rosângela Pereira . III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música.

CDD: 780.6

Agradecimentos

À Professora Dr^a Rosângela de Tugny pela atenção e apoio durante a orientação.

Ao Professor Dr. Moacyr Laterza Filho por me apresentar o acervo de partituras da Rádio Inconfidência.

À Professora Dr^a Glaura Lucas por contribuir com ideias para o trabalho.

Aos entrevistados Ricardo Parreiras e Hely Ferreira Drummond pela atenção e pelos depoimentos concedidos.

À CAPES pelo apoio financeiro concedido para a realização da pesquisa.

“To see a world in a grain of sand
And a heaven in a wild flower,
Hold Infinity in the palm of your hand
And eternity in an hour.”

William Blake, *Auguries of Innocence*

RESUMO

O advento do rádio no Brasil, na década de 1920, gerou inúmeras transformações nos valores culturais da sociedade brasileira, uma vez que passou a ser uma importante ferramenta de comunicação e integração social, inovando hábitos cotidianos e contribuindo para a divulgação de várias manifestações artísticas. Ao longo da década de 1930, várias emissoras brasileiras são fundadas e atingem seu período áureo de desenvolvimento por volta da década de 1950, em que grupos musicais e artistas vindos de diferentes regiões do país, se apresentam nos programas de auditório que eram transmitidos ao vivo para todo o Brasil. A Rádio Inconfidência de Belo Horizonte, inaugurada em 1936, contava com uma grande infraestrutura para receber artistas e promover diversas audições musicais, com a atuação de cantores e orquestras que se apresentavam nos programas de auditório. O acervo de partituras da emissora consiste numa grande quantidade de arranjos de diversos gêneros musicais, resultado da intensa atividade artística e produção musical, datados no período compreendido entre a década de 1950 a 1960, os quais eram executados nos programas de auditório da emissora pelas várias orquestras da Rádio. Por meio da coleta de informações presentes nos arranjos do acervo referentes aos gêneros musicais, à instrumentação empregada pelas orquestras e aos nomes dos músicos (arranjadores, cantores e maestros) foi possível reunir elementos indicativos da produção e execução dos arranjos. A partir de entrevistas com os personagens vivos dos tempos do auditório - o radialista Ricardo Parreiras e o pianista e maestro Hely Ferreira Drummond - foi possível compreender melhor o contexto em torno da performance dos arranjos nos programas de auditório da Rádio Inconfidência. Partindo da premissa de que o gênero musical é considerado um símbolo cultural associado a grupos musicais, locais e períodos históricos, o presente estudo procurou investigar a possível relação entre os gêneros musicais do acervo de partituras e a performance dos arranjos realizada pelas orquestras da Rádio nos programas de auditório. No sentido de verificar a possível mudança de sentido no gênero musical, o samba foi escolhido para ser discutido no contexto das audições dos programas de auditório, devido à predominância deste gênero musical no acervo de partituras. Para isso, foi preciso conhecer as diferentes orquestras que atuavam na Rádio, os espaços de realização das performances e os programas onde os arranjos eram executados.

Palavras-chave: Rádio Inconfidência, acervo de partituras, arranjos, gêneros musicais e samba.

ABSTRACT

By the advent of the Radio in Brazil it generated a great deal of changes in cultural values in the Brazilian society in the 1920s. As it became an important tool for communication and social integration, daily habits were innovated and it also contributed to the dissemination of several kind of arts. Throughout the 1930s, many Brazilian Radio Stations were founded and reached its development golden period around the 1950s when musical groups and artists from different regions of Brazil were presented in auditorium stations and broadcasted live across the country. Radio Inconfidência in the city of Belo Horizonte was founded in 1936, and had a large infrastructure to welcome artists and promote various musical acts with the involvement of several orchestras and singers performed in the auditorium programmes. The score collection of the station consists of many arrangements in various musical genres, and it was the result of an intense artistic activity and music production in the period between 1950 and 1960 which were performed in the auditorium programmes by the musical groups from the Radio. With all the information in the collection arrangements related to musical genres, the instrumentation used by orchestras and the name of musicians, such as arrangers, singers and conductors were able to combine indicative elements for arrangements production and performance. The interviews with the characters of that time, for instance the radio announcer Ricardo Parreiras and the musician and pianist Hely Ferreira Drummond, we could better understand the context about the arrangements performance in the auditorium programmes of the Inconfidência Radio Station. Assuming that the genre is considered a cultural symbol associated with musical groups, places and historical periods, this study sought to the possibility of a relationship between musical genres collection of scores and the performance of musical arrangements entertained by Radio groups in talk shows. In order to verify a change of direction in the musical genre, the samba was chosen to be discussed in the context of the hearings of talk shows, because of the prevalence of this musical genre in the collection of scores. To come to this conclusion, it was necessary the knowledge of different orchestras which acted in Radio stations, the room where the performances occurred and the radio programmes where the arrangements were executed.

Key-words: Rádio Inconfidência, score collection, arrangements, musical genres and samba.

Lista de Figuras

- Figura 1- Prédio da *Feira de Amostras* na praça Rio Branco.
- Figura 2- Auditório do 3º andar da sede da Rádio Inconfidência.
- Figura 3- Grande Auditório *Laquimé* com capacidade para 1.500 pessoas
- Figura 4- Grande Auditório Laquimé.
- Figura 5- Tia Dulce com palhaço Rapadura no grande auditório Laquimé.
- Figura 6- Cantor Paulo Marquez, com a orquestra regida por Severino Araújo.
- Figura 7- Páginas da revista *Gigante do Ar* da Rádio Inconfidência.
- Figura 8- Cast de artistas da Rádio Inconfidência na década de 1950.
- Figura 9- Conjunto Regional da Rádio Inconfidência.
- Figura 10- Diretor da Rádio Inconfidência, Ramos de Carvalho.
- Figura 11- João Anatólio Lima em evento na Rádio Inconfidência. Década de 1960.
- Figura 12- Clara Nunes. Rainha do Jubileu de Prata da Rádio Inconfidência em 1961.
- Figura 13- Artistas da Rádio Inconfidência.
- Figura 14- Artistas da Rádio Inconfidência.
- Figura 15- Cantor Orlando Silva em uma visita à Rádio Inconfidência.
- Figura 16- Cantora Ademilde Fonseca.
- Figura 17- Cantor Ivon Cury.
- Figura 18- Cantores da Rádio Inconfidência.
- Figura 19- Cartaz com programação da Rádio Inconfidência.
- Figura 20- Foto do disco: Os Vibrantes 25 anos da Rádio Inconfidência.
- Figura 21- Foto recente do radialista Ricardo Parreiras.
- Figura 22- Foto recente do pianista Hely Ferreira Drummond.
- Figura 23- Hely Ferreira Drummond ao piano.
- Figura 24- Caçulinha: baião de Jadir Ambrósio. Arranjo de José Torres.
- Figura 25- *Rapsódia Brasileira*. Arranjo de José Ferreira da Silva.
- Figura 26- *Rapsódia Brasileira*. Arranjo de José Ferreira da Silva. Parte do 1º piston.
- Figura 27- *Asa Branca*: baião de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Arranjo de Jefferson.
- Figura 28- *Tiritomba*: tarantela. Arranjo de Jefferson.
- Figura 29- *Tiritomba*: tarantela. Arranjo de Jefferson. Parte do cello.
- Figura 30- Arranjo com parte do músico arranjador escrita a lápis à esquerda a parte escrita pelo copista.
- Figura 31- Arranjo de Julho de 1956, a assinatura do copista Jaime Santiago Siqueira.
- Figura 32- Arranjo com a grade escrita a lápis.
- Figura 33- *Transições*: Arranjo do programa *Torneio de Ritmos*. Partitura do 1º Clarinete.
- Figura 34- *Transições*: Arranjo do programa *Torneio de Ritmos*. Partitura do piano.
- Figura 35- *Transições*: Arranjo do programa *Torneio de Ritmos*. Partitura do 3º sax alto.
- Figura 36- *Transições*: Arranjo do programa *Torneio de Ritmos*. Partitura do 2º sax tenor.

Sumário

1) Introdução	1
1.1) Da motivação ao delineamento das questões da pesquisa.....	2
1.2) Os personagens vivos dos tempos do auditório.....	6
1.3) Os procedimentos de pesquisa no acervo de partituras.....	9
2) Discussões Preliminares	12
2.1) Primeiros momentos da difusão do Rádio no Brasil: de instrumento de integração social a instrumento de comercialização das gravações musicais.....	12
2.2) Os gêneros, as comunidades e os discursos musicais.....	15
2.3) Transformações dos sentidos do samba: entre os terreiros os auditórios das rádios.....	19
2.4) A importância da performance na caracterização de um gênero musical.....	23
3) Breve histórico sobre a Rádio Inconfidência de Belo Horizonte	27
3.1) A Rádio Nacional e a Rádio Inconfidência	32
3.2) O Cenário musical em torno da Rádio Inconfidência.....	35
4) As orquestras da Rádio Inconfidência	36
4.1) <i>A Orquestra Popular ou de Danças</i>	37
4.2) <i>A Orquestra de Salão</i>	38
4.3) <i>A Orquestra Melódica</i>	39
4.4) <i>A Orquestra Típica Argentina</i>	40
4.5) <i>O Conjunto Regional</i>	40
5) Os programas de auditório da Rádio Inconfidência	42
5.1) <i>A Hora do Fazendeiro</i>	46
5.2) A contratação de músicos e a flexibilidade nas funções.....	47
5.3) A produção dos arranjos.....	49
5.4) A predominância do samba no acervo de partituras.....	52
6) Discussão	56
7) Considerações Finais	58
Referências.....	60
Anexo I: Gêneros musicais verificados no acervo.....	64
Anexo II: Músicos da Rádio Inconfidência.....	66
Anexo III: Fotografias: auditórios, programas e músicos da Rádio Inconfidência, entrevistados e alguns arranjos do acervo.....	68

1) Introdução

O advento do rádio no Brasil, na década de 1920, gerou inúmeras transformações nos valores culturais da sociedade brasileira, uma vez que passou a ser uma importante ferramenta de comunicação e integração social, inovando hábitos cotidianos e contribuindo para a divulgação de várias manifestações artísticas. Ao longo da década de 1930, várias emissoras brasileiras são fundadas e atingem seu período áureo de desenvolvimento por volta da década de 1950, em que grupos musicais e artistas vindos de diferentes regiões do país, se apresentam nos programas de auditório, transmitidos ao vivo para todo o Brasil.

A Rádio Inconfidência de Belo Horizonte, fundada em 1936, contava com uma grande infraestrutura para receber artistas e promover diversas atrações musicais e humorísticas, com a atuação de vários cantores e orquestras que se apresentavam nos programas de auditório, no período entre as décadas de 1940 a 1970.

O acervo de partituras musicais da Rádio Inconfidência, atualmente situado no centro de pesquisa da Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG), é resultado da intensa atividade artística e produção musical dos maestros e arranjadores durante o período áureo da rádio: os tempos do auditório. O acervo de partituras é composto por grande quantidade de arranjos de diversos gêneros musicais produzidos para serem executados nos programas de auditório da emissora por vários cantores e orquestras e que eram difundidos ao vivo para todo o Brasil.

A grande quantidade e diversidade de gêneros musicais no acervo de partituras da Rádio Inconfidência foi o ponto de partida para a construção de uma investigação, partindo da premissa de que o gênero musical pode ser considerado um símbolo cultural associado a grupos musicais, locais e períodos históricos.

O estudo do gênero musical é de grande importância para a compreensão de aspectos musicais e sociais na esfera da música popular. Considerando que o gênero musical pode sofrer transformações em função do contexto histórico e social no qual está inserido, logo, suas características podem ser melhor compreendidas quando analisado em um contexto específico.

Tomando as ideias acima como base inicial, procurei investigar a possível relação entre os gêneros musicais do acervo de partituras e a performance dos arranjos realizada pelos grupos musicais da Rádio nos programas de auditório. Por meio de informações

disponíveis nas partituras – nomes de arranjadores, maestros e intérpretes - foram obtidos indícios sobre os grupos musicais que atuavam na execução dos arranjos. Para obter informações mais específicas sobre o contexto da produção e execução dos arranjos nos programas da Rádio, foi necessária a realização de entrevistas com os personagens vivos que atuaram na emissora nos tempos do auditório.

Nos capítulos seguintes da introdução tratarei sobre os motivos que me levaram ao acervo de partituras da Rádio Inconfidência e à definição das questões de investigação, sobre a realização das entrevistas e sobre os procedimentos para a pesquisa no acervo de partituras. O capítulo 2 aborda questões históricas sobre o advento do rádio no Brasil e algumas premissas teóricas sobre o conceito de gênero musical e de *performance*, que contribuíram para fundamentar o estudo sobre os gêneros musicais, no contexto histórico e social abordado. Nesta seção, o trabalho trata sobre a mudança de sentido do gênero musical e apresenta exemplos históricos de transformação do samba, que foi o gênero escolhido para ser discutido no contexto das audições musicais da Rádio. No capítulo 3, será apresentado um breve histórico da Rádio Inconfidência, no sentido de situar o contexto histórico e político em torno da criação da emissora até o seu desenvolvimento na década de 1950. O capítulo segue com a descrição das principais instituições musicais e músicos que integram o cenário musical de Belo Horizonte na década de 1950 e que influenciaram na formação dos grupos musicais da Rádio Inconfidência. Os capítulos 4 e 5 abordam as características das orquestras e do conjunto regional mantido pela emissora, a contratação dos músicos e suas funções, os principais programas de auditório e a produção dos arranjos. Por fim, o capítulo 6 busca elucidar os pontos de vista dos músicos entrevistados a respeito do gênero samba e tenta responder algumas questões que foram levantadas ao longo do presente trabalho, que será finalizado com a discussão e as considerações finais.

1.1) Da motivação ao delineamento das questões da pesquisa

Antes de contar como iniciei o trabalho de pesquisa no acervo da Rádio Inconfidência, gostaria de expor o motivo que me levou a investigar arranjos musicais do período do rádio e como consegui chegar até o acervo de partituras da emissora.

Meu interesse por arranjos musicais surgiu a partir de uma disciplina de orquestração que cursei na minha graduação em música na Universidade Estadual de Campinas -UNICAMP. A disciplina tinha como objetivo a produção de arranjos para alguns instrumentos de metais, cordas e madeiras, a partir de obras eruditas para piano solo. Após finalizados, os arranjos eram executados por músicos da disciplina, com objetivo de experimentá-los. Ao terminar minha graduação em piano, comecei a produzir alguns arranjos de tangos brasileiros, valsas e outros gêneros musicais. A minha ex-professora de piano da graduação, na época estava tocando em um trio de violino, cello e piano e, um certo dia, pediu-me emprestado o arranjo para trio que eu havia feito a partir de uma composição chamada *Seresta*, interpretada pela dupla caipira Alvarenga e Ranchinho que atuava na Rádio Nacional do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX. Minha professora gostou do arranjo e incentivou-me a produzir mais alguns, passando a encomendar arranjos para a formação de trio, a partir de composições de Ernesto Nazareth, Zequinha de Abreu, Chiquinha Gonzaga, entre outros compositores brasileiros.

Quando fui morar em Belo Horizonte no ano de 2010, já reunia um bom número de arranjos para trio e tinha o interesse de tocá-los. Antes de entrar no programa de mestrado em música da UFMG, estava cursando licenciatura em música na UEMG e lá consegui formar um trio de violino, cello e piano para executar os arranjos. Nesta mesma instituição de ensino, estava cursando uma disciplina com o professor Moacyr Laterza Filho, que neste período, era o coordenador do projeto de catalogação recuperação, digitalização e divulgação do acervo de partituras da Rádio Inconfidência.

Um dia resolvi realizar um recital na UEMG, do trio que havia formado para executar arranjos de minha autoria, de peças brasileiras do final do século XIX. Então enviei um *e-mail* ao professor Moacyr Laterza convidando-o para o evento. Ele respondeu dizendo que não poderia comparecer ao recital devido a um compromisso, mas achou o repertório do convite interessante e aproveitou para mencionar o acervo da Rádio Inconfidência, que continha inúmeros arranjos musicais do período do rádio. O professor comentou também que gostaria de entrar em contato comigo para conversarmos sobre uma possível relação entre meu trabalho com arranjos e sua pesquisa no acervo da Rádio.

Dessa forma, combinei com o professor Laterza uma data para conhecer o acervo de partituras da Rádio Inconfidência, que fica localizado no centro de pesquisas da UEMG. Na visita ao acervo, interessei-me bastante pelas partituras e posteriormente resolvi escrever um pré-projeto de pesquisa tratando sobre os arranjos do acervo da Rádio,

o qual foi apresentado na seleção do Programa de Pós-graduação em Música da UFMG, na linha de pesquisa: música e cultura, em que fui aprovado no ano de 2012.

O acervo de partituras da Rádio Inconfidência contém inúmeros arranjos de diversos gêneros musicais, que eram executados ao vivo pelos cantores e grupos musicais da Rádio, datados no período compreendido aproximadamente entre as décadas de 1950 e 1960. Os arranjos são predominantemente de compositores brasileiros, mas há uma quantidade significativa de obras de compositores europeus, norte-americanos, entre outros. O que inicialmente chamou-me atenção no acervo foi a grande quantidade de arranjos de gêneros e sub-gêneros musicais de várias partes do ocidente e as diferentes combinações instrumentais empregadas nos arranjos. Analisando mais atentamente alguns arranjos percebi que havia uma grande quantidade de informações anotadas nas partituras, referentes aos nomes dos cantores, orquestras e grupos musicais que atuavam na emissora, bem como outras observações relevantes. Estes dados despertaram-me o interesse em tentar responder algumas questões iniciais, como por exemplo: Quais e quantos eram os grupos musicais da Rádio Inconfidência? Onde os arranjos eram executados?

Na medida em que fui conhecendo as partituras e descobrindo novas informações por meio de um levantamento inicial, pensei que a questão central da pesquisa poderia ser voltada para os gêneros musicais presentes nos arranjos do acervo. Esta questão foi delineada a princípio, no sentido de atender ao propósito da linha de pesquisa em música e cultura, que é voltada para o estudo do contexto social e cultural em que o objeto de pesquisa está inserido, buscando uma abordagem ampla e interdisciplinar da questão a ser investigada.

Por meio de leituras de autores como Fabbri (1981) e Holt (2007) que tratam sobre aspectos históricos e sociais relacionados aos gêneros musicais, descobri que poderia realizar uma abordagem dos gêneros musicais no acervo da Rádio envolvendo possíveis questões sociais e históricas relacionadas aos grupos musicais da emissora e a performance dos arranjos. Neste sentido, atentei-me à necessidade de ampliar o contexto da pesquisa para abordar aspectos relacionados à produção dos arranjos na Rádio Inconfidência, à história da emissora, aos grupos musicais que executavam os arranjos, aos programas de auditório, entre outros temas que pudessem contribuir para uma compreensão ampla em torno das questões que pretendia investigar.

A partir dessa abordagem envolvendo aspectos históricos e sociais associados aos gêneros musicais dos arranjos, foi possível delinear uma questão central para ser

investigada: De que maneira a diversidade de gêneros musicais presentes no acervo pode ser retratada na performance dos arranjos pelos cantores e orquestras da Rádio Inconfidência nos tempos do auditório? Para tratar desta questão central, foram levantados questionamentos específicos como: Como era feita a distribuição dos arranjos para as diferentes orquestras? Havia orquestras que executavam arranjos de gêneros musicais específicos? Quais gêneros musicais presentes no acervo eram mais executados nos programas de auditório?

Por se tratar de uma grande emissora de Rádio, como o próprio *slogan* descreve “A Gigante do Ar”, com uma programação que abarcava diversos setores como jornalismo, esportes, educação, entretenimento, entre outros, foi preciso limitar a pesquisa para tratar de apenas alguns programas de auditório e das audições musicais da Rádio, em um recorte temporal específico abrangendo as décadas de 1950 a 1960.

Inicialmente foi realizada a busca de referências sobre a Rádio Inconfidência em que poucos livros e artigos sobre o tema foram encontrados. Os autores mais significativos para a pesquisa foram Martins (1999), Prata (2003), Freire (2006) e Campelo (2010), que ofereceram informações gerais sobre o histórico da emissora, mas que não tratavam de informações específicas sobre as questões acima descritas que este trabalho se propõe a investigar. No levantamento bibliográfico resolvi incluir referências que pudessem auxiliar na compreensão da pesquisa abordando questões sobre a história do rádio no Brasil e sobre a Rádio Nacional que foi uma emissora influente no contexto do desenvolvimento das rádios brasileiras.

Foram levantadas referências sobre estudos teóricos dos gêneros musicais e da performance, com objetivo de fundamentar a investigação sobre os gêneros no contexto do acervo de arranjos executados nos programas de auditório. Por fim, foram incluídas referências sobre a mudança de sentido em um gênero musical, sendo escolhido o samba como exemplo para tratar desta temática, devido à grande quantidade de referências que tratam das mudanças deste gênero musical.

No entanto, para que pudesse obter informações mais específicas sobre o contexto da produção e execução dos arranjos nos programas da Rádio Inconfidência, percebi que precisaria entrar em contato com pessoas que atuaram e trabalharam na emissora, no período investigado.

1.2) Os personagens vivos dos tempos do auditório

O radialista Ricardo Parreiras e o músico e pianista Hely Ferreira Drummond são as pessoas que atuaram na Rádio Inconfidência - os personagens vivos dos tempos do auditório - com os quais consegui obter informações relevantes por meio de entrevistas. Adiante, contarei como consegui chegar até eles, apresentando-os devidamente.

Após algumas visitas ao acervo de partituras, nas quais coletei muitas informações sobre os nomes dos maestros, arranjadores, orquestras, cantores e gêneros musicais, elaborei um pré- roteiro de entrevista. Com o intuito de identificar as possíveis pessoas a serem entrevistadas, acessei o *site* da Rádio Inconfidência de Belo Horizonte¹ e lá vi uma foto recente do radialista Ricardo Parreiras. No livro de Martins (1999) já tinha visto uma fotografia do radialista quando jovem, nos meados da década de 1950. Entrei em contato com o departamento de história da Rádio Inconfidência e contei sobre os objetivos da pesquisa e logo me indicaram o radialista Ricardo Parreiras.

Quando liguei no departamento da Rádio onde Ricardo Parreiras atualmente trabalha, tive uma certa dificuldade inicial para agendar a entrevista com o próprio Parreiras, que disse não se considerar a pessoa certa para me ajudar e queria, portanto, indicar-me outra pessoa. Antes de procurar o radialista, já havia entrado em contato com vários membros da Rádio e concluí que ele era o único funcionário da Rádio Inconfidência que havia atuado na emissora na década de 1950, e era portanto, a pessoa capaz de me ajudar com a pesquisa. Resolvi insistir em ligar para o radialista até conseguir agendar uma entrevista para o dia 17 de Setembro de 2013, na sede da emissora Rádio Inconfidência de Belo Horizonte localizada na avenida Raja Gabaglia.

No dia marcado, cheguei à Rádio por volta das nove da manhã, munido de um minigravador de fita *cassete* e fiquei esperando Parreiras terminar a gravação de um programa. O radialista é um senhor de idade simpático e estava de muito bom humor e animado para a entrevista que durou cerca de duas horas.

Ricardo Parreiras se apresentou contando histórias do tempo em que trabalhava na Rádio e de como começou sua carreira na emissora. Disse que frequentava a Rádio desde criança e quando jovem, foi escalado para um programa amador chamado *Escola do Rádio*, onde começou sua atividade como cantor. Fazia esporadicamente participações como humorista em alguns programas, mas deixou claro que todas as suas atividades

¹ www.incofidencia.com.br

eram voluntárias e não remuneradas. Somente no final da década de 1940, conseguiu ser aprovado em uma seleção competitiva interna e começou a trabalhar na Rádio profissionalmente, atuando como radialista, humorista e ocasionalmente como cantor.²

Ricardo Parreiras contou sobre suas impressões nostálgicas de Belo Horizonte nos meados da década de 1950. Relembrou que gostava muito das grandes árvores *Ficus* que se estendiam desde a praça Rio Branco, onde se situava o prédio da emissora, até a praça da Bandeira, no alto da avenida Afonso Pena.

“Belo Horizonte era chamada de *cidade jardim*. Era uma cidade muito arborizada, com muitas flores, árvores. A avenida Afonso Pena olhada de cima era um tapete verde, que cobria toda a avenida. Mas na época do prefeito Gianetti tiveram que cortar e queimar aquelas árvores todas, porque deu uma praga (...) era um bichinho que batia no rosto e entrava no olho(...) ardia o olho das pessoas”³

Em seguida, Parreiras cantou uma marchinha da época, feita especialmente para a *Cidade Jardim*, batucando na mesa um ritmo de marcha com os versos abaixo:

“Cidade Jardim, tua beleza é sem igual
Cidade Jardim, aumenta o brilho do nosso carnaval.”⁴

Atualmente, Parreiras atua como radialista na Rádio Inconfidência e apresenta um programa que vai ao ar, de segunda à sexta, das vinte e duas horas à meia-noite, chamado *Clube da Saudade*.

“No programa eu procuro ser muito carinhoso com essas senhoras, esses senhores, que tem no *Clube da Saudade* aquele momento de reflexão, aquele momento de poesia, de músicas do passado que fazem eles viajarem no tempo e reviver os momentos felizes da sua vida. Porque eles não conseguem ver mais televisão. Porque hoje a televisão virou um veículo de propaganda da violência. A televisão atrapalhou muito.”⁵

O radialista seguiu a entrevista me contando sobre como foi a criação da emissora, sobre os programas de auditório e outros assuntos que trataremos ao longo do trabalho.

No final de 2013 fiquei sabendo, por meio do professor da UEMG Fábio Vianna, de um outro músico e arranjador que atuava na emissora na década de 1950. O nome dele é Hely Ferreira Drummond, e lembrei que já havia observado alguns arranjos de sua autoria no acervo. O professor Vianna afirmou que eu poderia conseguir o contato do

² Depoimento de Ricardo Parreiras, radialista da Rádio Inconfidência de Belo Horizonte. Realizado em 17/09/13 na sede da Rádio Inconfidência, avenida Raja Gabaglia, Belo Horizonte.

³ *Idem*.

⁴ *Idem*.

⁵ *Idem*.

músico, através do professor e maestro da orquestra sinfônica da UEMG, Arnon Sávio, o qual me passou o contato de Drummond.

Enviei uma mensagem ao músico explicando sobre a pesquisa e a possibilidade de agendarmos uma entrevista. Drummond respondeu atentamente ao *e-mail* dizendo que seria um prazer contribuir com a pesquisa e relembrar os tempos em que trabalhava na Rádio. Então, o músico propôs que eu fizesse um questionário por escrito, para que ele pudesse responder com calma e se lembrar das informações requisitadas. Elaborei o questionário de forma que o músico se sentisse à vontade para responder as questões que considerasse pertinentes. Inicialmente sugeri que fosse realizada a sua apresentação pessoal, em seguida, apresentei as questões abertas em forma de perguntas.

Hely Ferreira Drummond iniciou sua apresentação tratando sobre seu ingresso na Rádio Inconfidência e sua formação musical em Belo Horizonte.

“Ingressei na Rádio Inconfidência nos meados de 1955, como violinista de orquestra, vindo da Rádio Guarani, onde trabalhei de 1954 até receber o convite para atuar na Inconfidência, onde fiquei até 1970, quando houve a interrupção dos trabalhos de música ao vivo. Nesta época ainda era estudante do Conservatório Mineiro de Música – hoje Escola de Música da UFMG, onde fazia concomitantemente os cursos de violino e piano. Devido a essa ‘duplicidade’ de instrumentos, às vezes supria a falta eventual do pianista da orquestra. Com o passar do tempo e a demanda por mais partituras exerci também a função de arranjador e mais tarde, a função de maestro com o afastamento de alguns regentes, por aposentadoria (Mário Pastore) e/ou mudança de cidade (Moacyr Portes).”⁶

Drummond contou um pouco da sua atuação como instrumentista na Rádio, mencionando as orquestras que participava, citando a atuação do seu pai, o maestro José Ferreira da Silva.

“Minha atuação como instrumentista abrangia a *Orquestra de Salão*: com repertório mais ‘erudito’, erroneamente chamado de ‘música clássica’; a *Orquestra Popular*, cujo repertório, como o próprio nome sugere, era baseado em ritmos mais populares e a *Orquestra Melódica*, com repertório voltado para músicas mais ‘românticas’, mais ‘suaves’, apesar de também serem ‘populares’, mas com uma formação instrumental própria para o tipo de repertório executado. Quando entrei para a Rádio Inconfidência lá já estava trabalhando meu pai – José Ferreira da Silva – como músico (fagotista), também como orquestrador de peças eruditas- árias de óperas – canções nacionais e internacionais, etc. Às vezes, exercia também a função de regente, quando necessário.”⁷

⁶ Depoimento de Hely Ferreira Drummond, músico, maestro e arranjador da Rádio Inconfidência na década de 1950. Entrevista realizada por escrito através de questionário. Respondido pelo músico, via endereço eletrônico, em 20/02/14.

⁷ *Idem*.

O músico mencionou também sua mãe Ondina Ferreira Drummond e seu irmão Waldir Ferreira Drummond, ambos atuaram como copistas da Rádio Inconfidência na época da produção dos arranjos: “Como se vê, a família quase toda exercia alguma atividade na Rádio Inconfidência”⁸.

Ao longo do texto será apresentado o conteúdo das entrevistas pertinente aos temas abordados, sendo os entrevistados exaustivamente citados.

1.3) Os procedimentos de pesquisa no acervo da Rádio Inconfidência

A Rádio Inconfidência de Belo Horizonte é uma emissora estadual e devido a resoluções administrativas, a guarda do acervo da Rádio foi repassada para a Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG) no ano de 2001 através de um projeto financiado pela FAPEMIG e sob coordenação de Domingos Sávio Lins Brandão. Atualmente, o acervo da emissora fica localizado no Centro de Pesquisas da UEMG, juntamente com outros acervos musicais como o do músico Hostílio Soares e do maestro Chico Aniceto da cidade de Piranga-MG.

O acervo total da Rádio é composto por 32.804 discos e 25.200 partituras. O acervo discográfico possui discos fabricados entre o período de 1940 a 1980 de vários diâmetros e rotações por minuto (33, 45 e 78 rpms). Há gravações raras de músicos, intérpretes e compositores, como Pixinguinha, Jackson do Pandeiro, Alvarenga e Ranchinho e de alguns conjuntos regionais mineiros.⁹

Para o acervo da Rádio Inconfidência foram realizados alguns projetos ao longo dos anos de 2004, 2005 e 2011 por vários professores do Centro de Pesquisa da UEMG. O primeiro projeto foi iniciado em 01/03/2004 e finalizado em 28/02/2005 pela professora Roseane Yampolschi e tinha como objetivo a conservação e a criação de um núcleo de excelência para a guarda do acervo, sendo financiado pelo Programa e Apoio à Pesquisa da UEMG (PAPq/Estadual). No mesmo período foi iniciado, sob coordenação do professor Domingos Sávio Lins Brandão, outro projeto com o objetivo de preservar, catalogar e digitalizar o acervo de partituras e discos LPs, também com o fomento do mesmo órgão de pesquisa. Os projetos financiaram a aquisição de gravadores para

⁸ *Idem.*

⁹ Informações cedidas pelo Departamento de História da Rádio Inconfidência de Belo Horizonte.

digitalizar LPS e papéis especiais (alcalinos) para a acomodação e conservação das partituras musicais, além da concessão de bolsas de iniciação científica (PIBIC) para estagiários de graduação atuarem no projeto. Seis anos após a finalização dos projetos, foi iniciado em 01/08/2011 um novo projeto sob a coordenação do professor Dr. Moacyr Laterza Filho para a catalogação, recuperação, digitalização e divulgação do acervo de partituras.¹⁰

Atualmente o projeto passou à coordenação do professor Fábio Vianna, mantendo o mesmo objetivo de catalogar as partituras por meio da coleta de dados como: nome da obra, do compositor, do maestro arranjador e dos cantores, a data dos arranjos e o número de catálogo (inicialmente impressos pela emissora para a organização do acervo original situado na antiga sede da Rádio Inconfidência). O projeto está em fase de conclusão (prevista para o 2º semestre de 2014), restando poucas partituras a serem catalogadas.

Quanto à disposição das informações nas partituras dos arranjos, foi possível observar características semelhantes como:

- a) Nome da obra e gênero musical no centro da partitura em letras grandes;
- b) Nome do compositor, letrista e nome do maestro arranjador abaixo do título;
- c) Nome do cantor no canto superior direito da partitura precedido do termo “repertório”;
- d) Descrição da instrumentação utilizada no arranjo e dispostos em coluna no canto inferior direito ou esquerdo;
- e) Data do arranjo no final na última página junto com a assinatura do copista;
- f) Número de catálogo carimbado na capa em números garrafais com tinta azul ou preta;

Quando iniciei a pesquisa no acervo de partituras no ano de 2012, os arranjos encontravam-se organizados em cerca de 60 caixas de papelão numeradas e acomodadas em grandes estantes de concreto. O critério de separação dos arranjos nas caixas do acervo era a classificação em gêneros musicais pelos arranjadores (conforme descrito acima no item a). Em cada caixa estava impresso um número e o nome de um determinado gênero musical, contendo os arranjos correspondentes, por exemplo: caixa 1-samba, caixa 56-marcha, caixa 30- bolero e assim por diante. De um modo geral, os arranjos estavam bem organizados e separados nas suas respectivas caixas, podendo ocasionalmente ser encontrados alguns que não correspondiam à classificação das caixas. Havia também

¹⁰ Tabela sobre os projetos realizados no acervo. Disponível em: <http://www.esmu.uemg.br/conteudo.php?id=11> Acesso em 10 ago 2013.

mais de uma caixa para alguns gêneros musicais como o samba, por exemplo, que ocupava cerca de 10 caixas, o bolero cerca de 5, fox- trote aproximadamente 4 caixas, entre outros. Arranjos de gêneros musicais como a rumba e o calipso, por exemplo, ocupavam menos caixas no acervo.

A tarefa do atual projeto de catalogação foi justamente reorganizar os arranjos das caixas, coletando todos os dados relevantes e organizando-os em uma planilha. O projeto de catalogação iniciou-se a partir da caixa 1 (samba), seguindo a ordem crescente de numeração das caixas. Como resultado, os arranjos serão acomodados em envelopes especiais com uma nova numeração e será mantido na planilha, o número antigo das caixas.

Para realizar uma amostragem de diferentes gêneros musicais, escolhi aleatoriamente algumas caixas de gêneros musicais distintos e reuni em uma planilha as categorias de informações que estavam sendo coletadas pelo projeto de catalogação como: número da caixa, título da obra, gênero musical, autor da obra, autor do arranjo, data do arranjo, grupo musical (orquestra e cantor), instrumentação do arranjo, número de catálogo e observações (informações relevantes anotadas na partitura).

Por meio dessa coleta de dados, realizada no ano de 2012, foi possível obter informações sobre os nomes dos arranjadores, maestros, cantores, orquestras, alguns grupos musicais, instrumentação dos arranjos e sobre os diversos gêneros musicais presentes nos arranjos.

A datas dos arranjos foram levadas em consideração para delinear o recorte temporal da pesquisa, visto que havia a predominância de arranjos datados aproximadamente entre as décadas de 1950 a 1960.

Foram encontrados em maior quantidade arranjos datados nos anos de 1954, 1955, 1957, 1958, 1960, 1961, 1963 e poucos arranjos anteriores ao ano de 1950. Esses dados confirmam o fato de que em todo o período compreendido entre a década de 1950 e início da década de 1960 houve uma maior produção de arranjos na Rádio Inconfidência.

No ano de 2013, o atual projeto de catalogação já estava com mais da metade dos arranjos catalogados e então consegui, por meio do professor Fábio Vianna, ter acesso à planilha de dados do projeto, a qual continha todas as categorias de informações que estavam sendo utilizadas na minha coleta de dados. Na planilha de dados elaborada no aplicativo *Excel* foi possível utilizar a ferramenta ‘filtro’ que permite localizar separadamente as informações por categorias. Dessa forma foi possível investigar a ocorrência e a frequência de dados específicos em todos os arranjos catalogados do acervo

que permitiram fundamentar as perguntas que conduzi durante as entrevistas com Hely Ferreira Drummond e Ricardo Parreiras.

Quanto aos gêneros musicais do acervo (ver ANEXO 1), inicialmente percebi que havia uma maior quantidade de caixas do gênero samba e também uma quantidade significativa de sub-gêneros do samba. O fato de haver maior quantidade de arranjos de samba em detrimento de outros gêneros musicais no acervo chamou-me a atenção e levei isso em consideração quando formulei as perguntas das entrevistas.

Por fim, a pesquisa no acervo de partituras foi o ponto de partida que me permitiu formular questões sobre a possível relação dos gêneros musicais com a performance dos arranjos nos programas de auditório.

2) Discussões preliminares

2.1) Primeiros momentos do Rádio no Brasil: de instrumento de integração social a instrumento de difusão das gravações musicais

O advento dos meios tecnológicos de comunicação, na primeira metade do século XX, causou um impacto significativo na cultura e nos hábitos cotidianos da sociedade brasileira. Implantado na década de 1920, o rádio passou a ser uma importante ferramenta de comunicação e integração social, inovando práticas cotidianas, estimulando novos tipos de sociabilidade e contribuindo na divulgação de várias manifestações artísticas, além de promover alterações na percepção da escuta da sociedade (CALABRE, 2002). O novo veículo de entretenimento e comunicação entre os indivíduos contribuiu para acentuar o cruzamento e a transformação de diferentes valores culturais. Sendo um importante mediador entre tradição e modernidade, o rádio teve, portanto, um papel preponderante na transmissão de valores heterogêneos da cultura, conectando o mundo moderno da urbanização com o ambiente das culturas camponesas tradicionais (BARBERO, 2009).

Nos primeiros anos da década de 1920, o rádio no Brasil funcionou mais como um meio de experimentação na sua utilização e difusão entre os brasileiros do que em termos propriamente comerciais, visto que a radiofusão encontrava-se ainda muito amparada no talento e na personalidade de alguns indivíduos do que numa organização do tipo empresarial (ORTIZ, 1991). Com poucos e precários aparelhos, as emissoras

empenharam-se na difusão de palestras educativas, programações de cunho erudito e de gravações de óperas e músicas de concerto. Dessa forma, o rádio começou a tomar seu espaço aos poucos, inicialmente sob o controle da elite intelectual brasileira. Por exemplo, observou-se nessa década a realização de alguns planos iniciais, com objetivos para a melhoria da educação e da saúde, idealizados pelo antropólogo Roquette Pinto e o médico e cientista Edgar Morize¹¹. Ambos acreditavam no rádio como um importante veículo para a consolidação dos seus planos de difusão cultural no país (CALABRE, 2002). Portanto, a década de 1920 foi marcada pelo caráter embrionário na utilização do novo veículo de comunicação, visto que o mesmo não era acessível à grande maioria da população. Outro fator que contribuiu para a pouca acessibilidade do rádio foram os aparelhos de rádio de galena, nos anos 20, que eram mais difíceis de serem manuseados do que o rádio de válvula, que teve seu custo de produção reduzido e tornou-se mais acessível à população a partir da década de 1930.

Somente nos meados da década de 1930, com o decreto constitucional de 1932 instituído no “Governo Vargas”, foi autorizado às emissoras veicularem 10% da programação diária em anúncios publicitários, ocorrendo uma mudança significativa a favor da popularização e crescimento das rádios brasileiras. A circulação de capital oriundo das empresas investidoras dos anúncios contribuiu para que as emissoras pudessem contratar, por meio do pagamento de salários e de cachês, um maior número de artistas e abrir mais oportunidades para diversos grupos musicais (CABRAL, 1996).

No período entre as décadas de 1930 a 1950, observou-se uma crescente demanda de artistas e grupos musicais vindos de diferentes regiões do país, os quais buscavam um contrato como músico ou comediante com as principais emissoras de rádio brasileiras. Dessa forma, o rádio proporcionou a abertura de um grande mercado de trabalho para cantores, compositores, arranjadores e instrumentistas, tornando-se um importante veículo de divulgação e profissionalização de músicos populares e artistas talentosos. (PETERS, 2004)

Em 1952, um novo decreto constitucional promoveu um aumento de 20% na oferta de anúncios publicitários pelas emissoras, o que permitiu o aumento na contratação de músicos, acentuando a dimensão comercial do rádio e “concretizando a expansão de uma cultura popular de massa que encontra no meio radiofônico um ambiente propício para se desenvolver” (ORTIZ, 1991, p. 40). Em decorrência desse aumento da demanda por

¹¹Fundadores da primeira emissora de rádio no Brasil, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, em 1923. (TINHORÃO, 1981).

artistas e músicos, pode-se afirmar que a década de 1950 foi considerada a época de maior audiência do rádio brasileiro, período em que se intensificou a frequência dos programas de auditório, programa de calouros e as radionovelas (CALABRE, 2002).

Os programas de auditório eram realizados nas sedes das emissoras brasileiras com a apresentação de audições ao vivo de músicas e atividades artísticas variadas. Uma figura importante nos programas era o animador de auditório, que se encarregava de organizar atividades e de entreter humoristicamente o público, intercalando suas apresentações com as audições musicais. Os programas combinavam a música, a dança, o teatro e o humor, permitindo a participação dinâmica do público. Dentre as atrações dos programas estavam grupos fantasiados com trajes regionais e músicos vindos de várias regiões do país para se apresentarem ao chamado programa de calouros (TINHORÃO, 1981).

O programa de calouros dava oportunidade aos músicos e artistas que quisessem concorrer a uma vaga ou de se apresentarem nas emissoras de rádio. O candidato comediante, cantor ou instrumentista, inscrevia-se e passava por um teste, sob a supervisão de um corpo de jurados. Uma fila enorme de artistas esperava na porta das emissoras para concorrer ao programa, que se dividia em vários números artísticos. Com os programas de calouros, nas décadas de 1930 a 1950, “homens e mulheres do povo iam poder subir aos palcos, fazendo ouvir pela primeira vez suas vozes anônimas” (TINHORÃO, 1981, p. 58). No artigo *O Rádio e a Música*, Saroldi (2002) expõe suas ideias a respeito do programa de calouros.

“Além de um fator de aproximação do público com as emissoras e seus artistas, o programa de calouros trazia o embrião de outro filão econômico e promocional do rádio, os programas de auditório. Os horários abertos à presença dos fãs deram uma nova moldura sonora às transmissões, agora aquecidas pelos aplausos e risos da platéia e a empatia dos animadores. Diante do público, cantores e compositores podiam testar a comunicabilidade de suas criações, antes de chegarem aos estúdios de gravação” (SAROLDI, 2002, p.55).

As radionovelas foram implantadas pela primeira vez na década de 1940 pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro. O novo gênero dramático promoveu o crescimento das emissoras de rádio devido ao grande número de artistas associados ao radioteatro (atores, músicos, humoristas, etc) que atuavam nas novelas. A música, executada pelas orquestras, compunha a trilha sonora das novelas, que também eram sonorizadas através do emprego da “sonoplastia”. A técnica da sonoplastia consistia em utilizar materiais como plásticos, placas de metal, banheira com água, apitos, entre outros, para imitar sons como passos, rangido de porta, chuva, fogo, trovões, sirenes, etc (CHAVES, 1997). As radionovelas atingiram, durante a década de 1950, altos níveis de audiência na Rádio Nacional, qual se

tornava cada vez mais a emissora-modelo seguida pelas demais rádios brasileiras (CALABRE, 2002).

Segundo Ortiz (1991), as radionovelas e os programas de auditório começaram a perder espaço para a televisão por volta do início da década de 1960. Apesar de ter sido implantada no Brasil nos meados de 1950, a TV conservou, durante toda essa década, uma estrutura pouco compatível com a lógica comercial. Essa incompatibilidade ocorre devido a pouca confiabilidade das empresas em anunciar produtos na televisão de surgimento recente. Esse fato foi recorrente na história das mídias no Brasil, sempre devido ao aparecimento de um novo meio de comunicação. Com o rádio não foi diferente, visto que, no início do seu desenvolvimento, as empresas davam preferência aos meios impressos na divulgação de seus produtos. Ainda segundo o autor, em 1958 as verbas destinadas à televisão atingem aproximadamente 8%, contra 22% no rádio e 44% nos jornais, demonstrando que as agências de publicidade preferiam os meios mais tradicionais para anunciar seus produtos. A decadência do rádio se dá, portanto, ao longo da década de 1960 e deixa de ser o meio mais importante de comunicação entre os brasileiros.

Ao longo das décadas de 1960 e 1970 houve um declínio no modelo de produção radiofônica baseado na realização de grandes programas, com o emprego de orquestras, para executar músicas ao vivo. Algumas emissoras mais antigas, como a Mayrink Veiga, encerraram suas atividades. Grande parte dos profissionais que trabalhavam no rádio migraram para a televisão. O modelo adotado pelo rádio, a partir de então, baseou-se na difusão de músicas gravadas em discos, programação de esportes e noticiários produzidas por uma equipe de repórteres e locutores (CALABRE, 2003).

2.2) Os gêneros, as comunidades e os discursos musicais

O estudo sobre o conceito de gênero musical é de grande importância para a compreensão de aspectos musicais, culturais e sociais no universo da música popular. Além de serem poderosos símbolos associados a grupos sociais, locais e períodos históricos, os gêneros musicais ilustram como, onde e com quem as pessoas realizam e fazem a experiência da música, possuindo sempre um caráter musicalmente e socialmente coletivo (HOLT, 2007).

No entanto, estudos teóricos sobre a noção de gênero aplicado ao contexto da música popular ganharam maior importância nos meados da década de 1990, quando musicólogos como Fabbri (1981), Walser (1993), Frith (1998), entre outros, buscaram uma abordagem de gênero musical mais interligada a estudos culturais na música, relacionando a sua definição a um sistema amplo, envolvendo práticas musicais, grupos sociais, ideologias e mecanismos discursivos (HOLT, 2007).

Após vastos estudos históricos sobre a origem do gênero, o musicólogo Franco Fabbri publicou um trabalho intitulado *A Theory of Musical Genres: two applications* (1981), no qual elaborou um conceito de gênero musical que se resume em “um conjunto de eventos musicais reais ou possíveis, cujo curso é controlado por um conjunto definido de regras socialmente aceitas” (FABBRI, 1981, p.1). Um evento musical é caracterizado pelo autor como qualquer tipo de atividade realizada em torno de um evento que envolva som.

As “regras socialmente aceitas” são descritas detalhadamente pelo autor em seu trabalho e separadas em: regras formais e técnicas; semióticas; comportamentais; sociais e ideológicas; econômicas e jurídicas. Estas regras estão diretamente associadas a uma determinada comunidade musical, podendo, ainda, sofrer mudanças quando algumas destas regras forem inaceitáveis socialmente ou forem substituídas por outras.

O termo “comunidade musical”, utilizado pelo autor, é aplicado a todas as pessoas (compositores, intérpretes, críticos, público ouvinte, entre outros) que participam direta ou indiretamente de um evento musical, conectadas em um contexto cultural e histórico determinado. Após explicar cuidadosamente, em seu trabalho, os termos utilizados para conceituar o gênero musical, o autor aplicou suas ideias na análise de gêneros de música italiana e suas possíveis transformações ao longo de um tempo determinado.

As teorias de Fabbri (1981) sobre gêneros musicais foram criticadas por Holt (2007), que as categorizou com o clássico termo “pesquisa de gabinete”, por serem fundamentadas em ideias muito genéricas, abstratas e pouco trabalhadas junto à pesquisa de campo propriamente dita. Em seu livro *Genre in Popular Music* (2007), o autor desenvolveu uma abordagem sobre gêneros musicais mais vinculada à pesquisa de grupos sociais urbanos e rurais, nos Estados Unidos, buscando demonstrar como a música e suas diferenças sociais podem ser situadas por indivíduos particulares e em contextos particulares. Ao longo do livro, Holt utiliza-se bastante do termo “gênero cultural” (*culturegenre*), como um conceito para argumentar que os gêneros na música popular

podem constituir identidades, sendo associados não só com a prática da música em si, mas com certos valores culturais, rituais, práticas, territórios, tradições e grupos sociais.

No entanto, o trabalho de Fabbri (1981) foi de grande importância no meio acadêmico e influenciou vários autores que também desenvolveram estudos sobre gênero musical como, por exemplo, Samsom (2014), Frith (1998), Walser (1993) e Trotta (2008).

Samsom (2014) afirma que o gênero musical está fundamentado em um discurso sobre a música e, portanto, definido em função do seu contexto e sempre validado por um grupo social e não apenas pelos seus aspectos formais e técnicos. O gênero musical seria, segundo este mesmo autor, uma classe ou categoria sancionada por convenções que deriva de dados concretos como obras ou práticas musicais, sendo, portanto, sujeito a mudanças.

As convenções e regras que caracterizam um gênero musical são também tratadas por Frith (1998) como sendo importantes na compreensão da função social de um gênero musical, porém o autor as identifica como convenções: sonoras (o que se ouve), de performance (o que se vê) e sociais (quais valores e ideologias são incorporadas nas expressões musicais).

Analisando a definição de gênero musical por Walser (1993), é também possível identificar ideias comuns com as discutidas por Fabbri, no que diz respeito às regras socialmente aceitas que caracterizam um sentido ao gênero musical. Para Walser, o gênero “não pode ser pensado apenas como um conjunto autônomo com suas características musicais técnicas, mas sim como um discurso organizado por narrativas e convenções formais que constituem um sistema social de produção de sentido” (WALSER, 1993 apud NEDER, 2013, p.171). É necessário ressaltar que ambos os autores, utilizando-se de termos diferentes, afirmam que para definir um gênero musical é preciso levar em consideração tanto as regras ou convenções que dizem respeito ao material musical de uma composição ou prática musical, quanto aos aspectos relacionados às questões ideológicas, políticas, semióticas, econômicas, entre outras. Consideradas no seu conjunto, estas regras constituem um sistema relacionado à produção de sentido e ao discurso comunicado pelo gênero, quando legitimadas por um grupo social ou uma comunidade musical.

A regras ou convenções associadas ao material musical do gênero são chamadas por Walser de “características formais e técnicas”, enquanto Fabbri afirma serem “regras formais e técnicas” que por sua vez, estão vinculadas ao texto ou prática musical e seriam

compostas dos vários elementos musicais como a melodia, harmonia, ritmo, forma, instrumentação, sonoridade, entre outros.

Trotta (2008) faz uma análise das ideias de Fabbri (1981), considerando-as bastante úteis na identificação e classificação de gêneros musicais, uma vez que nos convida a pensar sobre o conjunto de regras ou convenções sociais que contribuem para uma associação mental, corporal e afetiva de grupos de indivíduos em torno de uma certa prática musical. Segundo o autor, não há uma hierarquia entre as várias regras estabelecidas por Fabbri, que são formas sincrônicas e complementares de estabelecerem o reconhecimento dos gêneros. Esta complementaridade permite que a construção de uma classificação de gêneros musicais seja um processo ativo e resultado de diversas associações.

Propondo um aprofundamento nas regras formais e técnicas mencionadas por Fabbri (1981), que definem os elementos musicais e sonoros de uma composição ou prática musical, Trotta (2008) argumenta que o som seria o critério simbólico inicial no estabelecimento das identificações musicais em gêneros. Somente após ouvida, é que uma obra musical se torna uma experiência que possibilita diversas associações e classificações. Levando em consideração a ideia de que os parâmetros sonoros instauram associações e um tipo de ambiência em torno de uma prática musical, o autor identifica quais desses parâmetros são mais preponderantes e respondem de forma satisfatória na construção e classificação dos gêneros, que são: o ritmo e a sonoridade.

O ritmo, segundo o autor, é um parâmetro sonoro facilmente audível que responde pela organização da experiência e inteligibilidade. A audição de uma determinada célula rítmica coloca o ouvinte em contato estreito com um conjunto de símbolos representados no universo musical e social de classificação dos gêneros.

Ainda segundo o autor, a sonoridade, por sua vez, é o segundo mais evidente e eficaz parâmetro na complementação de informações relativas ao reconhecimento e classificação de um gênero musical. A sonoridade seria compreendida como o resultado acústico dos timbres de uma performance, podendo esta ser fixada em gravações (sonoras ou audiovisuais) ou executada ao vivo. A combinação de vozes e instrumentos e sua recorrência em determinada prática musical pode contribuir para construções simbólicas, por parte do ouvinte, que permitem associações às características de um dado gênero musical. Por exemplo, uma combinação instrumental de guitarra, baixo e bateria seria associada ao gênero *rock*; uma sanfona, triângulo e zabumba, ao gênero *forró*, e assim por diante. Portanto, cada combinação de instrumentos pode representar

convencionalmente um determinado ambiente musical, quando sonoramente associado a uma determinada prática musical.

Por fim, verifica-se nas ideias dos autores acima citados, características comuns a respeito da definição teórica de gênero musical que serão utilizadas para iluminar os exemplos, sobre a transformação de sentido do gênero samba, tratados no próximo capítulo.

2.3) Transformações dos sentidos do samba: entre os terreiros e os auditórios das rádios.

Sabendo-se que o presente trabalho trata do estudo dos gêneros musicais no acervo de partituras da Rádio Inconfidência, pode-se perguntar: por que a escolha do samba? Primeiramente porque a maioria dos arranjos do acervo de partituras são do gênero samba e de sub-gêneros do samba, como samba-canção, samba-médio, entre outros (ver ANEXO 1). Em segundo lugar, porque muitos autores como Sandroni (2001), Napolitano (2002), Vianna (2012), Fenerik (2007), dentre outros, realizaram e escreveram estudos históricos e musicológicos das transformações do samba, possibilitando uma análise mais fundamentada dos seus processos e mudanças. Sendo assim, este capítulo ocupou-se de exemplos dessas transformações com base nas ideias dos autores acima citados e dos autores que desenvolveram estudos sobre gênero musical citados no capítulo anterior. As ideias apresentadas a seguir podem contribuir para fundamentar a discussão sobre o gênero samba, no contexto do acervo de partituras da Rádio Inconfidência, a qual será abordada posteriormente durante a pesquisa.

Nas primeiras décadas do século XX, o samba era improvisado coletivamente nas casas das “tias” baianas e tinha as características rítmicas do maxixe, que era uma dança muito popular desde o final do século XIX (SANDRONI, 2001). Segundo Napolitano (2002), a palavra samba era usada para designar as festas dos negros escravos baianos, que quando saíram da Bahia para o Rio de Janeiro, estruturaram-se de forma “espacial e cultural e tiveram nas ‘tias’, velhas senhoras que exerciam um papel catalisador na comunidade, seu elo central” (NAPOLITANO, 2002, p.34).

Donga, juntamente com Sinhô, João da Baiana, Pixinguinha, dentre outros, pertenciam à primeira geração de músicos que frequentavam periodicamente a casa das tias baianas. O primeiro registro de samba, na história da música popular brasileira, derivou de um improviso coletivo na popular casa da baiana Hilária Batista de Almeida

(tia Ciata). A canção foi posteriormente gravada por Donga com o título “Pelo Telefone” (1917) e registrada sob o rótulo de “samba”, o que, segundo Napolitano (2002), foi a realização de um gesto duplamente comercial e simbólico:

“(…) comercial porque reunia elementos de circulação pública, e simbólico na medida em que tanto o registro de autoria (na Biblioteca Nacional em 1916) quanto o fonográfico (com o selo Odeon, em 1917) permitiam uma ampliação do círculo de ouvintes daquela música para ‘além do grupo social original’ (Donga, depoimento ao Museu da Imagem e do Som em 1967)” (NAPOLITANO, 2002, p.50).

Com os registros fonográficos de sambas, realizados ao longo da década de 1920, é possível a identificação de padrões rítmicos herdados do maxixe (SANDRONI, 2001). Como exemplo de gravações de sambas “amaxixados”, pode-se citar as composições de Sinhô “*Jura*” na interpretação de Aracy Cortes (1928) e “*A Favela vai abaixo*”, na interpretação de Francisco Alves (1928).¹²

Ao longo da década de 1930, houve uma mudança do contexto social e político em torno do gênero samba, que passou a ser também executado por grupos musicais que atuavam nas emissoras de rádio. Antes da década de 1930, o conteúdo dos programas radiofônicos consistia basicamente na difusão de música erudita e palestras objetivando melhorar a educação e o nível cultural do país (CALABRE, 2002).

Após 1930, no governo de caráter populista de Getúlio Vargas, foram adotadas novas medidas que permitiram a democratização do rádio, a inclusão de programas populares e a difusão da música popular (CABRAL, s/d apud VIANNA, 2012). O governo de Getúlio apoiou firmemente o samba e o carnaval por meio da promoção de eventos cívicos como, por exemplo, os desfiles de escolas de samba. Em 1936, um samba da escola da Mangueira foi transmitido, em uma edição especial do programa radiofônico a *Hora do Brasil* para a Alemanha nazista. Neste evento foi possível concluir que o samba já representava a cultura brasileira em qualquer situação internacional (VIANNA, 2012). Um ano depois, Getúlio determinou que os enredos das escolas de samba tivessem caráter histórico, didático e patriótico (MATOS, 1982 apud Vianna, 2012).

No decorrer da década de 1930, o grupo da escola do *Estácio*, formado pelos seus representantes Noel Rosa, Alcebíades Barcelos e Ismael Silva, legitimou uma maneira distinta dos sambistas da primeira geração de compor e executar o samba. Esse tipo de samba possuía padrões rítmicos diferentes do maxixe, com características mais complexas e andamento mais rápido para acompanhar os cordões carnavalescos

¹² Ver Referências Bibliográficas.

(NAPOLITANO, 2002). Cantores do rádio como Mario Reis e Francisco Alves, por exemplo, contribuíram muito para a difusão, por meio de gravações, de sambas de autoria dos compositores da *Estácio* (CABRAL, 1996).

O rádio e o registro sonoro, de um modo geral, foram importantes meios tecnológicos que contribuíram para a consolidação desse tipo de samba, visto que grande parte da geração de sambistas das décadas seguintes (que também atuaram em emissoras de rádio), gravaram suas composições com a batida rítmica praticada pelos sambistas da escola do *Estácio* (SANDRONI, 2001).

No final da década de 1960, ocorreu um debate entre Donga e Ismael Silva em uma das salas da SBACEM (Sociedade Brasileira dos Autores, Compositores e Escritores de Música). Nesse debate, testemunhado pelo escritor e jornalista Sérgio Cabral, os dois sambistas buscaram defender os seus pontos de vista sobre o que era o “autêntico samba”, cada um deles usando como exemplo uma de suas composições (FENERIK, 2007). A polêmica gerada entre Donga e Ismael Silva na definição do que seria o “samba” revela o quanto o gênero não nasceu “estruturalmente definido, sendo construído e ressignificado à medida que novas performances e espaços musicais os exigiam” (NAPOLITANO, 2002, p. 51).

Diante do exposto, é possível inferir que o gênero pode sofrer uma mudança de sentido quando convenções firmadas entre um grupo social (nesse caso entre os sambistas da primeira geração) passam a ser questionadas por outros (sambistas da *Estácio*) levando a uma “ressignificação” do gênero musical.

Retomando os argumentos de Trotta (2008) relativos aos parâmetros sonoros que atuam na identificação de um gênero musical, pode-se inferir, no exemplo acima, que o ritmo foi o principal aspecto envolvido na mudança de sentido comunicada pelo samba, nos dois contextos analisados.

É importante também levar em consideração a importância da sonoridade como parâmetro na caracterização do gênero samba, nos contextos abordados. A aproximação entre sambistas e músicos de choro nas primeiras décadas do século XX conferiu à esta prática musical, representada pela “roda de samba” com seus timbres de vozes coletivas e instrumentos percussivos, uma sonoridade básica do acompanhamento instrumental do gênero composta por: flauta, cavaquinho e violão, pandeiro, cuíca, tamborim, surdo e outros instrumentos de percussão (prato, faca, chocalho, etc). Portanto, a sonoridade característica do samba praticado nas casas e nos pontos de encontro entre sambistas e

chorões resultava na combinação dos instrumentos mencionados, oriundos de diferentes práticas musicais (TROTТА, 2008).

A partir da década de 1930 até o início de 1960, as principais emissoras de rádio no Brasil eram dotadas de várias orquestras fixas e conjuntos instrumentais para acompanhar cantores, além do “conjunto regional” derivado da prática do choro e composto por flauta, cavaquinho e violão. Os maestros que atuavam nas emissoras de rádio arranjavam composições de samba e outros gêneros musicais para orquestras de madeiras, metais e cordas para acompanhar as grandes estrelas do rádio (SAROLDI; MOREIRA, 1984).

A partir dos diferentes contextos apresentados, é possível observar que a mudança de sonoridade gerada pela combinação de instrumentos na performance do samba acaba por conferir uma mudança social de sentido comunicado pelo gênero musical. No primeiro contexto, a performance do gênero com a utilização de instrumentos tradicionais, provenientes da prática musical do choro, permite associações com o ambiente musical dos locais de encontro entre sambistas e chorões. No segundo contexto, a performance do samba no rádio com instrumentos de orquestra caracterizava o ambiente sonoro das grandes emissoras de rádio brasileiras, a partir da década de 1930 até os meados da década de 1960. A sonoridade proveniente de tal performance remete, simbolicamente, às práticas musicais eruditas realizadas em salas de concerto, oriundas da tradição musical europeia.

As diferentes sonoridades associadas a este gênero, nos contextos acima analisados, evocam diferentes significados e ambientes musicais simbólicos quando as performances são realizadas com diferentes combinações de instrumentos, seja pelos sambistas e chorões, seja pelos maestros e suas orquestras no contexto do rádio.

De acordo com o que foi exposto, pode-se observar que os parâmetros sonoros como o ritmo e a sonoridade, no samba, foram regulados e definidos por convenções sociais, variáveis entre grupos sociais e contextos históricos distintos, demonstrando, portanto, que o gênero musical pode estar fundamentado em domínios sociais, comportamentais e ideológicos, bem como em materiais musicais (SAMSOM, 2014). É possível argumentar também sobre os aspectos econômicos e políticos na definição da estética em torno da sonoridade do samba nos diferentes ambientes mencionados. No ambiente do rádio, por exemplo, as emissoras detinham poder econômico que possibilitava a contratação de músicos de diferentes classes sociais, os quais atuavam em instituições musicais distintas (bandas, orquestras sinfônicas, conservatórios de música, entre outras). Este fato permitia uma maior possibilidade de combinações instrumentais

na execução do samba, em detrimento de combinações limitadas pelos instrumentos utilizados pelos chorões e sambistas.

Por fim, a noção de gênero musical está associada tanto aos parâmetros sonoros quanto aos elementos sócio-históricos de uma determinada obra ou prática musical, fundamentados em um contexto definido por “normas e funções sociais que governam as condições teóricas e materiais da comunicação musical” (FABBRI, 2012, p. 10) Portanto, uma análise mais atenta aos sentidos investidos no histórico de um determinado gênero musical pode contribuir para a compreensão das suas possíveis transformações em contextos sociais e períodos históricos distintos.

2.4) A importância da performance na caracterização de um gênero musical

Zumthor (2000) afirma que a realização ou recepção de uma *performance* engloba vários elementos que são sentidos e vividos na sua totalidade e que não podem ser minimizados no contexto em que se apresentam. A *performance* teria a característica similar a de um acontecimento cotidiano, onde ambas as partes envolvidas no processo, seja quem a realiza ou a contempla, estariam previamente cientes e preparadas para o acontecimento ou espetáculo. A *performance* é um “saber-ser” que se relaciona com a existência concreta de um corpo presente em um espaço físico de realização, além de comportar “coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas e uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo”. Portanto, suas regras regem simultaneamente “o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público” (ZUMTHOR, 2000, p.35-36).

O ambiente espacial de realização da *performance* tem papel fundamental e liga-se a ela por meio do corpo. O conjunto de elementos que integram o espaço imprime na memória do receptor várias sensações que se associam ao ambiente vivenciado pelo mesmo.

“Quando da experiência *in loco* da performance ao vivo, o ouvinte certamente absorverá todas as particularidades perceptíveis (de modo consciente ou não) relacionadas não apenas à umidade relativa do ar, altitude e temperatura, mas também a odores, diferenças de luminosidade e pressão atmosférica etc. Experiências estas que acabarão por se inscrever na sua memória” (VALENTE, 2003, p.100).

A recepção do público, que é parte integrante da *performance*, é um momento privilegiado em que um enunciado é realmente percebido.

“Comunicar não consiste somente em fazer passar uma informação; é tentar mudar aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação” (VALENTE, 2003, p 61).

Para se concretizar na sua totalidade, a *performance* necessita, portanto, de todos os elementos mencionados anteriormente, acompanhados de uma percepção momentânea que envolve o gestual, oral, condições ambientes e participação receptiva do público, que se transforma ao interagir com um momento privilegiado, segundo os valores da sua própria relação com o mundo.

As ideias acima apresentadas podem contribuir para pensarmos sobre as características da *performance* musical ao vivo, tal como ocorria nos programas de auditório das emissoras de rádio brasileiras. Segundo Ortiz (1991), o papel do público nesses programas era de tal importância que as sensações de calor e vibração geradas pela plateia funcionavam, para os organizadores dos programas, como um indicador para se avaliar a recepção de uma *performance*. O autor argumenta que

“É comum encontrarmos nos depoimentos dos radialistas da época a ideia de que um programa constituía um sucesso quando se avaliava, por exemplo, o ‘calor do auditório’. Nesses programas, a unidade de medida era a ‘vibração’ do público que determinava a importância do que estava sendo levado ao ar” (ORTIZ, 1991, p. 63).

O intuito deste capítulo é demonstrar como a *performance* musical pode estar intimamente relacionada aos sentidos produzidos pelos gêneros musicais, quando associações simbólicas são construídas por um grupo de ouvintes ou uma comunidade musical. No contexto do presente estudo, será utilizado o termo *performance* apenas para audições ou práticas musicais, já que o conceito de *performance* tratado por Zumthor (2000) é bastante amplo e abrange também a literatura, o teatro e outras formas de expressão artística.

A *performance* é um importante elemento a ser considerado na definição de gênero musical, uma vez que o ato de realizá-la envolve pessoas (músicos, público ouvinte, produtores, etc), práticas musicais (combinação de instrumentos) e convenções sociais que atuam na produção de sentido comunicada por um determinado gênero musical.

Mesmo vivenciada à distância quando, por exemplo, é transmitida pelas ondas do rádio, a *performance* está relacionada a um “processo comunicacional que pressupõe uma audiência e um determinado ambiente musical” (JANOTTI, 2003, p. 38). Durante a *performance*, a combinação sonora de instrumentos utilizados, o grupo social que a

realiza e as convenções partilhadas entre os músicos e a audiência são alguns dos fatores que definem o significado ou sentido que está sendo comunicado por um gênero musical.

Para se entender a ideia de produção de sentido, é preciso levar em consideração os aspectos corporais da percepção e da experiência em torno da *performance*, que pressupõe o papel dos corpos não apenas do intérprete e do receptor, mas do objeto percebido e o suporte no qual está inserido (JANOTTI, 2005). Ainda em relação à ideia de sentido das obras musicais, Napolitano (2002) afirma com base em (MIDDLETON, 1990), que este é

“o produto de convenções socioculturais, portanto, não são ‘efeitos naturais’ e intrínsecos à obra musical. Mas estas convenções são tão enraizadas socialmente que tendem a informar a apropriação dos diversos grupos sociais que formam a estrutura de audiência em sociedades complexas. Geralmente, o processo de apropriação e construção de sentido para os textos culturais (incluindo a música) está ligado a certas composições e alianças ideológicas e culturais entre os vários grupos e classes sociais, que são continuamente refeitas” (NAPOLITANO, 2002, p.22).

Portanto, o conjunto de regras partilhadas entre determinados grupos sociais acabam por gerar símbolos culturais associados à sonoridade e ao ambiente musical de uma *performance*, constituindo um discurso de informações que acabam comunicando um sentido para o gênero musical.

Segundo Janotti (2005), o ambiente musical evocado na *performance* é de grande importância na caracterização de um gênero musical, pois pressupõe associações simbólicas e culturais por parte de um grupo de ouvintes. Este ambiente sonoro se relaciona com os grupos sociais e os locais onde um gênero musical pode ter se originado ou é tradicionalmente praticado. Um exemplo de associações simbólicas do gênero com o ambiente musical é a diferença das denominações de música “caipira” e “sertaneja” que podem ser derivadas dos “traços imaginários espaciais” presentes nas letras das canções e na *performance* destes diferentes gêneros musicais.

“No caso da música caipira, há uma valorização de uma certa quietude, de um mundo desarticulado das novas tecnologias e das ‘modernidades’, já a nomenclatura música sertaneja remete, hoje, ao agrobusiness, aos rodeios, ao ‘mundo conectado’ e pop dos grandes produtores de grãos (JANOTTI, 2005, p.10).

Reforçando esse argumento, Valente (2007) exemplifica a relação simbólica que um gênero musical pode ter com o seu país de origem.

“No universo das canções nascidas nas mídias, ou popularizadas através delas, o gênero musical dominante é prontamente associado aos países de origem. Dessa forma, Lisboa é metonímica e imediatamente lembrada pelo fado; Rio de Janeiro, pelo samba; Nova Orleans, pelo dixieland, e assim por diante- os gêneros se tornam cartões postais sonoros” (VALENTE, 2007, p. 83).

A *performance*, portanto, é um importante fator a ser levado em conta no estudo e caracterização de gêneros musicais, pois esta

“define um processo de produção de sentido e consequentemente, de comunicação que pressupõe regras formais e ritualizações partilhadas por músicos e audiência, direcionando certas experiências frente aos diversos gêneros musicais” (JANOTTI, 2003, p.38)

Tanto as regras (musicais e sociais), quanto a *performance* associada a um determinado gênero musical podem sofrer variações, quando em contextos distintos, sendo possível inferir que o gênero musical está sujeito a constantes transformações de sentido.

Esta hipótese permite afirmar que os gêneros musicais podem ser dinâmicos, uma vez que

“respondem a determinadas condições de produção e reconhecimento, indicativos das possibilidades de produção de sentido e de interação entre os modos de produção, circulação e consumo” (JANOTTI, 2005, p.5).

Nos capítulos anteriores, foi possível verificar que o samba pode comunicar um outro sentido musical quando é apropriado por diferentes grupos sociais ou quando sua *performance* é realizada, utilizando-se variadas combinações instrumentais. No entanto, mudanças mais significativas em um determinado gênero musical podem ser observadas quando há uma consolidação ou canonização deste, devido a vários fatores sociais, políticos e ideológicos envolvidos no seu processo de transformação ao longo do tempo. Esse tipo de transformação ocorre de forma complexa, sendo necessário levar sempre em consideração os fatores históricos e sociais limitados em torno das mudanças e, sempre que possível, apresentar o máximo de fontes documentais para análise, como: o espaço ou circuito cultural relacionado às práticas musicais, as pessoas envolvidas tanto no processo de transformação como no de produção, a recepção das músicas e o período histórico analisado (NAPOLITANO, 2002).

Algumas referências exemplificam análises mais amplas e cuidadosas de transformações em um gênero musical. Hermano Vianna, em seu livro *O Mistério do Samba* (2012), procurou demonstrar como este gênero musical se tornou “símbolo da identidade nacional” a partir da década de 1930, devido a vários fatores políticos, sociais e ideológicos envolvidos no processo de consolidação ideológica do samba como música nacional. Buscando uma abordagem diferente, tanto etnomusicológica, quanto musicológica, Sandroni (2001) discute importantes transformações sociais e musicais no gênero samba ao longo do século XX.

Por fim, o que se procurou demonstrar neste capítulo foi que o sentido comunicado pelo gênero musical não é único e muito menos estável, podendo sofrer constantes mudanças e apresentar aos ouvintes uma multiplicidade de significados, na medida em que, por meio da *performance*, as variações nos parâmetros sonoros (associados às características formais e técnicas) e nas regras (sociais, semióticas, políticas, comportamentais, entre outras) em torno do gênero musical são legitimadas por uma comunidade musical.

3) Breve Histórico da Rádio Inconfidência de Belo Horizonte

A Rádio Inconfidência era uma emissora de grande porte e buscava sua audiência através da transmissão de programas variados para atender diferentes setores da sociedade. Além de alguns programas musicais ao vivo, que serão apresentados adiante no capítulo 5, a emissora se empenhava na difusão de programas jornalísticos, esportivos, educativos, entre outros, que não serão tratados no presente estudo.

Para que o histórico sobre a Rádio Inconfidência não ficasse exaustivo, busquei descrever primeiramente os interesses e o contexto político em torno da criação da emissora, seguidos de seu desenvolvimento até os meados de 1950, seu período áureo. Limitei-me a abordar aspectos relacionados unicamente às audições musicais nos auditórios da Rádio, que se intensificaram na década de 1950 e, conseqüentemente, resultaram na constituição do acervo de partituras manuscritas que o presente estudo se ocupou em pesquisar.

Através deste breve histórico, procurei levantar os fatores políticos e ideológicos que contribuíram para a criação da emissora. Considerei importante situar no tempo e no espaço a realização das audições, bem como mapear o repertório musical destas no início do funcionamento da emissora.

Iniciei o histórico da Rádio Inconfidência com uma abordagem ampla sobre o contexto político da década de 1930 e para isso, pesquisei referências publicadas sobre a história do Rádio no Brasil. Informações que tratam de fatos específicos sobre a criação da emissora, a construção dos auditórios e a organização das audições, foram conseguidas através dos depoimentos realizados por Ricardo Parreiras e Hely Ferreira Drummond. Pesquisei em Prata (2003) e Martins (1999) informações históricas relevantes que complementaram os depoimentos e contribuíram para a construção deste breve histórico.

O surgimento da emissora Rádio Inconfidência de Belo Horizonte foi favorecido por interesses políticos da década de 1930 no Brasil, os quais serão apresentados a seguir.

No início da década de 1930, tendências a favor da unidade e identidade nacionais começaram a aflorar com o fim da hegemonia oligárquica e a ascensão de Getúlio Vargas ao poder. A “Aliança Liberal”, responsável por essa ascensão, era formada por setores não vinculados às oligarquias e, portanto, tinha uma ideologia nacionalista e centralizadora no combate de todas as tendências federalistas e regionalistas, e em diversas ocasiões, chegou a praticar ações como a queima da bandeira de vários estados. Inicia-se então, a partir da década de 1930, no Brasil, o “Governo Vargas” de caráter nacionalista e unificador (VIANNA, 2012).

O Governo Vargas tinha como característica um plano ideológico fundamentado na construção de uma nação, através da unificação e da centralização do poder. A apropriação do rádio, como um meio tecnológico eficiente de comunicação e integração das massas e que pudesse realizar seu papel de controle das informações oficiais, foi um dos objetivos a ser alcançado pelo governo de caráter populista de Getúlio Vargas, ao longo da década de 1930 (VIANNA, 2012). Saroldi (1984) argumenta sobre o uso do rádio para fins políticos durante o Governo Vargas.

“Getúlio Vargas, Roquette Pinto e vários de seus contemporâneos acreditavam na missão humanista de preparar as massas para a ascensão social por via pacífica. O rádio tinha condições de ser o instrumento adequado para chegar a todos os pontos do país e às mais diversas camadas da população, ainda levando-se em conta a alta taxa de analfabetismo no país.” (SAROLDI, 1984, p. 50).

Após 1930, o Governo Vargas adotou novas medidas que permitiram a democratização do rádio e a inclusão de programas populares, incluindo a difusão da música popular. Dentre essas medidas, estava o Decreto Constitucional de 1932, que permitiu às emissoras agregar anúncios publicitários de produtos comerciais em 10% da programação total, o que gerou uma maior circulação de capital e contratação de músicos, promovendo uma abertura à popularização das rádios. É importante ressaltar que as condições para a abertura e popularização das emissoras só ocorreram no período, devido ao fato daquelas estarem vinculadas ao mercado e à publicidade. Não se pode negar o impacto que a indústria cultural gerou no rádio brasileiro e muito menos o desinteresse do governo federal em investir verbas para a radiofusão no Brasil (ORTIZ, 1991). O que o governo queria no seu plano de integração e unificação nacional era o controle dos meios de comunicação na veiculação de informações, em detrimento de um projeto para uma radiofusão exclusivamente oficial.

“O governo federal, permitindo que o rádio fosse utilizado como veículo publicitário, conseguiu, sem encargos para o erário público, uma inteligente e rápida solução para o problema da radiofusão no Brasil (...). A Rádio Nacional, encampada pelo Governo Vargas em 1940, funcionava nos moldes de uma empresa privada.” (ORTIZ, 1991, p.54)

Consciente do poder político que os meios de comunicação tinham no controle e na difusão de informações favoráveis à concretização de um plano de unificação nacional, Getúlio Vargas, em 1937, declarou:

“O governo da União procurará entender-se a propósito, com os estados e municípios, de modo que, mesmo nas pequenas aglomerações, sejam instalados aparelhos rádio-receptores, providos de alto-falantes, em condições de facilitar a todos os brasileiros (...) toda sorte de notícias tendentes a entrelaçar os interesses diversos da nação(...) a iniciativa mais se recomenda quando consideramos o fato de não existir no Brasil imprensa de divulgação nacional” (CABRAL, 1996, p.62)

Um ano antes da declaração feita por Getúlio Vargas foram inauguradas duas grandes emissoras no Brasil: A Rádio Nacional e a Rádio Inconfidência de Belo Horizonte.

A Rádio Nacional, inaugurada em 1936 no Governo Vargas, foi a maior e mais popular emissora do Brasil e se empenhava na difusão de música popular de diversos gêneros musicais como sambas, rumbas, mambos, guarânias, boleros, marchas entre outros, exercendo forte influência sobre as demais emissoras do país. A emissora possuía um grande aparato tecnológico para a transmissão de programas radiofônicos com alcance de ondas a nível mundial. A Rádio Nacional exercia influência sobre outras emissoras do país, devido ao seu modelo de programação que consistia na difusão de radionovelas, programas humorísticos, programa de calouros, entre outros, que atingiam altos níveis de audiência.

Após o breve relato acima que contextualiza e antecede a criação da Rádio Inconfidência, é possível adentrarmos um pouco mais na sua história particular.

A emissora Rádio Inconfidência de Belo Horizonte foi fundada em plena Era Vargas, em 3 de Setembro de 1936, sob o governo mineiro de Benedito Valadares, inicialmente com o objetivo de integrar a Capital ao interior, visto a precariedade e atraso do sistema de comunicações e informações limitado aos correios e telégrafos (PRATA, 2003).

Ricardo Parreiras afirmou em seu depoimento que uma informação qualquer podia levar cerca de semanas para chegar à capital e muitas cartas e telegramas ainda eram levados “ em lombo de burro” pelos correios. Ainda segundo o radialista:

“Havia o interesse governamental em possuir um meio eficiente que pudesse transmitir informações e levar notícias, relativas ao governo, da capital para o interior do estado. Belo Horizonte, ao contrário de outras capitais como São Paulo e Rio de Janeiro, ainda não possuía uma emissora de Rádio que pudesse satisfazer esta necessidade”¹³

Parreiras continuou o depoimento dizendo que a iniciativa em articular um projeto para a criação de uma rádio transmissora em Belo Horizonte foi, na época, do secretário da agricultura Israel Pinheiro. O governador Benedito Valadares aprovou a iniciativa, mas declarou que as verbas eram insuficientes para a compra dos modernos equipamentos tecnológicos para a instalação da emissora. A solução para o problema foi encontrada por Israel Pinheiro que propôs escrever uma carta, dirigida aos prefeitos de todos os municípios mineiros, solicitando uma contribuição financeira livre e explicando a importância da aquisição de uma rádio transmissora com potência suficiente para suprir a carência de comunicação e integração dos municípios mineiros com a capital. O resultado a longo prazo, foi que a maioria dos municípios conseguiu os recursos necessários para a realização do projeto e a compra dos equipamentos de transmissão, importados de Londres, para a instalação e fundação da emissora Rádio Inconfidência¹⁴

A Rádio Inconfidência foi então instalada no prédio da *Feira Permanente de Amostras* (ver anexo III, figura 1) que ficava situado na praça Rio Branco, local onde atualmente se encontra o Terminal Rodoviário da capital. O prédio pertencia à secretaria da agricultura e havia também, no mesmo edifício, a sede do *Jornal Folha de Minas*, alguns órgãos ligados à secretaria de agricultura e uma conceituada feira de exposições com exibição de pedras preciosas, grandes troncos de madeira, espécimes de peixes, entre outros artefatos¹⁵.

Segundo Hely Ferreira Drummond, a sede da Rádio ocupava alguns andares da torre da *Feira de Amostras* e no 3º andar do edifício havia uma discoteca e um local chamado “Estúdio da técnica”, de onde se comandava toda a parte sonora: microfones, “jingles”, locutores, etc¹⁶.

Parreiras afirmou que naquele referido andar havia um pequeno auditório onde se realizavam os programas humorísticos e as audições (ver anexo III, fig. 2). Na parte térrea

¹³Depoimento de Ricardo Parreiras, realizado em 17/09/13 na sede da Rádio Inconfidência.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ Depoimento de Hely Ferreira Drummond, músico, maestro e arranjador da Rádio Inconfidência na década de 1950. Entrevista realizada por escrito através de questionário. Respondido pelo músico, via endereço eletrônico, em 20/02/14.

do edifício havia um grande pátio, que anteriormente era uma pista de patinação, onde logo foi construído um grande teatro-auditório exclusivamente para a Rádio, com capacidade para mil e quinhentos lugares e com um grande palco para as audições e munido de um fosso para a orquestra. Este grande auditório era apelidado de *Laquimé* e era neste local que ocorriam as audições ao vivo, aos finais de semana, com grandes músicos e artistas vindos da Rádio Nacional e de outras emissoras do Brasil para se apresentarem na capital mineira (ver anexo III, figs de 3 a 6).¹⁷

Nos anos iniciais de funcionamento da Rádio Inconfidência, sua programação consistia basicamente na difusão de gravações de óperas e músicas de concerto e era considerada uma emissora de “elite” comparada às emissoras de outras capitais que já se encontravam em fase de popularização. Audições ocorriam em menor frequência e também com a execução de “músicas de concerto” ou “eruditas” (PRATA, 2003). Um exemplo que pode ilustrar este fato é que, durante a pesquisa do acervo, encontrei apenas um arranjo datado em 1938. Trata-se de um arranjo para quarteto de cordas e piano, da obra *Minha Terra* (1929) do compositor erudito brasileiro Barrozo Neto. A partitura desta está bem deteriorada, com as páginas amareladas pelo tempo. Na partitura faltam informações de autoria do arranjo e número de catálogo, mas há a seguinte observação manuscrita: “*A parte de piano, obrigatório, executa-se integralmente como está no original de piano publicada pela casa Ricordi. Executado pela primeira vez em 5 de Dezembro de 1931 nos concertos do Instituto Nacional de Música- Regência do professor Humberto Milano. Copiada para a Rádio Inconfidência em 8 de Fevereiro de 1938 por Lucas Lacerda*” (caixa 50).¹⁸

No período entre as décadas de 1940 a 1950, a Rádio Inconfidência foi aos poucos aprimorando a programação, reunindo músicos, jornalistas e artistas mineiros. Apoiando-se no modelo da Rádio nacional, a emissora foi agregando os vários setores já existentes em outras importantes emissoras do país, como o radiojornalismo, a radionovela e os programas de variedades (PRATA, 2003).

Por volta dos meados da década de 1950, nos seus tempos áureos, a Rádio Inconfidência já possuía nomes suficientes dentre locutores, cantores, redatores para cobrir muitas horas de sua programação diária e:

¹⁷Depoimento de Ricardo Parreiras, realizado em 17/09/13 na sede da Rádio Inconfidência.

¹⁸ Arranjo encontrado na caixa nº 50 do acervo de partituras da Rádio Inconfidência, em 17/10/2012.

“(...) reunia cerca de quinhentos integrantes (...), além de quatro orquestras fixas(...) tendo, de 1940 a 1960, 2.360 arranjos exclusivos escritos para seus intérpretes” (PRATA, 2003).

Nessa época, a Rádio Inconfidência era a maior emissora estatal em audiência. Inúmeras cartas de diversas regiões de Minas Gerais chegavam à emissora atestando a potência de seus aparelhos de transmissão que “atingem todo o Brasil e alguns países, como a Suécia, a Suíça, a Holanda e a Dinamarca ” (MARTINS, 1999, p. 119).

Esse período também é marcado pelo alto nível de audiência dos programas de auditório e das radionovelas, estas que foram introduzidas seguindo o modelo da Rádio Nacional e atingiram grande sucesso na década de 1950 quando a emissora conseguiu

“reunir o que há de melhor em Minas: cantores, radioatores, locutores comerciais ou especializados, disc-jóqueis, animadores de estúdio e de auditórios, produtores de programas(...)” (MARTINS, 1999, p.119).

Ainda segundo Martins (1999) a emissora continuou a contratar músicos e artistas de radionovelas e

“com o apoio do governo do Estado, a emissora segue outro itinerário de programação, contratando artistas e locutores de talento. (...). Ramos de Carvalho, seu diretor, contrata os principais nomes das duas outras emissoras concorrentes, tornando a Inconfidência imbatível (...). São quatro as orquestras mantidas pela rádio” (MARTINS, 1999, p. 116).

A sede da Rádio Inconfidência, segundo informou Parreiras no seu depoimento, funcionou no Prédio da *Feira de Amostras* até o início dos anos 70, onde depois foi desativada e transferida para vários endereços na capital. A sede passou pelo *Edifício Dantes* na avenida Amazonas, depois para a rua São Paulo, no bairro Lourdes. Posteriormente foi transferida para a rua Paraíba, no bairro Savassi e na década de 1990, se instalou na Avenida Raja Gabaglia, onde permanece atualmente.¹⁹

3.1) A Rádio Nacional e a Rádio Inconfidência

Na década de 1940, Belo Horizonte passou por um período de rápida modernização durante o mandato do prefeito Juscelino Kubistchek. O programa político do seu governo tinha como principal objetivo “o plano de tornar Belo Horizonte cada vez mais inserida no espaço das grandes metrópoles nacionais, pela transformação de seu caráter provinciano e conservador” (FREIRE, 2006, p. 44). Quando Juscelino foi eleito governador de Minas, nos meados dos anos de 1950, a Rádio Inconfidência passou por

¹⁹Depoimento de Ricardo Parreiras, realizado em 17/09/13 na sede da Rádio Inconfidência.

um período de crescente popularização, tanto pela influência da emissora Rádio Nacional como pelo impulso gerado pela modernização da capital mineira pelo governador JK.

“A popularização da programação da Inconfidência veio com o sucesso da Rádio Nacional. Tudo que a Rádio Nacional fazia o Brasil inteiro copiava e com a Inconfidência não foi diferente. Esta opção pela popularização pode ter sido um dos caminhos encontrados pelo governador Juscelino Kubistchek que sonhava com a presidência da República e precisava de um veículo forte para chegar ao eleitor” (PRATA, 2006, p. 69).

É possível saber com detalhes como ocorreu essa popularização da Rádio Inconfidência e em quais ocasiões os artistas da Rádio Nacional vinham do Rio de Janeiro para se apresentar em Belo Horizonte.

Segundo Ortiz (1991), o rádio no Brasil, no período entre as décadas de 1930 a 1950, tinha

“características marcadamente locais, e se pautando segundo um padrão regional. A Rádio Nacional, por exemplo, não era ouvida na cidade de São Paulo, onde operavam a Rádio Record e a Difusora numa frequência de ondas que bloqueavam sua penetração” (ORTIZ, 1991, p. 54).

Ainda segundo o autor, havia uma carência na integração entre as emissoras brasileiras, na medida em que “a exploração comercial dos mercados se fazia regionalmente, faltando ao rádio brasileiro da época esta dimensão integradora das indústrias de cultura” (ORTIZ, 1991, p. 54).

No entanto, de acordo com Ricardo Parreiras, a direção artística e o departamento comercial da Rádio Inconfidência se empenhavam em trazer artistas e músicos da Rádio Nacional para se apresentarem frequentemente no grande auditório da Rádio Inconfidência. Para explicar melhor como ocorria esse processo, Parreiras mencionou o nome de Levy Freire, que era o chefe do departamento comercial da Rádio Inconfidência, animador de auditório e também empresário de artistas da Rádio Nacional. Levy Freire possuía o contato de grandes nomes da Rádio Nacional e articulava a vinda destes artistas para a Rádio Inconfidência, aos finais de semana, para se apresentarem no grande auditório *Laquimé*. Dentre os artistas da Rádio Nacional trazidos por Freire para se apresentar em Belo Horizonte é importante ressaltar os cantores: Orlando Silva, Carlos Galhardo, Altemar Dutra, Sívio Caldas, Luiz Gonzaga e Cauby Peixoto. As cantoras: Emilinha Borba, Elizeth Cardoso, Dircinha Batista e Marlene. Os maestros com suas orquestras: Radamés Gnattali e Severino Araújo (ver anexo III, figuras 6, 15, 16 e 17).²⁰

²⁰ *Idem*.

Levy Freire vendia, portanto, as audições dos artistas para a Rádio, esta que cobrava a entrada dos ouvintes nos programas de auditório e então pagava os cachês para os artistas. Parreiras explicou também que uma vez que os artistas da Rádio Nacional cumprissem com o número de programas vigentes no contrato, estavam livres para se apresentar em qualquer emissora de rádio do Brasil.²¹

Após explicar como era a vinda de artistas da rádio Nacional para a Inconfidência, o radialista, com bom humor e atenção, finalizou uma parte do depoimento com uma história interessante, envolvendo o cantor Cauby Peixoto. Em uma determinada ocasião o maestro, compositor e arranjador Radamés Gnattali, na sua vinda para uma audição na Rádio Inconfidência, trouxe consigo o músico virtuoso José Menezes, que tocava bandolim, violão tenor e cavaquinho, um baterista e o cantor Cauby Peixoto que estava em início de carreira como *crooner*²² na Rádio Nacional. Parreiras conta que o cantor tremia de nervosismo no camarote antes de se apresentar no auditório da Rádio Inconfidência que estava lotado. Cauby Peixoto interpretou nessa ocasião a famosa fox-canção *Blue Gardenia* com a orquestra da Rádio sob a regência de Radamés Gnattali.²³

Após as audições musicais no grande auditório os artistas se reuniam frequentemente no antigo e conhecido *Café Palhares*, situado na Rua dos Tupinambás, para conversas e encontros sociais (MARTINS, 1999).

Comparando a Rádio Nacional e a Rádio Inconfidência é possível observar algumas características semelhantes, mesmo com a diferença de porte entre ambas. As duas emissoras contavam com um grupo de músicos instrumentistas, maestros, copistas e um acervo de partituras. Havia a direção artística que organizava a programação musical, os programas de auditório e as radionovelas. Para termos uma noção da diferença de porte entre as emissoras, no acervo da Rádio Nacional, por exemplo, “havia um corpo estável de quatro copistas, mais quatro a seis colaboradores eventuais” (SAROLDI, 1984, p. 68), enquanto que a Rádio Inconfidência contava com apenas três copistas e, logo, um acervo de partituras relativamente menor.

Por fim, é necessário ressaltar que havia restrições quanto à troca de arranjos e partituras musicais da Rádio Nacional com outras emissoras brasileiras, até o início da

²¹ *Idem.*

²² Nome dado ao vocalista de música popular que é acompanhado por orquestra ou big band.

²³ Depoimento de Ricardo Parreiras, realizado em 17/09/13 na sede da Rádio Inconfidência.

década de 1950, visto que o acervo da Rádio Nacional era bem guardado e as partituras dos arranjos não podiam ser levadas às outras capitais para serem executados pelos maestros. Após a década de 1950 é que foi permitido que apenas os guias das orquestrações - redução da grade orquestral para piano solo, com anotação na partitura da instrumentação empregada na orquestra - pudessem ser utilizados por outros maestros de outras emissoras brasileiras (SAROLDI, 1984, p. 68).

3.2) O Cenário musical em torno da Rádio Inconfidência

A Rádio Inconfidência possuía músicos contratados oriundos de diversas instituições musicais de Belo Horizonte. Com o surgimento das emissoras de rádio na cidade, muitos grupos musicais, que predominantemente atuavam nos salões, palcos, ruas, praças, parques e espaços públicos e privados no geral, passam também a ocupar o espaço das rádios da capital. Freire (2006) argumenta que o rádio proporcionou mudanças na organização dos grupos musicais que atuavam na cidade, visto que este

“estabeleceu, de fato, uma concorrência com as bandas, bem como outras manifestações musicais populares da época, disputando inclusive, seu público cativo. O fenômeno da radiofonia representava a conquista irremediável do ambiente doméstico pela música: sem sair de suas residências as pessoas podiam ouvir diferentes gêneros e intérpretes ” (FREIRE, 2006, p. 29).

As bandas militares de Belo Horizonte exerciam grande influência, tanto no ambiente das rádios como em instituições de ensino da capital. Segundo Freire, alguns regentes de bandas militares eram também professores do *Conservatório Mineiro de Música*, atual Escola de Música da UFMG.

“Durante as décadas de 1950 a 1970, a Escola de Música da UFMG teve boa parte de seu corpo docente formado por militares (...). Vários desses professores, como Sebastião Vianna, Ney Parrela, Dolarino Pereira da Rocha e José Felipe Torres eram também compositores, e em suas obras transparece o gosto por uma linguagem musical facilmente identificada com o repertório das bandas e da Orquestra da Polícia Militar” (FREIRE, 2006, p. 49).

É importante destacar que os maestros Dolarino Pereira da Rocha²⁴ e José Felipe Torres²⁵ atuavam também na Rádio Inconfidência, que manteve, durante um período determinado, vínculo com o *Conservatório Mineiro de Música*, uma vez que

“as disciplinas de prática de orquestra eram realizadas com a Orquestra da Rádio Inconfidência. Entretanto, a Orquestra da Rádio não oferecia uma estrutura para desenvolver uma didática necessária para os cursos da escola” (FREIRE, 2006, p.48).

Hely Ferreira Drummond afirmou que este vínculo entre a Rádio Inconfidência e o *Conservatório Mineiro de Música* foi estabelecido por meio de um convênio que permitia que os alunos do Conservatório se apresentassem junto à *Orquestra de Salão* da Rádio. Somente em 1968 o convênio foi encerrado quando foi criada a orquestra do Conservatório para o treinamento de regentes e instrumentistas.²⁶ Portanto, a Rádio Inconfidência contratava orquestras e grupos musicais próprios, mas que contavam com músicos instrumentistas e regentes do *Conservatório Mineiro de Música* e das bandas militares (FREIRE, 2006, p.30). De acordo com Drummond, havia também músicos da Orquestra Sinfônica e de outras profissões como bancários, dentistas, entre outros.²⁷

4) As orquestras da Rádio Inconfidência

Este capítulo tem como objetivo descrever os conjuntos musicais que atuavam na Rádio Inconfidência como as orquestras e o “regional”, juntamente com os músicos e os

²⁴ Dolarino Pereira da Rocha (1930-1993) era diretor geral das Bandas de Música da Polícia Militar de Minas Gerais e regente da orquestra sinfônica da mesma corporação. Foi compositor, arranjador e professor catedrático da cadeira de harmonia do Conservatório Mineiro de Música, aposentando-se como professor da Escola de Música da UFMG em 1990 (FREIRE, 2006). Dolarino foi arranjador na Rádio Inconfidência durante a década de 1950, sendo seu nome encontrado como autor de alguns arranjos.

²⁵ José Felipe de Carvalho Torres tocava violino em orquestras de cinema de Belo Horizonte (cine Pathé, Avenida, Floresta, América). Entre 1930 a 1940 foi maestro da Rádio Nacional. No fim da década de 1940 José Torres trabalhou no Cassino da Pampulha, na orquestra da Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos e na Rádio Inconfidência. Na década de 1950 ingressou no curso de violino do Conservatório Mineiro de Música, onde posteriormente se tornou professor (1966-1983) e também diretor (FREIRE, 2006). Segundo Drummond, durante sua permanência na emissora atuou como violinista, arranjador e maestro em todas as orquestras da Rádio Inconfidência.

²⁶ Depoimento de Hely Ferreira Drummond, músico, maestro e arranjador da Rádio Inconfidência na década de 1950. Entrevista realizada por escrito através de questionário. Respondido pelo músico, via endereço eletrônico, em 20/02/14.

²⁷ *Idem*.

maestros que os integravam e tratar sobre as funções que cada um desses conjuntos desempenhavam nas audições e programas da Rádio na década de 1950. Parte das informações referentes às orquestras foram observadas nos arranjos do acervo de partituras, como por exemplo o tipo de formação instrumental de cada uma delas e tipo de repertório executado. Os depoimentos realizados pelos entrevistados Ricardo Parreiras e Hely Ferreira Drummond ofereceram informações de caráter qualitativo e foram de grande importância na confirmação dos dados observados nos arranjos do acervo.

De acordo com Drummond

“Havia realmente uma diferenciação entre as diversas orquestras, não só pela formação, como pelo repertório executado e vários músicos pertenciam a mais de uma delas. As orquestras tinham uma formação mais constante. De acordo com o repertório é que se utilizava tal tipo de orquestra, não obstante pudesse usar um ou outro instrumentista de naipes diferentes”.²⁸

A Rádio Inconfidência possuía quatro orquestras fixas: a *Popular* ou de *Danças*, a *Melódica*, a de *Salão* e a *Típica Argentina*, sendo cada uma delas destinada à execução de gêneros musicais diferentes conforme as características de cada orquestra, no que dizia respeito aos tipos de instrumentos utilizados e suas funções de acompanhar determinados cantores ou realizar solos.

4.1) A Orquestra Popular ou de Danças

A *Orquestra Popular* ou de *Danças* foi regida por dois maestros: o trompetista Djalma Pimenta e o violinista José Torres. Segundo Parreiras, esta orquestra tinha como função acompanhar cantores (as) de repertório de músicas mais populares.²⁹

Drummond conta que a *Orquestra Popular* tinha “ênfase nos metais, bateria e acompanhava cantores populares como Gilberto Sant’Ana, Alaor Brasil, Celso Garcia, Nívea de Paula, Clara Nunes, entre outros” e se encarregava de acompanhar

“os artistas mineiros e os que vinham de outras capitais para participar dos programas de auditório. Estes geralmente vinham de trem de ferro, desciam na Praça da Estação, traziam seu próprio repertório escrito, ensaiavam das 19h às 20h, e em seguida o programa ia ao ar”³⁰

²⁸ *Idem.*

²⁹ Segundo Parreiras, o regente da orquestra popular era Djalma Pimenta, mas o atual presidente da emissora Valério Fabris diz que o regente era José Torres (FABRIS, 2013). Como podia haver mudança na função dos cargos na emissora, supõe-se que os dois regentes possam ter atuado na orquestra.

³⁰ Depoimento de Hely Ferreira Drummond, realizado em 20/02/14, via *e-mail*.

Observando as partituras do acervo, foi possível identificar diversos arranjos com formação instrumental de metais (trombone, piston e trompete), saxofones, bateria, piano, contrabaixo e percussão. Os nomes dos cantores, anotados nos arranjos, correspondiam com os acima citados por Drummond. Os gêneros musicais destes arranjos são, na sua maioria, sambas, marchas, boleros, rumbas, calipsos e fox-trotes, ou seja, gêneros mais populares. Não há muitas anotações citando especificamente o nome da *Orquestra Popular* na maioria dos arranjos observados no acervo. É possível observar que a função de acompanhamento ou solo, desempenhada pela *Orquestra Popular*, poderia variar ocasionalmente dependendo do arranjo executado. Há por exemplo, um samba-ginga instrumental, de autoria do maestro Moacyr Portes chamado *Ginga 57* (caixa 4) e arranjado pelo mesmo, com anotações indicando para ser executado solo pela *Orquestra Popular*.

Portanto, é possível inferir que a *Orquestra Popular* ou *de Danças* tinha como características, acompanhar cantores populares em arranjos de gêneros de música popular brasileira, norte-americana, latino-americana e tinha como formação instrumental os metais e a percussão.

4.2) A Orquestra de Salão

A *Orquestra de Salão*, segundo Parreiras, era um conjunto de câmara composto por instrumentos de cordas (violinos, violas, violoncelos, contrabaixo), madeiras (flautas) e piano, sendo regida pelo maestro e professor Mário Pastore do Conservatório Mineiro de Música.³¹

Drummond confirmou a formação instrumental mencionada por Parreiras para esta orquestra e acrescentou que a *Orquestra de Salão* executava um repertório mais “erudito” e de canções internacionais - francesas e italianas - acompanhando cantores líricos como: a soprano Maria Lúcia Godoy, o barítono Aimoré Tomanini e o tenor João Decimo Breccia.³²

No acervo foram encontrados arranjos de valsas, tarantelas, polcas entre outros gêneros musicais europeus, com a formação instrumental e os cantores descritos acima. Foi observado que a orquestra fazia solos ocasionalmente, como é o caso do arranjo da

³¹ Depoimento de Ricardo Parreiras, realizado em 17/09/13 na sede da Rádio Inconfidência.

³² Depoimento de Hely Ferreira Drummond, realizado em 20/02/14, via *e-mail*.

canção *Lua Branca* da compositora Chiquinha Gonzaga (caixa 50, arranjo anônimo, 1952) para solo da orquestra de salão.

4.3) A Orquestra Melódica

Segundo Drummond, a *Orquestra Melódica* era regida pelo maestro Moacyr Pôrtes e se encarregava da execução de solos e de um repertório instrumental de músicas mais “suaves”. A orquestra priorizava o uso dos instrumentos de palheta (clarineta, oboé, fagote, clarone, corne inglês), cordas em geral e piano³³.

Parreiras comentou brevemente sobre a atuação do maestro Moacyr Pôrtes³⁴ e afirmou que a *Orquestra Melódica* se tratava da própria *Orquestra de Salão* (cordas, flautas e piano) acrescentada de alguns instrumentos como clarineta, oboé e fagote, pianola e vibrafone, sendo, portanto, uma orquestra mais numerosa³⁵.

No acervo de partituras observa-se que os gêneros executados por esta orquestra eram valsas, baladas, tangos brasileiros, samba-canção, mazurcas, minuetos, tarantelas, entre outros. A formação instrumental observada nos arranjos condiz com a mencionada pelos entrevistados, constando ainda, outros instrumentos não mencionados pelos entrevistados como a trompa, a guitarra e o contrabaixo.

A indicação da *Orquestra Melódica* aparece com maior frequência nos arranjos em relação às demais. Como exemplos de composições executadas por esta orquestra cabe destacar alguns tangos brasileiros de Ernesto Nazareth, obras de Eduardo Souto e Brasília Itiberê (caixa 73, arranjos de Moacyr Portes). A orquestra melódica também acompanhava cantores como exemplos: o samba-canção *Sozinha*, (arranjo de M. Pôrtes) cantado por Helena Ribeiro (caixa 7, 1954) e o fox-trote *Não Troquemos de Mal* para o conjunto “Três Moreninhas” (caixa 38).

³³ *Idem*.

³⁴ Segundo Parreiras, Moacyr Pôrtes saiu da Inconfidência quando mudou-se para São Paulo para atuar junto à gravadora Continental. O maestro gravou em parceria com vários cantores como, por exemplo, Luís Vieira e Marina. É importante ressaltar que grande parte dos arranjos observados no acervo são de autoria do maestro Moacyr Pôrtes.

³⁵ Depoimento de Ricardo Parreiras, realizado em 17/09/13 na sede da Rádio Inconfidência.

4.4) A Orquestra Típica Argentina

De acordo com ambos entrevistados, a instrumentação da *Orquestra Típica Argentina* constituía-se de bandoneom, violinos, contrabaixo e piano e tinha a função de acompanhar cantores de tango argentino.

No acervo de partituras foram encontrados apenas três arranjos de tango (caixa 29): *Ingrata* (arranjo de M. Pôrtés), *Garota de Portugal* (arranjo de Jefferson) e *Desespero* (arranjo de Ophir Mendes). Não houve menção do nome da *Orquestra Típica Argentina* em nenhum dos arranjos observados.

4.5) O Conjunto Regional

A Rádio Inconfidência, assim como outras emissoras brasileiras, contava com um conjunto regional composto de flauta, cavaquinho, violão de seis cordas e violão de sete cordas. O instrumento solista podia variar entre flauta, clarinete, cavaquinho ou outro instrumento (ver anexo III, fig 9).³⁶

O nome “regional” foi dado a esse tipo de formação instrumental no início do século XX, quando grupos regionais do Norte e Nordeste do país vinham se apresentar no Rio de Janeiro vestindo trajes regionais, como é o caso dos *Turunas Pernambucanos* e os *Turunas da Mauricéia*. Estes grupos causaram forte impressão em vários outros músicos que atuavam na capital carioca na época. O sambista Noel Rosa, o radialista Almirante e o compositor Braguinha, influenciados por este estilo de tocar música regional, utilizando trajes regionais, criaram o *Bando de Tangarás*. Outro grupo que também aderiu a essa maneira de tocar foi o *Grupo Caxangá*, no qual faziam parte o violonista João Pernambuco e o maestro e compositor Pixinguinha (ALMIRANTE, 1977). O repertório musical desses grupos constituía-se de canções sertanejas, polcas, valsas e maxixes do final do século XIX, que foi no início do século XX, consolidado sob o nome genérico de “choro” ou “chorinho”, sendo usualmente interpretado no tipo de formação instrumental acima mencionada (CAZES, 1998).

Com o advento do Rádio no Brasil, os conjuntos regionais passaram a atuar nas emissoras acompanhando cantores e fazendo solos de música instrumental. O Regional tinha grande flexibilidade para acompanhar cantores, visto que os músicos podiam tocar

³⁶ *Idem*.

em qualquer tonalidade de acordo com a necessidade do cantor, além deste ser um acompanhamento economicamente mais barato do que uma orquestra ou um conjunto mais numeroso. Quando havia problemas na falta de músicos e organização de orquestras acompanhantes antes de uma audição musical, eram os regionais que atendiam às necessidades urgentes, pela facilidade e eficiência em exercer acompanhamento (CAZES,1998).

Dentre os músicos que atuavam no Regional da Inconfidência é importante destacar **Juvenal Dias** que era flautista, ingressou na emissora no ano de 1938 e atuava também nas outras orquestras (Danças, Melódica e de Salão).³⁷ O flautista iniciou sua carreira ainda jovem, aos 13 anos, tocando na sala de espera do cinema *Gomes Nogueira*, tendo atuado posteriormente em várias instituições musicais como a Sociedade de Concertos Sinfônicos de Belo Horizonte, Orquestra da Universidade Federal de Minas Gerais, Orquestra do Palácio das Artes de Belo Horizonte entre outras (MEIRA, 2007, p. 22).

O cavaquinista do Regional era **Waldir Silva** que desenvolveu uma longa carreira como solista, gravou vários CDs de boleros e tangos, ganhou prêmios e recebeu homenagens.³⁸ Waldir nasceu da cidade de Pitangui-MG e ingressou no regional da Rádio Inconfidência a convite do Músico **Elias Salomé** que tocava violão no regional (BELO HORIZONTE, s/d).

De acordo com Parreiras, o maestro e arranjador da Rádio **Ophir Mendes** era o clarinetista do conjunto e também atuava como maestro na banda da Polícia de Belo Horizonte. No acervo de partituras foram encontrados alguns arranjos de sua autoria.

É necessário destacar a participação esporádica de outros pequenos grupos vocais: O conjunto *Três Moreninhas* foi observado nos arranjos do acervo e Parreiras mencionou um conceituado conjunto de músicos portadores de deficiência visual do Instituto São Rafael chamado *Titulares do Ritmo*.³⁹

Foi observado em alguns arranjos do acervo o nome da conhecida e popular cantora Clara Nunes, que atuou na Rádio Inconfidência no início da década de 1960⁴⁰ (ver anexo III, fig 12). Os arranjos observados foram o bolero *Faz-me Rir* (caixa 30, arranjo de José

³⁷ Depoimento de Hely Ferreira Drummond, realizado em 20/02/14, via *e-mail*.

³⁸ *Idem*.

³⁹ Depoimento de Ricardo Parreiras, realizado em 17/09/13 na sede da Rádio Inconfidência.

⁴⁰ Clara Nunes no Perfil da MPB em 20/08/13. Disponível em <<http://www.inconfidencia.com.br/modules/news/article.php?storyid=2289>> Acesso em: 20 Jun 2014.

Torres), as guarânias *Meu Doce Bem* (caixa 71, arranjo de Jefferson) e *Canto de Amor* (caixa 71, arranjo de M. Pôrtés) e a rumba *Festa Popular* (caixa 42, arranjo de M. Pôrtés).

Por fim, as orquestras e grupos musicais contratados pela Rádio Inconfidência eram basicamente os mencionados anteriormente, mas as funções desempenhadas por estes podiam variar de acordo com o contexto e a programação musical.

5) Os programas de auditório da Rádio Inconfidência

Este capítulo irá tratar sobre alguns programas realizados nos auditórios da sede da emissora Rádio Inconfidência na década de 1950. Como já foi dito anteriormente, a Rádio Inconfidência possuía dois auditórios sendo um localizado no 3º andar da torre da *Feira Permanente de Amostras* e o outro, de maior estrutura, o *Laquimé*, situado no pátio do prédio. De segunda a sexta-feira, os programas radiofônicos eram realizados no pequeno auditório e nos finais de semana, no grande *Laquimé* com presença de músicos de outras emissoras.

Segundo Hely Ferreira Drummond, no pequeno auditório do 3º andar ocorria o chamado *Programa Musical* com a participação dos cantores da própria emissora e de um público mais restrito. O músico afirmou que

“havia um número pré-estabelecido de músicas a serem executadas. Fazia-se um roteiro de acordo com o horário. Havia um locutor que fazia a apresentação dos cantores, das músicas, etc”⁴¹

Ainda segundo Drummond, no mesmo auditório, havia o *Programa Humorístico* que contava com

“ a participação do pessoal do rádio- teatro e com intervenções da orquestra, intercalando números musicais e, entre cada ‘sketch’ a orquestra fazia um pequeno ‘corte’ musical de alguns compassos, só para criar um ‘clima’ para a nova piada”.⁴²

Ocorria também, no pequeno auditório, a audição da *Orquestra de Salão* que se apresentava esporadicamente com os alunos do Conservatório Mineiro de Música⁴³.

A intervenção da orquestra no *Programa Humorístico*, lembrou-me um arranjo que observei no acervo de partituras, chamado *Efeitos Musicais para Orquestra* (arranjo de

⁴¹ Depoimento de Hely Ferreira Drummond, realizado em 20/02/14, via e-mail.

⁴² *Idem*.

⁴³ *Idem*.

José Ferreira da Silva, caixa 53), para ser executado juntamente com o conto *A Baroneza*, do poeta e escritor Carlos Drummond de Andrade, extraído do livro *Contos de Aprendiz*. Os efeitos musicais constituem-se de trechos curtos orquestrados, que são executados na medida em que o conto é narrado. Há na partitura trechos anotados do conto que é indicado para ser lido pelo radialista Elzio Costa, sendo a narração do mesmo intercalada com os efeitos musicais proporcionados pela orquestra.

Na caixa 53 do acervo há somente arranjos de prefixos, sufixos e trechos musicais curtos, também chamados de “cortes”, executados por orquestra. Por exemplo: a *Rapsódia Brasileira* que são trechos de músicas infantis de roda (ver anexo III, figuras 25 e 26), o prefixo para o futebol *Bola pra Frente*, um arranjo de trechos curtos composto de 15 partes chamado *Canaviais* e também alguns temas de radionovelas como *Vida e Beija-me muito*.

Quanto ao grande auditório *Laquimé*, Drummond conta que os programas eram

“shows musicais com a participação de um grande público, aproveitando a amplitude do local. Geralmente eram conduzidos por um ‘animador’, Aldair Pinto. Nestes eventos havia a apresentação de grandes nomes da música popular nacional como: Cauby Peixoto, Carlos Galhardo, Dircinha Batista, Altemar Dutra, Orlando Silva, dentre tantos outros e também a “prata da casa”.⁴⁴

Ainda segundo o músico, o público que comparecia aos programas de auditório, de certa forma era bem heterogêneo, mas em programas que contavam com a apresentação de orquestras voltadas para a execução de um repertório de músicas eruditas, esperava-se a presença de um público mais restrito e elitizado. Pelo contrário, em audições com a execução de músicas e gêneros mais populares, contava-se com a presença de um público maior de classes sociais diversas.⁴⁵

Segundo Parreiras, alguns programas da Rádio eram iniciados geralmente com o prefixo executado ao vivo, seguido da programação específica que podia contar com humor e variedades, intercalados com música e finalizados com o sufixo. Sendo assim, na audição de cada programa era possível intercalar a execução de cerca de apenas dois a três arranjos de músicas.⁴⁶

De acordo com o radialista, a Rádio tinha um *cast* com cerca de trinta cantores e dezesseis comediantes, além dos grupos musicais já mencionados. Os programas da Rádio eram organizados pela direção artística da emissora, que afixava a grade de programação definindo quais cantores e orquestras iriam se apresentar nas audições. Uma vez que a

⁴⁴ *Idem*.

⁴⁵ *Idem*.

⁴⁶ Depoimento de Ricardo Parreiras, realizado em 17/09/13 na sede da Rádio Inconfidência.

direção artística determinava o repertório dos cantores, havia a necessidade de ensaios diários com a orquestra.

“O cantor tinha que ensaiar. Ensaio todo dia as três horas da tarde. A orquestra ficava lá ensaiando até a hora de começar o programa. Mesmo que o cantor tivesse cantado aquela música dez vezes tinha que ensaiar.”⁴⁷

Ainda segundo Parreiras, a Rádio Inconfidência era um ambiente de grande movimentação artística, com orquestras e cantores ensaiando o dia todo, comediantes preparando seus programas humorísticos e atores de radionovelas se reunindo na emissora.

O radialista contou um pouco sobre como era o seu cotidiano na Rádio Inconfidência.

“Eu ia pra Rádio sete horas da manhã e saía de lá onze, meia noite. A gente corria no bandeirão ali ao lado, comia no bandeirão e voltava pra Rádio. A gente amava aquilo ali. E eu continuo amando a Rádio, tanto é que estou aqui até hoje.”⁴⁸

No pequeno auditório do 3º andar do edifício, as audições ao vivo eram exclusivamente realizadas pelos grupos musicais da Rádio e ocorriam durante a semana, sendo também o ambiente de trabalho das orquestras e cantores da Rádio que ensaiavam durante o dia para a realização das audições no período noturno. As audições no pequeno auditório eram abertas ao público e a entrada era franca até a lotação das poltronas. Nas audições de finais de semana, no grande *Laquimé*, era cobrado o ingresso, devido ao alto custo do cachê para trazer renomados artistas de fora da capital.⁴⁹

Perguntei aos entrevistados se os programas de auditório eram gravados e se a Rádio Inconfidência possuía, na época, os equipamentos de gravação. Segundo Parreiras, todos os programas eram apresentados ao vivo e não eram gravados.⁵⁰ De acordo com Drummond, a Rádio Inconfidência tinha equipamentos de gravação de diferentes tipos utilizando-se fio de aço, rolo de fita magnética e discos de acetato. Ele não se lembrou se todas as audições eram gravadas, mas afirmou que “faziam gravações de ‘jingles’, ‘vinhetas’ etc.”⁵¹

Segundo Calabre (2003), a prática de gravação de programas não era muito comum nas emissoras de rádio e somente eram gravados

“os programas especiais, os comemorativos ou quando, por um motivo qualquer, não pudessem ser realizados ao vivo. Mesmo assim, depois de irradiados os programas, as emissoras não costumavam guardá-los. A Rádio Nacional constitui-se uma exceção, costumava gravar alguns de seus

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ Depoimento de Hely Ferreira Drummond, realizado em 20/02/14, via *e-mail*.

programas para análise posterior. As gravações serviriam para o estudo e o aprimoramento técnico e profissional da emissora. Entretanto, essa prática não era comum entre as outras rádios.” (CALABRE, 2003, p. 1)

No entanto, há um disco Lp da gravadora *Copacabana* chamado *Os vibrantes 25 anos da Rádio Inconfidência* (1961) que trata-se de uma gravação realizada para a comemoração de aniversário dos 25 anos da emissora. O disco conta com a participação da orquestra da Rádio Inconfidência sob regência do maestro Moacyr Pôrtes e cantores que integravam o *cast* da emissora como Gilberto Santana, Alaor Brasil, Celso Garcia, Fernando Figueiredo, José Dias, Nadir Lima, Marilu e Clara Nunes. São doze faixas com composições diversas, inclusive o já mencionado arranjo do samba-ginga instrumental *Ginga 57*, de autoria do maestro Moacyr Pôrtes.⁵² Infelizmente, por se tratar de um disco raro, não foi possível ter acesso a um exemplar do mesmo ao longo da pesquisa (ver anexo III, fig 20).

Em Campelo (2010) é mencionado alguns nomes de programas da Rádio Inconfidência realizados a partir da década de 1940: *Arca de Noé*, *Ao compasso da Saudade*, *Hora de Antigas Melodias*, *Carnaval do Éter*, *No Mundo do Jazz*, *Visões Portenhas*, programas de calouros como *À Procura de Talentos* e *Revoada de Novos*, programas infantis como *Pinduca* e a *Escola do Rádio*. No programa *Nos domínios da Música* havia apresentação musical precedida de comentários biográficos sobre compositores eruditos. É importante ressaltar o mais antigo e conhecido programa da Rádio Inconfidência a *Hora do Fazendeiro*.

No acervo de partituras identifiquei também alguns nomes de programas como: 5ª *Feira Melódica* (especialmente para execução de repertório da *Orquestra Melódica*), *Só para Mulheres* e *Torneio de Ritmos*.

Encontrei dois arranjos referentes ao programa *Torneio de Ritmos*, chamados *Transições* (caixa 53, 1956), no qual eram executados trechos de música (*pout-porrit*) de diferentes gêneros musicais (ver anexo III, Figs 33 a 36). Os trechos musicais eram intercalados com períodos de silêncio ou intervalo (*tacet*), que deveria corresponder aos momentos de narração do locutor.

O primeiro arranjo observado referente ao programa *Torneio de ritmos* consiste em um *pout-porrit* de cinco partes, na seguinte sequência: 1ª parte *Las Muchachas de la Plaza*

⁵² Toque Musical. Raros e afins. Disponível em <<http://www.toque-musicall.com/?p=1556>> Acesso em: 10 Mar 2014.

Espanha (bolero) seguido de pausa (*tacet*); 2ª parte *Pigale* (valsas) seguido da 3ª e 4ª partes de pausa (*tacet*) e por último a 5ª parte *Manhatan Square Dance* (fox-trote).

O segundo arranjo observado para o programa *Torneio de Ritmos*, consiste em um *pout-porrit* de oito partes de gêneros musicais diferentes: 1ª parte *Lisboa Antiga* (fado) seguido de *tacet*; 2ª parte *Os pobres de Paris* (fox-trote); 3ª parte *Não morro sem ver Paris* (marcha); 4ª parte *Rio é amor* (samba); 5ª parte *A Última vez que vi Paris* (samba); 6ª parte *Uma noite no Rio* (samba) seguido de *tacet*; 7ª parte *Inspiracion* (tango) e 8ª parte *Valsa* seguido de *tacet*.

É possível fazer uma pequena observação a respeito dos arranjos acima descritos. Considerando o ritmo e a sonoridade como parâmetros na caracterização dos gêneros musicais, pode-se observar que a diferenciação dos gêneros executados se dá unicamente pela variação do parâmetro ritmo, visto que todas as partes dos arranjos são executadas pela mesma orquestra, utilizando-se da mesma instrumentação. A sonoridade, neste caso, será determinante na transformação de sentido comunicado pelos gêneros musicais executados na performance destes arranjos, uma vez que apresentará características comuns a todos eles. Portanto, as associações simbólicas e ambiência musical experimentada pelos ouvintes estariam limitadas unicamente ao ritmo, fazendo com que estes gêneros comuniquem sentidos diferentes do que supostamente o fariam, caso fossem utilizadas diferentes combinações instrumentais na execução de cada um deles. Por fim, retomando a ideia da associação do gênero musical com o seu local de origem, na citação de Valente (2007) (ver página 27), podemos observar a relação entre os gêneros musicais dos arranjos com nome das cidades e o povoado de Nova Iorque (no caso do último exemplo) que lhes dão os títulos, como por exemplo, *Lisboa Antiga* com o fado, *Rio é amor* com o samba e *Manhatan Square Dance* com o fox-trote.

5.1) A Hora do Fazendeiro

Segundo Parreiras, desde o início da criação da emissora Inconfidência, havia a preocupação de Israel Pinheiro em levar informações ao homem do campo. A Rádio possuía aparelhos com potência suficiente para transmitir essas informações para o meio rural. Então, o engenheiro agrônomo da secretaria da agricultura, João Anatólio Lima, propôs a criação de um programa de rádio dedicado exclusivamente ao agricultor, com abordagem de temáticas do campo (ver anexo III, fig 11).

Ainda segundo o radialista, Anatólio Lima era o produtor deste programa, que contava também com a participação de duplas de música caipira. Parreiras afirmou que os cantores faziam fila para se apresentarem no programa. Grupos reconhecidos como o *Trio Parada Dura* e a dupla *Gino e Geno*, por exemplo, começaram sua carreira na emissora cantando na *Hora do Fazendeiro*.⁵³

Campelo (2010) afirma que o programa era voltado para o homem do campo e

“propunha-se a solucionar as dúvidas dos ouvintes, abordando questões variadas, como o tratamento de animais doentes, sugestões para a compra de sementes e ferramentas, além de instruções sobre drenagem, reflorestamento e fertilização do solo” (CAMPELO, 2010, p. 229).

Parreiras conta que a *Hora do Fazendeiro* era um programa muito querido na época, e que inúmeras cartas de agricultores e pecuaristas chegavam à Rádio Inconfidência elogiando o programa e a alta qualidade da transmissão das ondas curtas AM. O Programa é transmitido até hoje pela emissora, na frequência FM, sendo consagrado como o mais antigo e conhecido programa da Rádio Inconfidência.⁵⁴

5.2) A contratação de músicos e a flexibilidade das funções

Segundo Drummond, a Rádio Inconfidência era uma emissora pertencente ao estado e contratava ou nomeava os músicos que atuavam nas orquestras. O cargo e a remuneração eram fixos e as funções dos músicos eram definidas primeiramente pelo regente, que escolhia quais músicos iriam atuar nas diferentes orquestras de acordo com o repertório executado. Isso permitia que instrumentistas pertencentes a um tipo de orquestra, pudessem ser remanejados para as demais. As decisões do regente para o remanejamento dos músicos tinham que estar em concordância com a direção artística responsável pelo setor. A contratação ou nomeação era realizada de acordo com a demanda, respeitando a indicação dos maestros responsáveis pelas diferentes orquestras.⁵⁵

Ortiz (1991) aponta uma característica marcante na lógica de funcionamento das emissoras brasileiras, que era a flexibilidade de funções desempenhadas pelos profissionais do Rádio. O autor argumenta que o rádio brasileiro, na década de 1950, não

⁵³ Depoimento de Ricardo Parreiras, realizado em 17/09/13 na sede da Rádio Inconfidência.

⁵⁴ *Idem*.

⁵⁵ Depoimento de Hely Ferreira Drummond, realizado em 20/02/14, via *e-mail*.

possuía uma organização do tipo empresarial e os cargos não eram determinados, permitindo uma grande mobilidade entre os setores. As diferentes funções no Rádio

“eram diferenciadas, mas não acumuladas pelos mesmos indivíduos, o que mostra que as profissões não eram ainda cristalizadas enquanto capacidades específicas vinculadas a uma única pessoa” (ORTIZ, 1991, P 80).

Analisando os dados coletados no acervo, percebi que o nome do radialista Ricardo Parreiras apareceu como autor de uma composição, como é o caso do samba-canção *Reviver* (caixa 2, arranjo de Moacyr Pôrtés), outras vezes como cantor em alguns arranjos, como por exemplo, no samba *Adeus Felicidade* (caixa 5, arranjo de M. Pôrtés) e no samba *Brasil Usina do Mundo* (caixa 5, arranjo de José Torres). Dessa forma, questionei aos entrevistados se havia a possibilidade das funções, desempenhadas pelos membros da emissora, serem flexíveis?

Segundo Drummond

“poderia haver flexibilidade nas funções de acordo com a necessidade momentânea (doenças, afastamento, aposentadoria) mas no geral, as funções eram bem definidas – maestro regendo, músicos executando, copista preparando as partituras orquestradas e/ou arranjadas, etc”⁵⁶

Drummond contou que era músico instrumentista da Rádio e também atuava esporadicamente como arranjador e regente. Era violinista, mas tocava piano para suprir as faltas eventuais do pianista de orquestra.

Ricardo Parreiras iniciou sua carreira no Rádio como cantor, mas era também comediante nos programas humorísticos e depois passou a atuar como radialista. Parreiras comentou que precisava de bastante versatilidade para cantar diferentes estilos de música e quando precisava ensaiar canções francesas, ouvia a cantora Edith Piaf para aprender a sonoridade da pronúncia do francês e poder apresentar o programa como cantor dessas canções. Ainda segundo o radialista, Mauro Coura Macedo era o pianista das orquestras e depois passou a arranjador e maestro. Dolarino Pereira era trombonista e arranjador, Levy Freire atuava como chefe de departamento e animador de auditório. Aldair Pinto era cantor e também animador de auditório e Moacyr Portes e José Torres eram maestros e arranjadores.⁵⁷

Portanto, é possível observar que as funções na Rádio podiam ser flexíveis e exercidas de acordo com a habilidade e afinidade que cada membro possuía com

⁵⁶ *Idem.*

⁵⁷ Depoimento de Ricardo Parreiras, realizado em 17/09/13 na sede da Rádio Inconfidência.

determinado setor e também para suprir uma necessidade momentânea (doença, aposentadoria, afastamento de funcionários, etc).

5.3) A produção dos arranjos

Segundo Parreiras, a produção de arranjos na Rádio Inconfidência era intensa e toda semana eram produzidos novos arranjos para serem executados nos programas de auditório. A emissora contava com uma vasta equipe de arranjadores (ver anexo II), sendo que os nomes encontrados com maior frequência durante a pesquisa do acervo foram: Moacyr Pôrtes, Jefferson, José Torres, José Ferreira Drummond, Dolarino Pereira da Rocha e Ophir Mendes. Alguns maestros das orquestras eram arranjadores como no caso de Moacyr Pôrtes, José Torres e José Ferreira Drummond. O regente da *Orquestra de Salão* Mário Pastore e o regente da *Orquestra Popular* Djalma Pimenta não foram observados como autores de arranjos.

Aproveitei a experiência de Hely Ferreira Drummond como arranjador da Rádio Inconfidência para perguntar a respeito de como os arranjos eram produzidos e direcionados para as diferentes orquestras. Perguntei também quais tipos de fontes sonoras (partituras, gravações) os arranjadores normalmente se utilizavam para a produção dos arranjos. Outra questão levantada, foi se havia arranjadores com habilidades específicas voltadas para determinados tipos de repertório (popular ou erudito) e determinados gêneros musicais.

Respondendo a primeira questão, o músico e arranjador da Rádio afirmou que

“Certas músicas eram mais adequadas a um tipo específico de orquestra (melodiosas, calmas, instrumentais): essas eram executadas pela *Orquestra Melódica*, que tinha uma programação semanal na grade da emissora. As outras, mais adequadas a um tipo mais ‘versátil’ tanto de público quanto de formação instrumental – eram executadas pela *Orquestra Popular*. Portanto os arranjos eram ‘direcionados’.”⁵⁸

A respeito das fontes sonoras utilizadas pelos arranjadores, Drummond afirmou que

“Além de sua própria ‘inventiva’, ouvia-se muita música, seja executada pelas outras emissoras, seja em disco vinil, fita cassete e daí se aproveitava o que era bom, para servir como ‘modelo’. Também quando outros grupos musicais aqui atuavam, era sempre bom observar o que eles traziam, o que era novidade, etc...”⁵⁹

⁵⁸ Depoimento de Hely Ferreira Drummond, realizado em 20/02/14, via e-mail.

⁵⁹ *Idem*.

Ainda segundo o músico, uma outra fonte sonora bastante utilizada pelos arranjadores eram as partituras avulsas de piano solo, que de fato

“era um meio bastante utilizado pelos arranjadores, bem mais fácil do que ficar ouvindo e decorando as melodias e harmonias das gravações existentes, algumas até inacessíveis. Daí então se fazia a instrumentação de acordo com o grupo musical a ser utilizado”.⁶⁰

Durante a pesquisa no acervo foram encontradas muitas partituras avulsas de piano solo publicadas pelas antigas casas de partituras e editoras como *Ricordi*, *Irmãos Vitale*, *Arthur Napoleão*, entre outras, anexadas aos arranjos do acervo.

É importante ressaltar que na primeira metade do século XX, o piano era um importante meio de difusão musical e havia ainda a circulação de muitas partituras para piano solo, de temas de filmes e novelas, propagandas comerciais e “jingles”. Através de um recente projeto realizado pelo instituto cultural da ESPM (Escola Superior de Propaganda e Marketing), foi publicado um livro chamado *Partituras Publicitárias* e organizado pelo pesquisador Paulo Cezar Goulart e o pianista Amilton Godoy. O livro acompanha um CD de arranjos produzidos a partir de antigas partituras para piano, que se encontram na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, de propagandas de cunho comercial e publicitário (GOULART e GODOY, 2014).

Segundo Nunes (2013), através da mídia impressa os “jingles” já existiam, antes do surgimento do Rádio, sob a forma de partituras para piano, que eram executadas nas salas de espera dos cinemas e em outros locais.

Quanto às habilidades específicas dos arranjadores para repertórios e gêneros musicais determinados, o músico respondeu que

“De uma maneira geral, todos eles estavam ‘aptos’ a qualquer tipo de gênero musical. Entretanto, para algumas peças (mais eruditas, por exemplo) alguns arranjadores estavam mais ‘adaptados’ com os instrumentos utilizados naquele tipo de orquestra, por já fazerem parte de Orquestra Sinfônica, etc. Então, para maior fluência do arranjo, dava-se preferência a estas pessoas (José Ferreira e José Torres).”⁶¹

Ainda segundo o músico, a produção musical de arranjos na Rádio Inconfidência se orientava tanto pelas canções prediletas do público e que faziam sucesso momentâneo, chamadas “Paradas de Sucessos”, quanto pela vinda de artistas de outras emissoras. Havia, portanto, uma escolha do repertório a ser arranjado.

“Sempre houve uma preocupação em se manter o repertório popular ‘atualizado’, tendo em vista as ‘Paradas de Sucessos’ (*hit parade*) que

⁶⁰ *Idem*.

⁶¹ *Idem*.

ocorriam sempre, e assim manter o comparecimento do público às audições. A vinda de artistas de outras capitais também era um meio de influenciar esta escolha.”⁶²

Quando se tratava de canções conhecidas, os arranjadores buscavam preservar as ideias musicais das composições, modificando poucos elementos a seu critério.

“Se a composição já era gravada, consagrada, o arranjador procurava se valer dos elementos prontos, experimentados por outros profissionais, afim de não modificar substancialmente a peça, embora sempre pudesse colaborar, com sua inventiva. Preservava-se a melodia (logicamente) e, da harmonia, o arranjador aproveitava o que achasse bom, modificando alguns acordes a seu gosto.”⁶³

Segundo Parreiras, a Rádio Inconfidência também programava seu repertório em função dos eventos e festas que ocorriam sempre como o carnaval, natal e assim por diante.

“A Rádio sempre seguia o ritmo e o clima que estava ‘pintando’. O clima era de carnaval, nós fazíamos uma programação carnavalesca né... e assim por diante. Chegava natal a gente fazia um programa mais voltado para as músicas natalinas, para as músicas mais suaves. E a gente ia seguindo assim.”⁶⁴

Observei no acervo de partituras, que a maioria dos arranjos foram escritos a lápis pelos arranjadores e com uma grafia um pouco ‘desleixada’, provavelmente devido ao intenso ritmo de produção e à pressa com que estes eram escritos (ver anexo III, fig 32). Em um arranjo da marcha *Vila Nova* do compositor Rômulo Paes (arranjo de autoria de Jefferson, caixa 56) há uma nota do maestro arranjador, pedindo um favor ao copista: “*Moacyr Pôrtes pede com urgência esta música (entregou-me ontem à noite)*”. Portanto, pressupõe-se que os arranjos eram feitos com rapidez pelos maestros, sendo posteriormente repassados aos copistas que, com uma tinta própria, azul ou preta, transcreviam cuidadosamente, com fonte grande e legível, as partes dos músicos instrumentistas (ver anexo III, figura 30).

É importante lembrar que Ondina Ferreira Drummond e Waldir Ferreira Drummond, respectivamente mãe e irmão de Hely Ferreira Drummond, eram copistas na Rádio Inconfidência. Drummond afirma que os copistas eram de grande importância na produção e finalização dos arranjos.

“Os copistas exerciam uma função preponderante, pois eram eles que ‘extraíam’ ou ‘cavavam’ da partitura (grade) as partes individuais para os instrumentistas. Sempre eram músicos de categoria; deles dependia o bom andamento dos ensaios e apresentações. Além disso, deveriam ter conhecimento dos vários instrumentos transpositores, pois algumas vezes o arranjador fazia a partitura ‘em dó’, que é uma maneira mais prática, onde a parte de todos os instrumentos é produzida no tom principal da música (tom

⁶² *Idem.*

⁶³ *Idem.*

⁶⁴ Depoimento de Ricardo Parreiras, realizado em 17/09/13 na sede da Rádio Inconfidência.

do piano), e cabia aos copistas fazer a ‘transposição’ para cada instrumento. Quanto a mim, raras vezes me empenhei neste trabalho, pois os copistas existentes ‘davam conta do recado’!!!”⁶⁵

Observei que os copistas eram também responsáveis em datar e assinar os arranjos, sendo verificadas, com uma maior frequência durante a pesquisa no acervo, as assinaturas de apenas três deles: Jaime Santiago (ver anexo III, fig 31), Waldir Ferreira Drummond e Ondina Ferreira Drummond. No arranjo *Sabatina da Alegria* (caixa 53, arranjo de M. Pôrtés) observa-se a assinatura do maestro e arranjador Dolarino Pereira como copista, sendo mais provável que estava substituindo outro copista em determinada ocasião. Muitos arranjos estão incompletos no que diz respeito a informações de autoria, tipo de instrumentação, catálogo e o tipo de orquestra utilizada.

Parreiras acrescenta que os copistas, além de muito conhecimento musical, tinham que “possuir habilidades de desenhistas, pois tudo era feito à mão”⁶⁶

Por fim, Drummond explica que uma vez finalizado um arranjo, era repassado a um arquivista que se encarregava de catalogar, repartir as partituras dos músicos nas estantes para serem executadas, e depois guardar o arranjo em pastas apropriadas no acervo.⁶⁷

6) A predominância do samba no acervo de partituras.

Nos capítulos anteriores tratei sobre os grupos musicais da emissora, os programas de auditório, a contratação dos músicos e a produção dos arranjos com o intuito de elucidar o contexto em torno da performance dos arranjos nos programas de auditório na década de 1950. Este capítulo tem como objetivo tratar da importância do samba no contexto do presente estudo e investigar os fatores que justificam a predominância deste gênero no acervo de partituras da Rádio Inconfidência.

A primeira vez que entrei no acervo de partituras da Rádio Inconfidência, notei que cada caixa de arranjos estava classificada com o nome de um gênero musical. Logo percebi que havia maior quantidade de caixas de gêneros e sub-gêneros do samba. Esse fato chamou-me a atenção e questionei o motivo pelo qual havia maior quantidade de arranjos de sambas, em detrimento de outros gêneros musicais. Por meio dos depoimentos realizados, procurei investigar se o samba era o gênero mais executado nas audições dos

⁶⁵ Depoimento de Hely Ferreira Drummond, realizado em 20/02/14, via *e-mail*.

⁶⁶ Depoimento de Ricardo Parreiras, realizado em 17/09/13 na sede da Rádio Inconfidência.

⁶⁷ Depoimento de Hely Ferreira Drummond, realizado em 20/02/14, via *e-mail*.

programas de auditório. Busquei também, através da opinião dos entrevistados a respeito deste gênero musical, responder à seguinte questão: Qual era a diferença entre o gênero samba e um sub-gênero do samba, no que diz respeito aos seus elementos musicais?

Respondendo à primeira questão, Hely Ferreira Drummond comentou:

“Na minha época, predominava o ‘samba’, de caráter mais alegre, mais movimentado, o ‘samba canção’ de caráter mais ‘melódico – romântico’, com andamento mais calmo, o ‘samba exaltação’ com letras retratando temas importantes da história, o ‘samba de break’, também mais animado no qual se fazia uma pausa repentina durante a música.”⁶⁸

Parreiras conta que o samba e o choro eram os gêneros musicais mais executados nos programas de auditório, devido à sua popularidade e por serem gêneros brasileiros.

“O samba é a música brasileira, o choro é cem por cento brasileiro... o choro foi criado por brasileiro e tocado por brasileiro. Era um gênero musical instrumental que depois passou até a ser cantado e a primeira pessoa a cantar foi a Ademilde Fonseca. Então o samba predominava, o samba- canção, o samba- batucada, o samba- médio, o samba- exaltação eram mais executados. Em segundo lugar vinha as músicas latinas... a rumba, o bolero. Depois aos poucos ia entrando música francesa, música americana.”⁶⁹

O radialista explicou que a diferença entre os gêneros musicais estava basicamente no andamento da batida rítmica e, em alguns casos, no uso de alguns instrumentos musicais. Como exemplo, Parreiras comparou a batida rítmica de um fox-trote e um fox-blue, batucando na mesa em que estávamos conversando. Ele afirmou que fox-trote era o termo em inglês que significava a “marcha da raposa” e começou a percutir a batida rítmica deste gênero musical. Quanto ao fox-blue, Parreiras disse que se tratava de um fox mais suave, tocado com a vassourinha de percussão, normalmente usada no *jazz*.⁷⁰ Com base na explicação do radialista, foi possível observar que o ritmo é um parâmetro importante na compreensão do sentido dos gêneros musicais e a forma como se estabelece uma diferenciação entre os mesmos.

Continuando a comparar a batida rítmica de alguns gêneros musicais, Parreiras exemplificou a diferença entre um samba-médio e um samba- batucada. O samba-médio é o mesmo que samba-canção e possui uma batida rítmica mais lenta e constante, sendo semelhante ao bolero. O samba-batucada tem uma batida rítmica diferente, sendo mais agitada e repleta de contratempos.⁷¹

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ Depoimento de Ricardo Parreiras, realizado em 17/09/13 na sede da Rádio Inconfidência.

⁷⁰ *Idem.*

⁷¹ *Idem.*

Parreiras falou da marcha que era muito executada nos carnavais e explicou como esta modificou sua batida rítmica ao longo do tempo.

“O início da marcha no Brasil era a marcha-rancho, que era uma marcha lenta. Não havia escola de samba, então era uma marcha lenta, com os blocos né (batucando na mesa o ritmo de marcha-rancho)... mas depois ela foi aumentado a batida e passou a... (batucando o mesmo ritmo mais rápido)... como se fosse uma marcha militar... para marchar mesmo”⁷²

Muitos arranjos de “marchinhas” foram encontrados no acervo com anotações para serem tocadas no carnaval. A instrumentação daqueles arranjos observados constitui-se de metais e percussão, sendo provavelmente tocados pela *Orquestra Popular*. Como exemplo, podemos citar a marcha *Tira a Mão do Bolso*, de autoria do cantor e animador de auditório Aldair Pinto (arranjo de Jefferson, caixa sem número, com arranjos de marcha).

Quanto ao samba, o radialista explicou como a batida rítmica deste gênero se transformou ao longo do tempo, alterando suas características até se transformar em marcha.

“A escola de samba começou com o samba, e hoje ela não toca samba. Porque eles têm muito pouco tempo para atravessar a avenida- onde tem o sambódromo- eles têm um tempo muito curto para passar. É muita gente. A escola de samba tem quatro, cinco mil pessoas e eles têm que mostrar a escola toda. Então eles começaram a aumentar a batida do samba. Eles aumentaram tanto que o samba virou marcha.”⁷³

Com foco nos sub-gêneros do samba, observei que muitos nomes de sub-gêneros nos arranjos do acervo parecem dizer respeito ao andamento da obra musical, como por exemplo: o samba-lento, samba-médio vagaroso, samba- alegre, entre outros; enquanto que o nome de outros sub-gêneros parecem evocar o caráter da obra como exemplo: o samba- jovem, samba-coffe, samba-estilizado, samba-jeca, samba-fantasia (ver ANEXO I). Dessa forma, procurei saber o que os sub-gêneros representavam para os arranjadores da Rádio e na opinião de Hely Ferreira Drummond

“ Os sub-gêneros permitiam determinar basicamente o caráter e andamento da peça ‘samba’ (allegro)... ‘samba canção’ (moderato) caráter melódico, tranquilo – ‘Fox-blue’ (melancólico) ‘Fox-trot’ (caráter mais ‘marcado’, como passo talvez). Além disso, no final dos anos 50 a ‘Bossa Nova’ surgiu com uma ‘batida’ diferente, uma harmonização mais elaborada, etc. Devido à inexistência de tanta informação como hoje (google, youtube, etc.) esta classificação foi de muita utilidade para a boa execução da peça em questão. Hoje em dia, a diversificação de gêneros musicais também é ampla: embolada, lambada, forró, axé, funk, música baiana, etc. – Tudo é música!”⁷⁴

⁷² *Idem*.

⁷³ *Idem*.

⁷⁴ Depoimento de Hely Ferreira Drummond, realizado em 20/02/14, via e-mail.

Partindo do comentário de Drummond é possível afirmar que a classificação do samba em sub-gêneros era de grande importância no contexto da performance dos arranjos nos programas de auditório da Rádio, pois funcionavam como uma espécie de guia para os maestros, orientando-os para uma boa execução dos arranjos. Sendo assim, pode-se inferir que a *performance* dos arranjos está intimamente relacionada aos aspectos técnicos e formais do gênero, como o caráter e o andamento da obra musical, que contribuem na caracterização dos gêneros musicais e foram indispensáveis na realização das audições.

No contexto da *performance* dos arranjos nos programas de auditório da Rádio Inconfidência, foi possível verificar que o samba, devido à sua popularidade, era o gênero mais executado em relação aos demais. Sobre esta predominância do samba e com base nas ideias de Vianna (2012) é possível relacionar questões ideológicas, sociais e políticas em torno deste gênero musical que a partir da década de 1930 passa a ser legitimado pelo Governo Vargas e por diversos setores sociais como um símbolo da nacionalidade e identidade nacional, em detrimento de outros gêneros musicais, que passam a ser considerado regionais.

Segundo Vianna (2012), dentre os usos políticos do rádio pelo Governo Vargas, no seu projeto de unificação nacional, estava a difusão da música popular e principalmente do samba nas principais emissoras brasileiras. Ao longo do livro *O Mistério do Samba* (2012), o autor menciona diversas situações de encontros sociais entre intelectuais e sambistas que contribuíram para que o samba se consolidasse como um gênero nacional ideologicamente. Ainda segundo o autor, o crescimento do mercado de discos brasileiros, no final da década de 1920, a implantação de várias gravadoras como a Parlophon, Odeon, Brunswick, Columbia, RCA, entre outras e a fundação de emissoras de rádio brasileiras ao longo da década de 1930, foram importantes fatores que contribuíram para que o samba tivesse “tudo ao seu dispor para se transformar em música nacional”. O autor menciona também a “colonização interna” feita pelo samba através do carnaval, quando o gênero passa ser executado também nas escolas de samba, na década de 1930, transformando-se em símbolo de nacionalidade. (VIANNA, 2012, p.110-111).

Com base no exposto acima, é possível inferir que a predominância do samba no acervo de partituras da Rádio Inconfidência pode estar relacionada às questões políticas e ideológicas do uso do rádio como um instrumento de poder governamental e de

legitimação de valores culturais, visto que a Inconfidência era a maior e mais influente emissora em Minas Gerais e também se apoiava no modelo de programação da maior emissora do Brasil, a Rádio Nacional do Rio de Janeiro. É importante ressaltar que a Rádio Nacional se tornou em 1940 a emissora oficial do Estado Novo Getulista (SAROLDI; MOREIRA, 1984), o que ilustra o uso do poder político por meio do controle e apropriação do rádio na difusão e manipulação de ideologias e informações para as massas.

Os diferentes sub- gêneros de samba citados pelos entrevistados são comentados por vários autores de história da música popular. Segundo Cabral (1996), observa-se a partir da década de 1940, no período do Estado Novo, o advento do samba-exaltação, muito citado pelos entrevistados, com temática nacionalista e patriótica, o que indica o caráter funcional deste sub-gênero em reforçar as ideologias políticas da época.

Outro sub-gênero mencionado pelos entrevistados foi o samba- canção. De acordo com Severiano e Melo (1997), no período da década de 1950 este sub-gênero do samba, de caráter romântico e andamento lento, foi bastante apreciado por inúmeros ouvintes. Com o advento da bossa-nova na década de 1960, o samba-canção passa a ser chamado depreciativamente de “samba de fossa”, devido ao caráter pessimista e excessivamente romântico das letras das canções.

Tomando como exemplo os aspectos apontados por Hely Ferreira Drummond para a caracterização dos sub-gêneros do samba, como o andamento e caráter da obra musical, foi possível elucidar sua contribuição para a *performance* dos arranjos. Com relação à predominância do samba no acervo de partituras foi confirmado, a partir dos depoimentos dos entrevistados, que era o gênero mais executado nos programas em relação aos demais, fato que pode estar associado ao contexto histórico, em que havia fatores políticos e ideológicos que estavam presentes na radiofusão do Brasil, a partir da década de 1930 e que perdurou até o início da década de 1960.

7) Discussão

Vimos no capítulo 2.2 que as características ou regras formais e técnicas de um gênero musical apontadas por Fabri (1981) e Walser (1993) se relacionam puramente aos aspectos sonoros do gênero, ou seja, ao material musical relacionado ao texto e (ou) à prática musical. Essas regras são apropriadas por Trotta (2008) que as distingue e acaba

por legitimizar o ritmo e a sonoridade como parâmetros sonoros indispensáveis na classificação e reconhecimento dos gêneros musicais.

No contexto da performance dos arranjos nos auditórios da Rádio Inconfidência foi possível verificar que a sonoridade foi um importante parâmetro na caracterização dos gêneros musicais, uma vez que haviam diferentes orquestras e combinações instrumentais para a execução dos variados gêneros musicais do acervo. Arranjos de gêneros brasileiros e latino-americanos (samba, rumba, mambo, calipso, entre outros) mais rítmicos e agitados eram executados pela Orquestra Popular que tinha uma combinação sonora com ênfase nos metais. Ao passo que alguns arranjos de gêneros de caráter melódico, suave e lírico eram direcionados para a Orquestra Melódica, que sonoramente enfatizava as madeiras (clarineta, oboé, fagote, clarone e corne inglês).

Tomando como base os depoimentos dos entrevistados no capítulo 6, foi possível verificar que a batida rítmica foi um dos critérios utilizados por estes para se estabelecer uma diferenciação entre os gêneros, o que demonstra que o ritmo é também um importante parâmetro na caracterização de um gênero musical.

A ambiência musical evocada pela combinação de instrumentos está associada à sonoridade e contribui na caracterização dos gêneros. No contexto do presente estudo, foi possível verificar que uma variedade de gêneros musicais que historicamente surgiram em contextos distintos e remontam a diferentes culturas, locais, grupos sociais, experiências e práticas musicais eram executados por um número limitado de cantores e instrumentistas que constituíam as diferentes orquestras da Rádio, o que acabava por conferir aos arranjos executados uma determinada ambiência musical (as audições nos auditórios da Rádio) e uma “ressignificação” na estética em torno da sonoridade, o que pode remeter a possíveis variações de sentido nos gêneros musicais.

A escolha do repertório dos arranjos, que incluíam os gêneros musicais e os tipos de orquestras empregadas pelos arranjadores variavam conforme a audiência e as chamadas “Paradas de Sucessos” que estimulavam o comparecimento do público às audições nos programas de auditório. Esse fato demonstra uma possível relação com as regras ideológicas, comportamentais e econômicas associadas ao gênero, uma vez que a escolha do repertório estava submetida não apenas à decisão dos maestros, mas da resposta ou aceitação do público ouvinte. As canções de sucesso momentâneo eram executadas pelas principais emissoras do país, gerando maior audiência e consequentemente maior lucro para a Rádio. Esse argumento reforça que as regras associadas ao gênero, quando analisadas em seu conjunto e relacionadas à uma

comunidade musical que inclui músicos, ouvintes, maestros, direção artística, práticas musicais e os programas, constituem um elemento importante para a caracterização, legitimação e definição dos gêneros musicais.

Por fim, tanto os parâmetros musicais - ritmo e sonoridade- quanto as regras ideológicas, econômicas, entre outras, apontadas no capítulo 2.2, foram discutidas e relacionadas a um contexto específico que constitui a *performance* dos arranjos nos programas de auditório da Rádio Inconfidência entre a década de 1950 a 1960. Por meio do ponto de vista dos entrevistados foi possível verificar a importância do ritmo na caracterização dos gêneros musicais e a sonoridade, por sua vez, foi relacionada aos diferentes tipos de orquestras da Rádio Inconfidência na performance dos arranjos nos tempos do auditório.

8) Considerações Finais

Partindo da premissa de que o sentido do gênero musical pode ser melhor compreendido quando inserido em um contexto específico, o estudo procurou investigar aspectos em torno da *performance* dos arranjos nos programas de auditório da Rádio Inconfidência, no período da década de 1950 a 1960. Para realizar esta tarefa, foi preciso conhecer os espaços de realização das *performances* que envolviam os programas onde os arranjos eram executados e as diferentes orquestras que atuavam na emissora.

As referências publicadas sobre a Rádio Inconfidência, apesar de escassas, muito contribuíram para a realização da pesquisa, pois acabaram por fundamentar uma boa parte da história da emissora que não consegui obter através dos depoimentos. As referências tratadas nas discussões preliminares foram de grande importância para compreender o contexto histórico e político em torno da Rádio Inconfidência e ampliar a discussão sobre o gênero samba, que é predominante no acervo de partituras da emissora.

Acredito que através das entrevistas, foi possível obter informações valiosas que dificilmente seriam conseguidas através de outras fontes como livros, jornais, documentos, entre outros. De acordo com Ortiz (1991) o relato oral, apesar de ser um meio eficiente na coleta de informações ainda não publicadas, pode apresentar alguns problemas de caráter subjetivo, visto que

“Os relatos de vida estão sempre contaminados pelas vivências posteriores ao fato relatado, e vêm carregados de um significado, de uma avaliação que se faz tendo como centro o momento da rememoração” (ORTIZ, 1991, p. 78).

Porém, segundo o autor, os relatos por tradição oral podem apresentar muitas vantagens e são significativos uma vez que “adensam a compreensão do período, revelando-nos uma atmosfera que dificilmente poderia ser captada a partir de uma macroperspectiva da sociedade” (ORTIZ, 1991, p. 79).

Os depoimentos realizados pelos personagens vivos dos tempos do auditório- o radialista Ricardo Parreiras e o músico Hely Ferreira Drummond- contribuíram de forma decisiva para caracterizar o contexto em torno da produção e execução dos arranjos, revelando informações sobre o espaço de realização das *performances*, o cotidiano dos músicos, a realização dos ensaios e de audições dos programas, a atuação dos arranjadores e dos copistas nas etapas de produção dos arranjos, a escolha e direcionamento do repertório para as diferentes orquestras, entre outros fatores.

Acredito que a combinação dos depoimentos dos entrevistados com os dados levantados na pesquisa do acervo de partituras permitiu reunir e relacionar o maior número de informações referentes à produção e execução dos arranjos, contribuindo para responder as questões levantadas ao longo do estudo.

Quanto aos dados coletados no acervo, o leitor certamente percebeu que citei os arranjos unicamente como exemplos ao longo do texto, me limitando a indicar a caixa em que o arranjo se encontra e a autoria do arranjo, não vendo a necessidade de expor o restante dos dados, como os nomes dos autores das composições, datas dos arranjos, número de catálogo, entre outros, que podem ser obtidos por meio do projeto de catalogação do acervo. Portanto, a citação dos arranjos durante o trabalho foi utilizada unicamente para tratar do contexto da pesquisa.

Por fim, acredito que o presente trabalho possa contribuir com informações relevantes para a pesquisa voltada para o acervo de partituras, que constitui um promissor campo de pesquisa que pode ser empreendido por diversas áreas do conhecimento como a musicologia, antropologia, história, entre outras. Trata-se de um acervo público que atualmente conta com uma base de dados completa sobre os arranjos, acessível aos pesquisadores que queiram se aventurar na vastidão de informações que o acervo de partituras da Rádio Inconfidência pode oferecer, principalmente no campo de estudos da música popular.

REFERÊNCIAS

- A FAVELA VAI ABAIXO. Sinhô (compositor). Francisco Alves (intérprete, cantor). Rio de Janeiro: Mediafashion, 2010. Compact Disc.
- ALMIRANTE. **No tempo de Noel Rosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- BARBERO, Jésus Martin. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009. Belo Horizonte à Primeira Vista. Matéria sobre Waldir Silva. Disponível em <www.belo Horizonte.mg.gov.br/bh-primeira-vista/estilo-de-vida/personagens/o-cavaquinho-de-ouro-de-minas> Acesso em: 10 de outubro de 2013.
- CABRAL, Sergio. **A MPB na era do rádio**. São Paulo: Moderna, 1996.
- CABRAL, Sérgio. “Getúlio Vargas e a música popular brasileira”. Ensaio de opinião, v.2, p.36-41, s/d *In*: VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1960.
- CALABRE, Lia. **A Era do rádio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- CALABRE, Lia. A Era do Rádio: memória e história. *In*: ANPUH – XXII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – João Pessoa, 2003.
- CAMPELO, Wanir. História Sonora de uma cidade: Belo cenário para um novo Horizonte radiofônico. *In*: PRATA, Nair (org). **O Rádio entre as montanhas**: teorias e afetos da radiofonia mineira. Belo Horizonte: Fundac, 2010.
- CAZES, Henrique. **Choro: do quintal ao municipal**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- CHAVES, Glenda Rose Gonçalves. **A Radionovela no Brasil**: um estudo de Odette Machado Alamy (1913-1999). 1997. 144 f. Dissertação (mestrado em estudos literários)- Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1997.
- FABBRI, Franco. A Theory of Musical Genres: Two applications. **Popular Music Perspectives**. ed. D. Horn and P. Tagg; Göteborg and Exeter: International Association for the Study of Popular Music, 1981, p. 52-81.
- FABBRI, Franco. Genre theories and their applications in the historical and analytical study of popular music: a commentary on my publications. **Tese de Doutorado**, University of Huddersfield, 2012.
- FABRIS, Valério. Entrevista com Valério Fabris. Música de Minas em 1º de Março de 2013. Disponível em:
< www.musicademinas.com.br/index.php/informacao/entrevistas/11-paraesent-turpis-aenean-posuere-tortor> acesso em 10 de outubro de 2013.

- FENERIK, José Adriano. Noel Rosa, o samba e a invenção da música popular brasileira. **Revista eletrônica História em Reflexão**: v. 1 n. 1- Universidade Federal da Grande Dourados-UFGD, Dourados, Jan/Jun, 2007.
- FREIRE, Sérgio. **Do conservatória à escola**: 80 anos de criação musical em Belo Horizonte. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- FRITH, Simon. **Performing Rites**: on the value of popular music. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1998.
- GOULART, Paulo Cezar, GODOY, Amilton. **Partituras Publicitárias**: antes do Rádio. Instituto Cultural ESPM. Disponível em: <<http://www2.espm.br/espm/instituto-cultural/publicacoes/partituras-publicitarias>>. Acesso em: 5 Abr 2014.
- HOLT, Fabian. **Genre in Popular Music**. The University of Chicago Press. Chicago, 2007.
- JANOTTI, Jeder Silveira Jr. À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. Rio de Janeiro: **Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ: ECO- PÓS**, v.6, nº 2, agosto- dezembro 2003, pp. 31-46.
- _____. Por uma abordagem mediática da canção popular massiva. **Revista E-Compós**, v. 3, Rio de Janeiro Agosto de 2005.
- JURA. Sinhô (compositor). Aracy Cortes (intérprete, cantora). Rio de Janeiro: Mediafashion, 2010. Compact Disc.
- MARTINS, Fábio. **Senhores ouvintes no ar...a cidade e rádio**. Belo Horizonte: C/ARTE, 1999.
- MATOS, Cláudia. **Acertei no Milhar**. Rio de Janeiro, Paz e Terra Ed, 1982 *In*: VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1960.
- MENEZES, José Eugenio de Oliveira. **Vínculos Sonoros**: o rádio e os múltiplos tempos. São Paulo, 2004. *In*: BAITELLO, Norval; GUIMARÃES, Luciano; MENEZES, José Eugênio de Oliveira; PAIERO, Denise (orgs). **Os símbolos vivem mais que os homens**: ensaios de comunicação, cultura e mídia. São Paulo: Annablume, 2006.
- MEIRA, Sandra Alves. Flautistas de Orquestras de Belo Horizonte: uma questão de memória, 2007. Dissertação (mestrado em música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, setembro de 2007.
- MIDDLETON, Richard. **Studying popular music**. Philadelphia: Open University Press, 1990. *In*: NAPOLITANO, Marcos. **História & música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- NAPOLITANO, Marcos. **História & música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NUNES, Geraldo. Os jingles já existiam antes do Rádio. ESTADÃO/blogs. 2013. Disponível em <<http://blogs.estadao.com.br/geraldo-nunes/2013/11/25/ja-existiam-jingles-antes-do-radio/>> Acesso em: 5 Abr 2014.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PETERS, Ana Paula. O regional, o rádio e os programas de auditório: nas ondas sonoras do choro. **Revista eletrônica de Musicologia**, v. 8, dezembro, 2004. Disponível em: <<http://www.rem.ufpr.br/REM/REMv8/regional.html>> Acesso em 24 de Março de 2014.

PRATA, Nair. História do Rádio em Minas Gerais. In: FAGUNDES, Doris e CUNHA, Magda (orgs). **Rádio Brasileiro: episódios e personagens**. Porto Alegre. EDIPUCRS, 2003.

SAMSON, Jim. *Genre*. Oxford Music Online, 2014. Disponível em <<http://www.grovemusic.com>> Acesso em: 15 Mar 2014.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; UFRJ, 2001.

SANTAELLA, Lúcia. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2011.

SAROLDI, Luiz Carlos. O rádio e a música. **Revista USP**, São Paulo, nº 56, p. 48-61, dezembro/fevereiro, 2002.

SAROLDI, Luiz Carlos; MOREIRA, Sonia Virginia. **Rádio Nacional: o Brasil em sintonia**. Rio de Janeiro: FUNARTE, Divisão de música popular, 1984.

SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. *A Canção no Tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. v. 1: (1901-1957). São Paulo. Ed. 34, 1997.

SHAFER, Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Ed Unesp, 2001.

_____. **O ouvido pensante**. São Paulo: Ed Unesp, 1991.

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

TROTTA, Felipe. Gêneros Musicais e Sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. **Revista Ícone**. Programa de Pós- Graduação em comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, v. 10, n.2, dez 2008.

VALENTE, Heloísa. **As Vozes da Canção na Mídia**. São Paulo: Via Lettera, 2003.

_____. **Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio**. São Paulo: Annablume, 1999.

_____(org). **Música e Mídia: novas abordagens sobre a canção**. São Paulo: Via Lettera, 2007.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2012.

WALSER, Robert. **Running with the devil**: power, gender, and madness in heavy metal music. Hanover, NH: University Press of New England, 1993 *In*: NEDER, A. “Um homem pra chamar de seu”: discurso musical e construção de gênero. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.28, 2013, p.170-175.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção e Leitura**. São Paulo: EDUC, 2000.

ANEXO I

Gêneros musicais encontrados no acervo (ordem alfabética)

B	Fox-beguine
Baião	Fox- canção
Balada	Fox-médio
Bolero	Fox-slow
Bossa Balanço	Fox-swing
Bossa nova	H
Bulerias	Hino
	L
C	Lullaby
Canção	
Sub-gêneros (canção)	M
Canção-bolero	Mambo
Canção jangadeiro	Maxixe
Canção napolitana	
Canção nordestina	P
Canção norte- americana	Passo-Double
Canção Rancheira	Polka
Canção Sertaneja	Preghiera
Cha-cha-cha	
Calipso	R
F	Rasgueado
Fado	Rumba
Fantasia espanhola	
Fox-trote	S
Sub-gêneros (Fox)	Samba
Fox- blue	Sub-gêneros (samba)
Fox- marcha	Samba- médio
Fox- yeyeye	Samba- alegre

Samba- allegro

Samba-batucada médio

Samba-batucada

Samba- bossa nova

Samba- bossa nova lento

Samba-canção

Samba- carnaval

Samba- coffe

Samba- choro

Samba- estilizado

Samba-exaltação

Samba-grandioso

Samba- lento

Samba médio quase canção

Samba médio vagaroso

Samba- pop

Samba (quase samba canção)

Samba- balanço

Samba-jovem

Samba- vivo

Samba- fantasia

Samba-jeca

T

Tango

Tango brasileiro

Tanguinho

Tarantella

Toada

Toada Amazônica

V

Valsa

Sub-gêneros (valsa)

Valsa-lenta

Valsa- crioulo

Valsa- médio

Valsa-alegre

Valsa- fantasia

Valsa-serenata

Valsa-seresteira

ANEXO II

Músicos da Rádio Inconfidência (ordem alfabética)**Arranjadores****C**

Clóvis Brandão

Carioca

D

Dolarino Pereira da Rocha

Duda

E

Erlon Chaves

G

Geraldo Barbosa de Souza

Geraldo Rocha

H

Hekel Tavares

Hely Ferreira Drummond

J

José Guimarães

José Torres

Jefferson

Jesinho Filho

José Ferreira da Silva

José Teixeira

L

L. Diodet

M

Marcos de Castro

Moacyr Pôrtés

Mozart Brandão

O

Ophir Mendes

P

Pacheguinho

Paulo Modesto

R

Renato de Oliveira

Cantores**A**

Agnaldo Rabelo

Alaor Brasil

Aldair Pinto

AusMoris

Ana Maria

B

Bené Silva

C

Carlos Hamilton

Carlos Ferrari

Cláudia Márcia

Celso Pereira

Celso Garcia

Clara Nunes

D

Dina Fernanda

D. Zamboni

E

Eunice Fialho

F

Fernando Figueiredo

Flávio Alencar

G

Gilberto Santana

Geraldo Alves

H

Helena Ribeiro

I

Isolda Garcia

J

José Dias

L

Lêda Prado

Lúcia Godoy

M

Marlene Vilela

Maria Marta

Márcia Waleska

Marilú

Miriam Marques

O

Otavinho Machado

R

Ricardo Parreiras

W

William Brandes.

ANEXO III

Fotografias da Rádio Inconfidência⁷⁵, entrevistados e arranjos do acervo.

Fig. 1: Prédio da *Feira de Amostras* na praça Rio Branco. Local onde atualmente é a rodoviária da capital. A sede da Rádio Inconfidência se situava na torre estreita do edifício. Década de 1960.



Fig. 2: Auditório do 3º andar da sede da Rádio Inconfidência. Apresentação da orquestra durante os programas de auditório. Década de 1960.



Fig. 3: Grande Auditório *Laquimé* com capacidade para 1.500 pessoas. Década de 1960.



Fig. 4: Grande Auditório *Laquimé*.



Fig. 5: Tia Dulce com palhaço Rapadura no grande auditório *Laquimé*. Década de 1960.

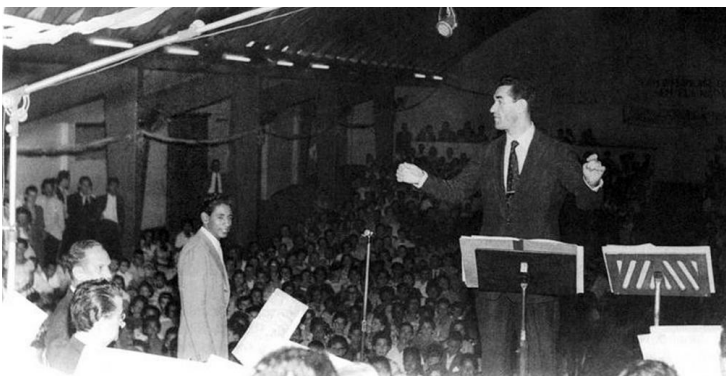


Fig 6: Grande auditório. Orquestra regida por Severino Araújo, ao lado o cantor Paulo Marquez, apresentam-se para centenas de ouvintes. Arquivo Paulo Marquez.

⁷⁵ FONTE: Galeria de imagens - Memória Rádio Inconfidência Disponível em < <http://www.inconfidencia.com.br> > Acesso em: 06 Jun 2014.



Fig. 7: Página da revista *Gigante do Ar* da Rádio Inconfidência com o radialista Jairo Anatólio Lima (esquerda) equipe de radioatores (alto), equipe de jornalismo (centro) e o flautista Juvenal Dias.



Fig. 8: Cast de artistas da Rádio Inconfidência na década de 1950. Ricardo Parreiras ao centro.



Fig. 9: Conjunto Regional da Rádio Inconfidência. À esquerda: o flautista Juvenal Dias e à direita o violonista Elias Salomé.



Fig. 10: Diretor da Rádio Inconfidência, Ramos de Carvalho, à direita, que veio da BBC de Londres, a pedido da Dra. Sarah Kubistchek. Meados da década de 1950.



Fig. 11: João Anatólio Lima em evento na Rádio Inconfidência. Década de 1960.



Fig. 12: Clara Nunes. Rainha do Jubileu de Prata da Rádio Inconfidência em 1961.



Fig. 13: Artistas da Rádio Inconfidência. Da esquerda para direita: Carla Ferrari, Ricardo Parreiras, Céu Azul e Flávio Alencar.



Fig. 14: Artistas da Rádio Inconfidência. Da esquerda para direita: Carlos Hamiton, Ana Maria Martins, Ieda Prado, Waldyr Silva, Assad de Almeida.



Fig. 15: Cantor Orlando Silva em uma visita à Rádio Inconfidência.



Fig. 16: Cantora Ademilde Fonseca.



Fig. 17: Cantor Ivon Cury, que pertencia à Rádio Nacional do Rio de Janeiro, durante uma das suas visitas frequentes à Rádio Inconfidência. Final da década de 1950.



Fig. 18: Cantores da Rádio Inconfidência. Da esquerda para direita: Almor Brasil, maestro Moacyr Pôrtes, Maria Marta, Gilberto Santana, Agnaldo Rabelo, Nívea Paula, Renê de Chateaubriand.

INCONFIDÊNCIA DIVULGA CULTURA

Público bom merece rádio do melhor. É claro que você não liga o seu receptor apenas para ouvir música e notícia. Sua sede de conhecimentos exige algo mais. Cultura, por exemplo, não é qualquer emissora que faz não. Mas, a I3 dá-lhe isto, porque tem no seu "cast" nomes famosos da vida cultural mineira, como o historiador João Camillo de Oliveira Torres, professor e escritor de um sem número de obras e o professor da Universidade de Minas Gerais, Ayres da Mata Machado Filho.

É por isto que nós falamos, sem medo, que fazemos rádio como você merece.

CONSULTAS DE LINGUAGEM

— Segundas, quartas e sextas-feiras — 8,05 — 8,15. Aulas de português, geralmente respondendo a consultas, a cargo do Prof. Ayres da Mata Machado.

ASSUNTO DO DIA

— Diário, de 12,00 — 12,10 hs. Entrevista sobre assuntos do momento, ouvindo sempre uma pessoa entendida, ou melhor, uma autoridade no assunto. A cargo da equipe de Reportagens da Emissora.

HORA DO FAZENDEIRO

— Diário, de 17,35 — 18,30. Conselhos e respostas a consultas de fazendeiros. A cargo do agrônomo João Anatólio Lima e do veterinário Joaquim Machado.

A VOZ DO TRANSITO

— Terças e quintas. 16,55 — 17,00 hs. Conselhos sobre o trânsito. Organizado pelo D.E.T. Inspetor Pimentel.

QUEM TEM BOCA VAI A ROMA

— Quartas-feiras. 20,05 — 20,30 hs. Programa que responde a qualquer espécie de perguntas. Geralmente entrevistando professores ou autoridades no assunto. A cargo de F. Andrade.

SALAO DE CONCERTOS

— Quartas-feiras. 21,05 — 21,30 rs. Programas de música fina, com a orques-

tra de solão da Rádio Inconfidência. Legendas de Souza Júnior.

RECITAS

— Quartas-feiras. 22,05 — 22,30 hs. Músicas finas, em gravações, com textos explicativos. Legendas de Aluizio Campos.

SEMANA CULTURAL

— Quintas-feiras. 22,40 — 22,55 hs. Notas e comentários sobre livros. A cargo de Carlos Cristiano e Paulo André.

REVELAÇÕES DA HISTORIA

— Sextas-feiras. 21,05 — 21,30 hs. Uma entrevista com o Prof. e historiador João Camillo de Oliveira Torres. A cargo de José Dalai Rocha.

HORA ESCOLAR

— Sábados. 9,35 — 9,55 hs. Dedicado a alunos das escolas primárias. A cargo da Profa. Maria da Conceição Souto.

PALESTRA DA SEC. SAUDE

— Sábados. 18,50 — 19,00 hs. Palestra a cargo de um técnico, geralmente sobre saúde pública.

HORA DO TRABALHADOR

— Domingos. 7,30 — 7,50 hs. Esclarecimentos sobre leis trabalhistas. A cargo do Dr. Sílvio dos Santos Abreu.

REABILITAÇÃO EM FOCO

— Aos domingos. 7,55 — 8,00 hs. Conselhos e palavras de incentivo aos deficitários físicos. A cargo de Pierre Bonnercaux.

CARTAS QUE FICAM NA HISTORIA

— Domingos. 20,40 — 21,00 hs. Divulgação de trechos de correspondências famosas, radiolionizadas especialmente. A cargo de Da. Maria do Carmo Ferreira.

INFORMAÇÕES PUBLICAS (ONU)

— Programa de informações a cargo da Organização das Nações Unidas.

Fig. 19: Cartaz com Programação da Rádio Inconfidência.



Fig. 20: Foto do disco: Os Vibrantes 25 anos da Rádio Inconfidência.

Os personagens vivos dos tempos do auditório - entrevistados



Fig. 21: O radialista Ricardo Parreiras.
Fonte: Galeria de imagens - Memória Rádio Inconfidência



Fig.22: O pianista Hely Ferreira Drummond.
Conservatório da UFMG, Abril de 2013.
Fonte: Foca Lisboa.



Fig. 23: Hely Ferreira Drummond ao piano. Conservatório da UFMG, Abril de 2013.
Fonte: Foca Lisboa.

Arranjos do Acervo de Partituras da Rádio Inconfidência⁷⁶

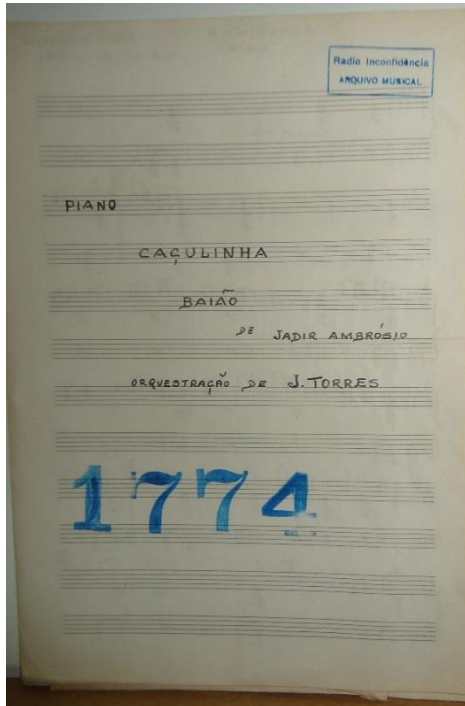


Fig. 24: *Caçulinha*. Baião de Jadir Ambrósio. Arranjo de José Torres

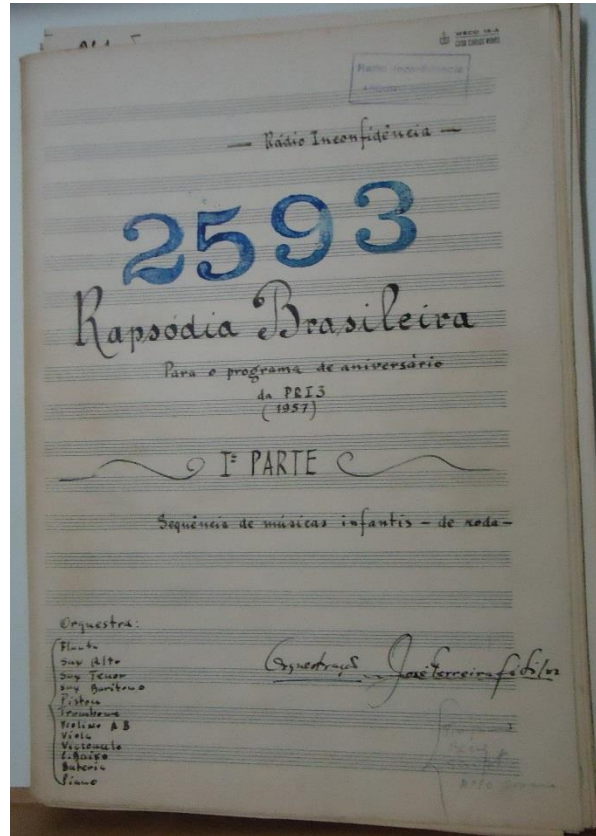


Fig. 25: *Rapsódia Brasileira*. Seqüência de músicas infantis de roda. Arranjo de José Ferreira da Silva. A instrumentação está descrita no canto inferior esquerdo da partitura.

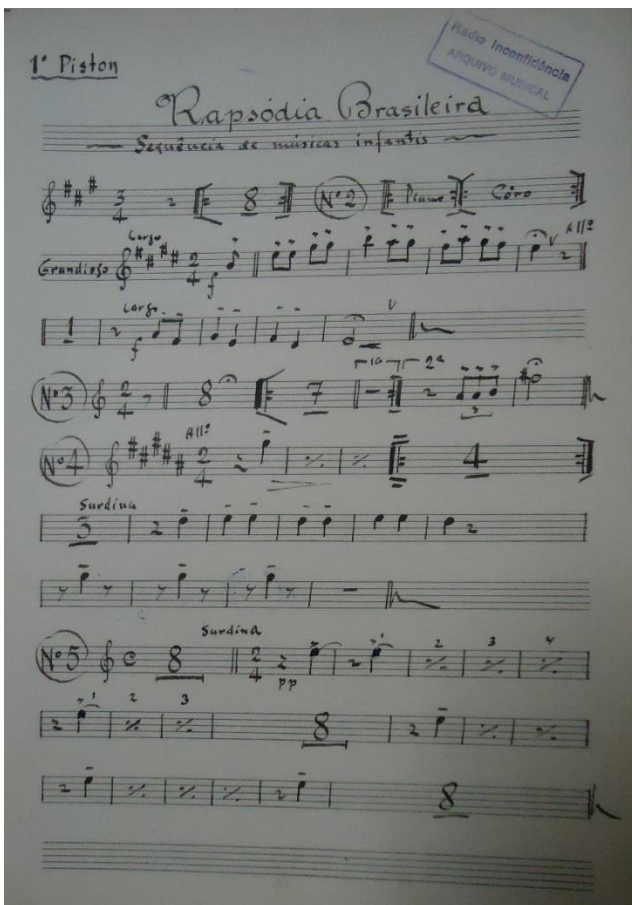


Fig. 26: *Rapsódia Brasileira*. Seqüência de músicas infantis de roda. Arranjo de José Ferreira da Silva. Parte do 1º piston

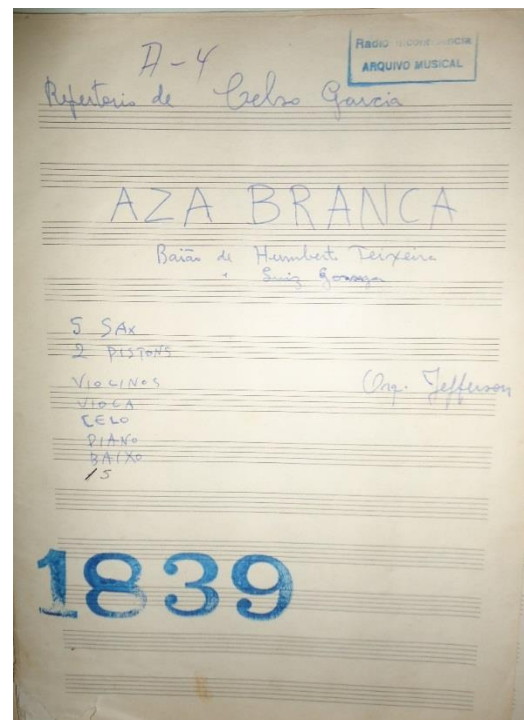


Fig. 27: *Asa Branca*. Baião de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Arranjo de Jefferson para o cantor Celso Garcia.

⁷⁶ Registro em Câmera digital realizado pelo autor da pesquisa em novembro de 2013

Repertório de Música

ARRANJO MUSICAL

T.V.

TIRITOMBA

Tarantela de Horze - Göhler -
Braun - Campi de Brito

Org. de
Jefferson

4 SAX
VIOLINS A-B-C.
VIOLA
CELO
PIANO
BAIXO

2923

Fig. 28: Tiritomba. Tarantela. Arranjo de Jefferson.

CELO

TIRITOMBA
TARANTELA

Radio Ino
ARRANJO MUSICAL

RITMO DE CAD. CAN

D.C. INTROD. #

A

Maria José
Santiago

2026

Fig. 29: Tiritomba. Tarantela. Arranjo de Jefferson.

1º Sax - alto

Radio Inconfidência
ARRANJO MUSICAL

Engenho Novo

Introdução

A

3º

4º

5º

6º

7º

8º

9º

10º

11º

12º

13º

14º

15º

16º

17º

18º

19º

20º

21º

22º

23º

24º

25º

26º

27º

28º

29º

30º

31º

32º

33º

34º

35º

36º

37º

38º

39º

40º

41º

42º

43º

44º

45º

46º

47º

48º

49º

50º

51º

52º

53º

54º

55º

56º

57º

58º

59º

60º

61º

62º

63º

64º

65º

66º

67º

68º

69º

70º

71º

72º

73º

74º

75º

76º

77º

78º

79º

80º

81º

82º

83º

84º

85º

86º

87º

88º

89º

90º

91º

92º

93º

94º

95º

96º

97º

98º

99º

100º

101º

102º

103º

104º

105º

106º

107º

108º

109º

110º

111º

112º

113º

114º

115º

116º

117º

118º

119º

120º

121º

122º

123º

124º

125º

126º

127º

128º

129º

130º

131º

132º

133º

134º

135º

136º

137º

138º

139º

140º

141º

142º

143º

144º

145º

146º

147º

148º

149º

150º

151º

152º

153º

154º

155º

156º

157º

158º

159º

160º

161º

162º

163º

164º

165º

166º

167º

168º

169º

170º

171º

172º

173º

174º

175º

176º

177º

178º

179º

180º

181º

182º

183º

184º

185º

186º

187º

188º

189º

190º

191º

192º

193º

194º

195º

196º

197º

198º

199º

200º

201º

202º

203º

204º

205º

206º

207º

208º

209º

210º

211º

212º

213º

214º

215º

216º

217º

218º

219º

220º

221º

222º

223º

224º

225º

226º

227º

228º

229º

230º

231º

232º

233º

234º

235º

236º

237º

238º

239º

240º

241º

242º

243º

244º

245º

246º

247º

248º

249º

250º

251º

252º

253º

254º

255º

256º

257º

258º

259º

260º

261º

262º

263º

264º

265º

266º

267º

268º

269º

270º

271º

272º

273º

274º

275º

276º

277º

278º

279º

280º

281º

282º

283º

284º

285º

286º

287º

288º

289º

290º

291º

292º

293º

294º

295º

296º

297º

298º

299º

300º

301º

302º

303º

304º

305º

306º

307º

308º

309º

310º

311º

312º

313º

314º

315º

316º

317º

318º

319º

320º

321º

322º

323º

324º

325º

326º

327º

328º

329º

330º

331º

332º

333º

334º

335º

336º

337º

338º

339º

340º

341º

342º

343º

344º

345º

346º

347º

348º

349º

350º

351º

352º

353º

354º

355º

356º

357º

358º

359º

360º

361º

362º

363º

364º

365º

366º

367º

368º

369º

370º

371º

372º

373º

374º

375º

376º

377º

378º

379º

380º

381º

382º

383º

384º

385º

386º

387º

388º

389º

390º

391º

392º

393º

394º

395º

396º

397º

398º

399º

400º

401º

402º

403º

404º

405º

406º

407º

408º

409º

410º

411º

412º

413º

414º

415º

416º

417º

418º

419º

420º

421º

422º

423º

424º

425º

426º

427º

428º

429º

430º

431º

432º

433º

434º

435º

436º

437º

438º

439º

440º

441º

442º

443º

444º

445º

446º

447º

448º

449º

450º

451º

452º

453º

454º

455º

456º

457º

458º

459º

460º

461º

462º

463º

464º

465º

466º

467º

468º

469º

470º

471º

472º

473º

474º

475º

476º

477º

478º

479º

480º

481º

482º

483º

484º

485º

486º

487º

488º

489º

490º

491º

492º

493º

494º

495º

496º

497º

498º

499º

500º

501º

502º

503º

504º

505º

506º

507º

508º

509º

510º

511º

512º

513º

514º

515º

516º

517º

518º

519º

520º

521º

522º

523º

524º

525º

526º

527º

528º

529º

530º

531º

532º

533º

534º

535º

536º

537º

538º

539º

540º

541º

542º

543º

544º

545º

546º

547º

548º

549º

550º

551º

552º

553º

554º

555º

556º

557º

558º

559º

560º

561º

562º

563º

564º

565º

566º

567º

568º

569º

570º

571º

572º

573º

574º

575º

576º

577º

578º

579º

580º

581º

582º

583º

584º

585º

586º

587º

588º

589º

590º

591º

592º

593º

594º

595º

596º

597º

598º

599º

600º

601º

602º

603º

604º

605º

606º

607º

608º

609º

610º

611º

612º

613º

614º

615º

616º

617º

618º

619º

620º

621º

622º

623º

624º

625º

626º

627º

628º

629º

630º

631º

632º

633º

634º

635º

636º

637º

638º

639º

640º

641º

642º

643º

644º

645º

646º

647º

648º

649º

650º

651º

652º

653º

654º

655º

656º

657º

658º

659º

660º

661º

662º

663º

664º

665º

666º

667º

668º

669º

670º

671º

672º

673º

674º

675º

676º

677º

678º

679º

680º

681º

682º

683º

684º

685º

686º

687º

688º

689º

690º

691º

692º

693º

694º

695º

696º

697º

698º

699º

700º

701º

702º

703º

704º

705º

706º

707º

708º

709º

710º

711º

712º

713º

714º

715º

716º

717º

718º

719º

720º

721º

722º

723º

724º

725º

726º

727º

728º

729º

730º

731º

732º

733º

734º

735º

736º

737º

738º

739º

740º

741º

742º

743º

744º

745º

746º

747º

748º

749º

750º

751º

752º

753º

754º

755º

756º

757º

758º

759º

760º

761º

762º

763º

764º

765º

766º

767º

768º

769º

770º

771º

772º

773º

774º

775º

776º

777º

778º

779º

780º

781º

782º

783º

784º

785º

786º

787º

788º

789º

790º

791º

792º

793º

794º

795º

796º

797º

798º

799º

800º

801º

802º

803º

804º

805º

806º

807º

808º

809º

810º

811º

812º

813º

814º

815º

816º

817º

818º

819º

820º

821º

822º

823º

824º

825º

826º

827º

828º

829º

830º

831º

832º

833º

834º

835º

836º

837º

838º

839º

840º

841º

842º

843º

844º

845º

846º

847º

848º

849º

850º

851º

852º

853º

854º

855º

856º

857º

858º

859º

860º

861º

862º

863º

864º

865º

866º

867º

868º

869º

870º

871º

872º

873º

874º

875º

876º

877º

878º

879º

880º

881º

882º

883º

884º

885º

886º

887º

888º

889º

890º

891º

892º

893º

894º

895º

896º

897º

898º

899º

900º

901º

902º

903º

904º

905º

906º

907º

908º

909º

910º

911º

912º

913º

914º

915º

916º

917º

918º

919º

920º

921º

922º

923º

924º

925º

926º

927º

928º

929º

930º

931º

932º

933º

934º

935º

936º

937º

938º

939º

940º

941º

942º

943º

944º

945º

946º

947º

948º

949º

950º

951º

952º

953º

954º

955º

956º

957º

958º

959º

960º

961º

962º

963º

964º

965º

966º

967º

968º

969º

970º

971º

972º

973º

974º

975º

976º

977º

978º

979º

980º

981º

982º

983º

984º

985º

986º

987º

988º

989º

990º

991º

992º

993º

994º

995º

996º

997º

998º

999º

1000º

Fig. 30: Observa-se no arranjo acima: a parte do músico arranjador escrita a lápis à esquerda e a parte escrita pelo copista, do 1º sax alto, à direita.

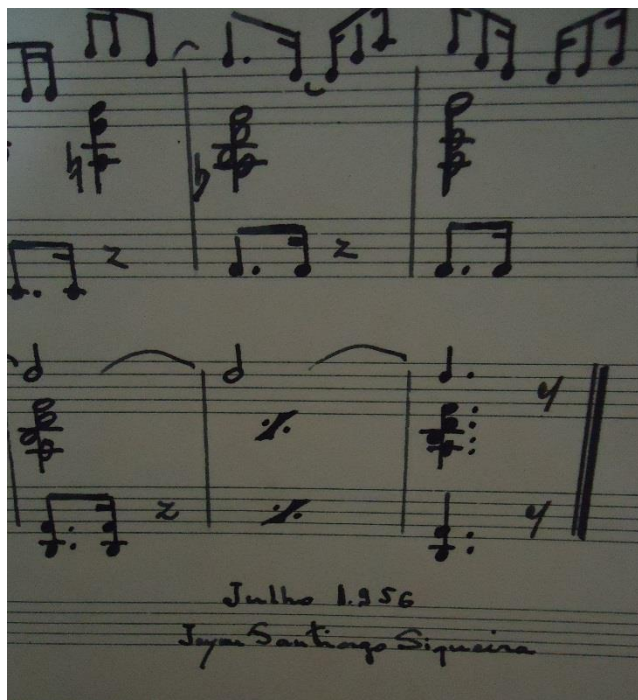


Fig. 31: Neste arranjo de Julho de 1956, a assinatura do copista Jaime Santiago Siqueira.

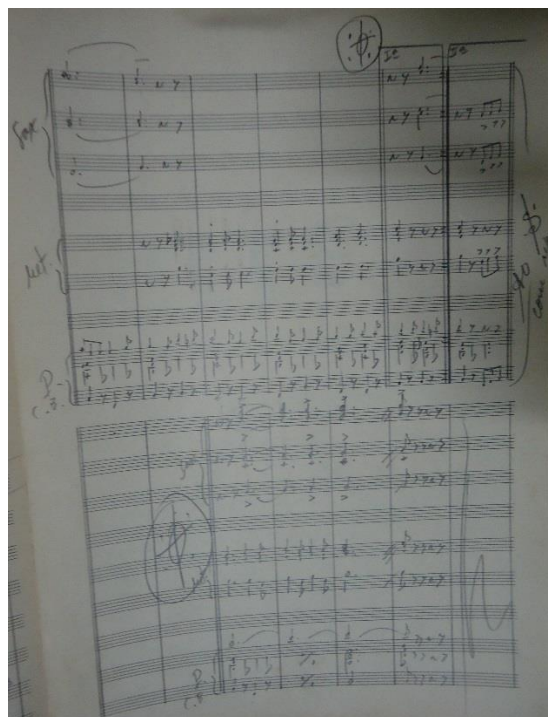


Fig. 32: Arranjo com a grade escrita a lápis.

TORNEIO DE RITMOS
TORNEIO DE RITMOS
TRANSIÇÕES
LAS MUCHACHAS DE LA PLAZA ESPANHA

1. CLARINETE sib

① TACET

PIGALE

② VALSA

③ PRAGA PARIS
TACET (Praga 7)

④ PRAGA PARIS
TACET

⑤ MANHATTAN SQUARE DANCE
CLARINETE

1725 Radio Inconfidência ARQUIVO MUSICAL

Julho 1.956
Jaime Santiago

Fig. 33: Transições: Arranjo do programa Torneio de Ritmos. Partitura do 1º Clarinete.

TORNEIO DE RITMOS
TRANSIÇÕES
LAS MUCHACHAS DE LA PLAZA ESPANHA

PIANO

① BOLERO

② VALSA

PIGALE

Fig. 34: Transições: Arranjo do programa Torneio de Ritmos. Partitura do piano.

3:ALTO
TORNEIO DE RITIMOS
TRANSIÇÕES

1 LAS MUCHACHAS DE LA PLAZA ESPANHA
TACET

2 FIGALE
TACET

3 PRACA PARIS
SAMBA

4 PRACA 11
SAMBA

5 MANHATTAN SQUARE DANCE
TACET

1725

Julho 1.556
Santiago

Radio Inconfidência
ARQUIVO MUSICAL

Fig. 35: Transições: Arranjo do programa Torneio de Ritmos. Partitura do 3º sax alto.

2: TENOR
TORNEIO DE RITIMOS
TORNEIO DE RITIMOS
TRANSIÇÕES

1 LAS MUCHACHAS DE LA PLAZA ESPANHA
TACET

2 FIGALE
TACET

3 PRACA PARIS
SAMBA

4 PRACA 11
SAMBA

5 MANHATTAN SQUARE DANCE
TACET

1725

Julho 1.556
Santiago

Radio Inconfidência
ARQUIVO MUSICAL

Fig. 36: Transições: Arranjo do programa Torneio de Ritmos. Partitura do 2º sax tenor.