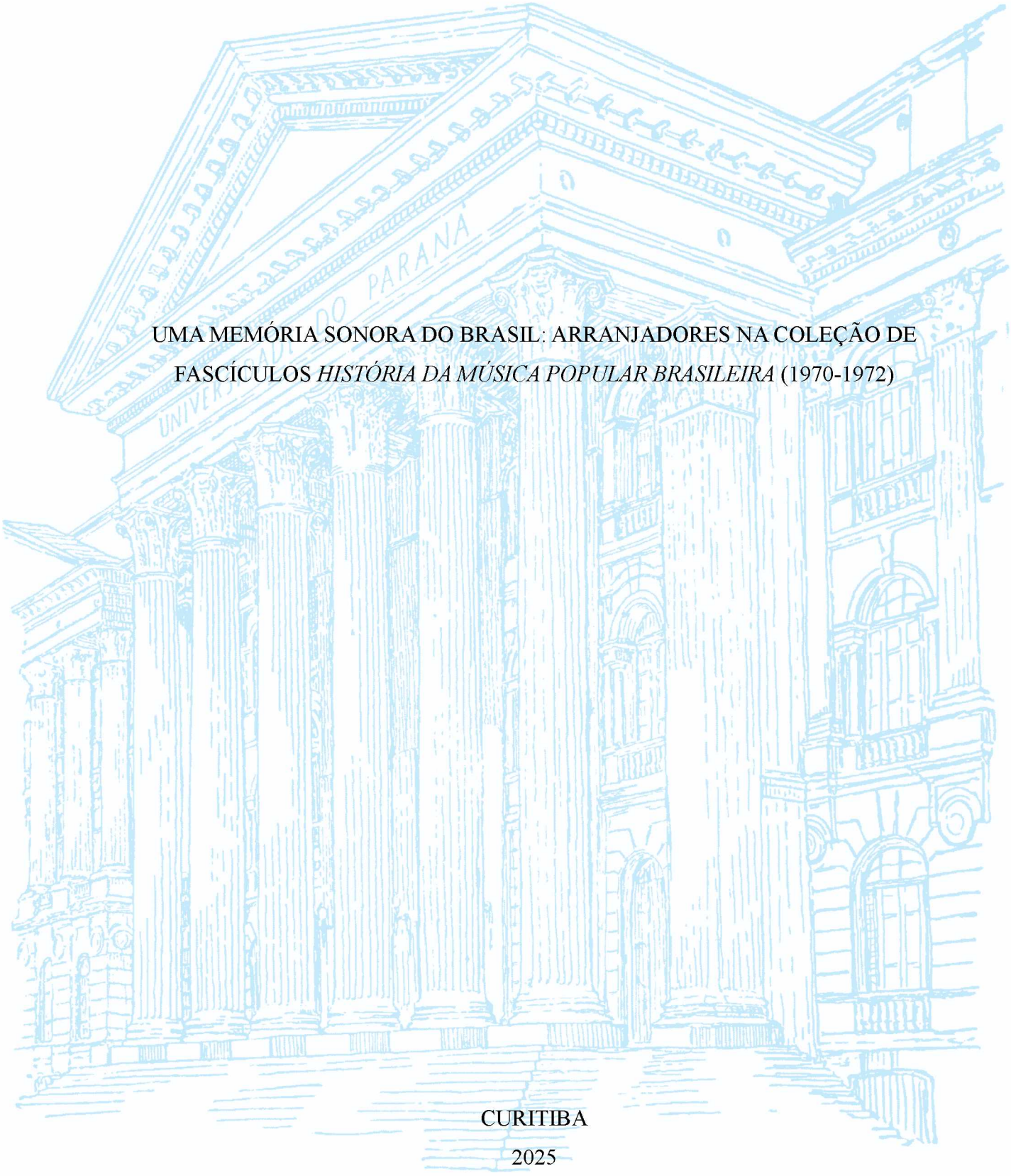
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

DANIEL DAL PONTE DEREVECKI



UMA MEMÓRIA SONORA DO BRASIL: ARRANJADORES NA COLEÇÃO DE FASCÍCULOS *HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA* (1970-1972)

CURITIBA

2025

DANIEL DAL PONTE DEREVECKI

UMA MEMÓRIA SONORA DO BRASIL: ARRANJADORES NA COLEÇÃO DE FASCÍCULOS *HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA* (1970–1972)

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História, no Setor de Ciências Humanas, na Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História.

Orientador: Prof. Dr. André Acastro Egg.

CURITIBA

2025

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Derevecki, Daniel Dal Ponte
Uma memória sonora do Brasil: arranjadores na coleção de fascículos História da Música Popular Brasileira (1970–1972). / Daniel Dal Ponte Derevecki. – Curitiba, 2025.
1 recurso on-line : PDF.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História.
Orientador: Prof. Dr. André Acastro Egg.

1. Música popular - Brasil - História. 2. Arranjo (Música). 3. Registros sonoros. I. Egg, André, 1973-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanoéla Nogueira Dias CRB-9/1607

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **DANIEL DAL PONTE DEREVECKI**, intitulada: **Uma memória sonora do Brasil: arranjadores na Coleção de Fascículos História da Música Popular Brasileira (1970-1972)**, sob orientação do Prof. Dr. ANDRÉ ACASTRO EGG, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 09 de Setembro de 2025.

Assinatura Eletrônica
09/09/2025 17:59:56.0
ANDRÉ ACASTRO EGG
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
09/09/2025 21:30:05.0
ICARO BITTENCOURT
Avaliador Externo (INSTITUTO FEDERAL CATARINENSE)

Assinatura Eletrônica
10/09/2025 09:11:59.0
RODRIGO CZAJKA
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica
09/09/2025 18:16:27.0
CLAUDIO DE SA MACHADO JUNIOR
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica
09/09/2025 18:23:43.0
FÁBIO POLETTO
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ)

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.
Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 482397
Para autenticar este documento/assinatura, acesse https://siga.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp e insira o codigo 482397

Dedico este trabalho à minha esposa e filhos,
por todo o amor e apoio. O suporte que recebi dos três
foi o motor que me fez chegar até aqui.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a **Deus**, pois foi através da fé que entrei na carreira acadêmica, confiante de que Ele seria meu guia e protetor em todos os momentos.

Agradeço à minha linda esposa, **Priscila Derevecki**, e aos nossos filhos, **Vinícius** e **Heitor**, por serem meu porto seguro em todas as horas.

Agradeço aos meus pais, **Rozeli** e **Athalias Derevecki**, e aos meus sogros, **Semíramis** e **Sebastião Siqueira**, pelas orações e carinho ao longo da minha jornada.

Agradeço à **Educação Adventista**, por acreditar no meu trabalho e apoiar os projetos que desenvolvo.

Agradeço ao Prof. Dr. **Andre Acastro Egg**, que, mais do que um orientador, tem sido um mentor desde os anos do Bacharelado em Música Popular na Universidade Estadual do Paraná.

Agradeço a todos os professores do colegiado do **PPGHIS** pelas aulas ao longo do Doutorado.

Agradeço aos colegas da minha turma, especialmente ao **Eduard Henry Lui**, que se tornou um amigo para a vida.

"Consagre ao Senhor tudo o que você faz,
e os seus planos serão bem-sucedidos"
Provérbios 16:3.

RESUMO

A presente pesquisa investiga a atuação dos arranjadores na coleção *História da Música Popular Brasileira* (*HMPB*), publicada entre 1970 e 1972 pela *Editora Abril Cultural*, buscando compreender como esses profissionais contribuíram para a conformação estética dos fonogramas e para a construção da memória sonora da canção brasileira. Parte-se do reconhecimento de uma lacuna na historiografia da música popular gravada, marcada pela ênfase recorrente em cancionistas e intérpretes, em detrimento de agentes como os arranjadores, cujas intervenções criativas moldam de forma decisiva o resultado sonoro das gravações. A hipótese central sustenta que, embora frequentemente ausentes dos créditos editoriais da coleção, os arranjadores operaram como coautores de sentido, imprimindo gestos estéticos capazes de reorganizar, reinterpretar e reatualizar o repertório canônico da música brasileira.
A pesquisa articula metodologias da história cultural, da crítica musical e da musicologia, mobilizando escuta crítica, transcrição musical, catalogação documental e análise de fontes de imprensa — com destaque para o *Caderno B* do *Jornal do Brasil* e a *Folha de São Paulo*. O referencial teórico baseia-se em autores como José Geraldo Vinci de Moraes, Michel de Certeau, Simon Frith, Fred Everett Maus, Luiz Tatit e Luisa Quarti Lamarão, possibilitando uma abordagem interdisciplinar da canção como linguagem híbrida, do arranjo como prática autoral e da coleção *HMPB* como artefato de escrita midiática da história. O período em foco — entre 1970 e 1972 — corresponde à publicação original da coleção, situada no contexto da Ditadura Militar e dos intensos processos de consagração simbólica da MPB. A tese organiza-se em cinco capítulos: o primeiro delimita o problema historiográfico da autoria dos arranjadores e propõe a escuta como operação histórica; o segundo analisa a *HMPB* como dispositivo editorial e narrativa canônica da canção brasileira; o terceiro faz um escrutínio do projeto gráfico da coleção e de como elementos visuais contribuíram para a narrativa historiográfica da música popular; o quarto realiza o mapeamento empírico da atuação dos arranjadores na coleção, sistematizando seus créditos e suas recorrências estilísticas; e o quinto propõe uma tipologia original de perfis arranjísticos — compositor-arranjador, intérprete-arranjador, arranjador-colaborador e arranjador-fonográfico — com base em análises de fonogramas selecionados. Entre as principais conclusões, destaca-se a ideia de que os arranjadores são agentes estéticos e históricos cujas escolhas formais participam ativamente da construção da memória musical. Ao tratar os fonogramas como documentos performáticos e os arranjos como atos de reescrita sonora da tradição, a tese contribui para a reconfiguração das hierarquias autorais na historiografia da música popular brasileira.

Palavras-chave: arranjo musical; história da música popular brasileira; indústria fonográfica.

ABSTRACT

This research investigates the role of arrangers in the *História da Música Popular Brasileira* (*HMPB*) collection, published between 1970 and 1972 by *Editora Abril Cultural*, aiming to understand how these professionals contributed to the aesthetic shaping of the phonograms and to the construction of the sonic memory of Brazilian song. The study begins with the recognition of a gap in the historiography of recorded popular music, which tends to emphasize songwriters and performers while overlooking agents such as arrangers, whose creative interventions decisively shape the sound of recordings. The central hypothesis argues that, although often absent from the editorial credits of the collection, arrangers acted as co-authors of meaning, imprinting aesthetic gestures capable of reorganizing, reinterpreting, and recontextualizing the canonical repertoire of Brazilian music. The research articulates methodologies from cultural history, music criticism, and musicology, drawing on critical listening, musical transcription, documentary cataloguing, and press analysis — particularly the *Caderno B* of *Jornal do Brasil* and *Folha de São Paulo*. The theoretical framework is grounded in authors such as José Geraldo Vinci de Moraes, Michel de Certeau, Simon Frith, Fred Everett Maus, Luiz Tatit, and Luisa Quarti Lamarão, enabling an interdisciplinary approach to the song as a hybrid language, the arrangement as an authorial practice, and the HMPB collection as an artifact of mediated historical writing. The period in focus — between 1970 and 1972 — corresponds to the original publication of the collection, situated within the context of Brazil's military dictatorship and intense processes of symbolic consecration of MPB. The work is structured in five chapters: the first addresses the historiographical problem of arrangers' authorship and proposes listening as a historical operation; the second analyzes the HMPB collection as an editorial device and canonical narrative of Brazilian song; the third examines the collection's graphic design and how visual elements contributed to the historiographical narrative of popular music; the fourth offers an empirical mapping of the arrangers' presence in the collection, systematizing their credits and stylistic patterns; and the fifth proposes an original typology of arranger profiles — composer-arranger, performer-arranger, collaborative arranger, and phonographic arranger — based on analyses of selected phonograms. Among the main conclusions, the research highlights the idea that arrangers are both aesthetic and historical agents whose formal decisions actively participate in the construction of musical memory. By treating phonograms as performative documents and arrangements as acts of sonic rewriting of tradition, the study contributes to reconfiguring authorship hierarchies in the historiography of Brazilian popular music.

Keywords: musical arrangement; brazilian popular music history; recording industry.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

FOTOGRAFIA 1 – Capa do LP com as finalistas do III Festival da Record (1967)..... 50

FOTOGRAFIA 2 – Capa do LP com as canções finalistas do IV Festival Internacional da Canção..... 51

FOTOGRAFIA 3 – Cadernos de Jornalismo e Comunicação do Jornal do Brasil..... 70

FOTOGRAFIA 4 – Capa do fascículo 1, dedicado a Noel Rosa..... 76

FOTOGRAFIA 5 – Capa do suplemento "Do Lundu à Tropicália", que circulou junto com o fascículo 1..... 77

FOTOGRAFIA 6 – Capa e contracapa do suplemento "Do Lundu à Tropicália"..... 89

FOTOGRAFIA 7 – Diagramação de padrão jornalístico adotada no suplemento..... 90

FOTOGRAFIA 8 – Detalhe do expediente do fascículo 1..... 98

FOTOGRAFIA 9 – Visita de Tancredo Neves à sede da *Editora Abril*, onde foi recebido por Victor e Roberto Civita..... 99

FOTOGRAFIA 10 – Detalhe da diagramação do fascículo 3..... 105

FOTOGRAFIA 11 – Capa do fascículo 30, dedicado a Gilberto Gil..... 109

FOTOGRAFIA 12 – Capa do fascículo 37, dedicado a Sérgio Ricardo..... 111

FOTOGRAFIA 13 – Detalhe do efeito aplicado sobre a foto de Sérgio Ricardo.. 112

FOTOGRAFIA 14 – Visão completa da p. 1 do fascículo sobre Sérgio Ricardo.. 114

FOTOGRAFIA 15 – Sérgio Ricardo na *Revista Fatos e Fotos*..... 115

FOTOGRAFIA 16 – Detalhe da pintura de Elifas Andreatto, que mostra Sérgio Ricardo com o violão e um banquinho..... 116

FOTOGRAFIA 17 – Desenho de filme cinematográfico com imagens de Sérgio Ricardo..... 116

FOTOGRAFIA 18 – Capa do fascículo 39, dedicado a Milton Nascimento..... 118

FOTOGRAFIA 19 – Reprodução de estudo de Elifas Andreatto sobre Milton Nascimento, publicado na p. 1 do fascículo 39..... 120

FOTOGRAFIA 20 – Contracapa do fascículo sobre Milton Nascimento..... 121

FOTOGRAFIA 21 – Capa do fascículo 46, sobre Élton Medeiros o Samba de Morro..... 122
FOTOGRAFIA 22 – Reprodução de desenho de Vicente Celestino, feito por Elifas Andreatto..... 123
FOTOGRAFIA 23 – Reprodução de desenho de Ernesto Nazareth, feito por Elifas Andreatto..... 124
FOTOGRAFIA 24 – Reprodução de Pinturas de Elifas Andreatto retratando Paulinho da Viola para a capa do fascículo 26..... 125
FOTOGRAFIA 25 – Capa do fascículo 38, com pinturas de Elifas Andreatto retratando Catulo da Paixão e Cândido das Neves..... 126
FOTOGRAFIA 26 – Capa do fascículo 6, com intervenção gráfica de Elifas Andreatto sobre foto de Pedro Henrique..... 127
FOTOGRAFIA 27 – Padrão visual típico do Tropicalismo replicado por Elifas Andreatto..... 128
FOTOGRAFIA 28 – Mais um padrão visual típico do Tropicalismo replicado por Elifas Andreatto..... 129
FOTOGRAFIA 29 – Capa do fascículo 29, com montagem fotográfica feita por Elifas Andreatto e Jorge Marinho..... 130
FOTOGRAFIA 30 – Capa do fascículo 35, com pintura de Luiz Trimano..... 131
FOTOGRAFIA 31 – Detalhe de desenho de Wilson Batista feito por Luiz Trimano..... 132
FOTOGRAFIA 32 – Reprodução da fotografia que inspirou o desenho de Wilson Batista feito por Luiz Trimano..... 133
FOTOGRAFIA 33 – Capa do fascículo 48, com a caricatura de Donga criada por Luis Trimano e aplicada sobre obra de Debret..... 134
FOTOGRAFIA 34 – Reprodução das páginas 2 e 3 do fascículo 1..... 139
FOTOGRAFIA 35 – Capa do fascículo 33, dedicado a Sinhô..... 140
FOTOGRAFIA 36 – Reprodução de fotografia de Pixinguinha e os Batutas apresentando-se em Buenos Aires no ano de 1927..... 143
FOTOGRAFIA 37 – Capa do fascículo 14, sobre Assis Valente, com fotografia de Darcy Trigo..... 147
FOTOGRAFIA 38 – Sérgio Ricardo quebrando o violão na decisão do Festival de 1967 fotografado por Darcy Trigo..... 148

FOTOGRAFIA 39 – Lygia Clark em seu ateliê retratada Darcy Trigo em 1962.. 148
FOTOGRAFIA 40 – Capa do fascículo 15, sobre Jair Amorim e Evaldo Gouveia..... 149
FOTOGRAFIA 41 – Capa do fascículo 16, dedicado a Tom Jobim..... 150
FOTOGRAFIA 42 – Reprodução do fascículo 3, sobre Caymmi, com foto de Pedro Henrique..... 151
FOTOGRAFIA 43 – Outra reprodução do fascículo 3, sobre Caymmi, com foto de Pedro Henrique..... 152
FOTOGRAFIA 44 – Intervenção sobre reprodução da capa do fascículo 17, com foto de Pedro Henrique..... 153
FOTOGRAFIA 45 – Contracapa do LP *Vento de Maio*, de Nara Leão, que traz as informações sobre os arranjos dos fonogramas..... 283

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Cálculo de correção do valor de venda do primeiro fascículo da *HMPB*, conforme o índice IGP-DI da FGV 60

FIGURA 2 – Cálculo de correção do valor do salário-mínimo em 1970, conforme o índice IGP-DI da FGV 61

FIGURA 3 – Obra de Rugendas retratando um momento de dança que remete às práticas musicais do Brasil Colonial e do início do período Imperial 88

FIGURA 4 – Capa do *Livro Negro da Ditadura Militar*, trabalho de Elifas Andreatto realizado em 1972 106

FIGURA 5 – Capa do LP *Nervos de Aço* (1973), de Paulinho da Viola, feita por Elifas Andreatto 107

FIGURA 6 – Autorretrato de Andy Warhol (1967) 110

FIGURA 7 – *Oh, Jeff... I Love You Too, But* (1964), obra de Roy Lichenstein .. 113

FIGURA 8 – Cartaz do filme *Êsse mundo é meu* (1963), de Sérgio Ricardo 117

FIGURA 9 – Cores complementares no círculo cromático, conforme a paleta utilizada por Elifas Andreatto na capa do fascículo sobre Milton Nascimento 119

FIGURA 10 – A obra *Vendedor de Tabaco*, feita por Debret 135

FIGURA 11 – Linhas e pontos indicando a regra dos terços para a fotografia 145

LISTA DE ANÚNCIOS DE JORNAL

ANÚNCIO 1 – Jair comemorando gol, com foto do fascículo 1 da *HMPB* (*Jornal do Brasil,* 15/06/1970)..... 62

ANÚNCIO 2 – "Torcida brasileira", com foto do fascículo 1 (*Jornal do Brasil,* 17/06/1970)..... 62

ANÚNCIO 3 – "Hoje o samba saiu", mostrando uma mesa de bar com o fascículo de Noel Rosa (*Folha,* 07/06/1970)..... 63

ANÚNCIO 4 – "Tostão, Jair, Pelé", com foto do fascículo 1 (*Folha*, 14/06/1970)..... 66

ANÚNCIO 5 – Tostão, com foto do fascículo 1 (*Folha*, 14/06/1970)..... 66

ANÚNCIO 6 – Rivelino, com foto do fascículo 1 (*Folha,* 14/06/1970)..... 67

ANÚNCIO 7 – Jair comemorando gol, com foto do fascículo 1 da *HMPB* (*Folha,* 14/06/1970)..... 67

ANÚNCIO 8 – Pelé, com foto do fascículo 1 (*Folha,* 14/06/1970)..... 68

ANÚNCIO 9 – Espetáculo musical com arranjos de Lyrio Panicali (*Jornal do Brasil,* 05/11/1944)..... 197

LISTA DE PARTITURAS

PARTITURA 1 – Comparação entre as células rítmicas de *Meu consôlo é você* e *Aquarela do Brasil*..... 194

PARTITURA 2 – Análise melódica do tema principal para violão da música *O Vento,* de Dorival Caymmi..... 231

PARTITURA 3 – Arpejo em Mi Menor (Em) realizado por Dorival Caymmi na introdução de *O Vento*..... 232

PARTITURA 4 – Partitura para piano da valsa *Página de dor*..... 237

PARTITURA 5 – Motivo rítmico e relação intervalar de frase musical usada por Pixinguinha em diferentes trechos da valsa *Página de dor*..... 238

PARTITURA 6 – Parte de piano com análise harmônica do trecho inicial da valsa *Página de dor*..... 239

PARTITURA 7 – Relação entre a melodia e a linha de violinos escrita por Luiz Eça para a gravação de *Travessia*, feita em 1967..... 279

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – Possibilidades de cronologia para a música popular..... 34
TABELA 2 – Relação dos fascículos que compõem a coleção *HMPB*..... 73
TABELA 3 – Membros do Colégio de Consultores da *HMPB*..... 87
TABELA 4 – Descrição do expediente conforme os fascículos..... 98
TABELA 5 – Relação dos 23 fascículos com textos e/ou pesquisa creditados... 101
TABELA 6 – Relação de biografados vivos ou falecidos por ocasião da publicação..... 138
TABELA 7 – Intérpretes identificados nos fascículos da coleção *HMPB*..... 170
TABELA 8 – Intérpretes mais recorrentes na coleção..... 184
TABELA 9 – Arranjadores e identificados na coleção..... 187
TABELA 10 – Repertório dos fascículos..... 214
TABELA 11 – Tipologia dos arranjadores..... 222
TABELA 12 – Etapas do processo de criação do fonograma..... 225
TABELA 13 – Relação entre os tipos de arranjadores e as etapas da gravação.... 226
TABELA 14 – Procedimento analítico..... 229
TABELA 15 – Dorival Caymmi: ficha de análise..... 235
TABELA 16 – Pixinguinha: ficha de análise..... 240
TABELA 17 – Tom Jobim: ficha de análise..... 247
TABELA 18 – Edu Lôbo: ficha de análise..... 252
TABELA 19 – Cadeias de mediações na criação fonográfica..... 256
TABELA 20 – Elis Regina: ficha de análise..... 261
TABELA 21 – Jacob do Bandolim: ficha de análise..... 266
TABELA 22 – Eumir Deodato: ficha de análise..... 271
TABELA 23 – Bade Powell: ficha de análise..... 275
TABELA 24 – Luiz Eça: ficha de análise..... 281
TABELA 25 – Lindolpho Gaya: ficha de análise..... 287

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	18
1	**ARRANJADORES NA *HMPB*: QUESTÕES INICIAIS**	28
1.1	UM OLHAR SOBRE TECNOLOGIAS, CRÍTICA DE IMPRENSA E HISTORIOGRAFIA APLICADAS À MÚSICA POPULAR	33
1.2	O DISCO	37
1.3	O RÁDIO	39
1.4	ARRANJADORES EM TRÂNSITO: O CASO DE GAYA	42
1.5	RÁDIO, ACERVO E HISTORIOGRAFIA: O CASO DE ALMIRANTE	47
1.6	A TELEVISÃO	48
1.7	A RECONFIGURAÇÃO NO CAMPO DA MPB	51
1.8	FUNDAMENTOS TEÓRICOS E ENCAMINHAMENTOS	56
2	**CONTRIBUIÇÃO PARA A HISTORIOGRAFIA DA MÚSICA POPULAR: A COLEÇÃO HMPB COMO PRODUTO EDITORIAL**	**58**
2.1	ASSESSORES E CONSULTORES DA HMPB	75
2.2	O SUPLEMENTO	88
2.3	A *HMPB* COMO FONTE DE NATUREZA JORNALÍSTICA	96
2.4	TEXTO E PESQUISA: FASCÍCULOS CREDITADOS	100
3	**A IMAGEM DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: A HMPB COMO PRODUTO GRÁFICO**	**104**
3.1	FOTOGRAFIAS HISTÓRICAS E O FOTOJORNALISMO NA HMPB	136
4	**OS ARRANJADORES NA COLEÇÃO HMPB: UMA DISCUSSÃO HISTORIOGRÁFICA**	**155**
4.1	ENTRE SOM E ESTRUTURA: A MEDIAÇÃO DO ARRANJADOR NA CANÇÃO GRAVADA	160
4.2	CARTOGRAFIA DO SOM: INTÉRPRETES, ARRANJADORES E REPERTÓRIO NA *HMPB*	168
4.2.1	Orlando Silva, o "Cantor das Multidões"	172
4.2.2	Francisco Alves, o "Rei da Voz", e Sílvio Caldas, o "Caboclinho"	173
4.2.3	Caetano Veloso e João Gilberto: tropicalismo e bossa nova	175
4.2.4	Gal Costa e Nara Leão: tropicalismo e canção engajada	178
4.2.5	Presença de palco: Wilson Simonal, Dick Farney e Elis Regina	180

4.2.6 Sistematização dos dados sobre os intérpretes 182
4.3 OS ARRANJADORES NA *HMPB* 185
4.3.1 Radamés Gnatalli e o rádio sinfônico 190
4.3.2 Lyrio Panicali e o trânsito entre o universo de concerto e a música popular. 196
4.3.3 Rogério Duprat e o estúdio como laboratório criativo 300
4.3.4 José Briamonte e a experimentação sonora 204
4.3.5 Júlio Medáglia e as vanguardas europeias 206
4.3.6 Análise estruturada da presença dos arranjadores na coleção *HMPB* 210
4.4 OS REPERTÓRIOS NA *HMPB* E A IDEALIZAÇÃO DE UM CÂNONE PARA A MÚSICA POPULAR 212
5 ARRANJADORES NA HMPB: UMA PROPOSTA DE CATEGORIZAÇÃO 221
5.1 O COMPOSITOR-ARRANJADOR: ARRANJO COMO EXTENSÃO DA COMPOSIÇÃO 230
5.2 O INTÉRPRETE-ARRANJADOR: PERFORMANCE COMO CONSTRUÇÃO SONORA 254
5.3 O ARRANJADOR-COLABORADOR: ENTRE A IDEIA E A PARTITURA 268
5.4 O ARRANJADOR-FONOGRÁFICO: TÉCNICA E PRODUTIVIDADE NA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA 276
5.5 O ARRANJADOR COMO AGENTE SONORO DA MEMÓRIA FONOGRÁFICA 286
CONSIDERAÇÕES FINAIS 289
REFERÊNCIAS 300
APÊNDICE - FICHA TÉCNICA DOS FASCÍCULOS 303

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem origem em um percurso que remonta aos anos de graduação no Bacharelado em Música Popular pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), onde as primeiras reflexões sobre a canção brasileira emergiram do entrelaçamento entre prática musical, escuta atenta e inquietação crítica. No Mestrado em Música, também cursado na UNESPAR, aprofundei investigações na linha de pesquisa "Música, Cultura e Sociedade", direcionando o olhar para os modos como a música se articula a contextos históricos e estruturas simbólicas, tendo como perspectiva analítica a fortuna crítica construída pelo *Jornal do Brasil* em torno da figura e da obra de Chico Buarque, considerando os anos de 1965 e 1968. Já no Doutorado em História, agora na Universidade Federal do Paraná (UFPR), o projeto inicial partiu do interesse em compreender a crítica de música popular praticada pelo *Caderno B,* do *Jornal do Brasil*, entre os anos de 1970 e 1974, tomando a imprensa como instância de mediação cultural e consagração simbólica. Ocorre que, durante o processo de levantamento e leitura das edições do *Jornal do Brasil*, deparei-me com um texto do colunista Júlio Hungria, datado de junho de 1970, que noticiava o lançamento do primeiro fascículo da coleção *História da Música Popular Brasileira (HMPB),* da *Editora Abril Cultural*, dedicado a Noel Rosa. O que inicialmente parecia uma referência periférica logo assumiu centralidade na pesquisa. A partir do contato direto com o material — cuja coleção completa integra hoje meu acervo pessoal — compreendi que não se tratava apenas de um apêndice ilustrativo da crítica jornalística, mas de um artefato historiográfico que demandava atenção própria. A ausência de uma reflexão mais sistemática sobre a atuação dos arranjadores na conformação estética dos fonogramas da *HMPB* levou-me a reformular o objeto da tese, concentrando o recorte histórico no período de circulação da coleção, entre 1970 e 1972.

O corpo documental da pesquisa tem como base central a coleção *HMPB*, composta por 48 fascículos ilustrados acompanhados de discos de vinil, tendo sido comercializada em bancas de jornais entre 1970 e 1972. Esta é a única edição da coleção efetivamente analisada nesta tese, mencionando-se, apenas a título de contextualização, ainda que não integrem o escopo analítico do presente estudo, outras duas edições posteriores do mesmo projeto editorial: a *Nova História da Música Popular Brasileira* (1977 a 1979), com 75 fascículos, e a série *História da Música Popular Brasileira – Grandes Compositores* (1982 a 1984), com 52 volumes — das quais possuo em meu acervo pessoal, respectivamente, a totalidade e 35 exemplares. O trabalho empírico foi ampliado pelo cruzamento com fontes de imprensa,

especialmente os acervos digitais do *Jornal do Brasil*, acessado por meio da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, e da *Folha de São Paulo,* consultada como assinante do veículo. Esse conjunto de documentos permitiu uma abordagem historiográfica sustentada na materialidade editorial, na escuta crítica e na leitura comparada dos discursos midiáticos. Ressalta-se que todas as fontes foram transcritas em sua grafia original, respeitando os padrões ortográficos da época.

A pesquisa tem como objeto a atuação dos arranjadores nos fonogramas da coleção *História da Música Popular Brasileira*. A partir desse recorte, formula-se a seguinte pergunta-problema: de que maneira os arranjadores participaram da conformação estética da música popular registrada na *HMPB,* e como sua presença se manifesta nas mediações textuais, editoriais e historiográficas mobilizadas pelo projeto da coleção? Parte-se da hipótese de que os arranjadores exerceram um papel autoral central na conformação da sonoridade dos fonogramas presentes na coleção, operando sobre repertórios consagrados por meio de gestos criativos que envolvem reorganizações harmônicas, reconstruções formais e escolhas tímbricas de grande impacto estético. No entanto, as contribuições dos arranjadores aparecem com menor destaque nas narrativas editoriais da coleção, reflexo de uma organização autoral que privilegia compositores e intérpretes como protagonistas da criação musical, em consonância com as convenções da indústria fonográfica e da crítica especializada da época.

Apesar do prestígio editorial da *HMPB*, observa-se uma lacuna significativa na literatura especializada quanto à análise aprofundada de seu funcionamento, especialmente com relação à atuação dos arranjadores. Tal lacuna se insere em um contexto mais amplo dentro da historiografia da música popular gravada, que tende a privilegiar protagonistas visíveis — compositores e intérpretes — em detrimento de agentes técnicos e artísticos que operam de maneira menos ostensiva, mas não menos decisiva. A proposta desta tese contribui para os estudos sobre música popular ao deslocar o foco analítico da letra e da melodia — elementos tradicionalmente associados à autoria — para os processos de construção sonora mediados pelos arranjos, destacando o papel do arranjador como operador da memória musical e da escuta histórica. Esta pesquisa busca, assim, tensionar as hierarquias estabelecidas no campo da autoria musical, propondo uma revalorização crítica do gesto arranjístico como forma de escrita sonora e instância de memória. Neste trabalho, entende-se por gesto arranjístico a intervenção criativa realizada pelo arranjador no plano sonoro da canção gravada, operando sobre elementos como harmonia, forma, timbre, ritmo e textura. Mais do que uma técnica de apoio ou ornamentação, o gesto arranjístico é aqui concebido como uma ação estética situada, que imprime sentidos, reorganiza material pré-existente e contribui para a construção da escuta e da memória musical.

Trata-se, portanto, de um ato autoral que se manifesta na reconfiguração sonora da tradição, articulando passado e presente por meio da mediação fonográfica.

O objetivo geral da presente pesquisa é investigar o papel dos arranjadores na conformação da sonoridade da música popular brasileira, por meio da análise crítica da coleção *HMPB*, considerando os mecanismos de creditação de autoria operados em sua estrutura editorial. São objetivos específicos: analisar o funcionamento historiográfico e curatorial da coleção, com ênfase em seus critérios de seleção, narrativa e legitimação da memória musical; mapear a presença e a atuação dos arranjadores nos fonogramas da coleção, com base em dados catalográficos, escuta crítica e trajetórias estilísticas; analisar arranjos presentes na coleção, evidenciando suas contribuições formais, harmônicas, tímbricas e estruturais.

A abordagem metodológica articula aportes da história cultural, da crítica musical e da musicologia, combinando estratégias qualitativas e quantitativas. A análise da *HMPB* foi realizada em duas frentes: leitura sistemática dos fascículos, com atenção à materialidade editorial, aos textos de apresentação e às informações técnicas; escuta atenta dos fonogramas, com transcrição e análise parcial de arranjos selecionados. A catalogação completa da coleção — organizada em banco de dados próprio, denominado *HMPB Repertório* — possibilitou o cruzamento entre repertórios, autores, intérpretes e arranjadores, permitindo observar padrões de recorrência, lacunas e escolhas estéticas. O trabalho foi ainda complementado por fontes de imprensa e documentos iconográficos, compondo um conjunto empírico robusto para a análise crítica da coleção. No caso específico dos documentos iconográficos, estes foram produzidos por meio de um processo de registro fotográfico de toda a coleção, a fim de se construir um banco de imagens em alta resolução que pudesse servir aos propósitos investigativos da tese.

O arcabouço teórico da pesquisa apoia-se em autores que contribuem, a partir de diferentes perspectivas, para a análise da música popular como forma de linguagem, mediação e memória. José Geraldo Vinci de Moraes (2000, 2018 e 2019) oferece subsídios fundamentais para a abordagem da canção como linguagem, da análise de documentos musicais em pesquisas históricas e da historiografia da música popular. Michel de Certeau (1982) é mobilizado a partir do conceito de operação historiográfica, que permite pensar os modos de construção narrativa do passado musical. As reflexões propostas na tese sobre esse aspecto, embora inspiradas em Certeau, são adaptadas para o contexto editorial da coleção, substituindo a ideia de uma escrita acadêmica da história narrada pela *HMPB* por uma escrita jornalística/editorial. Isso vai ao encontro da crítica musical, área em que a tese se apoia nas contribuições de Fred Everett Maus (2001) e Simon Frith (2019), que ajudam a compreender a crítica como prática de mediação estética e produção de sentido.

A mediação cultural e a curadoria midiática são discutidas com base na tese de Luisa Quarti Lamarão (2012), enquanto Luiz Tatit (2012) fornece as bases para uma abordagem musicológica da canção, centrada na articulação entre melodia e palavra. O conceito de arranjo é problematizado a partir de Malcolm Boyd (2001), Paulo Aragão (2001) e Sérgio Molina (2017), cujos trabalhos possibilitam compreender o fonograma como unidade composicional complexa e colaborativa. Felipe Trotta (2008) é referência para a discussão da ideia de sonoridade nos fonogramas, enquanto Gislene Silva (2005) contribui com a noção de noticiabilidade, fundamental para pensar a constituição do "valor-notícia" no âmbito da pauta jornalística.

A tese, assim, situa-se no cruzamento entre história da música, estudos da cultura sonora e crítica das formas de mediação, discussões que se desdobram ao longo dos cinco capítulos que compõem este trabalho.

Capítulo 1 - Arranjadores na HMPB: questões iniciais

O primeiro capítulo estabelece as bases conceituais, metodológicas e historiográficas da pesquisa. Parte-se da compreensão do fonograma como documento histórico e vetor de memória cultural, evidenciando a música gravada como um campo de disputa simbólica em que múltiplos agentes — compositores, intérpretes, produtores e arranjadores — atuam de forma interdependente. Nesse contexto, o arranjador é posicionado como sujeito estético e histórico, cuja atuação repercute diretamente na conformação da sonoridade da canção brasileira. A coleção *História da Música Popular Brasileira*, ao reunir fonogramas e textos em uma operação editorial de escrita da história, oferece um exemplo paradigmático desse processo.

Com base nas formulações de Boyd (2001) e Molina (2017), o capítulo apresenta o arranjo como prática autoral multifacetada: reescrita, estilização e interpretação se entrelaçam na elaboração de camadas sonoras que, muitas vezes, reconfiguram radicalmente o sentido de obras consagradas. Ao tomar o fonograma como unidade composicional complexa, propõe-se uma abordagem que reconhece a dimensão criativa do arranjo como parte do núcleo expressivo da canção popular, em vez de tratá-lo como mero ornamento técnico ou suporte de acompanhamento.

Ao mesmo tempo, mobilizando os estudos de Moraes (2018), o capítulo reivindica a escuta como operação historiográfica legítima, desestabilizando a primazia ocularista da história tradicional e introduzindo o som como indício, linguagem e campo sensível de análise. Escutar fonogramas não significa apenas identificá-los como documentos ilustrativos, mas

compreendê-los como construções estéticas densas, marcadas por mediações técnicas, autorais e editoriais. A escuta, nesse sentido, é uma via ativa de investigação do passado, situada cultural e epistemologicamente.

A esse horizonte metodológico soma-se a ideia de uma operação historiográfica, inspirada no conceito proposto por Certeau (1982), por meio da qual são articulados três polos fundamentais da escrita da história: o lugar do historiador, o objeto ausente e o lugar do leitor. A coleção *HMPB* é analisada, então, como um artefato discursivo que atua nesses três polos: organiza uma narrativa legitimadora do passado musical, resgata objetos sonoros como vestígios de uma memória cultural e interpela o público leitor-ouvinte a partir de uma linguagem que combina autoridade jornalística e acessibilidade midiática.

Por fim, o capítulo revisita os marcos formadores da indústria fonográfica e da crítica musical no Brasil, com especial atenção para a atuação de iniciativas como a *Casa Edison*, o rádio e a imprensa cultural. Essa reconstituição histórica evidencia que a consagração da música popular brasileira esteve, desde cedo, condicionada a mecanismos de mediação técnica e editorial, nos quais os arranjadores desempenharam papéis decisivos. A partir dessas premissas, o capítulo propõe um deslocamento do olhar historiográfico para as camadas sonoras da memória, oferecendo instrumentos conceituais e metodológicos que orientarão as análises desenvolvidas ao longo da tese.

Capítulo 2 – Contribuição para a historiografia da música popular: a HMPB como produto editorial

O segundo capítulo tem por objetivo apresentar a coleção *História da Música Popular Brasileira* como artefato historiográfico, objeto fonográfico-editorial e fonte central da presente pesquisa. A coleção é examinada enquanto dispositivo de mediação cultural e produção de memória, sendo analisada em sua materialidade sonora, textual e institucional. Consideram-se, nesse processo, os critérios de curadoria editorial, os mecanismos de circulação e recepção, as instâncias de legitimação crítica e os discursos midiáticos que consagraram a coleção como narrativa da tradição musical brasileira.

A pesquisa se vale de um levantamento empírico direto dos 48 fascículos da coleção, com atenção especial ao primeiro volume (dedicado a Noel Rosa) e ao suplemento "O Som Brasileiro do Lundu à Tropicália", publicado como introdução ao projeto. São descritas em detalhe as estratégias de lançamento da coleção, os modos de divulgação publicitária através da imprensa escrita (especificamente no *Jornal do Brasil* e na *Folha de São Paulo*), a composição e atuação do corpo editorial da coleção (formado por jornalistas, críticos, músicos

e pesquisadores) e as dinâmicas de produção coletiva entre assessores, consultores e redatores. O capítulo também examina o modelo de negócios da *Editora Abril Cultural*, responsável pela *HMPB*, articulando o projeto à lógica das coleções culturais que, na virada da década de 1960 para a de 1970, visavam democratizar o acesso ao "consumo culto" entre os setores médios urbanos. Ao explorar essas dimensões, o capítulo busca compreender a coleção como operação historiográfica midiática, que combina práticas do jornalismo, da crítica musical e da edição comercial, resultando numa forma específica de escrita da história da música popular, que era tanto seletiva e mediada quanto orientada por critérios de valor e disputas simbólicas. Essa leitura se mostra fundamental para os capítulos seguintes, que aprofundam a análise da presença e do papel dos arranjadores na construção sonora dos fonogramas da coleção.

Capítulo 3 – A imagem na música popular brasileira: a HMPB como produto gráfico

O terceiro capítulo, por sua vez, dedica-se à análise dos aspectos gráficos, visuais e iconográficos da *HMPB*, compreendendo-os como parte constitutiva da operação historiográfica empreendida pela coleção. Partindo do princípio de que a imagem também produz discurso, o capítulo examina as escolhas editoriais no tratamento visual da série: os critérios de seleção e enquadramento das fotografias, o uso de retratos de arquivo e imagens produzidas em coberturas fotojornalísticas, a construção de atmosferas simbólicas por meio de fotomontagens, a diagramação dos fascículos e a articulação entre texto e imagem no espaço gráfico da publicação.

Com base em uma leitura crítica de capas, encartes, recursos tipográficos e outros elementos do *design* editorial, busca-se demonstrar como a dimensão visual participa ativamente da conformação de uma narrativa canônica sobre a música brasileira. Assim, o capítulo entende o projeto gráfico não como mero suporte, mas como instância ativa na produção de sentidos, atuando na constituição da memória visual da música popular brasileira. A análise permite compreender de que forma o gesto editorial, ao compor uma determinada visualidade para o passado musical do país, contribui para fixar identidades e estabelecer figuras centrais de uma historiografia midiática da canção brasileira.

Capítulo 4 – Os arranjadores na coleção HMPB: uma discussão historiográfica

O quarto capítulo tem como foco a análise da atuação dos arranjadores nos fonogramas da coleção *HMPB*. O objetivo central é identificar quem são esses profissionais, quantas vezes aparecem na coleção, quais características estilísticas marcam seu trabalho e de que forma suas contribuições participam da construção da sonoridade presente nos discos. Para isso, foi

realizado um levantamento sistemático de dados extraídos das fichas técnicas, do conteúdo musical dos fonogramas e de fontes da imprensa especializada da época. Com base nesse mapeamento, são destacados nomes como Radamés Gnattali, Lyrio Panicali, Rogério Duprat, José Briamonte, Júlio Medaglia, entre outros. A análise não se limita à identificação dos nomes: busca-se compreender como cada arranjador atuou dentro da coleção, quais escolhas musicais se repetem em seu trabalho e como essas escolhas interferem na forma como os fonogramas são percebidos. O capítulo parte da escuta crítica dos discos da coleção, combinando essa escuta com uma leitura atenta das informações editoriais e com a sistematização de dados em tabelas que organizam os arranjadores por frequência, repertório e artistas com os quais trabalharam. Essa abordagem permite observar que, embora os arranjadores tenham tido uma participação expressiva na realização musical da *HMPB*, suas contribuições foram pouco destacadas nos textos dos fascículos ou reconhecidas como parte fundamental do projeto. A análise sugere que o papel desses profissionais se aproxima da ideia de autoria musical, mesmo que essa autoria nem sempre seja nomeada ou valorizada. Os arranjadores interferem diretamente na harmonia, na instrumentação, no ritmo e na forma das canções, o que os torna agentes ativos no resultado final da gravação.

O capítulo também examina de que forma a atuação dos arranjadores se insere nas dinâmicas da indústria fonográfica brasileira, com atenção especial à forma como o crédito autoral é tradicionalmente distribuído nos fonogramas. A partir dessa análise, propõe-se uma diferenciação mais cuidadosa entre os distintos agentes criativos envolvidos na elaboração da canção gravada. Com base nas reflexões de Tatit (2012), o conceito de cancionista é aqui compreendido como aquele que realiza a canção articulando letra e melodia, ou dominando ao menos uma dessas dimensões. Já as contribuições de Moraes (2000) permitem entender a linguagem da canção como resultado da combinação entre texto verbal e forma musical — combinação que, na gravação, se enriquece com as intervenções formais realizadas pelos arranjadores. Nesse contexto, o capítulo questiona o uso genérico do termo "compositor" para se referir, de modo indistinto, a letristas, melodistas, cancionistas e outros colaboradores criativos. Argumenta-se que essas funções, embora costumeiramente agrupadas sob um mesmo rótulo, possuem naturezas distintas e merecem ser tratadas como tal, a fim de oferecer uma leitura mais precisa das relações de autoria na música popular. A contribuição dos arranjadores — ao interferir diretamente na organização sonora da canção e participar ativamente da construção de sua forma final — reforça a importância de se pensar a autoria musical de maneira ampliada, reconhecendo diferentes níveis de criação e responsabilidade estética no interior do processo fonográfico.

Ao longo do capítulo, são apresentados exemplos concretos que ilustram diferentes estilos de arranjo dentro da coleção, com comentários sobre a atuação de cada arranjador discutido. Esses exemplos reforçam a importância de considerar o arranjo como uma instância criativa relevante na análise da música popular brasileira. Assim, o capítulo amplia o olhar sobre os fonogramas da *HMPB*, destacando uma camada fundamental de sua elaboração que muitas vezes passa despercebida nas abordagens mais centradas em cancionistas e intérpretes.

Capítulo 5 – Arranjadores na HMPB: uma proposta de categorização

Enquanto o capítulo anterior se deteve na identificação, recorrência e estilo dos arranjadores da coleção, este capítulo busca interpretar a lógica de suas atuações por meio de uma categorização tipológica. Desta forma, o quinto capítulo consolida uma das contribuições centrais desta tese: a proposição de uma tipologia autoral para compreender os diferentes perfis de atuação arranjística nos fonogramas da coleção *HMPB*. A partir de uma escuta analítica e de análises musicais de fonogramas selecionados, busca-se identificar como os arranjadores, em suas variadas formas de inserção no processo fonográfico, operam sobre elementos como forma, timbre, instrumentação e dinâmica, moldando a sonoridade final das obras. O capítulo parte do entendimento do arranjo não como um mero complemento técnico, mas como uma operação estética e narrativa que transforma o material musical e imprime novas camadas de sentido à canção gravada.

A grande proposta analítica aqui desenvolvida é a categorização de quatro tipos de arranjadores, definidos a partir da documentação da própria coleção: o compositor-arranjador, o intérprete-arranjador, o arranjador-colaborador e o arranjador-fonográfico. Essa tipologia, situada e empírica, emerge do confronto direto com os fonogramas da *HMPB* e não pretende ter valor universal, mas sim iluminar as distintas zonas de atuação dos arranjadores no interior de um projeto editorial específico. Cada categoria é discutida com base em casos exemplares, permitindo observar a diversidade de práticas que constituem o fazer arranjístico na música popular brasileira gravada.

O compositor-arranjador é aquele cuja obra já nasce com a estrutura arranjística embutida, quando a composição incorpora harmonicamente, timbricamente e formalmente os contornos da canção final, como demonstram os casos de Dorival Caymmi, Pixinguinha, Tom Jobim e Edu Lobo. O intérprete-arranjador atua a partir da performance, estruturando o arranjo com o instrumento e imprimindo uma assinatura sonora por meio de escolhas rítmicas, melódicas e dinâmicas, frequentemente em contextos nos quais a oralidade e a improvisação são valorizadas. O arranjador-colaborador, por sua vez, é aquele que constrói soluções sonoras

em interlocução direta com o compositor ou intérprete, contribuindo desde as primeiras decisões formais e podendo chegar até ao processo de gravação fonográfica. Já o arranjador-fonográfico trabalha diretamente com o material já composto, moldando a versão definitiva da canção a partir das condições técnicas e estéticas do estúdio, sendo fundamental na construção da moldura sonora que chega ao público. Essa tipologia é acompanhada por um detalhamento das etapas do processo de gravação dos fonogramas, da escrita do arranjo à gravação vocal, possibilitando relacionar os diferentes perfis de arranjadores às instâncias específicas do processo fonográfico em que sua atuação se torna mais evidente. O capítulo reafirma o arranjo como instância de criação situada, que articula saber técnico e escuta estética, e que contribui decisivamente para a fixação de estilos e para a construção da memória auditiva da canção brasileira.

À proposta tipológica acopla-se uma sistematização empírica do material analisado, apresentada em tabelas que reúnem os arranjadores identificados nos fonogramas da coleção e os organizam segundo os perfis de atuação aqui propostos. Além disso, o capítulo inclui uma segunda série de quadros comparativos que relacionam os diferentes gestos arranjísticos observados com os respectivos fonogramas em que se manifestam, evidenciando padrões, contrastes e recorrências. Essas tabelas funcionam como síntese visual das análises desenvolvidas, permitindo articular os dados levantados com as categorias interpretativas criadas. Por reunir escuta crítica, análise formal e organização documental, o capítulo reafirma que os arranjadores desempenharam um papel ativo na construção da memória musical registrada pela *HMPB*. As tipologias propostas não apenas ajudam a compreender a diversidade de práticas existentes, como também apontam para uma ampliação necessária do conceito de autoria musical. Nesse sentido, o arranjo é assumido como forma de pensamento sonoro que atravessa a tradição, o repertório e os dispositivos técnicos da gravação, atualizando sentidos e instaurando camadas de escuta que desafiam os limites da historiografia musical convencional.

Apêndice – Ficha técnica dos fascículos

Além dos cinco capítulos que compõem o corpo principal da tese, o trabalho é acompanhado por um apêndice final que reúne a sistematização integral dos dados coletados durante o processo de investigação. Trata-se de um extenso conjunto de fichas técnicas referentes aos 48 fascículos da coleção, que organiza de forma detalhada informações sobre os fonogramas, repertórios, intérpretes, arranjadores, datas de gravação e demais aspectos técnicos e editoriais de cada volume da série. Esse material resulta de um levantamento empírico contínuo, realizado ao longo de mais de três anos, e constitui não apenas um complemento

documental à argumentação desenvolvida nos capítulos, mas também uma base de dados útil para pesquisas futuras.

A inclusão desse apêndice responde à dupla exigência de rigor metodológico e transparência analítica, ampliando a acessibilidade da fonte e contribuindo para o aprofundamento das discussões historiográficas e críticas em torno das mediações editoriais e sonoras da música popular brasileira. Ao reunir os dados de forma ordenada e comentada, o apêndice reforça o compromisso desta tese com o trabalho de documentação, escuta crítica e reconstituição das camadas técnicas, autorais e simbólicas que estruturam a coleção *HMPB*.

Finalizando a apresentação dos capítulos e do conteúdo do apêndice com a visibilidade das fontes primárias, reafirma-se que esta tese tem por objetivo recentrar o olhar historiográfico sobre a canção popular brasileira, deslocando o arranjo do plano secundário ao qual muitas vezes foi relegado. A atuação dos arranjadores, longe de ser apenas um complemento técnico, emerge aqui como componente decisivo na definição da estética e da memória sonora da música popular tal como registrada na coleção *História da Música Popular Brasileira*. Mais do que uma documentação do passado musical, os fonogramas da *HMPB* se revelam como espaços de invenção e reinterpretação, atravessados por gestos arranjísticos que ainda reverberam nas formas de escutar, compreender e narrar a canção brasileira. Os capítulos que seguem aprofundam essas escutas e análises, lançando luz sobre os modos como os arranjadores contribuíram para dar forma — e também sentido — àquilo que hoje reconhecemos como tradição musical brasileira.

1. ARRANJADORES NA *HMPB*: QUESTÕES INICIAIS

A indústria fonográfica brasileira se estruturou, ao longo do século XX, a partir da consolidação do fonograma como suporte central da experiência musical popular. Mais do que um simples repositório de sons, o fonograma tornou-se o ponto de convergência entre criação, mediação técnica e consumo, funcionando como matriz de memória e circulação cultural. Nesse contexto, a canção gravada passou a operar não apenas como mercadoria simbólica, mas como documento de época, resultante de um processo coletivo de criação no qual múltiplos agentes (compositores, intérpretes, produtores e arranjadores) atuaram de maneira interdependente. É nesse entrecruzamento entre práticas técnicas, escolhas editoriais e disputas simbólicas que a figura do arranjador se revela estratégica na conformação da memória sonora da música popular brasileira. A partir dessa perspectiva, esta tese propõe observar os arranjadores como sujeitos relevantes na constituição estética da música popular gravada. O caso da coleção *História da Música Popular Brasileira*, lançada pela *Editora Abril Cultural* e que circulou entre 1970 e 1972, é exemplar nesse sentido. Ao compilar fonogramas previamente lançados em disco e recontextualizá-los como documentos de um patrimônio musical nacional, a *HMPB* institui uma narrativa histórica em que os arranjadores aparecem de forma desigual: muitas vezes mencionados apenas em fichas técnicas e raramente destacados nos textos de análise, mesmo quando sua intervenção musical foi determinante para a conformação da sonoridade das obras. Este capítulo introdutório, portanto, tem como objetivo construir uma base conceitual e metodológica para a análise dessa presença secundária dos arranjadores no contexto da música popular gravada.

O ponto de partida é uma delimitação clara do objeto: o arranjo como forma de atuação musical e o arranjador como agente da materialidade fonográfica. Conforme propõe Boyd (2001), o arranjo pode ser compreendido sob três dimensões interligadas:

a) como prática de reescrita musical, geralmente a partir de um material já existente;

b) como construção estilística, que modela timbre, forma, densidade e textura;

c) como gesto interpretativo que pode, em determinados contextos, resultar em uma nova obra. Essa definição é particularmente fecunda para o campo da música popular, onde o arranjo frequentemente escapa da notação escrita e se manifesta por meio de decisões de estúdio, ensaio ou performance. No caso da música gravada, como argumenta Boyd, o arranjador atua menos como transcritor e mais como reelaborador sonoro, estabelecendo novas camadas de sentido para o repertório.

Essa abordagem dialoga diretamente com as proposições de Molina (2017), que defende uma ampliação do conceito de composição em música popular, tomando o fonograma como unidade composicional complexa. Para o autor, a composição da canção popular se dá em três camadas fundamentais:

a) criação da melodia e da letra (primeira camada);

b) elaboração do arranjo (segunda camada);

c) performance interpretativa (terceira camada).

Essas etapas não operam de forma linear, mas como um processo colaborativo e não raro improvisado, em que a dimensão autoral se distribui entre diferentes agentes. Assim, o arranjo deixa de ser visto como uma roupagem de embelezamento para a canção e passa a integrar seu núcleo expressivo, afetando diretamente a percepção pública da obra.

Seguindo nesta direção, Moraes (2018) aponta que, nos últimos anos, o campo historiográfico passou a operar um deslocamento sensível, ainda em processo, rumo à escuta como via legítima de acesso ao passado. Esse movimento, embora tardio, responde à necessidade de reavaliar criticamente a hegemonia ocularista que constituiu a disciplina histórica desde suas origens, tensionando de modo provocador a tradição historiográfica ocidental, que instituiu a primazia da escrita e da leitura como operadores da verdade histórica, relegando os sons, os ruídos e as práticas de escuta a um plano subalterno, instável e epistemicamente desautorizado. Essa crítica à supremacia do olhar permite compreender a marginalização histórica do som como fonte e objeto de conhecimento, bem como a subalternização das práticas de escuta no interior das metodologias historiográficas. Ao priorizar o documento escrito e a prova visual como formas privilegiadas de evidência, a disciplina histórica consolidou um paradigma que exclui o sonoro de seu repertório epistêmico. Moraes sustenta que essa hegemonia não é apenas uma preferência sensorial, mas um regime de verdade que condiciona aquilo que pode ou não ser reconhecido como passado. Ao colocar em xeque esse modelo perceptivo, a virada auditiva emerge não como substituição sensorial, mas como ampliação dos regimes de sensibilidade e inteligibilidade histórica. Trata-se de reconhecer que a escuta não apenas amplia o repertório das fontes, mas desestabiliza categorias fundantes da disciplina (como documento, testemunho, autoria e memória) ao introduzir formas de presença que são simultaneamente materiais e imateriais, técnicas e afetivas, estéticas e políticas.

O autor explica que, com o advento das tecnologias de reprodução sonora (fonógrafo, rádio, disco) a partir do final do século XIX, inaugura-se um processo que reconfigura não apenas as formas de percepção sensível da modernidade, mas também as possibilidades de

constituição e circulação de memórias sonoras ou auditivas. Os fonogramas, portanto, como objetos culturais e dispositivos técnicos, passam a mediar de forma decisiva a relação entre criação musical, recepção e registro. É nesse novo regime de audibilidade que a escuta deixa de ser exclusividade do especialista e se dissemina como prática social massificada. Contudo, Moraes (2018) argumenta que tais transformações não foram acompanhadas no mesmo ritmo pela historiografia tradicional, resultando na desvalorização das culturas sonoras urbanas e da música popular como objetos históricos legítimos. Reverter esse quadro implicaria reconhecer o fonograma como indício e objeto histórico, cuja análise requer não apenas o cotejamento técnico de suportes, mas uma escuta situada, culturalmente moldada e epistemologicamente consciente.

É nessa chave que o presente trabalho considera a escuta crítica como componente metodológico da análise histórica da coleção *História da Música Popular Brasileira*. Não se trata simplesmente de ouvir os registros fonográficos como documentos ilustrativos, mas de escutá-los como construções estéticas densas, mediadas por múltiplos agenciamentos (técnicos, editoriais, autorais, interpretativos) que convocam o historiador a ler o som como linguagem, o arranjo como gesto discursivo e a gravação como cena performativa. A escuta, nesse contexto, não é apenas um ato sensorial: é uma operação historiográfica. Ao assumir, portanto, a escuta como dimensão crítica e sensível do trabalho histórico, a tese alinha-se às reflexões de Moraes (2018), porque se propõe a tratar o som não como dado bruto residual da canção, mas como objeto dinâmico, vetor de experiências e operador da memória.

Nesse sentido, a ideia de operação historiográfica mobilizada na tese e inspirada nas proposições de Certeau (1982) oferece um modelo complementar à virada auditiva proposta por Moraes, pois também situa a produção do passado como uma construção marcada por ausências, silêncios e mediações. Para o autor, a história não é uma representação transparente do passado, mas uma prática discursiva e socialmente situada, marcada por um conjunto de procedimentos que transformam vestígios ausentes em narrativa inteligível. Escrever história, nesse sentido, seria mais do que relatar fatos, porque operaria discursivamente sobre uma ausência, ocupando simbolicamente o lugar do acontecimento.

Antes de avançarmos no estudo em torno da *HMPB,* vamos procurar entender como esses três polos atuam no contexto da operação historiográfica estabelecida pela coleção. Com relação ao primeiro polo, o do lugar do historiador, é importante considerar que quem escreve a história não o faz a partir de um ponto neutro, mas de uma posição institucional e cultural determinada, que, no caso da *HMPB*, é ocupada por uma equipe de jornalistas inseridos no universo editorial da *Abril Cultural*. O que se produz ali é uma narrativa legitimada por sua

forma impressa e fonográfica, que assume para si a autoridade de dizer o passado da música popular brasileira. A coleção, portanto, não apenas documenta, mas também interpreta, organiza e dá sentido estético a esse passado, inscrevendo-se como prática de memória e como gesto editorial de canonização.

O segundo polo da operação historiográfica, conforme Certau (1982), o do objeto ausente, corresponde àquilo que já não fala: o tempo passado, os sujeitos mortos, os eventos encerrados. A escrita da história se constitui, justamente, como substituição simbólica dessa ausência, que na *HMPB* se dá tanto no plano textual quanto no plano sonoro, daí a ligação direta com o a proposta de Moraes (2018) de incluir o som como documento histórico. Os fonogramas regravados, ou organizados em novos contextos, somados às narrativas que os acompanham nas páginas dos fascículos, constroem um discurso sobre o passado que privilegia figuras e símbolos facilmente reconhecíveis pelo público leitor-ouvinte.

Por fim, o terceiro polo, destinado ao lugar do leitor, diz respeito à recepção social do discurso histórico. A *HMPB*, ao ser distribuída em bancas de jornal (como será descrito de forma mais detalhada no próximo capítulo), dialogava com um público consumidor de cultura que poderia reconhecer na coleção não apenas uma fonte de entretenimento, mas um documento legitimador de pertencimento. Esse leitor é interpelado não por um texto acadêmico, mas por uma linguagem que combina a autoridade do saber histórico com a acessibilidade da linguagem jornalística, criando um efeito de evidência e de consenso em torno da memória nacional construída.

A partir dessa reflexão, a *HMPB* pode ser entendida como uma forma específica de operação historiográfica, que mobiliza os instrumentos da imprensa cultural, da curadoria fonográfica e da estética editorial para organizar o passado da canção popular em uma narrativa sedutora. Como observa Certeau (1982), aquilo que se entende como algo real dentro da história não é exatamente o que se resgata, mas aquilo que se produz discursivamente. A história, nesse sentido, consistiria sempre num gesto de construção que transforma a ausência em presença simbólica, sob os condicionamentos do lugar de onde se fala e para quem se fala. A coleção *HMPB* não escapa a essa lógica, pois, ao mesmo tempo em que afirma uma memória musical nacional, ela participa ativamente da produção dessa memória, selecionando, rearranjando e organizando elementos conforme uma racionalidade editorial e mercadológica.

Essa perspectiva permite, portanto, deslocar o foco da análise da coleção para além de seu conteúdo aparente, e situá-la como dispositivo de escrita da história, ou ainda, de uma escrita marcada por escolhas de linguagem e por operações de mediação que dão forma à escuta histórica. A pouca incidência de créditos para os arranjadores, por exemplo, não representa

apenas um dado técnico, mas um indicativo da operação historiográfica em curso: os sujeitos que mediaram sonoramente a memória musical brasileira tornam-se menos destacados no mesmo movimento que consagra determinados intérpretes e cancionistas como ícones do cânone popular. Ao assumir essa perspectiva, a presente tese busca reconhecer e analisar a atuação dos arranjadores como coautores da materialidade sonora das canções, tal como registradas na coleção *HMPB*, focalizando os arranjadores que efetivamente foram creditados nos textos e fichas técnicas da coleção, permitindo uma investigação crítica da maneira como suas contribuições musicais foram expostas dentro de um projeto editorial que se pretendia memorialístico e enciclopédico. A atuação dos arranjadores será, ao longo da tese, mapeada a partir de escutas dirigidas e cotejamentos documentais, buscando compreender de que forma esses profissionais operaram como mediadores estéticos e técnicos. Tal enfoque se justifica não apenas por sua relevância para a história da música popular brasileira, mas por sua capacidade de revelar camadas interpretativas que escapam às abordagens centradas exclusivamente no cancionista e no intérprete. Como demonstraremos, são os arranjadores que, muitas vezes, definem a ambiência sonora, as instrumentações e a densidade harmônica das gravações, elementos fundamentais para a forma como as canções são recebidas e lembradas pelo público. O argumento central é que, no contexto da *HMPB*, os arranjadores não foram apenas técnicos a serviço de um repertório, mas agentes criativos cujo trabalho moldou a memória fonográfica no Brasil.

É nesse ponto que a atuação dos arranjadores ganha centralidade nesta pesquisa. Diferentemente de contextos como os festivais de canção televisionados, onde a disputa simbólica era explicitada em performances ao vivo e resultados consagrados pela mídia, a *HMPB* opera por meio de escolhas curatoriais baseadas, em sua maioria, nos fonogramas já existentes. Isso confere ao arranjo um papel decisivo, ainda que pouco comentado, na fixação da sonoridade histórica das canções. O que se segue, portanto, é uma análise fundamentada dessas presenças secundárias (nem ocultas, nem plenamente reconhecidas) na construção da memória fonográfica da música popular brasileira. A estrutura conceitual e historiográfica apresentada ao longo da tese buscará mapear essas figuras, evidenciando suas formas de inserção e contribuição estética dentro do projeto editorial da coleção.

1.1 UM OLHAR SOBRE TECNOLOGIAS, CRÍTICA DE IMPRENSA E HISTORIOGRAFIA APLICADAS À MÚSICA POPULAR

A fim de se compreender como os fonogramas encaixam-se à discussão em torno da *HMPB* e de seus arranjadores, é necessário observar primeiro, ainda que brevemente, a emergência de três tecnologias que impactaram o desenvolvimento da música popular: o disco, o rádio e a televisão. O olhar sobre essas tecnologias será direcionado de forma paralela ao surgimento de um mercado de entretenimento e à consolidação da crítica de música popular na imprensa, de onde tem origem a historiografia em torno desse mesmo tema. O ponto de partida vem do entendimento de que houve uma sucessão de esforços ao longo do século XX em torno de se escrever uma historiografia da música popular brasileira, que encontrou desafios como a falta de acervos, a marginalização da cultura popular e até mesmo os processos decolonial e pós-colonial envolvidos na construção do Estado Brasileiro. Muito do que se fez, no entanto, aconteceu por conta da ação de diletantes, principalmente jornalistas e intelectuais, que criaram os próprios acervos de documentação arquivada e utilizaram a imprensa como instrumento divulgador dessa história, em grande parte pautada pela memória.

Para Moraes (2019), as figuras ligadas à escrita da história da música popular exerciam ao menos dois papéis: o de artista (porque havia cantores, compositores e instrumentistas neste meio) e o de jornalista (devido à atuação individual em jornais impressos ou no rádio). A ligação entre eles era baseada no cruzamento entre a vida boêmia da noite carioca, a prática musical nas casas de espetáculo e o fazer jornalístico nas redações dos jornais. Partindo de uma relação entre memória e história, Moraes (2019) explora a convergência entre essas duas dimensões, que passa pelo jornalismo e leva ao estabelecimento gradual de uma operação historiográfica que une a memória ao arquivo, transformando o jornalista em historiador. Ainda segundo o autor, as pesquisas de caráter historiográfico produzidas por esses jornalistas entre as décadas de 1930 e 1940 baseavam-se, quase que exclusivamente, na memória. Isso provém do fato de que, em geral, quem escrevia esses trabalhos eram jornalistas contemporâneos dos músicos populares dos quais falavam. Essa proximidade começou a ser dissipada no tempo quando jornalistas mais jovens passaram a escrever sobre o assunto, tendo inclusive as obras publicadas nesta primeira fase como parte do seu próprio conjunto de fontes.

A partir da década de 1960, observa-se, segundo Moraes (2019), o crescimento de trabalhos sobre a história da música popular brasileira que se apoiam cada vez mais em arquivos pessoais de jornalistas e críticos. Nesse contexto, começam a se firmar formas recorrentes de organizar cronologicamente essa história, estabelecendo marcos e recortes que funcionam

como balizas historiográficas. Duas dessas formas de cronologia se destacam: uma baseada na sucessão de gêneros musicais e outra na segmentação temporal por décadas. A seguir, apresenta-se um quadro comparativo dessas duas propostas, com os principais pontos de referência mencionados pelo autor:

TABELA 1 – POSSIBILIDADES DE CRONOLOGIA PARA A MÚSICA POPULAR

Por gêneros	Lundu, modinha, maxixe, choro e samba
Por periodização	1910 a 1920: Fundadores 1930 a 1950: Época de Ouro 1960 em diante: MPB

FONTE: Moraes (2019).

No caso da periodização proposta por Moraes (2019), é possível perceber que sua organização cronológica está ancorada nos marcos históricos do século XX, começando entre as décadas de 1910 e 1920, momento em que se intensifica a articulação entre tecnologias de comunicação e práticas musicais urbanas. Este período coincide com o crescimento do mercado de entretenimento, sobretudo na cidade do Rio de Janeiro, onde o fonógrafo, o rádio e os espetáculos ao vivo passaram a compor um ecossistema cultural em transformação. Como destaca Bessa (2010), trata-se de um contexto marcado pelo florescimento de diversas formas de lazer urbano impulsionadas por novas tecnologias de reprodução sonora e visual, que moldaram os circuitos de difusão musical da época. A autora associa esse movimento ao surto de crescimento econômico e às reformas urbanas da gestão Pereira Passos, que contribuíram para a reconfiguração da vida social carioca e para o surgimento de espaços como cafés, cinemas, casas noturnas e teatros de revista.

Esse novo panorama urbano também engendrou tensões em torno da legitimidade cultural e do lugar social dos músicos populares (em especial os que atuavam em ambientes informais, como ruas e botequins), frequentemente associados à marginalidade por meio de discursos que criminalizavam a "vadiagem". A expansão do entretenimento urbano, portanto, não só favoreceu a profissionalização de certos músicos e a multiplicação dos circuitos de difusão, como também impôs novos critérios de distinção estética e social, que acabariam moldando os próprios contornos da história da música popular brasileira tal como viria a ser narrada nas décadas seguintes.

Falando especificamente sobre o samba, Queiroz e Freitas (2021) explicam que o início do século XX foi marcado por episódios de repressão policial ao gênero. Por meio de um levantamento de fontes de imprensa, os autores demonstram como a opinião pública era formada na direção de se criminalizar a prática do samba, associando o gênero musical à vida

criminosa. O viés da cobertura de imprensa é destacado por eles como sendo um dos possíveis elementos instigadores dessa percepção, porque "as colunas diárias de cultura e música", por estarem mais preocupadas com a "música erudita", ignoravam o samba "quase completamente até meados da década de 1910" (Queiroz & Freitas, 2021, p. 5). Isso pode representar uma herança das práticas de crítica musical na imprensa adotadas no século XIX, que, de acordo com Moraes (2019), consistia numa atividade crítica voltada à música da corte, com especial atenção à ópera, tendo em vista sua importância na vida social das elites econômicas do período. O desenvolvimento do jornalismo nas décadas seguintes seria o motor para que a crítica de música começasse a estabelecer suas bases, muito em função de uma mudança na cobertura dos jornais, que, aos poucos, passaram a dar espaço a fatos do cotidiano (como a movimentação policial e o entretenimento) e não somente às questões políticas e partidárias. Soma-se a isso o desenvolvimento de uma atividade remunerada que começava a ser exercida por indivíduos que escreviam nos jornais. Em outras palavras, começa a existir um jornalismo que atuava também de forma comercial, não apenas pela via do engajamento político.

Moraes (2019) considera que a atenção dos jornais a estes conteúdos ligados às camadas populares vai começar pelo carnaval, através de uma parceria subjetiva entre as sociedades carnavalescas (promotoras das festas) e os jornais (como agentes de divulgação, por meio dos seus jornalistas). Aos poucos, com a incorporação do carnaval nas políticas de Estado na Era Vargas, somando-se ao desenvolvimento da indústria fonográfica, esses jornalistas que atuavam como colunistas viriam a ser substituídos pelos críticos de música popular. A ligação dos jornalistas com o carnaval e, posteriormente, com a música popular, mostra que estes eram muito próximos do seu objeto jornalístico. Um exemplo de como essa conexão gerou continuidade na crítica de música popular vem da atuação do colunista Juvenal Portella, que trabalhou no *Jornal do Brasil* nas décadas de 1960 e 1970 escrevendo a coluna *Discos Populares*. Portella mantinha uma relação próxima com as escolas de samba, o que reverberava nos textos em que comentava discos que traziam canções do gênero[1].

O panorama delineado revela como a formação do mercado de entretenimento no Rio de Janeiro, entre o final do século XIX e as primeiras décadas do XX, está profundamente imbricada com o surgimento de uma crítica musical e de uma historiografia informal da música popular brasileira. A atuação de jornalistas que transitavam entre a boemia, o rádio e a imprensa

[1] Para compreender melhor a visão de música brasileira nutrida por Juvenal Portella, vale considerar as críticas feitas por ele aos três LPs lançados por Chico Buarque pela RGE entre 1966 e 1968. Sobre esse assunto, ver: DEREVECKI, Daniel. **Chico Buarque no Jornal do Brasil: um artista em construção**, p. 103-122. Curitiba: CRV, 2021.

escrita criou um campo de mediação simbólica entre a produção musical e sua recepção pública, onde o julgamento estético e a memória afetiva se fundem. Como destaca Moraes (2019), esse processo não se deu de forma linear nem institucionalizada, mas sim por meio da prática de cronistas que, ao comentar os fenômenos culturais do cotidiano, acabaram por construir as primeiras narrativas sobre a música popular urbana.

Considerando o Brasil das décadas de 1940 e 1950, a trajetória de Lúcio Rangel (1914-1979) como crítico musical permite compreender o surgimento de uma crítica especializada voltada à música popular, articulada a circuitos de imprensa e práticas de sociabilidade intelectual e boêmia. Como mostra Marques (2023), a atuação de Rangel em periódicos de diferentes perfis (da *Revista Acadêmica* à *Manchete* e, sobretudo, na *Revista da Música Popular)* evidencia a consolidação de um discurso crítico que buscava intervir nos debates sobre autenticidade, tradição e identidade musical. Tal discurso se assentava tanto em vínculos pessoais com músicos e intelectuais da época quanto em um capital cultural construído por meio de acervos fonográficos e redes de circulação jornalística. Mais do que apenas um comentarista da cena musical, Rangel operava como curador e mediador cultural, promovendo festivais, relançando repertórios e contribuindo para a configuração de um panteão afetivo e valorativo da música popular urbana. A crítica, nesse contexto, não era apenas descritiva, mas performativa, porque participava ativamente da construção simbólica de um ideal de música brasileira com ênfase no samba urbano carioca. Essa concepção se aproximava da ideia de uma "época de ouro" da música popular, frequentemente evocada em seus textos, e que ecoaria, décadas depois, em projetos editoriais como a coleção *HMPB*. A análise sistemática da produção jornalística de Rangel, conduzida por Marques (2023), revela não apenas a amplitude de sua atuação, mas também os modos como a crítica musical se integrou aos dispositivos midiáticos de legitimação da canção popular no Brasil.

Em paralelo a essa consolidação do discurso crítico, outros movimentos históricos ajudaram a configurar os sentidos da música popular na imprensa. A repressão ao samba nas primeiras décadas do século XX, evidenciada por Queiroz e Freitas (2021), revela os limites sociais e ideológicos desse processo, uma vez que o gosto musical dominante ainda refletia os valores das elites urbanas. Com o tempo, contudo, a aproximação entre jornalistas e manifestações populares, catalisada pelo carnaval e potencializada pelas políticas culturais do Estado Novo, possibilitou que a música popular ganhasse espaço na imprensa e, com ela, seus cronistas e críticos especializados. Essa transformação é fundamental para compreender a lógica de produção editorial de iniciativas como a coleção *HMPB*, cuja concepção, como se

verá nos capítulos seguintes, esteve diretamente relacionada a esses paradigmas formativos do jornalismo cultural e da crítica musical no Brasil.

1.2 O DISCO

Outro ponto fundamental para se compreender o desenvolvimento da música popular e, por consequência, de sua historiografia vem do mercado fonográfico, que surge no início do século XX e exercerá impacto direto sobre a música popular, porque haverá gravações musicais, ainda no sistema mecânico. Neste contexto, destaca-se o surgimento da Casa Edison, no Rio de Janeiro, aberta em 1900 por Frederico Figner. Reconhecida como marco inaugural da indústria fonográfica no Brasil, desempenhou um papel estruturante na formação de um mercado de música gravada, moldando práticas de escuta, consumo e circulação da canção popular. Como demonstra Gonçalves (2011), a Casa Edison não apenas introduziu o fonógrafo comercial no país, mas também estabeleceu uma cadeia produtiva que articulava gravação, fabricação e comercialização de discos, reunindo práticas até então dispersas. Seu catálogo inicial privilegiava modinhas, lundus, maxixes e choros (gêneros que expressavam a sensibilidade urbana carioca do início do século XX) revelando uma estratégia de legitimação de práticas musicais populares por meio da tecnologia de gravação. Nota-se aqui um paralelo com a *HMPB*, que lançou junto a seu primeiro fascículo um suplemento intitulado "Do Lundu à Tropicália", justamente para estabelecer uma baliza historiográfica para a música popular fundamentada nos gêneros musicais.

Voltando à atuação da Casa Edison, de acordo com Gonçalves (2011), ao gravar artistas como Bahiano, Mário Pinheiro, Cadete e Eduardo das Neves, a Casa Edison não só cristalizou determinadas vozes como paradigmas da brasilidade musical, como também contribuiu para instaurar um novo regime de escuta, baseado na repetição e na fixação sonora. O autor observa que a atuação de Figner e da Casa Edison deve ser compreendida não apenas como uma inovação técnica ou empresarial, mas como um processo cultural de mediação entre práticas musicais locais e o ideário da modernidade sonora, operando no entrecruzamento entre mercado, tecnologia e construção simbólica do repertório nacional. Nesse sentido, é possível dizer que a Casa Edison antecipou mecanismos que mais tarde seriam aprofundados por editoras, gravadoras e pela própria imprensa cultural, como a definição de cânones, a curadoria de repertórios e a valoração estética de determinados gêneros e artistas, uma lógica que ecoará, décadas depois, no projeto da coleção *HMPB*.

A Casa Edison e a *HMPB*, embora separadas por mais de sete décadas, operam dentro de lógicas semelhantes de consagração e organização da memória musical: ambas atuaram como filtros curatoriais, instituindo repertórios considerados representativos e influenciando diretamente a forma como a música popular brasileira é narrada, consumida e recordada. Nesse processo, tanto a Casa Edison quanto a *HMPB* reproduzem determinadas hierarquias que esta tese busca problematizar, sobretudo ao trazer à luz a figura dos arranjadores.

Ao destacar os critérios de seleção da Casa Edison e a centralidade das práticas musicais urbanas do Rio de Janeiro em seus catálogos, Gonçalves (2011) nos permite entender como já nas primeiras décadas do século XX se estabeleciam conexões entre o mercado fonográfico, a imprensa e a noção almejada do que seria um tipo de música verdadeiramente nacional. Essa articulação retorna com força no projeto da *HMPB*, pensado e conduzido por jornalistas que, à semelhança dos diletantes do início do século, atuam como historiadores e mediadores culturais. Com isso, a análise da Casa Edison serve não apenas como pano de fundo para entender a formação do mercado musical brasileiro, mas como uma chave de leitura para os mecanismos de consagração que operam nas estruturas editoriais e fonográficas. Em outras palavras, pensar a Casa Edison à luz desta pesquisa é compreender que o processo de construção historiográfica da música popular brasileira (seja por meio da gravação, da crítica ou da edição) sempre envolveu disputas em torno da autoria, da memória e da legitimação simbólica.

Nesse sentido, o estudo de De Marchi e Vicente (2014) amplia o entendimento ao propor uma periodização da indústria fonográfica brasileira que explicita como sua estruturação esteve historicamente vinculada a relações de dependência tecnológica e econômica com o exterior, bem como à incorporação seletiva de repertórios locais nas estratégias comerciais das gravadoras. A partir da Casa Edison, e ao longo de todo o século XX, observa-se a consolidação de um modelo de negócio no qual as empresas fonográficas constroem discursos de valor sobre o que deve ou não ser ouvido, preservado e comercializado. Essa lógica encontra correspondência direta na proposta da coleção *HMPB*, cuja curadoria editorial operou segundo critérios de representatividade histórica, estética e comercial, definindo (ainda que implicitamente) um cânone da música popular brasileira.

Ao enfatizar a Casa Edison como marco fundacional da indústria fonográfica no Brasil, a exemplo de Gonçalves (2011), De Marchi e Vicente (2014) sublinham como esse modelo de mediação cultural já nasce marcado por assimetrias (sejam elas entre centro e periferia, oralidade e escrita, performance e registro) que permanecem atuantes nas formas contemporâneas de legitimação musical. Dessa forma, ao colocar em perspectiva histórica a atuação da Casa Edison, torna-se evidente que o processo de institucionalização da música

popular no Brasil esteve, desde seus primórdios, intrinsecamente ligado a mecanismos de mediação técnica, mercadológica e simbólica. A construção de um repertório nacional legitimado passou, desde cedo, por decisões editoriais e empresariais que privilegiaram determinados gêneros, intérpretes e regiões, enquanto colocavam em segundo plano outros agentes da criação musical, entre eles, os arranjadores.

1.3 O RÁDIO

Essas dinâmicas de consagração, iniciadas no âmbito do mercado fonográfico nascente, serão intensificadas nas décadas seguintes com o advento da radiodifusão. O rádio, ao transformar radicalmente as formas de escuta e difusão da música popular, tornou-se o principal vetor de formação de gosto e de circulação das canções no Brasil urbano do século XX. Se a Casa Edison inaugurou o paradigma da escuta mediada pela gravação, alicerçando o nascente mercado fonográfico brasileiro com base na reprodutibilidade técnica da música, o rádio veio intensificar e ampliar exponencialmente o alcance dessas práticas de escuta, transformando a maneira como a música popular era consumida, valorizada e difundida no Brasil. A transição do disco para as ondas de rádio não representou uma ruptura, mas sim uma expansão do campo sonoro, que passou a ser construído em tempo real, com forte apelo à performance e à presença do intérprete. Ao mesmo tempo, essa nova tecnologia implicava também transformações nos modos de produção musical, abrindo espaço para um corpo técnico especializado, entre os quais se destacam os arranjadores, cuja atuação se tornaria decisiva para o sucesso de programas de rádio e, posteriormente, de produtos fonográficos. Como se verá a seguir, o desenvolvimento da radiodifusão a partir dos anos 1920 não apenas consolidou o rádio como principal meio de comunicação de massa até meados do século XX, mas também redefiniu o papel dos agentes envolvidos na criação musical, contribuindo para o estabelecimento de novos padrões sonoros e novas hierarquias na indústria cultural brasileira.

Com relação à radiodifusão, Delgado (2021) explica que os primeiros experimentos no Brasil datam do final do século XIX, através do padre gaúcho Roberto Landell de Moura que realizou, em 1892, testes pioneiros de transmissão de voz por ondas eletromagnéticas. Apesar de suas contribuições terem sido reconhecidas com patentes no Brasil e nos Estados Unidos, o padre não obteve reconhecimento em vida, pelo contrário, Delgado (2021, p. 23) conta que o padre enfrentou preconceito por parte de moradores da cidade onde residia, Campinas – SP, que o tratavam como "louco" e "bruxo". Foi somente no início do século XX que o rádio definitivamente passou a operar no Brasil, com a primeira transmissão oficial

ocorrendo no dia 7 de setembro de 1922, nas celebrações do Centenário da Independência do Brasil. Foram transmitidos o discurso do então presidente, Epitácio Pessoa (1865-1942), e a execução orquestral da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes (1836-1896), apresentada no Teatro Municipal. Apesar da novidade, o rádio não se mostrou, de imediato, um instrumento eficiente para a difusão da música popular, porque, em função dos valores para se adquirir um receptor de rádio, somente as camadas mais abastadas da sociedade tinham condições de comprar o aparelho. Além disso, as emissoras, que passaram a funcionar a partir de 1923, operavam no esquema de sociedades, patrocinadas pelos próprios criadores e por indivíduos que estavam em seus respectivos círculos de amizade e convivência. O resultado era o de uma programação voltada a atender aos gostos desta fatia restrita da sociedade, logo, priorizava-se uma seleção musical repleta de obras eruditas europeias.

Azevedo (2002) amplia e aprofunda a discussão sobre a radiodifusão no Brasil, especialmente em sua relação com a constituição da cultura popular urbana e a consolidação da música popular como prática cotidiana e fenômeno de massa. A autora oferece uma perspectiva histórica e cultural sobre o papel do rádio entre 1923 e 1960, apontando-o não apenas como um veículo de comunicação, mas como um agente formador de hábitos, sensibilidades e valores sociais. Diferente de abordagens centradas apenas nos marcos tecnológicos ou nas políticas públicas de regulação, Azevedo (2002) propõe uma leitura em que o rádio é entendido como parte integrante da vida cotidiana e da estrutura simbólica da modernidade brasileira. Seu argumento central é que a penetração do rádio nos lares reordenou o uso do tempo dentro da casa, organizou novas formas de sociabilidade e contribuiu para a constituição de uma cultura urbana compartilhada, na qual a música desempenhou papel de destaque.

Essa perspectiva dialoga diretamente com os objetivos desta pesquisa, na medida em que evidencia como os meios de comunicação, desde suas primeiras manifestações de massa, atuaram como espaços de mediação entre produção cultural, mercado e práticas sociais. O rádio, assim como posteriormente a imprensa cultural e os projetos editoriais como a *HMPB*, teve um papel determinante na legitimação simbólica da música popular, na consagração de repertórios e na construção de uma narrativa sobre um ideal nacional. Além disso, Azevedo (2002) reforça a centralidade do Rio de Janeiro como epicentro irradiador de padrões culturais e de modelos de programação radiofônica, fato que ajuda a compreender a razão pela qual a *HMPB* pautava-se em determinados critérios estéticos e historiográficos que remontavam à chamada "Era do Rádio".

Outro ponto fundamental trazido pela autora é a crítica à ausência histórica de estudos sobre o rádio no campo da historiografia cultural brasileira, lacuna que também se observa em

relação à atuação dos arranjadores, tema central desta tese. Ao considerar o rádio como um lugar privilegiado de produção de sentido e de disputa simbólica, Azevedo (2002) contribui para evidenciar como determinados agentes da criação musical (especialmente os maestros e arranjadores) operaram nos bastidores da cultura de massa, influenciando diretamente a forma como a música era veiculada, consumida e valorizada. Portanto, as reflexões de Azevedo (2002) legitimam metodologicamente a escolha do rádio como uma chave interpretativa para pensar os mecanismos de consagração e silenciamento na história da música popular brasileira, oferecendo suporte teórico e histórico à proposta de investigar as tensões entre autoria, mediação e memória musical.

Entretanto, a história do rádio brasileiro também pode ser compreendida de maneira sistemática por meio de uma proposta de periodização que leve em conta os principais marcos de transformação tecnológica, regulatória e de hábitos de consumo envolvidos com o processo de radiodifusão. Ferraretto (2012) identifica quatro fases centrais no desenvolvimento do rádio no Brasil: a) implantação; b) difusão; c) segmentação; e d) convergência. Cada uma dessas fases, segundo o autor, é caracterizada por mudanças significativas nas tecnologias disponíveis, na regulação do setor e nos hábitos culturais da audiência. A fase de implantação apontada por Ferraretto (2012) coincide com o mesmo ambiente histórico discutido por Bessa (2010), que compreende o desenvolvimento de um mercado de entretenimento, ao mesmo tempo em que se encaixa às fases dos "Fundadores" e da "Época de Ouro", conforme o modelo de periodização da música popular proposto por Moraes (2019). No caso das rádios, isso se daria através da mudança do modelo de gestão das emissoras, que saem do associativismo e passam para uma administração de caráter comercial. Portanto, a fase de implantação, conforme Ferraretto (2012, p. 4) "corresponde à instalação das emissoras pioneiras, organizadas sob a forma de entidades associativas", enquanto as outras três fases estariam baseadas na "hegemonia do rádio comercial".

Esse panorama vai ser modificado a partir do período delimitado por Moraes (2019) como "Época de Ouro", das décadas de 1930 a 1950, que foi marcado pela consolidação da música popular no rádio. É neste período que surgem emissoras como a Rádio Nacional, em 1936, conhecida por seus programas de auditório nos quais a música popular consistia num dos pontos altos da audiência. Pereira (2012) destaca a importância dos arranjadores que trabalharam para a Rádio Nacional entre as décadas de 1930 e 1960, oferecendo uma análise detalhada de 59 arranjadores e 31 maestros que atuaram neste período nos programas produzidos pela emissora. Dentre os mais destacados estavam Radamés Gnattali, Lyrio Panicali, César Guerra-Peixe e Lindolfo Gomes Gaya. Pereira (2012, p. 159) conta que esses

músicos também "trabalharam para gravadoras e empresas cinematográficas", compondo "desde canções até concertos sinfônicos", como veremos de forma aprofundada no capítulo 3.

1.4 ARRANJADORES EM TRÂNSITO: O CASO DE GAYA

Um exemplo dessa atuação ampla dos arranjadores pode ser encontrado em edições do *Jornal do Brasil* publicadas em novembro de 1967, quando o maestro Lindolfo Gaya foi contratado para escrever arranjos orquestrais de obras de Chico Buarque, o que rendeu uma reportagem factual no *1º Caderno* e duas colunas de opinião no *Caderno B*, o caderno cultural do jornal:

> Com o Teatro Municipal repleto por 2 500 pessoas, Chico Buarque de Holanda recebeu ontem à tarde a maior consagração de sua carreira artística ao ver aplaudido de pé, durante vários minutos, o poema sinfônico que o maestro Lindolfo Gaia compôs, baseado em suas principais músicas e interpretado pela Orquestra Sinfônica Brasileira, sob a regência do maestro Isaac Karabtchevsky (*Jornal do Brasil*, 12/11/1967, *1º Caderno*, p. 21).

Apesar do foco central da reportagem ser a figura de Chico Buarque, o texto menciona o arranjador Lindolfo Gaya e o coloca como "compositor", o que de certa forma reconhecia o papel central do profissional do arranjo na elaboração das obras que seriam expostas ao público naquela ocasião. No entanto, o caso em questão extrapola os limites de um arranjo convencional, porque, ao compor o poema sinfônico a partir de fragmentos de diversas canções de Chico Buarque, Gaya não apenas orquestra ou reveste melodias já acabadas, mas reorganiza trechos musicais sob uma nova lógica formal, criando uma peça com ambições próprias no campo da música de concerto. Essa operação se aproxima mais de uma composição derivativa do que de um simples arranjo, o que torna sua classificação ambígua. A própria terminologia empregada pela matéria jornalística, ao chamar a peça de "poema sinfônico", contribui para essa indefinição, ao mesmo tempo em que legitima a autoria de Gaya como compositor, mesmo que esta ainda estivesse sujeita a contestação no campo da crítica especializada. Esse fragmento de reportagem analisado pode servir para fomentar uma discussão sobre coautoria, considerando que o arranjador faz intervenções cruciais na obra musical, muitas vezes modelando a percepção do público, assunto que trataremos com maior atenção nos capítulos 4 e 5.

Ocorre que, no caso do poema sinfônico sobre as obras de Chico Buarque, a recepção da crítica de música erudita do *Jornal do Brasil*, por meio da coluna do maestro italiano Renzo Massarani (1898-1975), não foi das melhores. Uma semana antes da estreia, Massarani já havia

se manifestado sobre o espetáculo, ao comentar o anúncio de que a Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) executaria a obra sinfônica composta por Lindolfo Gaya a partir de temas de Chico Buarque. Sua percepção antecipada já sinalizava um posicionamento crítico e reticente, cuja resistência parece se articular a partir de múltiplos elementos: o público tradicional da OSB, o repertório da apresentação, o prestígio crescente de Chico e o lugar de Gaya como figura de trânsito entre mundos estéticos distintos. Massarani ironiza o uso da estratégia promocional adotada pela administração da OSB, sugerindo que a aproximação entre a canção popular e o concerto sinfônico era, naquele caso, uma tentativa desesperada de atrair audiência. Nesse contexto, a escolha por Chico Buarque, campeão dos festivais de música popular na televisão, também pode ser entendida como estratégia de legitimação simbólica de uma produção sinfônica brasileira que, naquele momento, buscava novas formas de inserção cultural e mercadológica. Tal gesto inscreve-se em uma tradição histórica que remonta ao final do século XIX e ganha força nas décadas de 1950 e 1960, ligada a uma utopia voltada à construção de uma música sinfônica nacional baseada na canção popular. A presença de Chico no palco do Teatro Municipal, ao lado da OSB, encarna essa tentativa de articulação entre dois mundos estéticos, ainda que os resultados artísticos e a recepção crítica tenham evidenciado as dificuldades desse trânsito.

> Parece que o número de sócios da OSB continua diminuindo. Para salvá-la, os organizadores pensam em macumbas; Santa Kim Novak (cujo nome aparece nos cartazes do último **gala** em caracteres maiores do que os do regente e do solista) não fêz milagres, na bilheteria; agora, anuncia-se um arranjo de Lindolfo Gaya, um **Poema Sinfônico** sôbre canções de Chico Buarque, "que assistirá à execução". Êste môço vitorioso merece todo o respeito, obviamente, mas êle mesmo terá ficado espantado com a promoção publicitária em prol da OSB, que o leva para um campo musical que não é o seu [...] (*Jornal do Brasil*, Renzo Massarani, 07/11/1967, *Caderno B*, p. 4).

A crítica insinua que a presença de Chico Buarque como mote da obra teria sido concebida mais como artifício publicitário do que como projeto artístico legítimo. No centro dessa discussão emerge a figura de Lindolfo Gaya, que, ao compor o poema sinfônico a partir de fragmentos melódicos de Chico Buarque, ultrapassava os limites do arranjo tradicional e propunha uma síntese estilística que, se por um lado o aproximava de uma linhagem de compositores como Villa-Lobos e Mignone, que também trabalharam com elementos da música popular, por outro revelava a dificuldade de ocupar simultaneamente os espaços da música orquestral e da cultura de massas. Como se nota pela citação, a crítica de Massarani atua como um reflexo das disputas simbólicas envolvidas na tentativa de inscrever a canção popular brasileira no repertório sinfônico do período.

Uma semana mais tarde, na edição do *Jornal do Brasil* do dia 14 de novembro, uma terça-feira, Massarani voltou ao assunto, desta vez analisando o concerto que havia ocorrido no sábado. No texto, ele oferece outros indícios que demonstram seu descontentamento com o espetáculo, começando por discutir as motivações da OSB ao incluir música popular em seus programas e citando textualmente o convite da administração da Orquestra para cobrir o evento:

> Sábado, 17º de gala, o Municipal estêve lotado de mocinhas e mocinhos entusiastas e fremebundos; os sócios da OSB deviam ser bem poucos, e muitos os convidados, conforme a circular mimeografada do dia 31: "A OSB, entidade tradicional do Rio, vem solicitar a sua presença e cobertura para uma iniciativa que certamente é da maior importância para a música do nosso país: o maestro Isaac Karabtchewski, em nome da OSB e de todos os que trabalham pela música erudita, prestará uma homenagem à música popular na pessoa de um dos seus mais jovens e representativos compositores. No concêrto do dia 11, no Municipal, será executado um poema sinfônico sôbre temas de Chico Buarque de Holanda. Pedimos que telefone para .... 22-5842 e 22-4592 a fim de nos dizer quantos ingressos teremos o prazer de lhe oferecer." Na circular, não há nem o nome dos autores Mignoni, Weber, Chopin, nem o dos intérpretes, menos o de Karabtchewski (*Jornal do Brasil*, Renzo Massarani, 14/11/1967, *Caderno B*, p. 2).

Massarani intitulou sua coluna do dia 14 de novembro como "Dois Chicos", em alusão a Chico Buarque, nominado como "Chico n.º 1", e o compositor Francisco Mignone, o "Chico n.º 2", que usara uma gravata preta na noite do concerto, sinal interpretado por Massarani como um protesto silencioso ao que se veria no palco. Acontece que o programa, além do poema sinfônico, também trazia obras de Chopin, Webber e Mignone, em alusão ao aniversário de 70 anos do compositor, como informado na reportagem factual veiculada no *1º Caderno* do *Jornal do Brasil*.

> A primeira parte do programa, homenagem ao septuagésimo aniversário do compositor brasileiro Francisco Mignone, constou das peças **Euryanthe**, de Webber, **Concerto n.º 2**, de Chopin (solista Arnaldo Estrêla) e o **Concêrto para Violino e Piano**, do próprio maestro Mignone (solista Mariuccia Iavocino e Arnaldo Estrêla). O regente de tôdas essas peças foi o maestro Isaac Karabtchewski (*Jornal do Brasil*, 12/11/1967, *1º Caderno*, p. 21).

Ocorre que a atração principal era Chico Buarque, que estaria presente para assistir à execução do poema sinfônico, impactando diretamente no perfil e na presença do público, inclusive atrasando o horário do evento: "O início do espetáculo foi retardado em virtude de um grupo de pessoas, a maioria jovens, que mesmo sem bilhetes insistia em assistir ao concêrto"[2], levando o diretor do Teatro Municipal, Antonio Vieira da Silva, a liberar a entrada de todos. A leitura que Massarani faz desse cenário é a de um ambiente insalubre para a música

[2] *Jornal do Brasil,* 12/11/1967, *1º Caderno*, p. 21.

dita "séria", a começar por sua já demonstrada contrariedade com o texto do convite, que não apresentava os nomes de Mignone, Chopin, Webber e nem os dos solistas:

> Nos anúncios OSB, o nome e o renome de outro Chico – o Mignone – era reduzido a um milímetro. Dêle, entretanto, o programa oferecia em primeira mundial (e para festejar seus 70 anos) um Concêrto para Piano e Violino. Vi o Chico n.º 2, de longe, humilde e reservado, com uma gravata preta que interpretei como um protesto. Ouvi sua obra, mas tão mal-humorado e distraído pelas conversas do público do futuro, impaciente de chegar ao Chico n.º 1, que não saberia falar dela. Mignone, desculpe e acredite que essa tomada de posição é para defender os músicos que, como êle, pensam em arte e em público carioca, enfrentando lutas e problemas bem maiores que aquêles dos arranjadores, mas construindo para o Brasil o que nenhum arranjador patenteado e règiamente pago conseguiria (*Jornal do Brasil*, 14/11/1967, *Caderno B*, p. 2).

Uma conclusão possível a que se pode chegar a partir da leitura da fonte, é a de que Massarani considerava o trabalho feito por Lindolfo Gaya como algo de menor valor, se comparado às obras de Francisco Mignone, por exemplo, exibidas no mesmo concerto. Essa percepção se torna mais evidente no trecho final da citação, no qual ele declara que "nenhum arranjador patenteado" seria capaz de enfrentar os problemas artísticos e ideológicos da música que compositores como Mignone tinham a prerrogativa de lidar. Essa desvalorização não parece se dirigir apenas à presença da música popular no ambiente sinfônico, mas principalmente à forma como Gaya a traduziu para esse contexto. O que está em jogo é menos o gesto de transposição da canção popular para o espaço do concerto e mais a linguagem adotada pelo arranjador, talvez entendida por Massarani como pouco inventiva frente às expectativas estéticas do período. Assim, o crítico parece reivindicar uma abordagem mais autônoma e sofisticada, que não se limite a orquestrar melodias populares, mas que as transforme por meio de procedimentos composicionais mais ousados. Tal expectativa de sofisticação pode ser ilustrada por obras que, como o *Choros nº 10* de Villa-Lobos, incorporaram temas populares a procedimentos composicionais mais arrojados, fazendo da canção um material transformado e não apenas ornamentado pela linguagem sinfônica. Em outro registro, compositores como Guerra Peixe e Radamés Gnattali também atuaram no lugar entre a música de concerto e o arranjo para a indústria cultural. O caso de Gaya insere-se nesse campo de disputa, onde os limites entre composição e arranjo, arte e indústria, tornam-se especialmente complexos. Desta forma, a crítica de Massarani aponta para uma fronteira simbólica ainda rígida entre os lugares do arranjador e do compositor, sugerindo que, para ocupar o segundo, Gaya precisaria demonstrar maior distanciamento e liberdade em relação ao material de origem. Essa distinção revela o quanto a atuação de músicos que circulam entre diferentes campos pode ser tensionada por critérios hierárquicos de reconhecimento.

De igual modo, a presença de Chico Buarque, apontada pelo colunista como sendo motivada por interesses puramente publicitários, demarca com nitidez as fronteiras simbólicas entre aquilo que se entendia como música de concerto (portadora de um suposto valor estético intrínseco) e a canção popular (associada à indústria cultural e ao consumo massivo). Ao destacar a incongruência que, em sua avaliação, marcava a direção artística da Orquestra Sinfônica Brasileira, Massarani lança mão de uma crítica que vai além do caso específico do poema sinfônico composto por Gaya, sugerindo que a OSB se afastava de seu suposto papel institucional ao buscar legitimação através de figuras populares de grande apelo midiático. Sua crítica incorpora, assim, uma defesa da autonomia da linguagem erudita e de sua distinção em relação à esfera da canção popular, reafirmando os limites que historicamente estruturaram a hierarquia entre os domínios da arte erudita e os produtos da indústria fonográfica. Nesse sentido, o colunista expressa descontentamento com o que considera uma diluição dos critérios artísticos que deveriam reger a programação sinfônica da OSB, ironizando a tentativa de aproximação com o universo popular como um equívoco institucional e estético.

> Pensando no show Karabtchewski-Gaya, não falem em célebres precedentes, pois com Mussorgsky e Smetana, Liszt e Brahms, Stravinsky e Bartok, Vila e Mignone, o material popular é aproveitado musicalmente por músicos, com arte e personalidade. A amostra de sábado, que a OSB ignorantemente definia poema sinfônico, não é nem uma rapsódia, mas o arranjo anônimo e estereotipado, primeira etapa da vida (que, antes de ser eventualmente artística, é industrial) das canções: inicialmente assobiadas, as canções passam pelas mãos do poeta, dos que fazem o acompanhamento, concluem com o arranjo dos profissionais para chegar ao editor e gravador, e finalmente tomar contato com o público (*Jornal do Brasil*, 14/11/1967, *Caderno B*, p. 2).

No entanto, ainda que sem uma aparente intenção, o crítico acaba por descrever, com notável precisão, o papel desempenhado pelo arranjador no interior da cadeia produtiva da música popular gravada, ao delinear as etapas pelas quais uma canção transita desde sua criação até sua circulação comercial. A trajetória evocada por Massarani (que se inicia com a melodia "assobiada", passa pelas "mãos do poeta" e pelo "acompanhamento", culminando no "arranjo dos profissionais" antes de chegar ao editor, ao gravador e, por fim, ao público) sintetiza as instâncias que moldam o resultado final de um fonograma. Quando analisadas à luz das reflexões de Pereira (2012, p. 159), essas observações permitem reconhecer que a atuação do arranjador está intrinsecamente associada a uma prática profissional complexa, multifacetada e remunerada, na qual se exige não apenas domínio técnico, mas também flexibilidade para transitar entre diferentes funções, como tocar, arranjar, ensaiar, reger e gravar, incluindo-se também a presença nos palcos.

Podemos observar esse modelo de atuação na trajetória de Lindolfo Gaya, cuja inserção na indústria fonográfica o posicionava como um músico capaz de operar simultaneamente como agente criativo e executor técnico. Assim, o episódio envolvendo sua composição sinfônica a partir das melodias de Chico Buarque evidencia como a figura do arranjador ocupava um lugar ambíguo, ora secundário sob os critérios da música de concerto, ora central nas práticas da produção fonográfica. Essa tensão entre esferas de reconhecimento artístico permite compreender como os arranjadores, embora fundamentais na conformação do som da música brasileira, foram historicamente alocados em zonas intermediárias entre autoria e serviço, entre arte e ofício. Nesse sentido, o episódio envolvendo Lindolfo Gaya revela não apenas as disputas simbólicas no campo da música de concerto, mas também a complexa trajetória de músicos que transitaram por diferentes esferas da indústria cultural brasileira ao longo do século XX. Gaya, como outros arranjadores de sua geração, construiu sua carreira entre estúdios, palcos e emissoras de rádio, operando entre a tradição popular e as linguagens orquestrais. Sua passagem por ambientes tão diversos mostra como o rádio e a indústria fonográfica compartilhavam, em muitos casos, os mesmos agentes criativos, contribuindo para moldar o gosto musical do público e consolidar repertórios legitimados.

1.5 RÁDIO, ACERVO E HISTORIGRAFIA: O CASO DE ALMIRANTE

É nesse cruzamento entre práticas musicais, circuitos midiáticos e processos de mediação simbólica que se insere o papel fundamental desempenhado pelas emissoras de rádio na conformação de uma memória musical brasileira. Destaca-se nesse contexto o radialista Henrique Foréis Domingues (1908-1980), conhecido como Almirante, cuja trajetória conferiu novos contornos à escrita da história da música popular brasileira ao articular memória e arquivo. O amplo acervo por ele reunido, composto por partituras, programas de concerto, discos e fotografias, servia de base para os programas que produzia e foi posteriormente incorporado pelo MIS (Museu da Imagem e do Som), do Rio de Janeiro, tornando-se acessível ao público. Moraes (2019) identifica em Almirante um exemplo de prática historiográfica que conjuga fontes documentais e testemunhos orais, recusando dicotomias rígidas entre memória e arquivo. Para o autor, o trabalho desenvolvido no rádio por Almirante evidencia uma concepção de história aberta à sensibilidade e à experiência, sem perder o compromisso com a documentação. Além dessa dimensão metodológica, Moraes (2019) discute o perfil de sua programação, marcada pela valorização da música popular urbana e pelo enfrentamento ao que identificava como excessos de estrangeirismo na indústria cultural da época. As séries

transmitidas entre 1947 e 1952, como *Curiosidades Musicais*, *O pessoal da Velha Guarda* e *No tempo de Noel Rosa*, atestam seu engajamento na defesa de uma memória musical nacional.

De acordo com o LHC (Laboratório de História da Cultura Sonora)[3], os programas idealizados por Almirante tornaram-se marcos na história da radiodifusão e da música popular. No caso de *No tempo de Noel Rosa*, ao longo de 22 episódios, transmitidos em um período de quatro meses, Almirante combinou depoimentos de contemporâneos e memórias pessoais, compondo uma narrativa que articulava lembrança individual, testemunho oral e acervo musical. A série contou com a participação de Aracy de Almeida, Hélio Rosa, o Regional de Claudionor Cruz e a Orquestra Tupi, sob regência do maestro Carioca, cujo nome era Ivan Paulo da Silva. Carioca[4] foi trombonista, arranjador, regente e líder de orquestra e trabalhou nas rádios *Nacional*, *Tupi* e *Mayrink Veiga*, deixando uma produção fonográfica significativa entre as décadas de 1940 e 1960. Formado em Harmonia, Fuga e Contraponto, escreveu arranjos para diversas gravadoras, incluindo a Odeon, onde colaborou com intérpretes como Orlando Silva, Dircinha Batista e Jamelão. Na série *No tempo de Noel Rosa*, sua atuação como regente da Orquestra Tupi foi fundamental, sendo possível que tenha também assinado os arranjos musicais, ainda que não apareça creditado.

As fichas técnicas dos programas disponíveis no acervo do LHC confirmam a presença das formações instrumentais mencionadas, mas não identificam seus arranjadores. Essa lacuna, comum nas práticas do rádio e da indústria fonográfica do período, reflete a ausência de procedimentos sistemáticos para o registro dos aspectos técnicos da produção musical. No caso específico da série, os arranjos exerceram papel decisivo na ambientação e no encadeamento sonoro dos episódios, mas sua autoria permanece indefinida, o que evidencia os limites das fontes para a reconstituição integral dos processos criativos.

1.6 A TELEVISÃO

A cronologia por periodização proposta por Moraes (2019) tem seu ponto de chegada na consolidação da MPB, já a partir dos anos 1960, quando a música popular brasileira passa a ocupar espaço central na televisão e a articular diferentes matrizes estéticas. Esse momento é marcado, por um lado, pelo intimismo da bossa nova (com sua harmonia influenciada pelo jazz, a renovação rítmica do samba e o gesto interpretativo de João Gilberto) e, por outro, pela

[3] Disponível em: https://www.memoriadamusica.com.br/index.php/almirante-a-mais-alta-patente-do-radio/
[4] Segundo o verbete do Dicionário Cravo Albin, disponível em: https://dicionariompb.com.br/artista/maestro-carioca/

assimilação de referências internacionais, como o rock britânico, o blues e o soul norte-americanos, que impactam fortemente o mercado fonográfico nacional e ajudam a configurar o fenômeno da Jovem Guarda, identificado pela imprensa como *iê-iê-iê*. A chegada da televisão ao Brasil, nos anos 1950, e sua ampla difusão na década seguinte, contribuem para transformar a música popular em elemento estruturante da programação televisiva, reforçando sua capacidade de gerar audiência, mobilizar afetos e fidelizar públicos.

As razões para isso são várias, mas talvez na cabeceira da lista estejam os festivais da canção, promovidos por emissoras como a *TV Record* (São Paulo) e a *TV Globo* (Rio de Janeiro), além de programas como o *Jovem Guarda* e o *Fino da Bossa*, que contribuíam para que o debate estilístico sobre tradição e modernidade estivesse sempre na pauta de discussão, fosse nos meios artísticos ou na crítica musical praticada na imprensa. Foi por meio da televisão que o país assistiu, por exemplo, ao surgimento do Tropicalismo, em 1967, e tomou contato com muitas das canções de protesto que fariam oposição ao Regime Militar, especialmente a partir de 1968. Napolitano (2010, p. 57) oferece uma análise densa e multifacetada da relação entre música popular e televisão, destacando os festivais da canção como ponto de inflexão tanto na história da MPB quanto na configuração do sistema televisivo brasileiro. Para o autor, a televisão dos anos 1960 operava em uma zona de transição entre a "paleo-televisão", ainda marcada por um contrato comunicacional vertical e pedagógico, e a "neo-televisão", mais fluida, interativa e voltada ao entretenimento contínuo. Os programas musicais, especialmente os festivais, tornaram-se espaços ambíguos, funcionando ora como instâncias formadoras de opinião, ora como palcos de convivência cultural. O autor também destaca que os festivais de música televisionados não apenas ampliaram o alcance da MPB para além do público universitário, como também ajudaram a consolidá-la como uma verdadeira instituição cultural no Brasil. No auge da sua audiência, entre 1965 e 1968, esses festivais sintetizaram os embates entre tradição e modernidade, indústria cultural e engajamento político.

A relação entre os festivais de música televisionados e o mercado fonográfico brasileiro nos anos 1960 e 1970 foi marcada por uma intensa retroalimentação. As canções apresentadas nesses eventos, muitas vezes inéditas, eram rapidamente absorvidas pelas gravadoras, que lançavam versões em disco em diferentes formatos, compactos simples, LPs individuais ou coletâneas dedicadas ao repertório dos festivais. Esse movimento não apenas ampliava o ciclo de vida das músicas junto ao público, como também transformava o espetáculo televisivo em estratégia de divulgação fonográfica. Um exemplo emblemático dessa dinâmica é o LP com as 12 canções finalistas do III Festival da Música Popular Brasileira, realizado pela *TV Record* em 1967, lançado no mesmo ano pela gravadora Chantecler (código CMG-2489).

O disco funciona como um recorte da cena musical daquele momento, reunindo composições e intérpretes que obtiveram destaque na competição e servindo, ao mesmo tempo, como registro histórico e produto comercial. Outro caso semelhante é o LP *As Favoritas da parte internacional* do IV Festival Internacional da Canção (FIC), promovido pela *TV Globo* em 1969, lançado pela gravadora Philips (código R 765.094 L). Nesse álbum, percebe-se a articulação entre a dimensão nacional dos festivais e a tentativa de inserção da música brasileira em um circuito internacional, mediada tanto pela televisão quanto pela indústria fonográfica. Assim, os festivais operavam como vitrines de lançamentos, ao mesmo tempo em que funcionavam como vetores de consagração artística e comercial, impulsionando a profissionalização da canção popular brasileira e estreitando ainda mais os laços entre música, mídia e mercado.

FOTOGRAFIA 1 – CAPA DO LP COM AS FINALISTAS DO III FESTIVAL DA RECORD (1967)

FONTE: *Chantecler*, fotografia produzida pelo autor (2025).

FOTOGRAFIA 2 – CAPA DO LP COM CANÇÕES DO IV FIC (1969)

FONTE: *Philips*, fotografia produzida pelo autor (2025).

1.7 A RECONFIGURAÇÃO NO CAMPO DA MPB

Esse pano de fundo envolvendo tecnologias, crítica de imprensa e historiografia nos conduz ao ano de 1970, período que inaugura uma nova configuração no campo da música popular brasileira, fortemente impactada pelo endurecimento do Regime Militar após o Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968. A partir desse marco, houve uma retração no ciclo criativo que caracterizou a segunda metade da década de 1960, acompanhada por um clima de vigilância cultural crescente. Conforme aponta Napolitano (2004), o AI-5 consolidou um novo patamar de repressão política, com consequências diretas para o universo da música popular. A censura sistemática, os exílios forçados e a repressão a espetáculos e fonogramas

instauraram uma ruptura com o ambiente de debate, invenção e experimentação que até então marcava a MPB. Artistas como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque, Geraldo Vandré e Edu Lobo (todos homenageados na coleção *História da Música Popular Brasileira)* foram diretamente afetados por esse cenário, tendo canções vetadas, apresentações canceladas ou sendo obrigados a se exilar. Nesse novo contexto, como observa o autor, a canção passou a operar como um instrumento de resistência simbólica, no qual cada gesto musical (poético, harmônico, interpretativo) podia adquirir valor político, mesmo em fonogramas anteriores ao período de maior repressão. A oposição entre tradição e modernidade, que até então definia os principais embates no campo da música, cede lugar a uma divisão mais nítida entre liberdade de expressão e autoritarismo.

É nesse ambiente, de reconfiguração das disputas simbólicas e culturais, que se insere o projeto editorial da coleção *HMPB*. Embora pautada por uma proposta celebratória da tradição musical brasileira, a coleção opera como um artefato mediado pela conjuntura política. A reedição de fonogramas consagrados, muitos deles gravados décadas antes, adquire novos contornos à medida que esses registros são reapresentados ao público durante o auge da repressão estatal. Ainda que a coleção pareça buscar um discurso conciliador, distanciado das disputas políticas, suas escolhas curatoriais são inevitavelmente lidas sob o filtro autoritário do presente. Em outras palavras, os fonogramas reeditados são ressignificados pela conjuntura histórica que os enquadra, revelando camadas de sentido que extrapolam seu contexto original de produção.

Essa perspectiva é aprofundada pelas análises de Lamarão (2012), que trata a *HMPB* como uma prática de mediação cultural. A autora evidencia que o projeto não se limitava a uma compilação neutra de repertório, mas funcionava como um mecanismo editorial de legitimação simbólica, atuando na construção de uma memória da canção brasileira esvaziada de conflitos políticos. A curadoria da coleção evitava menções aos exílios, censuras ou perseguições, conformando uma narrativa de continuidade e evolução consensual da MPB, marcada por um discurso conciliatório. Lamarão observa que essa atenuação de tensões se manifestava não apenas nas escolhas de repertório, mas também na linguagem jornalística dos textos, no tratamento gráfico dos fascículos e na ausência de conflitos nas trajetórias ali narradas.

O esforço por uma filtragem editorial torna-se ainda mais evidente diante de documentos oficiais produzidos pelos órgãos de vigilância do regime. Um relatório do Centro de Informações do Exército, datado de 5 de outubro de 1971 e citado por Lamarão (2012, p. 109), evidencia o monitoramento sistemático sobre projetos culturais vinculados a artistas exilados, em especial aqueles identificados com a esquerda. A leitura desse documento revela

não apenas a preocupação das autoridades com a circulação simbólica de determinados nomes da MPB, mas também a suspeita explícita sobre estratégias editoriais e fonográficas que buscavam promover esses artistas no mercado interno, apesar do exílio. O relatório menciona diretamente o lançamento de uma "série" de discos que seria distribuída em bancas de jornal a preços baixos, referência implícita à coleção *HMPB*. Nessa formulação, os produtos culturais passam a ser interpretados como veículos de infiltração ideológica e instrumentos potenciais de financiamento de campanhas de oposição no exterior. Tal formulação confere uma nova camada de sentido à *HMPB*: ainda que editorialmente neutra em sua aparência, a coleção circulava em um ambiente de alta vigilância simbólica, sendo potencialmente percebida como um artefato ambíguo, ou seja, ao mesmo tempo instrumento de consagração e vetor de risco político. A seguir, insere-se o trecho do relatório militar citado por Lamarão:

> Alguns grupos, suspeitos de ligação subversiva, vinculados a determinados órgãos de imprensa e compositores de música popular reconhecidos como de "esquerda", estão mostrando um interesse inusitado em promover diversos compositores brasileiros asilados no exterior, por motivos políticos, alguns participantes da campanha de difamação contra o BRASIL [...]. Convém assinalar que esses discos fazem parte de uma série que será lançada nas bancas de jornais a preços baixos, a fim de atingir e influir sobre o grande público e também, ao que parece, com o objetivo de conseguir fundos para a campanha que esses e outros subversivos empreendem no exterior (Centro de Informações do Exército, 05/10/1971, *apud* Lamarão, 2012, p. 109).

Essa menção explícita à intenção de "atingir e influir sobre o grande público" mediante discos acessíveis e lançados em série, reforça a leitura de que a coleção não apenas participava das disputas simbólicas da época, mas era também objeto de vigilância e preocupação por parte do Regime Militar. A *HMPB*, nesse contexto, consolida-se como um projeto de mediação cultural cujas escolhas editoriais não podem ser desvinculadas do clima político repressivo no qual foi produzida.

A vigilância sobre o circuito da música popular não era percebida apenas nos documentos internos do Regime Militar, mas também encontrava eco na imprensa da época, que registrava os impactos imediatos do exílio e da repressão no cenário cultural. A percepção de que o campo musical havia sofrido uma espécie de esvaziamento, provocado pela retirada forçada de artistas e pela intensificação da censura, aparece de forma nítida na coluna de Júlio Hungria, publicada no *Jornal do Brasil* em 1º de janeiro de 1970. Nesse texto, o colunista avalia o ano anterior como um período de ruptura e descontinuidade, mas também sinaliza uma tentativa de reconstrução gradual do ambiente musical. Sua análise, escrita no calor dos acontecimentos, sintetiza o sentimento de suspensão e de busca por recomposição que marcou a transição para a nova década:

> A continuidade foi prejudicada. A fuga em massa para o exterior de muitos dos nossos nomes mais importantes entre autores e intérpretes foi uma constante todo êsse ano. As sementes plantadas, no entanto, impediram o pior. Com o passar do tempo, o quadro foi-se refazendo. Retoma-se hoje, quase um ano depois, o fio da meada (ou, pelo menos, parece que estamos tentando retomá-lo (*Jornal do Brasil*, Júlio Hungria, 01/01/1970, *Caderno B*, p. 8).

O diagnóstico de Hungria explicita o abalo provocado pelo AI-5 e pelas políticas de repressão na cena musical brasileira, ao mesmo tempo em que aponta para uma tentativa de recomposição gradual daquele campo. A metáfora do "fio da meada" sugere tanto a descontinuidade quanto a aposta em uma reconstrução simbólica, que terá na coleção *HMPB* um de seus principais vetores editoriais. Essa leitura encontra ressonância na análise de Lamarão (2012), para quem o lançamento da coleção, entre 1970 e 1972, representa uma tentativa de estabilização do campo da MPB no contexto de retração política e cultural. Ao reunir fonogramas consagrados, evitar temas sensíveis e apresentar uma narrativa contínua e harmônica da tradição musical brasileira, a *HMPB* atua como uma operação de remendo, moldada por critérios estéticos e comerciais que evitam explicitar os conflitos do presente.

Napolitano (2004), por sua vez, ajuda a compreender esse processo como parte de um movimento mais amplo de reconfiguração da cultura brasileira sob o Regime Militar. Para o autor, o endurecimento político inaugurado pelo AI-5 redefiniu os termos do engajamento artístico, deslocando o foco das disputas estéticas (como a oposição entre tradição e modernidade) para uma tensão mais clara entre liberdade de expressão e autoritarismo. Nesse novo contexto, mesmo manifestações aparentemente neutras, como as reedições fonográficas promovidas pela *HMPB*, tornam-se significativas. A coleção, ao promover nomes associados à resistência (como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Geraldo Vandré e Chico Buarque) em meio a um discurso despolitizado, opera como dispositivo ambivalente: reinscreve figuras da oposição na memória cultural nacional, ao mesmo tempo em que silencia os motivos de seu afastamento. Trata-se, como sugere o próprio documento militar citado por Lamarão, de uma ação de alta carga simbólica, cujas camadas de sentido só se tornam plenamente visíveis à luz do contexto repressivo e das estratégias de mediação cultural da época.

Ao fim, é possível compreender que a *HMPB* operava em uma dupla dimensão: como arquivo da tradição musical brasileira e como rearticulação editorial da memória sonora sob as condições do autoritarismo. A contribuição de Lamarão (2012) reforça essa leitura ao destacar o projeto como dispositivo de mediação cultural, que selecionava, filtrava e legitimava, promovendo um cânone nacional sob uma lógica estética e política marcada pela conciliação. Assim, os arranjos presentes nos fonogramas, mesmo que oriundos de outras décadas,

participam dessa operação ao moldarem esteticamente aquilo que será ouvido, lembrado e consagrado como patrimônio musical.

A prática de mediação promovida pela coleção também se evidencia no uso de recursos visuais e textuais que combinavam sofisticação gráfica com linguagem jornalística acessível. Como observa Lamarão (2012, p. 107), o caráter "conciliatório" da coleção se manifesta não apenas nas escolhas curatoriais, ao evitar a problematização de figuras em exílio político, mas também na forma como o projeto evitava marcar conflitos ou fissuras históricas. A narrativa resultante é aquela de uma música popular que sempre existiu em estado de evolução progressiva e consensual. Desta forma, a autora evidencia a *HMPB* como uma operação de escrita midiática da história, cujo efeito não é apenas informativo ou comemorativo, mas normativo. A coleção ensina o leitor-ouvinte a escutar, a valorizar, a distinguir aquilo que deve ser preservado como patrimônio. Nesse processo, os arranjadores aparecem de forma lateral, ainda que seus gestos musicais moldem, de forma definitiva, as sonoridades que a coleção propõe eternizar.

Essa dimensão mediadora da *HMPB*, centrada nas escolhas editoriais e fonográficas, pode ser ampliada se pensarmos a coleção não apenas como produto editorial, mas como discurso crítico que orienta modos de escutar e legitimar a tradição musical. É nesse ponto que as proposições de Frith (2019) se tornam especialmente úteis. Para o autor, escrever sobre música não significa apenas descrevê-la, mas participar ativamente de sua construção simbólica. Ao analisar a crítica musical como uma prática performativa (atravessada por julgamentos de valor, critérios estéticos e referências intertextuais), Frith propõe um deslocamento da crítica enquanto simples comentário para uma instância de mediação cultural, que influencia diretamente os modos como a música é escutada, classificada e legitimada.

Ainda que a *HMPB* não se configure formalmente como um exercício de crítica musical, sua curadoria editorial e fonográfica opera em registro semelhante, orientando a escuta e instituindo parâmetros normativos sobre o que deve ser preservado como herança musical brasileira. Nesse sentido, pode-se compreender a coleção como uma forma institucionalizada de crítica expandida, na medida em que suas escolhas de repertório, os textos que acompanham os fascículos e os recursos gráficos e editoriais que compõem sua materialidade convergem para a produção de uma narrativa que educa o gosto e orienta a memória. A leitura de Frith (2019) permite, portanto, problematizar a coleção não apenas como um repositório comemorativo, mas como uma instância ativa na constituição do cânone, que articula escuta, valor cultural e performance discursiva. A *HMPB* não apenas documenta uma história da música popular brasileira, mas participa de sua configuração simbólica, instaurando um regime

de inteligibilidade que naturaliza certas continuidades históricas e suaviza tensões, reposicionando a escuta no interior de um projeto editorial atravessado por lógicas de mediação, legitimação e consumo.

1.8 FUNDAMENTOS TEÓRICOS E ENCAMINHAMENTOS

Diante do percurso traçado até aqui, é possível consolidar algumas premissas teóricas e metodológicas que orientam a presente investigação. O ponto de partida foi o reconhecimento do fonograma como unidade complexa de mediação estética e histórica, na qual múltiplos agentes, entre eles os arranjadores, atuam na conformação de sentidos sonoros. A escuta, nesse contexto, foi proposta como ferramenta historiográfica fundamental, capaz de operar deslocamentos analíticos que ampliam o repertório das fontes e problematizam a própria escrita da história musical.

Ao articular as reflexões de autores como Moraes (2018), Certeau (1982) e Frith (2019), buscou-se construir um referencial crítico para compreender a coleção *HMPB* não apenas como um repositório de fonogramas e textos, mas como uma operação discursiva de produção de memória. A coleção, ao mobilizar recursos da imprensa cultural, da curadoria editorial e da crítica musical expandida, participa ativamente da constituição de um regime de escuta e de um cânone da canção popular brasileira. A análise empreendida até aqui permite situar a *HMPB* no interior de uma longa tradição de mediações culturais da música popular brasileira, atravessada pela atuação de jornalistas, intelectuais, radialistas e produtores fonográficos. Da Casa Edison à imprensa cultural do século XX, passando pela radiodifusão e pela emergência da MPB como linguagem hegemônica e geradora de audiência televisiva, construiu-se um repertório de práticas e discursos que conformam o que hoje entendemos como história da música popular brasileira. Ao incorporar os arranjadores a esse campo de investigação, esta tese pretende ampliar o escopo da narrativa historiográfica, evidenciando camadas de elaboração estética que permanecem, em grande medida, pouco exploradas. Nesse cenário, o arranjador surge como figura estratégica: embora lateralizado nos créditos e nos textos editoriais, sua atuação intervém diretamente na configuração sonora dos fonogramas, reabrindo sentidos e tensionando, ainda que discretamente, a harmonia aparente da narrativa construída pela coleção.

A partir dessas premissas, o percurso que se segue aprofunda a investigação sobre a coleção *HMPB*, explorando suas camadas editoriais, fonográficas e simbólicas com o intuito de compreender como se constrói e se consagra uma determinada memória musical brasileira.

A escuta crítica dos fonogramas, o exame dos arranjos e a leitura dos dispositivos editoriais convergem para lançar luz sobre práticas de mediação que atuam simultaneamente como celebração e filtragem, moldando o que será lembrado. Longe de oferecer uma narrativa unívoca ou meramente comemorativa, esta tese propõe um deslocamento de olhar, valorizando os gestos arranjísticos como formas de escrita sonora e reivindicando a escuta como ferramenta legítima da crítica e da história. O que se propõe nas páginas seguintes, portanto, é uma travessia entre sons e silêncios, onde os fonogramas, textos e elementos visuais dos fascículos da *HMPB* deixam de ser apenas documentos de um passado musical e passam a ser compreendidos como arenas de disputa simbólica, reconfigurando o modo como escutamos e narramos a música popular brasileira.

2. CONTRIBUIÇÃO PARA A HISTORIOGRAFIA DA MÚSICA POPULAR: A COLEÇÃO *HMPB* COMO PRODUTO EDITORIAL

O presente capítulo busca conhecer a coleção *História da Música Popular Brasileira* (*HMPB*), a fim de se depreender o papel ocupado por ela na historiografia da música popular. Formada por 48 fascículos acompanhados de discos de 10 polegadas lançados entre 1970 e 1972 pela *Editora Abril Cultural*, a coleção era vendida em bancas de jornais e revistas a preços populares. Investigar o funcionamento dessa coleção pode ajudar a compreender suas imbricações nos estudos da história da música popular, bem como nos de crítica musical e imprensa, além do trabalho dos arranjadores responsáveis pela escrita dos arranjos musicais gravados nos diversos fonogramas.

Unindo o mercado editorial ao fonográfico, por meio da crítica de imprensa, a coleção de fascículos *HMPB* foi um produto inédito no segmento, representando um marco importante na historiografia da música popular. Apesar do seu pioneirismo, a coleção não era uma novidade, propriamente dita, ao menos do ponto de vista criativo. Moraes (2019) conta que o jornalista Lúcio Rangel, criador da *Revista de Música Popular*, mantinha uma coleção particular de discos de vinil e almejara, ainda na década de 1950, criar uma *Antologia da Música Brasileira*. O projeto, cujo objetivo era preservar fonogramas que estariam esgotados nas lojas de discos, nunca saiu do papel, mas sua semelhança com o produto lançado duas décadas mais tarde pela *Abril Cultural* é inequívoca.

Para compreender a gênese e o funcionamento da coleção *HMPB*, é necessário situá-la em um circuito mais amplo de práticas de mediação cultural e escrita da história musical que se intensificaram na virada da década de 1960 para 1970. Como discutido anteriormente, o processo de consagração da música popular brasileira não se estruturou exclusivamente por vias acadêmicas ou institucionais, mas se constituiu por meio de dispositivos midiáticos como o rádio, o mercado fonográfico e a imprensa cultural — instâncias que articularam memória, gosto e valor cultural em uma dinâmica contínua de legitimação. Nesse contexto, a *HMPB* deve ser compreendida não como uma ruptura, mas como desdobramento editorial de um longo processo de mediação que atravessou diferentes formatos e suportes ao longo do século XX. Sua narrativa sobre a canção brasileira não é apenas comemorativa, mas organizada em construções discursivas que transformam vestígios do passado em narrativas inteligíveis, definindo continuidades, exclusões e modos de reconhecimento. A crítica musical — central nesse processo — atua como prática discursiva que interpreta, hierarquiza e historiciza

repertórios, e seus saberes são transpostos para a coleção por meio de uma combinação de curadoria fonográfica, linguagem jornalística e sofisticação gráfica. Como propõe Lamarão (2012), a *HMPB* funciona como dispositivo de mediação cultural, filtrando e reordenando elementos do passado musical conforme critérios de narrativa e valor cultural. A coleção não apenas relata a história da canção popular brasileira: ela a organiza e a legitima segundo uma lógica editorial de inteligibilidade e reconhecimento público, participando ativamente da construção de um cânone e de um regime normativo de escuta.

Antes de se observar a *HMPB* de forma mais criteriosa, é necessário conhecer um pouco da operação da *Abril Cultural*, braço da *Editora Abril* que atuou no mercado brasileiro de 1968 até 1982. A empresa foi a responsável pela publicação de quase duzentas coleções de fascículos sobre os mais diferentes temas, que eram comercializados semanal ou quinzenalmente nas bancas de jornais e revistas. Quatro aspectos parecem estar no centro do modelo de negócio desenvolvido pela *Abril Cultural*:

a) distribuição em larga escala nos pontos de venda;

b) conteúdo que agregava *status* social às classes médias;

c) preços populares e o desenvolvimento do gosto por colecionar;

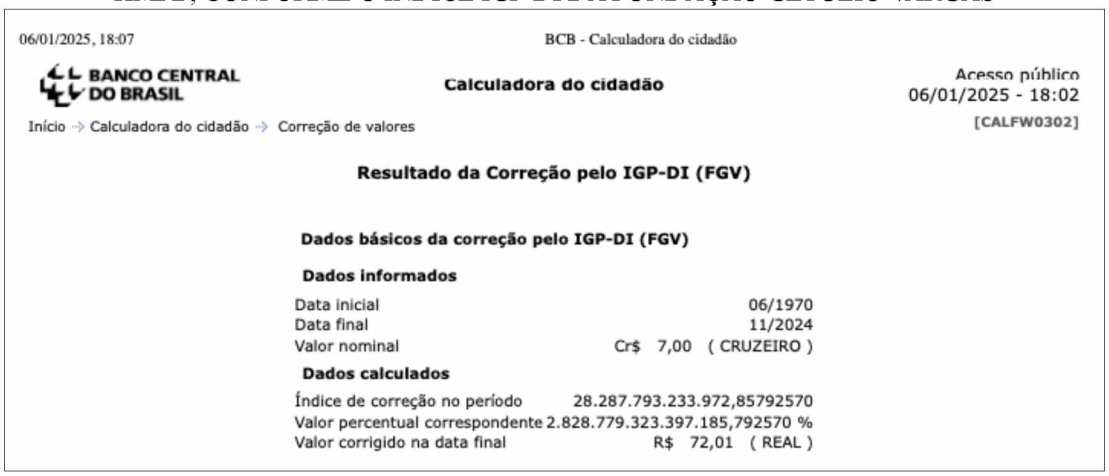
d) publicidade intermidiática.

O primeiro aspecto é traduzido em números, porque, de acordo com Pereira (2005), em estudo sobre a trajetória da *Abril Cultural*, com especial atenção à atuação de seu editor e fundador, Victor Civita, havia cerca de 12 mil bancas de jornais contra 800 lojas de livros, o que possibilitava uma distribuição ampla dos fascículos, que eram impressos em gráfica própria e na casa dos milhares. O autor não define se este número representava o total de bancas e de livrarias existentes no Brasil em 1970, mas é possível supor que seja este o caso. A razão vem do fato de que a *Editora Abril* lançava produtos para serem comercializados em todo o território nacional, tendo até mesmo algumas de suas coleções traduzidas para outros idiomas, a fim de serem comercializadas no exterior. O importante é que, como resultado dessa escolha pelas bancas para serem os pontos de comercialização, durante seu tempo de funcionamento a *Abril Cultural* vendeu mais de um bilhão de fascículos, conforme o levantamento de Pereira (2005).

Quanto ao segundo e ao terceiro aspectos, é possível associá-los, porque se relacionavam a uma percepção da empresa sobre os anseios de uma classe emergente, que procurava se afirmar na sociedade de consumo e buscava por conteúdo cultural. A ideia de se lançar impressos educativos/culturais, que fossem vendidos em partes para serem encadernados em forma de coleção, fazia com que os fascículos se mostrassem atraentes a esta fatia do tecido social e econômico. No caso da coleção *HMPB,* seu primeiro fascículo, lançado em junho de

1970, custava Cr$ 7,00 para o comprador nas bancas. Corrigindo esse valor por meio do índice IGP-DI (Índice Geral de Preços – Disponibilidade Interna) da Fundação Getúlio Vargas, conforme a Calculadora do Cidadão[5], oferecida pelo Banco Central, estima-se que o fascículo com o disco de 10 polegadas custaria cerca de R$ 72,00 em valores de 2024.

FIGURA 1 – CÁLCULO DE CORREÇÃO DO VALOR DE VENDA DO PRIMEIRO FASCÍCULO DA HMPB, CONFORME O ÍNDICE IGP-DI DA FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS



06/01/2025, 18:07 BCB - Calculadora do cidadão

BANCO CENTRAL DO BRASIL

Calculadora do cidadão

Acesso público
06/01/2025 - 18:02
[CALFW0302]

Início → Calculadora do cidadão → Correção de valores

Resultado da Correção pelo IGP-DI (FGV)

Dados básicos da correção pelo IGP-DI (FGV)

Dados informados

Data inicial	06/1970
Data final	11/2024
Valor nominal	Cr$ 7,00 (CRUZEIRO)

Dados calculados

Índice de correção no período	28.287.793.233.972,85792570
Valor percentual correspondente	2.828.779.323.397.185,792570 %
Valor corrigido na data final	R$ 72,01 (REAL)

FONTE: Banco Central do Brasil (2025).

Uma forma de verificarmos se esses preços praticados pela *Abril Cultural* nas vendas da coleção *HMPB* eram, de fato, populares, é compará-los com o salário-mínimo da época. Novamente as fontes de imprensa nos ajudam a entender melhor este contexto, como, por exemplo, uma reportagem de capa da *Folha de São Paulo* a respeito do aumento do salário-mínimo:

> O presidente da República [Emílio Garrastazu Médici] assinou ontem o decreto que majora o salário mínimo em todo o País. Para os Estados de São Paulo, Guanabara e Rio de Janeiro, os novos níveis mínimos salariais são de NCr$ 187,20; para o Piauí, Ceará e Rio Grande do Norte, NCr$ 124,80. Os trabalhadores de 16 a 18 anos perceberão 75% do estabelecido na nova tabela e os com menos de 16 anos, 50% (*Folha*, 01/05/1970, *1º Caderno*, p. 1).

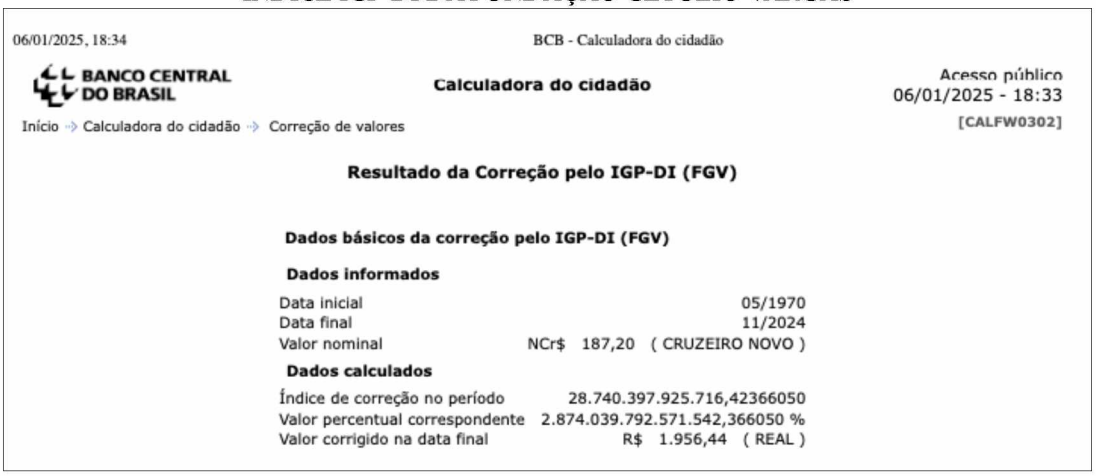
Toda a regulamentação e tabelas para o cálculo dos valores do novo mínimo de 1970 foram divulgados através do Decreto 66.523[6], do dia 30 de abril, com os percentuais de cálculo valendo pelos três anos seguintes. Novamente utilizando a Calculadora do Cidadão para

[5] Disponível em: https://www3.bcb.gov.br/CALCIDADAO/publico/exibirFormCorrecaoValores.do?method=exibirFormCorrecaoValores

[6] Disponível em: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-66523-30-abril-1970-409281-publicacaooriginal-1-pe.html

atualizar os valores, percebe-se que o salário-mínimo na cidade de São Paulo por ocasião do lançamento da *HMPB* equivalia a R$ 1.956,44 em valores atuais.

FIGURA 2 – CÁLCULO DE CORREÇÃO DO VALOR DO SALÁRIO-MÍNIMO EM 1970, CONFORME O ÍNDICE IGP-DI DA FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS



06/01/2025, 18:34 BCB - Calculadora do cidadão

BANCO CENTRAL DO BRASIL

Calculadora do cidadão

Acesso público
06/01/2025 - 18:33
[CALFW0302]

Início → Calculadora do cidadão → Correção de valores

Resultado da Correção pelo IGP-DI (FGV)

Dados básicos da correção pelo IGP-DI (FGV)

Dados informados

Data inicial	05/1970
Data final	11/2024
Valor nominal	NCr$ 187,20 (CRUZEIRO NOVO)

Dados calculados

Índice de correção no período	28.740.397.925.716,42366050
Valor percentual correspondente	2.874.039.792.571.542,366050 %
Valor corrigido na data final	R$ 1.956,44 (REAL)

FONTE: Banco Central do Brasil (2025).

A comparação dos valores nos mostra que cada fascículo custava o equivalente a pouco mais de 3,6% do salário-mínimo da época. Considerando que o consumidor levava para casa um material impresso colorido, com 12 páginas em papel de gramatura espessa e durável, acompanhado de um disco com oito músicas, a coleção se configurava como um dispositivo de mediação cultural que articulava valor cultural, acessibilidade e pertencimento. Mais do que um simples produto de entretenimento, ela oferecia ao público a possibilidade de construir um acervo legitimado, que funcionava como marcador de distinção e capital cultural dentro do espaço doméstico. Entretanto, é importante considerar que os lançamentos ocorriam em dois fascículos mensais, o que provavelmente dificultava a aquisição contínua por parte de muitos consumidores. É possível, portanto, que o público priorizasse os volumes dedicados aos artistas com os quais mantinha maior afinidade ou identificação auditiva. Ainda assim, diante do que oferecia e do valor cobrado, é possível afirmar que se tratava de um produto de preço popular.

Por fim, o último aspecto demonstra a ideia de massificação em torno dos fascículos que se conectava à ampla divulgação das coleções em diferentes meios, a começar pelos cartazes expostos nas bancas e chegando à publicidade nos jornais, conforme segue:

ANÚNCIO 1 – JOGADOR JAIR COMEMORANDO GOL, COM FOTO DO FASCÍCULO 1 DA HMPB

FONTE: *Jornal do Brasil,* 15/06/1970, *1º Caderno,* p. 33.

ANÚNCIO 2 – "TORCIDA BRASILEIRA", COM FOTO DO FASCÍCULO 1

FONTE: *Jornal do Brasil,* 17/06/1970, *1º Caderno*, p. 21.

Os anúncios 1 e 2 representam, ao mesmo tempo, o que seria essa publicidade intermidiática promovida pela *Abril Cultural* e o senso de oportunidade envolvido na criação das peças publicitárias. O primeiro desses anúncios foi veiculado pelo *Jornal do Brasil* na edição do dia 15 de junho de 1970, destacando o jogador Jair Ventura Filho (1944-), o Jairzinho, numa comemoração de gol. Acontece que, no dia anterior, a Seleção Brasileira venceu o time do Peru por 4 a 3, em partida que rendeu o avanço à semifinal da Copa do Mundo de 1970. Do ponto de vista jornalístico, como Jairzinho marcou o gol que fechou o placar, uma fotografia sua comemorando um gol era a imagem da vitória. Parece ter havido a preocupação de se criar uma publicidade que se pautasse num fato noticioso para impulsionar as vendas do fascículo inaugural da coleção, porque o anúncio estampava a foto do atleta ao lado da mensagem: "Jair, ouça o 1º fascículo da História da Música Popular Brasileira. V. vai vibrar desse jeito."[7] Para completar a mensagem publicitária, havia do outro lado uma foto do fascículo com informações diretas sobre o conteúdo (Noel Rosa), o preço (sete cruzeiros) e os pontos de venda (bancas de jornais). Dois dias mais tarde, na edição de 17 de junho, o anúncio 2 seria publicado, desta vez com uma visão de futuro, porque se dirigia à "Torcida Brasileira", convidada para "festejar a vitória com confete, serpentina e Noel na vitrola" [8]. Aquele seria o dia da semifinal da Copa do Mundo, quando o Brasil venceria o Uruguai por 3 a 1 e avançaria para a decisão, no dia 21 de junho, contra a Itália. Novamente a estratégia publicitária se repetia, inclusive na diagramação

[7] *Jornal do Brasil*, 15/06/1970, *1º Caderno*, p. 33.
[8] *Jornal do Brasil,* 17/06/1970, *1º Caderno*, p. 21.

do anúncio, que trazia a mensagem escrita entre duas fotografias, uma alusiva ao futebol e outra à coleção.

Esse tipo de divulgação ocorria também em outros veículos de imprensa, como a *Folha de São Paulo*, que recebeu anúncios da coleção.

ANÚNCIO 3 – "HOJE O SAMBA SAIU", MOSTRANDO UMA MESA DE BAR COM O FASCÍCULO SOBRE NOEL ROSA

FONTE: *Folha de São Paulo,* 07/06/1970, *2º Caderno*, p. 19.

O anúncio 3 mostra, publicado no jornal paulista, enfatiza o samba e conta com elementos visuais que remetiam a uma estética que pode, inclusive, ser associada à sonoridade e às concepções ideológicas almejadas para o gênero. A fotografia mostra uma mesa de bar, com três copos de bebida, uma garrafa, cigarros, cinzeiro e uma xícara de café, com músicos à mesa tocando cavaquinho e violão. A julgar pela quantidade de copos presentes na cena, a imagem evoca também o aspecto coletivo ligado ao samba nos espaços de entretenimento, seja nos morros e favelas do Rio de Janeiro, seja nas regiões boêmias da área central da cidade. Considerando que esse cenário típico do samba também poderia se replicado na cidade de São

Paulo, é possível afirmar que a imagem encontraria laços culturais em todo o eixo Rio-São Paulo.

Outro ponto a ser considerado, apesar de não estar exibido de forma direta, tem a ver com o cigarro: se há um maço de cigarros, entende-se que haja uma caixa de fósforos para acendê-los. Utilizar caixas de fósforos e pratos e facas como instrumentos percussivos é algo tradicional, especialmente no samba de morro e nas rodas de partido alto. Há, inclusive, artistas que gravaram em disco levadas percussivas utilizando esses utensílios. É o caso do sambista Élton Medeiros, que em 27 de junho de 1966 participou de uma gravação do samba *Luz negra*, composição de Nelson Cavaquinho que foi gravada na voz de Elizeth Cardoso para a gravadora Copacabana. Além da intérprete, a gravação, tratada na *HMPB* como sendo de uma "antológica interpretação de Elizeth Cardoso", teve ainda a participação dos seguintes músicos:

> Acompanhamento: Élton Medeiros (prato-e-faca e caixa de fósforos), Bucy, Arnaud e Anescarzinho (tamborins), Aléo (afochê), Oscar (agogô), Raul Marques (surdo), Jair do Cavaquinho (cavaquinho), Nélson Sargento, Soraes de Freitas e Paulinho da Viola (violão) e côro (*HMPB,* n. 17, verso da capa, 1970).

O fragmento transcrito vem da ficha técnica de descrição do repertório contido no fascículo 17 da *HMPB*, dedicado a Cartola e Nélson Cavaquinho. Nota-se que a lista dos músicos começa pela percussão, ficando os instrumentos harmônicos (cavaquinho e violão) e as vozes para o final. Élton Medeiros é o primeiro nome a ser citado na ficha, indicando sua participação na gravação com a caixa de fósforos e o "prato-e-faca", escrito entre hifens, ganhando um caráter próprio, substantivo, ou seja, transformado em nome de instrumento musical. Se estivéssemos lidando com um tratado de organologia dos instrumentos, poderíamos inserir o "prato-e-faca" na categoria dos idiofones, que são instrumentos de percussão cujo som é gerado no próprio corpo do instrumento, a exemplo dos pratos de uma bateria, diferindo dos membranofones, cujo som provém de uma membrana acoplada a um cilindro, como no caso dos tambores. Apesar de ser possível fazer essa associação à organologia, o mais provável é que os autores da coleção tenham começado a lista por Élton Medeiros devido à importância que tinha como sambista, que seria um dos personagens centrais do fascículo 46 da coleção e integrava o Colégio de Consultores da *HMPB*, assunto a ser discutido de forma mais detalhada adiante.

Voltando à imagem do anúncio, o disco de Noel Rosa sobre a mesa solidifica a construção imagética de um tipo de música comunitária, urbana e de entretenimento. A frase que completa a mensagem publicitária, "Já está nas bancas esta linda história que vai mexer

com a sensibilidade dos poetas [...] Esta é uma antologia musical que não vê cara, mas só coração"[9], evoca ainda a linguagem poética do samba, algo que pode ser acoplado à imagem de Noel Rosa na capa do disco, considerando a maneira como o artista ficou conhecido: o Poeta da Vila, apelido mencionado pela *HMPB* ao citar uma reportagem sobre o artista veiculada pelo jornal *O Globo* em 1932:

> No último dia de 1932, Noel foi entrevistado por "O Globo". Era fim de ano e o Poeta da Vila aproveitou para fazer um balanço de sua música e da música popular brasileira em geral. Já então afirmava que o samba descera para a cidade e a civilização começava a subir o morro, levando coisas boas e coisas ruins (*HMPB*, n. 1, p. 9, 1970).

A continuação do texto na *HMPB* ilustra o que foi exposto anteriormente, de um caráter comunitário e urbano para o samba, referenciado em Noel, o que estaria implícito de forma iconográfica na imagem do anúncio. O fragmento é uma citação direta da entrevista concedida por Noel para *O Globo*, reproduzindo a fala do artista publicada pelo jornal:

> O samba está na cidade. Já estêve é verdade no morro, isso no tempo em que não havia aqui embaixo samba. Quando a bossa nasceu, a cidade derrotou o morro. O samba lá de cima perdeu o espírito, o seu sabor inédito. Em primeiro lugar, o malandro sofreu uma transformação espantosa. Antes era diferente; agora está mais ou menos banalizado. A civilização começa a subir o morro, levando as suas coisas boas e suas coisas péssimas (ROSA, Noel, citado na *HMPB*, n. 1, p. 9, 1970).

Apesar do fascículo em questão no anúncio tratar da figura de Noel Rosa, a peça publicitária traz em letras destacadas a frase "Hoje o samba saiu", que faz parte da canção *Quem te viu, quem te vê*, de Chico Buarque. Vale lembrar que nos anos 1960 a crítica de música popular classificava Chico como um novo Noel Rosa, porque o artista representava um ideal de samba ligado a uma tradição localizada em Noel, mas sem o perigo de não ser moderno, devido à influência que encontrava na bossa nova, especialmente em João Gilberto[10]. Chico, que é paulista, havia conquistado o II Festival da Música Popular promovido pela *TV Record*, de São Paulo, em 1966, com a canção *A Banda*, o que o tornou um fenômeno de massa em todo o Brasil, dada a repercussão e abrangência conquistadas pela canção. É possível intuir que em 1970 ainda havia um público de massa fiel às obras do artista, o que justificaria a escolha de um verso seu para estampar a primeira publicidade sobre a coleção *HMPB* em um dos principais jornais da cidade de São Paulo. Isso pode ser explicado pelo critério de noticiabilidade, que não

---

[9] *Folha*, 07/06/1970, *2º Caderno*, p. 19.

[10] Sobre a visão da crítica a respeito de Chico Buarque, incluindo essa ideia de um novo Noel Rosa, ver ver DEREVECKI, Daniel. **Chico Buarque no Jornal do Brasil: um artista em construção**, Curitiba: CRV, 2021.

se trata de um dado objetivo, mas de uma construção social pautada em interesses culturais, mercadológicos ou culturais. Através deste critério, compreende-se como Chico Buarque representava um valor-notícia para os veículos jornalísticos naquele período, reverberando na publicidade, no mercado editorial e na indústria fonográfica.

A *Folha de São Paulo* recebeu também anúncios da *HMPB* inspirados na Seleção Brasileira de Futebol, no contexto da Copa do Mundo de 1970, a exemplo do que acontecia no *Jornal do Brasil*. Na edição da *Folha de São Paulo* do dia 14 de junho de 1970 foram veiculados um total de 5 anúncios, todos ligados ao tema da Seleção Brasileira de Futebol e divulgando o fascículo inaugural da *HMPB*. Aquele seria o dia em que o Brasil enfrentaria o time do Peru, conforme já mencionado, logo, aquela edição teria um atrativo noticioso para impulsionar as vendas de exemplares do jornal. Por ser a *Editora Abril* uma empresa paulista, era importante veicular uma campanha publicitária que rendesse boa visibilidade em um jornal de grande circulação na cidade de São Paulo.

ANÚNCIO 4 – "TOSTÃO, JAIR, PELÉ", COM FOTO DO FASCÍCULO 1

FONTE: *Folha de São Paulo,* 14/06/1970, *2º Caderno,* p. 27.

ANÚNCIO 5 – JOGADOR TOSTÃO, COM FOTO DO FASCÍCULO 1

FONTE*: Folha de São Paulo,* 14/06/1970*, 2º Caderno,* p. 29.

O anúncio 4 mostra uma comemoração de gol e brinca com os adversários da Seleção: "Tostão, Jair, Pelé: se vocês querem dar baile nos gringos, usem êste disco"[11], dizia mensagem publicitária. Duas páginas depois aparece o anúncio 5, que estampa uma foto de Tostão, como se o jogador estivesse observando alguma coisa: "Uai, parece que o Tôstão também está de ôlho

[11] *Folha,* 14/06/1970, *2º Caderno,* p. 27.

no disco do Noel"[12]. Além da foto, o texto do anúncio procura ser bem-humorado ao brincar com a origem do atleta, nascido em Belo Horizonte, usando a expressão "Uai".

ANÚNCIO 6 – JOGADOR RIVELINO, COM FOTO DO FASCÍCULO 1

FONTE*: Folha de São Paulo,* 14/06/1970, *2º Caderno,* p. 33.

A campanha publicitária continua com o anúncio 6, desta vez enfatizando o jogador Rivelino: "Riva, esta bolacha v. mata no peito, baixa na terra e põe na vitrola"[13]. A frase do anúncio utiliza a "bolacha" do disco como uma metáfora da bola de futebol, destacando a habilidade do jogador, conhecido pelo domínio que tinha da bola. O que se nota é que havia uma conexão com o noticiário esportivo, porque os textos dos anúncios utilizam termos que deveriam ser compreendidos por quem estava atento à cobertura jornalística da Seleção e do futebol de modo geral.

ANÚNCIO 7 – JOGADOR JAIR COMEMORANDO GOL, COM FOTO DO FASCÍCULO 1

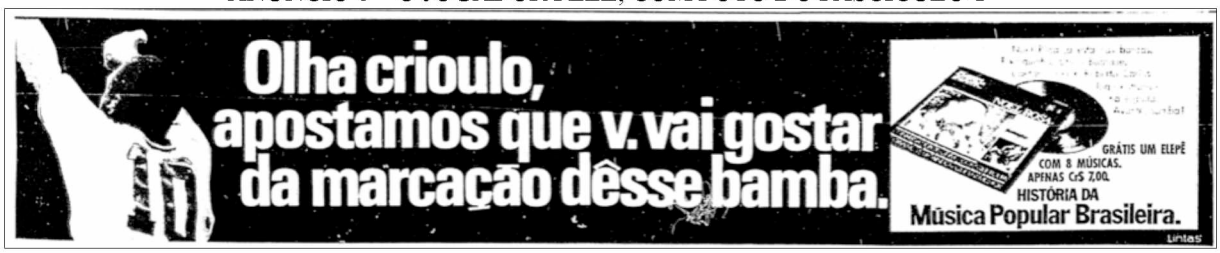
FONTE: *Folha de São Paulo, 14/06/1970, 2º Caderno,* p. 35.

O anúncio 7 tem a foto de Jairzinho e era o mesmo que seria publicado no dia seguinte no *Jornal do Brasil*, conforme já discutido. Entretanto, é importante observar a fotografia, porque se trata de uma comemoração de gol, com destaque para o atleta. No caso da publicação feita no *Jornal do Brasil*, a impressão era de que poderia ser uma fotografia do jogo em que o Brasil venceu o time do Peru e avançou na Copa, mas essa impressão se mostra equivocada quando observamos a *Folha de São Paulo*, por conta das datas de publicação dos jornais. Na *Folha*, o anúncio saiu no dia 14 de junho, o mesmo dia em que o Brasil jogaria contra o Peru. No entanto, como os jornais são finalizados no dia anterior, por conta dos processos de

[12] *Folha*, 14/06/1970, *2º Caderno*, p. 29.
[13] *Folha,* 14/06/1970, *3º Caderno,* p. 33.

elaboração da edição e impressão nas rotativas, compreende-se que esta imagem de Jairzinho comemorando o gol era, na verdade, uma foto de arquivo, de outra partida. De igual modo, as demais fotos que mostravam os atletas da Seleção Brasileira também deveriam ser fotos de arquivo, todas feitas para outro contexto que não o da publicidade, ou seja, imagens jornalísticas produzidas por repórteres-fotográficos e destinadas, prioritariamente, à veiculação em caráter noticioso. O que se percebe é o uso de uma fotografia jornalística em outro contexto, o comercial, o que demonstra as muitas possibilidades de apropriação de uma obra visual. Não é diferente, por exemplo, das múltiplas apropriações que há de obras musicais, o próprio anúncio com um trecho da letra de Chico Buarque, já discutido e representado pelo anúncio 3, confirma esse processo.

ANÚNCIO 8 – O JOGADOR PELÉ, COM FOTO DO FASCÍCULO 1



FONTE: *Folha de São Paulo,* 14/06/1970, *2º Caderno,* p. 37.

Com relação ao anúncio 8, a diferença para os demais está na ausência do nome do jogador, que aparece de costas. Ocorre que se trata de Pelé, destacado pela camisa 10 e identificado de maneira informal no anúncio como "crioulo". A maneira com a qual o jogador é chamado, vista atualmente como racismo, representava uma linguagem aceita pela imprensa da época. Um exemplo desses usos linguísticos vem de uma notícia veiculada pelo *Jornal do Brasil*, em 1967, que trazia um perfil de Milton Nascimento, finalista do II Festival Internacional da Canção, no Rio de Janeiro, com a música *Travessia*. Depois de falar da trajetória de vida de Milton, seus desafios para sobreviver ganhando dinheiro com música e contar de como se deu sua inscrição no Festival, o texto da matéria traz o seguinte comentário:

> E foi assim que apareceu por aqui êsse escurinho retraído, de violão a tiracolo, e que se impôs diante de um público impaciente e que, efetivamente, não estava no Maracanãzinho para perdoar ninguém, a não ser **Margarida** e Chico Buarque de Holanda (*Jornal do Brasil*, 17/12/1967, *Caderno B*, p. 8).

Antes dessa afirmação o texto já havia utilizado a expressão "escurinho", logo no primeiro parágrafo, mesmo se tratando de uma reportagem com aparente intenção laudatória.

> Êle poderia dizer sem medo que veio, viu e venceu. Embora não tivesse tempo propriamente para ver, foi êle, o escurinho desconhecido, que apareceu no Maracanãzinho com um violão debaixo do braço e que surpreendeu aquêle público imenso e irrequieto (*Jornal do Brasil*, 17/12/1967, *Caderno B*, p. 8).

De volta à análise do anúncio 8 com a fotografia de Pelé, a substituição do seu nome pela expressão "crioulo" pode ter sido inserida devido à presença midiática que o próprio jogador possuía junto à imprensa e ao público, sendo uma figura que, mesmo mostrada de costas e numa fotografia monocromática, era facilmente reconhecida. Por conta desse interesse amplo da imprensa e do público, a vida de Pelé fora dos gramados também era notícia. Meses antes da Copa do Mundo, ainda no início de 1970, o *Jornal do Brasil* noticiou a aprovação de Pelé no vestibular para cursar Educação Física em uma faculdade na cidade de Santos. A reportagem explicava que o atleta não havia terminado a educação básica, tendo estudado para o vestibular por meio de um dos cursos de "Madureza" existentes à época, uma espécie de EJA (Educação para Jovens e Adultos). Pelé aguardava que o então ministro da Educação, Jarbas Passarinho, concedesse a ele o diploma da educação básica para que pudesse ingressar na faculdade, na qual viria a se formar em 1974. O texto aborda a carreira do jogador e também suas participações em telenovelas e na música popular.

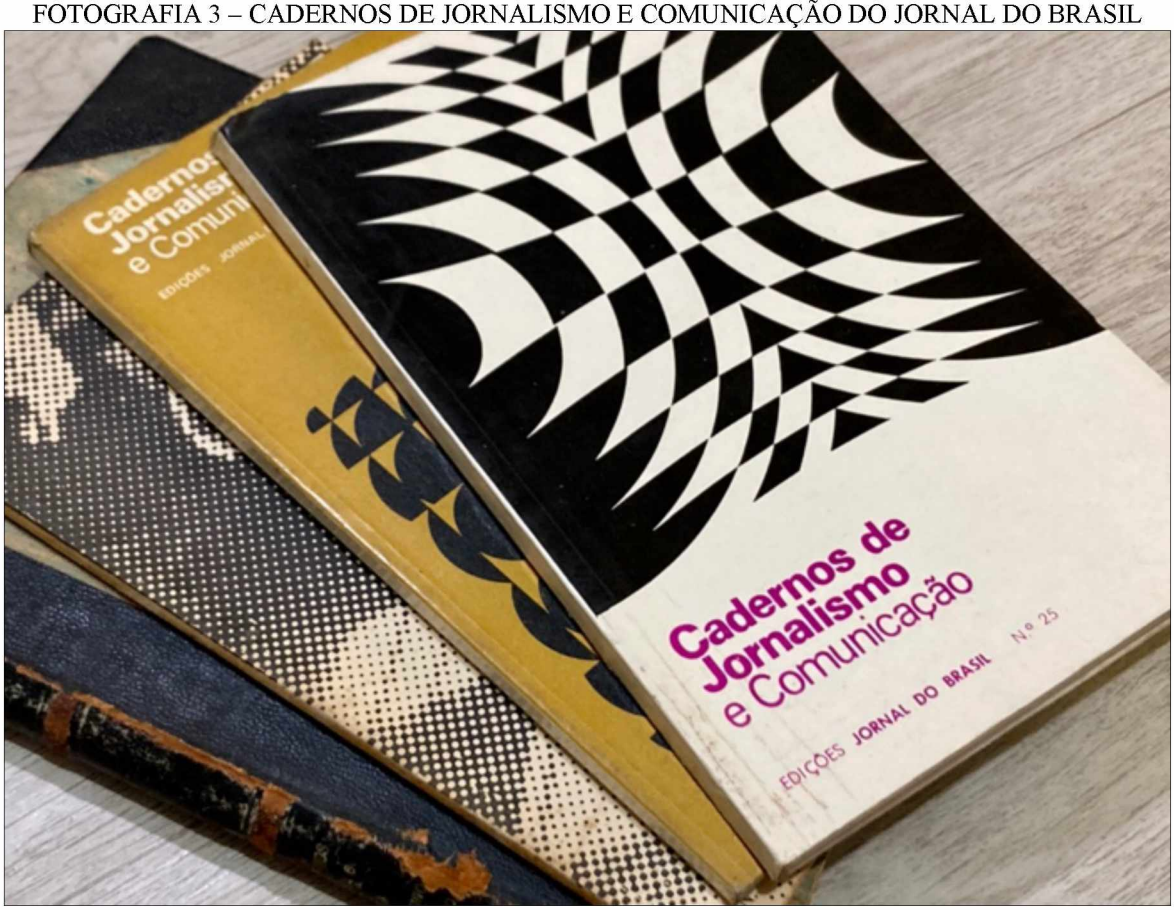
> Pelé tem, porém, outra facêta, a de compositor de música popular. Dedilhando muito mal seu violão, assim mesmo o gênio de Pelé consegue fazer algumas melodias de rara sensibilidade.
> Seu último compacto, cantando com Elis Regina, vem fazendo sucesso (*Jornal do Brasil*, 13/01/1970, *Caderno B*, p. 1).

Como ficou demonstrado, o interesse jornalístico sobre determinadas figuras pode levar a cobertura para rumos que, originalmente, distanciam-se da atuação principal dessas mesmas figuras. Sem a intenção de defender o uso das expressões que foram direcionadas a Milton Nascimento e a Pelé, o que fica evidenciado é que há, por parte da imprensa, uma tendência a fabricar uma proximidade entre essas figuras e o leitor do jornal. Isso fica mais evidente quando observamos as diretrizes editoriais expostas nos *Cadernos de Jornalismo e Comunicação do Jornal do Brasil*[14], criados em 1965 por Alberto Dines (1932-2018), então editor-chefe do *Jornal do Brasil.* Inspirados num produto semelhante, editado pelo *The New York Times,* inicialmente os cadernos destinavam-se à formação continuada dos jornalistas do

[14] Conforme texto de Silva (2018), publicado no site do Observatório da Imprensa, em homenagem a Alberto Dines, disponível no seguinte endereço: http://www.observatoriodaimprensa.com.br/homenagem-a-alberto-dines/cadernos-de-jornalismo-e-comunicacao-do-jornal-do-brasil/

próprio *Jornal do Brasil*, entretanto, a partir de 1968 passaram a ser comercializados nas bancas de jornais e revistas, tornando-se acessíveis ao público em geral.

FOTOGRAFIA 3 – CADERNOS DE JORNALISMO E COMUNICAÇÃO DO JORNAL DO BRASIL



FONTE: *Edições Jornal do Brasil,* fotografia produzida pelo autor (2022).

Foram publicadas 49 edições dos cadernos, que circularam com periodicidade irregular durante 8 anos, sendo que logo nos dois primeiros números, de 1965, encontramos algumas evidências de que a cobertura do *Jornal do Brasil*, especialmente na área cultural, buscaria por esse caráter de proximidade. O artigo "Carta aos repórteres"[15], de Zevi Ghivelder, por exemplo, sugeria que o *Jornal do Brasil,* por meio de seus textos, deveria criar "um estilo próprio, inteligente, original", para "servir de exemplo para os outros"[16]. Também orientava aos jornalistas a procurarem descrever "com certa graça" as pessoas que eram personagens de reportagens, porque considerava que o leitor "identifica-se melhor com pessoas quando sabe que elas parecem com Marlon Brando ou lembram Getúlio Vargas quando jovem"[17]. Essa orientação de descrever os personagens com "graça" possa ser a chave para interpretarmos as

[15] *Cadernos de Comunicação e Jornalismo*, n. 1, 1965, p. 8.
[16] Idem.
[17] Idem.

expressões discutidas anteriormente. No caso de Milton Nascimento, por meio de uma reportagem, no de Pelé, em um anúncio publicitário, mas tudo isso inserido no mesmo tipo de veículo: um jornal impresso.

Até o momento, vimos essa divulgação intermidiática da coleção *HMPB* baseada no jornal impresso ocorrendo por meio da publicidade, contudo ela poderia se localizar também em outras duas frentes, que eram as colunas de opinião e o conteúdo jornalístico. Mantendo o *Jornal do Brasil* como perspectiva analítica, é importante reforçar que o jornalismo cultural praticado pelo veículo por meio do seu espaço editorial específico, o *Caderno B*, fundamentava-se em dois vetores: o primeiro deles era a cobertura jornalística, pautada em notícias factuais sobre artistas e obras; já o segundo partia dos fatos noticiosos, mas se consolidava por meio da crítica, porque o veículo mantinha diversas colunas de opinião que tratavam das diferentes linguagens artísticas. No caso da crítica musical, o *Caderno B* veiculava três colunas: *Música*, destinada à música de concerto; *Discos Populares*, voltada aos lançamentos da indústria fonográfica; e *Música Popular*, que abordava diferentes aspectos do universo da música popular.

> Eis a história da MPB tal como passa a ser contada a partir desta semana em fascículos quinzenais da Abril Cultural. Afinal um trabalho sério, detalhado, informativo, talvez o retrospecto mais amplo e completo que a nossa música popular jamais conseguiu ter. Noel Rosa, o assunto da capa dêste número. E um suplemento sôbre o som brasileiro, do lundu à tropicália. Acompanha um LP 10 polegadas com oito dos números mais representativos da obra de Noel, alguns em gravações originais (*Jornal do Brasil*, Júlio Hungria, 12/06/1970, *Caderno B*, p. 2).

Três pontos ganham destaque neste fragmento da coluna, sendo o primeiro deles o anúncio feito pelo colunista de que "a história da MPB" passaria "a ser contada" através de um tipo de periódico, que eram os "fascículos quinzenais da Abril Cultural". Aqui se encontra uma evidência da ligação que a imprensa e os jornalistas mantiveram com a construção da historiografia da música popular, porque a coleção possuía um formato que se assemelhava ao de uma revista, tanto no aspecto visual quanto na maneira de ser comercializada, com periodicidade, no caso, quinzenal.

O segundo ponto vem na sequência do texto, quando Hungria opina a respeito da coleção, definindo-a como "um trabalho sério, detalhado, informativo", que seria "o retrospecto mais amplo" já feito sobre a música popular. Com relação a isso, Moraes (2019) demonstra que houve esforços ao longo das décadas anteriores à *HMPB* em torno da construção de uma historiografia da música popular. O que o autor nos mostra é que jornalistas e críticos, primeiro através da memória e depois dos acervos criados de forma diletante, utilizaram a imprensa como

meio para registrar e divulgar a história da música popular, passando dos artigos nos periódicos para a organização de livros. Hungria, portanto, era de uma geração de jornalistas que já contava com as obras dos seus antecessores como fontes para formar sua própria visão sobre a música popular. Sua atuação como crítico musical também contempla um período, década de 1970, no qual a historiografia da música popular vai passar a ser feita por meios institucionais, sendo a coleção da *Abril Cultural* um exemplo desse processo. Além disso, pensando na presença que a música popular ganhou na imprensa a partir da bossa nova, é possível intuir que os debates estilísticos da década anterior também tenham impactado nas análises que o crítico fazia. Somando-se o conceito de MPB, ainda em formação naquele início dos anos 1970, às obras bibliográficas voltadas a contar a história da música popular que haviam sido feitas até então, fica evidenciado o porquê dos adjetivos que Hungria dá ao produto recém-lançado pela *Abril Cultural*. Não se pode esquecer que ele analisa o primeiro fascículo de uma coleção que teria um total de 48 e levaria cerca de dois anos para ser lançada por completo, mas a impressão que se tem é a de que, com base naquilo que o primeiro fascículo ofereceu de conteúdo, o crítico tenha se sentido à vontade para apostar que o restante seguiria no mesmo padrão.

O terceiro ponto surge no trecho final do fragmento, quando o colunista descreve que o fascículo acompanhava "um LP de 10 polegadas", citação que nos proporciona uma evidência de qual seria o lugar pretendido pela coleção, se na indústria fonográfica ou na editorial. Comparando a frase de Júlio Hungria aos anúncios da coleção que se utilizavam da temática da Copa do Mundo, é possível intuir que o direcionamento fosse maior ao mercado editorial, pois os anúncios informavam que, ao comprar o fascículo, o consumidor receberia gratuitamente um LP com gravações de obras do artista ao qual o número fosse dedicado. Assim, percebe-se que a *Abril Cultural* não lançou somente uma coleção de discos, mas um produto editorial de maior envergadura, valendo-se dos discos como atrativo. Desta forma, a coleção driblaria o aspecto de concorrência direta com o mercado do disco, porque seus fonogramas, viabilizados através de uma parceria com a gravadora RCA Victor, seriam vendidos nas bancas a preços mais acessíveis do que os praticados, em média, pelas lojas de discos ao venderem LPs. Destacava-se ainda o formato dos discos, que eram de 10 polegadas e continham 8 fonogramas, enquanto os produtos mais nobres do mercado fonográfico eram discos de 12 polegadas, que poderiam comportar em torno de 12 fonogramas ou mais, dependendo da duração das faixas.

TABELA 2 – RELAÇÃO DOS FASCÍCULOS QUE COMPÕEM A COLEÇÃO HMPB (1970-1972)

N.º	Homenageado	N.º	Homenageado
1	Noel Rosa + Suplemento do Lundu à Tropicália	25	Vicente Celestino
2	Pixinguinha	26	Paulinho da Viola
3	Dorival Caymmi	27	J. Cascata e Leonel Azevedo
4	Chico Buarque	28	Carlos Lyra
5	Ary Barroso	29	Custódio Mesquita
6	Lamartine Babo	30	Gilberto Gil
7	Ataulfo Alves	31	Geraldo Pereira
8	Jorge Ben	32	Billy Blanco
9	João de Barro e Adalberto Ribeiro	33	Sinhô
10	Lupicínio Rodrigues	34	Geraldo Vandré
11	Baden Powell	35	Wilson Batista
12	Ismael Silva	36	Antonio Maria
13	Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira	37	Sérgio Ricardo
14	Assis Valente	38	Catulo da Paixão e Cândido das Neves
15	Jair Amorim e Evaldo Gouveia	39	Milton Nascimento
16	Tom Jobim	40	Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga
17	Cartola e Nelson Cavaquinho	41	Juca Chaves
18	Roberto Carlos	42	Haroldo Lôbo
19	Joubert de Carvalho	43	Johnny Alf
20	Edu Lôbo	44	Capiba e Nelson Ferreira
21	Herivelto Martins	45	Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini
22	Caetano Veloso	46	Elton Medeiros e o Samba de Morro
23	Orestes Barbosa	47	Dolores Duran e Tito Madi
24	Vinícius de Moraes	48	Donga e Os Primitivos + pôster de Pixinguinha

FONTE: O autor (2025).

Com relação à divulgação intermidiática baseada no conteúdo jornalístico, fica entendido que os fatos em torno da coleção poderiam gerar notícias que fossem incluídas na pauta do jornal. Isso nos coloca de volta com o olhar sobre o conceito de noticiabilidade, conforme explica Silva (2005). A lógica é a de que a notícia nasce do fato e passa pela apuração do jornalista, pelo processo de edição e chega às páginas do periódico, para só então alcançar o público. Deste caminho, além do conceito de noticiabilidade, também surge o de valor-notícia, fundamentado em elementos que possam atrair a atenção de um veículo de notícias. Talvez seja essa uma das razões que tenham levado a coleção *HMPB*, em função da forma com que foi estruturada, a receber o reconhecimento do MIS (Museu da Imagem e do Som), do Rio de Janeiro, ao seu editor, fato que gerou uma notícia de caráter objetivo no *Jornal do Brasil*, não em uma coluna de opinião.

> O diretor-presidente da Editôra Abril, Sr. Vítor Civita, foi escolhido pelos conselheiros como o detentor do Troféu Estácio de Sá, pelos serviços prestados pela sua emprêsa à música popular: a história da música em fascículos e discos. Os prêmios serão entregues no dia 20 dêste mês na Sala Cecília Meireles (*Jornal do Brasil*, 06/01/1971, *1º Caderno*, p. 10).

Anualmente, o MIS premiava artistas da música popular com o troféu *Golfinho de Ouro* e concedia outra homenagem, denominada *Estácio de Sá,* a quem teria atuado como incentivador para o desenvolvimento da música popular. Como se sabe, o MIS foi concebido para ser uma instituição na qual se preservaria a memória de áreas de interesse cultural, como a música popular, desta forma, haveria por parte da entidade a preocupação com a construção de uma historiografia, neste caso, da música popular. Medidas como os *Depoimentos para a Posteridade*[18], a criação do *Conselho Superior de Música Popular* e a aquisição do acervo do radialista Almirante são exemplos desse interesse. A premiação concedida a Victor Civita demonstra que a entidade chancelava o trabalho que vinha sendo feito pela *Abril Cultural.*

Todo esse interesse midiático em torno da coleção nos remete à gênese do produto, que se conecta ao papel da imprensa, não somente na construção da historiografia da música popular, mas também da visão que se estabeleceu em torno dela. Pereira (2005) explica que as primeiras coleções lançadas pela *Abril Cultural* eram traduções de produtos da editora italiana *Fabbri*, mas a boa aceitação desses lançamentos levou a *Abril Cultural* a começar a investir em produção nacional. Uma das coleções originais produzidas foi a série *Os cientistas: a grande aventura da descoberta científica,* lançada em 1972, após a conclusão da *HMPB.* O ponto interessante é que a coleção científica foi escrita por professores da USP (Universidade de São Paulo), ou seja, a editora buscou profissionais especializados nos temas discutidos para serem os autores dos fascículos. No entanto, essa prática já havia sido seguida quando a editora criou a coleção *HMPB*, mas, ao invés de historiadores, foram trazidos jornalistas para integrar esse corpo editorial. A simples escolha desses autores é uma evidência de que se não fosse por meio de profissionais de imprensa, a produção historiográfica em torno da música popular seria muito mais reduzida. Isso remete ao título do livro de Moraes (2019), *Criar um mundo do nada*, que provém de uma frase do jornalista Ary Vasconcelos: "até hoje só a Divindade resolveu a contento: criar um mundo do nada. Do nada – mais justamente – do quase nada temos que tirar a História da Música Popular do Brasil"[19].

[18] Entrevistadores conversavam com artistas e personalidade de diferentes áreas e os depoimentos eram gravados. Hoje o acervo encontra-se disponível para pesquisas na sede do MIS, no Rio de Janeiro.
[19] VASCONCELOS, Ary. **Panorama da música popular brasileira**, vol. 1, 1964, p. 10, *apud* VINCI DE MORAES, 2019, p. 149.

2.1 ASSESSORES E CONSULTORES DA HMPB

Foi em junho de 1970 que a *Abril Cultural* deu início às vendas da coleção *HMPB*, com o fascículo sobre Noel Rosa. Junto a este número inaugural foi acrescido um suplemento que oferecia uma cronologia da música popular baseada tanto em gêneros musicais, porque partia do lundu e chegava à tropicália, quanto por periodização, por procurar estabelecer marcos históricos que norteassem o leitor em torno da compreensão sobre o desenvolvimento da música popular ao longo do tempo. Como discutido no capítulo anterior, a historiografia da música popular brasileira já vinha se estruturando a partir de esforços memorialísticos e cronológicos levados a cabo por jornalistas e críticos desde a década de 1960. Moraes (2019) destaca que, a partir desse período, será maior a incidência de trabalhos sobre a história da música popular fundamentados em arquivos pessoais dos jornalistas, bem como começará a se consolidar ao menos dois tipos de cronologias para se estabelecer balizas historiográficas, uma delas construída sobre os gêneros musicais e a outra por meio de uma periodização das práticas musicais. A primeira, dos gêneros, tem como ponto de partida o surgimento do lundu, ainda no século XIX, passando pela modinha, o maxixe e o choro, adentrando ao século XX com o samba, já na sua versão urbana, referenciada em Noel Rosa. A segunda baliza, de periodização, divide o desenvolvimento da música popular e o distribui ao longo das décadas nos seguintes períodos:

a) 1910 a 1920, Fundadores;

b) 1930 a 1950, Época de Ouro;

c) 1960 em diante, MPB.

Comparando o modelo de Moraes (2019) com a *HMPB*, nota-se que as possibilidades de sistematização propostas pela coleção se assemelham às duas balizas historiográficas identificadas por ele ao buscar compreender a escrita da historiografia da música popular praticada por jornalistas durante o século XX.

FOTOGRAFIA 4 – CAPA DO FASCÍCULO 1, DEDICADO A NOEL ROSA

FONTE: *HMPB*, fotografia produzida pelo autor (2023).

FOTOGRAFIA 5 – CAPA DO SUPLEMENTO DO FASCÍCULO 1

FONTE: *HMPB*, fotografia produzida pelo autor (2023).

A análise deste fascículo inaugural, bem como de seu suplemento, permite observar o tipo de operação historiográfica mobilizada pela coleção *HMPB* e a forma como esta articulava os regimes discursivos da imprensa cultural e da indústria fonográfica. Para além de sua dimensão comercial — afinal, tratava-se de um produto vendido em bancas de jornal, inserido na lógica do consumo cultural —, a coleção propunha-se a construir uma narrativa histórica sobre a música popular brasileira. Nesse sentido, a *HMPB* realiza uma prática discursiva que transforma ausências em presenças simbólicas, organizando vestígios do passado a partir de um lugar social de enunciação. Como sugere Moraes (2018), ao tratar dos fonogramas como documentos e da escuta como ferramenta crítica, essa operação não se limita à palavra escrita,

mas se estende à dimensão sonora, convocando o ouvido como instância de legitimação da memória. Assim, o fascículo de estreia da coleção já sinaliza uma dupla mediação: por um lado, recodifica o passado musical em linguagem jornalística e editorial; por outro, reinscreve esse mesmo passado como experiência auditiva modelada por escolhas fonográficas e arranjísticas.

Compreender os sentidos historiográficos da coleção também exige atenção ao perfil dos agentes envolvidos em sua produção. Como já discutido, a *HMPB* operava uma mediação entre imprensa e indústria fonográfica, e isso se refletia diretamente na constituição de sua equipe editorial. A *Abril Cultural*, mantendo a prática que se tornaria habitual em suas coleções, contratou autores especializados para redigir os textos dos fascículos — e, no caso específico da *HMPB*, a tarefa foi majoritariamente confiada a jornalistas com atuação destacada na crítica de música popular da época, além de alguns músicos. Esses profissionais traziam consigo não apenas repertório informativo, mas também saberes críticos acumulados na imprensa cultural, que influenciaram a forma como a coleção selecionava, narrava e legitimava a tradição musical brasileira.

Conforme consta no expediente do fascículo inaugural, esses profissionais, 31 no total, foram divididos em dois grupos: quatro na condição de "assessores"[20] e os demais para integrar um "Colégio de Consultores"[21]. O primeiro grupo era composto pelo maestro Júlio Medaglia (1938-) e pelos jornalistas José Lino Grünewald (1931-2000), José Ramos Tinhorão (1928-2021) e Tárik de Souza (1946-). Medaglia (cuja trajetória e atuação será discutida com maior amplitude no capítulo 4) sempre esteve ligado à música vanguardista, sendo um dos integrantes, nos anos 1960, do Movimento Música Nova e do Tropicalismo, atuando como arranjador em discos de Caetano Veloso. Quanto a Grünewald, além de crítico de música na imprensa, também escrevia sobre cinema e fazia poesia concreta. Graduou-se em Direito e escreveu sobre arte, poesia, literatura e outros temas culturais em diferentes veículos jornalísticos, incluindo o *Jornal do Brasil*. Tinhorão, conhecido crítico das influências estrangeiras do *jazz* sobre a bossa nova, também atuava na imprensa, escrevendo colunas de opinião sobre música popular. Àquela época seu nome já estava entre os autores voltados à produção bibliográfica referente ao tema, porque, quando a *HMPB* foi lançada, seu livro *Música Popular: um tema em debate*, de 1966, já se encontrava na segunda edição. O quarto assessor, Tárik de Souza, era uma figura mais jovem e representava, em certa medida, um contraponto a Tinhorão. Um episódio posterior, de 1974, envolvendo a crítica do livro *Balanço da Bossa e outras Bossas,* de Augusto de Campos, demonstraria a divergência de opinião entre eles. O *Jornal do Brasil* publicou, na mesma

[20] *HMPB*, n. 1, *Expediente*, verso da capa, 1970.
[21] Idem.

página, as análises que os dois críticos fizeram do livro. Enquanto Tárik considerava o trabalho como sendo "uma obra vital para o setor"[22], Tinhorão o classificava como mais uma das "descontribuições brilhantes ao levantamento da história da música popular brasileira"[23].

Este grupo de assessores sofreu uma alteração, porque Medaglia atuou do primeiro fascículo até o número 31, dedicado a Geraldo Pereira, sendo que a partir do fascículo 32 seu nome já não apareceu mais no expediente. José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão e Tárik de Souza permaneceram até o final da coleção e nenhum um outro assessor entrou no lugar de Medaglia, portanto, o grupo continuou apenas com os jornalistas, uma vez que ele era o único músico entre os quatro.

O segundo grupo, de consultores, era integrado por jornalistas (ligados à crítica de música popular na imprensa), cantores e músicos (com atuação no mercado fonográfico). No caso dos jornalistas, alguns eram autores de livros publicados sobre música popular, fossem de vocação historiográfica ou literária, trazendo a música como pano de fundo para seus enredos. Neste contexto, de caráter literário, destaca-se João Ferreira Gomes (1902-1987), conhecido como Jota Efegê (apelido que seria um jogo fonético utilizando as iniciais do seu nome: "jota", "efe" e "gê"), autor de *Cabrocha – meu companheiro de farras* (1931), no qual descreve os ambientes dos salões de baile do Rio de Janeiro. O mulato Cabrocha, apesar de ficcional, carregava elementos de verossimilhança que remetiam a um perfil boêmio dos frequentadores de casas noturnas cariocas. Por meio da ficção, Efegê descrevia o ambiente de associações ligadas ao carnaval, como a Ameno Resedá e a Flor do Abacate, bem como de clubes dançantes e salões de festas importantes do Rio, dentre os quais estavam o Kananga do Japão e o Flor Tapuya.

Apesar de não ter na música popular um fio condutor central para sua trama, Efegê trouxe o universo musical urbano carioca para ambientar a narrativa. Seis anos mais tarde, Efegê ainda lançaria outra obra de ficção, *Eva e suas irmãzinhas*, tendo, outra vez, seu universo pessoal de convívio como cenário para sua obra literária. Quase três décadas depois, em 1965, voltaria a lançar um livro, desta vez destinado a contar a história da associação carnavalesca Ameno Resedá. Neste interim, seguiu atuando na crítica carnavalesca na imprensa carioca, até que esta perdeu força e cedeu espaço à crítica de música popular, para a qual passou a direcionar sua atuação. Moraes (2019, p. 98) explica que Jota Efegê era um "contador de histórias por excelência", que "conservou aquela dinâmica dos primeiros cronistas carnavalescos de descrever o que foi vivido diretamente como experiência".

---

[22] *Jornal do Brasil*, 17/08/1974, *Suplemento do Livro*, p. 1.
[23] Idem.

O universo fragmentário em torno da música popular e a memória de Jota Efegê quanto aos acontecimentos ligados a isso seria consolidado por meio da publicação de três livros, já no período da abertura política, através da Funarte: *Figuras e coisas da música popular brasileira – v. 1* (1978), *Figuras e coisas da música popular brasileira – v. 2* (1980) e *Figuras e coisas do carnaval carioca* (1982). Tais obras eram compilações de textos críticos publicados por ele durante as décadas de 1960 e 1970 em jornais como *O Globo, Jornal do Brasil* e *O Jornal*. Moraes (2019) salienta que o jornalista estava inserido nos debates existentes na música popular dos anos 1960, o que remete às discussões em torno de tradição *versus* modernidade que estavam postas na imprensa da época, apesar de que o autor destaca que os textos de Efegê fugiam àquela "visão simplista de polaridade absoluta e reducionista opondo 'alta' e 'baixa cultura', como era típico à época" (Moraes, 2019, p. 98). A vocação historiadora de Jota Efegê pode ser verificada por meio das crônicas compiladas pelo jornalista nos três livros que lançou, tendo em vista que, por meio de suas próprias memórias (ou através das de outros, em forma de depoimentos), conferia maior importância a acontecimentos ligados ao carnaval e à música popular das décadas de 1920 e 1930.

Outro nome a ser observado é o de Augusto de Campos (1931-), intelectual ligado tanto à imprensa e à música quanto à poesia, em especial à concretista. Campos lançou, em 1968, um livro intitulado *Balanço da Bossa*, do qual a obra envolvendo a divergência entre Tárik de Souza e Tinhorão mencionada anteriormente era uma edição ampliada. No livro original, Campos buscava discutir o fenômeno musical e seus desdobramentos para a música popular daquele período, bem como lidava com questões atuais à época, dentre as quais o surgimento do Tropicalismo, em alta desde o III Festival da *TV Record*, de 1967, quando Gilberto Gil ficou em 2º lugar, com *Domingo no Parque,* e Caetano Veloso em 4º, por *Alegria, Alegria.*

Voltando aos consultores, Lúcio Rangel era outro jornalista com fortes ligações ao universo da crítica e da historiografia da música popular que integrava o colegiado. Em vida, Rangel lançou somente um livro[24], *Sambistas e chorões* (1962), um compilado de textos que publicara em jornais impressos. No entanto, sua contribuição para os campos da musicologia e da historiografia da música popular passa, de forma mais evidente, pela *Revista da Música Popular*, publicação criada e editada por ele e que circulou entre 1954 e 1956, tendo lançado 14 edições. A *Revista da Música Popular* expressava um projeto editorial de afirmação crítica da música popular brasileira, notadamente voltado à valorização do samba e do choro carioca,

[24] Seu segundo livro, *Samba, jazz e outras notas* (2007) foi editado e lançado postumamente, por seu genro, o também jornalista Sérgio Augusto.

em oposição ao apelo sentimental e comercial de outras publicações, como a *Revista do Rádio, Carioca, Radiolândia* e *PraNove*. Conforme analisa Garcia (2017), a *Revista da Música Popular* operava como instrumento de distinção simbólica, empenhada na consolidação de uma "resistência ao processo de massificação em curso nos meios de comunicação", agindo na formulação de um ideal do que seria a "música brasileira de qualidade" (Garcia, 2017, p. 85).

Moraes (2019) corrobora essa visão de que as posições defendidas pela *Revista da Música Popular* em seus editoriais, destoavam de outras revistas da época que estavam ligadas a emissoras de rádio de caráter comercial e, por isso, aproximavam-se com maior facilidade "da dinâmica da indústria radiofônica e fonográfica, e das fantasias criadas em torno do glamour do mundo do espetáculo" (Moraes, 2019, p. 116). A linha editorial adotada por Lúcio Rangel na *Revista da Música Popular* demonstraria uma relação com a *Revista Literária*, periódico que estava no "cerne da formação intelectual de Lúcio, além de ter sido sua primeira experiência com a prática da impressão e da escrita analítica" (Moraes, 2019, p. 116). A atuação na *Revista da Música* representa, segundo o autor, a transposição de uma visão cultivada por Lúcio Rangel de crítica literária que passaria a servir à música popular, introduzindo um tipo de crítica especializada.

Nesse processo, segundo Garcia (2017), consolidou-se uma rede de intelectuais e jornalistas que, décadas mais tarde, assumiria papel central na institucionalização do samba carioca como patrimônio nacional via projetos da Funarte. A relevância de Lúcio Rangel no contexto de construção do campo da memória musical no Brasil foi tamanha que, em 1978, a Funarte criou um concurso nacional de monografias em sua homenagem, com foco na história da música popular. O projeto, que premiava biografias de personagens ligados à música popular brasileira, funcionou por quase uma década e publicou obras que reforçavam a centralidade do samba carioca na narrativa da música nacional. Segundo Garcia (2017, p. 77), todos os trabalhos inscritos nos para concorrer à premiação, concedida em dinheiro, deveriam explicitar "minuciosamente as fontes utilizadas pelo pesquisador, na intenção de garantir o caráter documental do trabalho". Da mesma forma, exigia-se em edital que as biografias apresentassem um "levantamento completo da discografia, composições gravadas, e daquelas ainda inéditas, não registradas" (Moraes, 2017, p. 77). O que se percebe era uma exigência que buscava aproximar as produções contempladas pelo prêmio dentro de uma lógica de prática historiográfica que envolvia o uso e a visibilidade das fontes utilizadas pelos autores dos trabalhos. O reconhecimento público de Lúcio Rangel como referência em música popular não se deu apenas por meio do prêmio que levava seu nome ou por intermédio de sua atuação como crítico ou editor. Conforme analisado por Marques (2023), foi seu trabalho contínuo como

colecionador e sistematizador da memória musical brasileira que o projetou como autoridade no campo. Um episódio marcante foi sua indicação para a coluna de música popular da *Revista Manchete*, justamente por demonstrar amplo domínio de discografias, partituras e arquivos sonoros, além de formular juízos estéticos embasados. A entrada na *Revista Manchete*, a criação do prêmio que levou seu nome pela Funarte, a fundação da *Revista da Música Popular* e sua atuação na imprensa foram elementos que consolidaram a imagem de Lúcio Rangel como especialista em música popular, selando sua inserção num circuito editorial e cultural que conferia consagração musical a artistas e obras.

Também se destaca no colegiado o radialista Almirante, que conquistou credibilidade e deu novos contornos à maneira como se construía a história da música popular brasileira, valendo-se tanto da memória quanto do arquivo. Sua atuação e o imenso acervo que construiu — composto por partituras, fotografias, discos, programas de concerto e outros documentos — revelam uma prática historiográfica que articulava afetividade e rigor documental. Os programas radiofônicos que produziu exemplificam como sua narrativa sobre o passado musical se construía pela conjunção entre vestígios materiais e evocação memorialística. Nesse sentido, a operação historiográfica empreendida por Almirante, apesar de não se tratar de uma produção científica, pode ser compreendida à luz das formulações de Certeau (1982), para quem a escrita da história se estrutura a partir da articulação entre um lugar de enunciação (o historiador), um objeto ausente (o passado) e a instância da leitura (o público). Ao transformar seu acervo em matéria narrativa e sua voz em mediadora entre a ausência e o presente, Almirante encarnava esse tripé: era ao mesmo tempo sujeito produtor de discurso, organizador de documentos e intérprete do passado. Essa leitura encontra amparo também nas reflexões de Moraes (2019), que reconhece em Almirante uma forma singular de historiador da canção, cuja prática se fundamentava no cruzamento entre memória vivida e arquivo construído, fundando um modelo pioneiro de operação historiográfica no rádio brasileiro.

Como também já foi demonstrado, Almirante fazia uma defesa contra o estrangeirismo na música popular. Isso evoca um tipo de ação coordenada da crítica a fim de se demarcar limites para a influência estrangeira na música nacional. Por exemplo, o jornalista Sérgio Augusto, genro de Lúcio Rangel, outro nome ligado a essa linha dura de defesa da tradição, publicou uma coluna no *Jornal do Brasil* intitulada "O Iê-Iê também pode ir para o inferno"[25], em alusão à música *Que tudo mais vá pro inferno,* de Roberto Carlos. No texto, Sérgio Augusto analisa o cenário da música popular global, fazendo um retrospecto do surgimento do

[25] *Jornal do Brasil,* 02/10/1966, *Caderno B*, p. 2.

rock'n'roll e dos esforços de compositores como Duke Ellington para manter o *jazz* ativo no gosto popular. Também aborda a onda do *iê-iê-iê* como um tipo de arte de protesto nos Estados Unidos e discute a canção de protesto no Brasil, que à época começava a tomar forma. Ele enaltece Chico Buarque, ao mesmo tempo em que faz uma crítica dura a Roberto Carlos:

> [...] o prestígio crescente das composições de Buarque, Gilberto Gil, Geraldo Vandré, Caetano Veloso e das encenações organizadas pelo Grupo Opinião expressam uma maneira brasileira de protestar. A melhor forma de protestar oferecida por Gil, Vandré e Buarque (que considero a maior expressão da nossa música popular desde Noel Rosa, de quem êle é, aliás, herdeiro incontestável) constitui uma devoção às raízes autênticas do samba, da seresta e da modinha. O público vai aos poucos rendendo-se ao feitiço dessa gente nova, embora por enquanto êle ainda tenha olhos para Roberto Carlos – deus situacionista de uma juventude passiva e simiesca, ídolo que em vez de investir contra as instituições hipócritas, prefere repetir as mesmas tolices da geração *rock*, banquetear com as autoridades, render-se aos tentáculos da publicidade e do narcisismo capilar. O inferno são os outros (*Jornal do Brasil*, Sérgio Augusto, 02/10/1966, *Caderno B*, p. 2).

Opinião mais incisiva e voltada a contrapor as figuras de Chico Buarque e Roberto Carlos surge no texto "O Rei perde o Povo?"[26], de Wilson Cunha, que critica o *iê-iê-iê* e coloca sua penetração na sociedade e o lançamento do "reinado" de Roberto Carlos mais como um produto da publicidade do que como uma expressão popular.

> O homem da rua assovia **A Banda**; Roberto Carlos é coroado (rei) em um programa de TV caracterizado por seu extremo mau gôsto. Os fatos têm uma conexão maior do que se pode parecer à primeira vista: a coroação de Roberto Carlos está mais próxima de representar o fim do seu reinado do que a cristalização de seu prestígio. Instaura-se o período de Chico-Rei (*Jornal do Brasil*, Wilson Cunha, 18/10/1966, *Caderno B*, p. 1).

A prova desse suposto fim de reinado, na visão de Cunha, seria a aceitação do público pela música *A Banda*, que vencera o II Festival da Record dias antes, ter caído nas graças do povo por se comunicar de forma clara com o homem comum. A cobertura especial feita pelo *Jornal do Brasil* durante a decisão do Festival indica visão semelhante à do colunista:

> Pela primeira vez desde que Roberto Carlos transformou o Teatro Record no tempo do *iê-iê-iê,* a Polícia foi chamada não mais para conter o entusiasmo pré-fabricado das fã-clubes, mas para desimpedir o trânsito e dar passagem ao paulista que saudava a vitória do compositor brasileiro pulando carnaval na rua, debaixo de chuva.
> [...]
> Quando o mestre-de-cerimônias Randal Juliano, na abertura do proframa (sic) final do Festival da Música Popular Brasileira, declarou que os organizadores do concurso esperavam ter atingido o objetivo "de reconduzir a música brasileira às dimensões que lhe são devidas", o auditório permaneceu em silêncio. Ninguém poderia imaginar que três horas mais tarde, numa noite fria e chuvosa, o povo daria na rua a sua resposta ao

[26] *Jornal do Brasil*, 18/10/1966, Caderno B, p. 1.

> pessimismo que dominava os meios musicais desde que o público de *O Fino da Bossa* desapareceu do Teatro Record para dar lugar à platéia da Jovem Guarda (*Jornal do Brasil,* 12/10/1966, *Caderno B*, p. 5).

No entanto, mesmo com a predileção por Chico Buarque e o samba tradicional contrastando com o desinteresse dos colunistas pela Jovem Guarda, em determinados momentos o *Jornal do Brasil* acabava por render-se ao fenômeno do *iê-iê-iê*, como se nota numa reportagem publicada cerca de um mês após as colunas de Sérgio Augusto e Wilson Cunha, bem como da cobertura da final do Festival. Com o título "Chico Buarque, Roberto Carlos e outros recebem hoje o prêmio RÁDIO JB"[27], o texto falava sobre a entrega de um prêmio que ocorreria naquela noite e reconheceria Chico Buarque pelo "conjunto de obras". O compositor também estava indicado na categoria Melhor Música do Ano com três canções: *A Banda; Olê, Olá;* e *Pedro Pedreiro.* Roberto Carlos e Erasmo Carlos, por sua vez, estavam indicados a um prêmio novo que havia sido criado naquele ano e era "destinado à música jovem". Isso demonstra que havia uma preferência por parte do público jovem pela figura de Roberto Carlos, o que resultava em um tipo de percepção da imprensa que precisava ir ao encontro do público, sendo que isso poderia ocorrer pelos caminhos mais inusitados. Por exemplo, no dia seguinte à reportagem sobre o prêmio, o *Jornal do Brasil* noticiou: "Niterói dá 1500 votos a R. Carlos"[28]. O jornal havia dedicado toda uma página à cobertura das apurações de votos das eleições municipais e a reportagem em questão falava a respeito dos votos nulos registrados em Niterói. Com o voto em papel, era comum que eleitores, insatisfeitos com os candidatos disponíveis, em sinal de protesto escrevessem quaisquer outros nomes ou mensagens nas cédulas. Naquele pleito foram encontrados em 190 urnas um total de 5.032 votos nulos, sendo que 1.500 destinavam-se a Roberto Carlos. Aqui se encontra uma decisão editorial do veículo, de noticiar o número de votos nulos que registravam o nome do cantor, justamente em função de sua popularidade. A notícia poderia ignorar o fato de que o nome de Roberto estava nas cédulas, que seriam anuladas de qualquer forma, tendo o nome dele ou qualquer outro tipo de anotação, mas não, o fato de o nome do cantor aparecer indica sua popularidade, o que tornava aquela informação relevante para o leitor do jornal.

Essa percepção ligada à juventude também surgia através da opinião de artistas já consagrados pelo público e a crítica, como no caso de Dorival Caymmi, que declarou numa entrevista ao correspondente do *Jornal do Brasil* em Salvador:

---

[27] *Jornal do Brasil*, 19/11/1966, *1º Caderno*, p. 10.
[28] *Jornal do Brasil*, 20/11/1966, *1º Caderno*, p. 20.

> De Chico Buarque e Roberto Carlos – de quem falou em seguida – disse serem excelentes, cada qual em seu gênero. Chico abriu um nôvo caminho para a música – afirmou – com **Olê Olá**, e Roberto Carlos é um rapaz inteligente, que sabe lidar com o público de tôdas as idades (*Jornal do Brasil*, 12/03/1967, *1º Caderno*, p. 21).

Saber "lidar com todas as idades" resultava em vendas de discos, conforme é possível aferir pelos números do IBOPE. Os levantamentos do instituto sobre as preferências do consumidor na hora de comprar discos revelavam a força mercadológica de Roberto Carlos e da Jovem Guarda, neste caso, na venda de Compactos Simples (CPS), que eram discos pequenos com apenas duas faixas, uma de cada lado, representando o produto mais popular oferecido pela indústria. Em janeiro de 1967, Roberto Carlos ficou em 1º lugar com *Namoradinha de um amigo meu* e em fevereiro terminou em 2º, com a mesma música, sendo que em março a canção voltou ao 1º lugar e em abril caiu para a 4ª posição. No mês seguinte, com uma nova música, *Só vou gostar de quem gosta de mim*, Roberto Carlos chegou ao 2º lugar e em junho esta mesma música o levou à 1ª colocação, caindo para o 2º lugar em julho, mantendo a posição em agosto e descendo para o 3º lugar em setembro. Com a chegada do mês de outubro, Roberto Carlos lança *Maria, carnaval e cinzas* e fecha na 5ª posição no *ranking* de vendas, mas em novembro a canção sobe para o 2º lugar e o artista encerra o ano, em dezembro, na mesma posição com *Eu daria a minha vida.* Os números demonstram que Roberto Carlos manteve-se durante todo o ano de 1967 entre os maiores vendedores de discos, tendo um 5º lugar no mês de outubro como seu resultado menos expressivo. Esses dados sobre as vendas contrariam a projeção feita pela coluna de Wilson Cunha, escrita em outubro de 1966, de que Roberto Carlos estaria em aparente declínio, pelo contrário, suas músicas seguiam atingindo significativas fatias do público consumidor.

A razão pela qual essas fontes sobre Chico Buarque e Roberto Carlos surgem neste ponto da tese está ancorada no fato de que havia uma discussão sobre tradição e modernidade que antecedia aos anos 1960, como se constata através dos programas de rádio produzidos por Almirante entre as décadas de 1940 e 1950. O fato é que os jornalistas da década de 1960, atuantes no *Jornal do Brasil*, prioritariamente, eram de uma geração posterior à de Almirante, contudo, mantinham um ideal de música brasileira que, em certos aspectos, assemelhava-se às ideias concebidas pela geração anterior, principalmente no que estava relacionado à tradição. Daí a presença contínua de Noel Rosa, representante da tradição, sendo associado a Chico Buarque, que era moderno e, na visão da crítica, manteria as bases de uma tradição pré-concebida.

A forma como a *HMPB* foi organizada demonstra esse aspecto, porque o fascículo inaugural era dedicado a Noel Rosa, o segundo a Pixinguinha, o terceiro a Dorival Caymmi e o quarto a Chico Buarque, portanto, tradição e modernidade estavam lado a lado nesta maneira de se organizar os nomes que seriam contados nesta história da música popular que vinha sendo escrita pela coleção. Depois de Chico Buarque, os fascículos vão tratar de outros sambistas famosos, como Ataulfo Alves e Assis Valente, com a Jovem Guarda e Roberto Carlos aparecendo somente no fascículo 18.

Para fechar, o grupo de consultores da *HMPB* era completado por intérpretes e compositores, como a cantora Aracy de Almeida (1914-1988), figura importante da chamada "Época de Ouro"; José Carlos Capinam (1941-), letrista parceiro de Edu Lobo, Gilberto Gil, Paulinho da Viola e outros; além de jornalistas de gerações mais recentes à época, como era o caso de Sérgio Cabral (1937-2024), que atuava no jornal *O Pasquim,* fora jurado em festivais de televisão e era figura constante entre os entrevistadores da série *Depoimentos para a Posteridade,* do MIS. Por fim, entre os consultores da *HMPB* havia profissionais ligados à indústria fonográfica, dentre eles o maestro Rogério Duprat (1932-2006), arranjador que atuava na produção de discos e espetáculos, tendo sido um dos responsáveis pelas orquestrações do III Festival da Record, em 1967, evento que marca a entrada do Tropicalismo. A exemplo de Júlio Medaglia, a trajetória e atuação de Duprat serão discutidas em maior profundidade adiante.

Para se ter uma noção mais eficaz sobre o colégio de consultores, é necessário recorrer à lista dos nomes que figuraram no expediente do fascículo 1. A análise desses colaboradores oferece importantes indícios sobre o horizonte de consagração operado pela coleção HMPB, uma vez que muitos desses nomes acumulavam trajetórias na crítica musical, na imprensa cultural e em espaços de legitimação da memória da canção popular. Ainda que mudanças pontuais tenham ocorrido ao longo dos fascículos, a estrutura do colegiado permaneceu relativamente estável, indicando uma continuidade curatorial no tratamento da história musical. A tabela 3 organiza as informações disponíveis sobre a composição do colégio e as alterações identificadas ao longo da coleção.

TABELA 3 – CONSULTORES DA HMPB

Fascículo	**Consultores presentes**	**Entradas**	**Saídas**
Fascículo 1	Almirante Antonio Serafim Aracy de Almeida Aristóteles Travassos Ary Vasconcelos Augusto de Campos Benjamin Batista Capinam Eneida Ezequiel Neves Francisco Petrônio Jota Efegê Lúcio Rangel Maria Helena Dutra Maurício Azêdo Mauro Ivan Mauro Pires Miécio Caffé Moraes Sarmento Olavo Bianco Pádua Reis Pedro Cruz Randal Juliano Rogério Duprat Salomão Júnior Sérgio Cabral Walter Alves Walter Lourenção Walter Silva		
Fascículo 9	Idem, com alteração	Alberto Rêgo	Olavo Bianco
Fascículo 25	Idem, com alterações	Paulinho da Viola	Almirante Eneida

FONTE: O autor (2025).

A alteração mais significativa no colégio de consultores ao longo da coleção *HMPB* ocorre no fascículo 25, quando Paulinho da Viola passa a integrar oficialmente a equipe, substituindo Almirante e Eneida. A presença de Paulinho, à época já reconhecido como figura proeminente no samba, representa um movimento cutural relevante: trata-se da incorporação de um artista em atividade, cuja trajetória associa-se à continuidade de uma linhagem musical consagrada, mas também à renovação de sua escuta. Sua entrada no lugar de dois nomes fortemente ligados à memória e à crítica musical (especialmente Almirante, cuja atuação no rádio o consolidou como referência) indica uma possível inflexão no perfil do grupo consultivo, abrindo espaço para uma legitimidade construída também pela experiência artística direta. Ao mesmo tempo, esse gesto reforça a própria narrativa da *HMPB*, que, ao longo da coleção, se propõe a articular tradição e presente, memória e atualização simbólica da música popular brasileira.

2.2 O SUPLEMENTO

Pautado numa cronologia estabelecida pelos gêneros musicais e por uma periodização que visava estabelecer marcos para se narrar a história da música popular, o suplemento que acompanhava o fascículo inaugural da *HMPB* é um exemplo de como um produto de padrão jornalístico pode ser posto a serviço da construção de uma historiografia. Impresso no mesmo tamanho dos fascículos, 29 x 31 cm, possuía 14 páginas coloridas com textos e fotos diagramados em formato de revista. A capa trazia uma reprodução da obra *Dança de Lundu,* do pintor alemão Johann Moritz Rugendas (1802-1858), datada entre 1821 e 1825.

FIGURA 3 - OBRA DE RUGENDAS RETRATANDO UM MOMENTO DE DANÇA QUE REMETE ÀS PRÁTICAS MUSICAIS DO BRASIL COLONIAL E DO INÍCIO DO PERÍODO IMPERIAL

FONTE: Google Arts & Culture[29]

[29] Imagem disponível em: https://g.co/arts/5LmxNnASApz4PG138

FOTOGRAFIA 6 – CAPA E CONTRACAPA DO SUPLEMENTO

FONTE: *HMPB,* fotografia produzida pelo autor (2023).

A comparação entre a imagem original (figura 3) e a forma como a capa do suplemento foi diagramada (fotografia 6) traz algumas evidências de caráter iconográfico, que podem nos ajudar a entender os processos envolvidos nas decisões em torno do conteúdo editorial que seria publicado. O primeiro ponto vem da escolha da imagem, propriamente dita, porque esta não era a única obra de Rugendas que abordava a dança do lundu, havia outra, do mesmo período. Contudo, nesta que foi escolhida aparecem escravos assistindo àquilo que parece o momento de dança de um casal de colonizadores, enquanto na outra mostram-se somente os escravos. Surgem outros detalhes importantes, a começar pelo enquadramento, que na imagem original mostra uma casa grande ao fundo, além de outras construções. Esse plano geral referencia melhor o ambiente como um todo, contudo, no corte que foi feito para a capa do suplemento enfatiza-se a dança, desconectando esse ambiente mais amplo. Também em função deste corte no enquadramento, desapareceram do quadro o homem tocando viola, que aparece sentado sobre uma pedra, além de outras pessoas, dentre as quais parece estar um padre, com sua roupa característica e os cabelos raspados. O aspecto visual de uma revista fica mais evidente quando se observa a relação do tamanho das letras utilizadas para o título em relação ao texto que ocupa a tarja preta da parte inferior.

Ainda considerando a questão visual, ao observar as demais páginas do suplemento fica evidente que se trata de um produto oriundo do jornalismo. A maneira como as fotos e

textos são organizados, as frases em destaque, as caixas de texto que organizam o conteúdo adicional, entre outros aspectos, conferem ao produto características de uma reportagem especial num caderno cultural de jornal, por exemplo:

FOTOGRAFIA 7 – SUPLEMENTO COM A DIAGRAMAÇÃO DE PADRÃO JORNALÍSTICO

FONTE: *HMPB,* fotografia produzida pelo autor (2023).

A fotografia 7 é de uma parte da página 10 do suplemento, que demonstra esse caráter de produto jornalístico conferido à coleção como um todo. Vemos uma frase em destaque, com caracteres tipográficos diferentes dos utilizados no corpo do texto, evidenciando a informação, que, neste caso, tem relação direta com a fotografia impressa, na qual Chico Buarque aparece em apresentação com o quarteto MPB-4.

Entretanto, é na produção textual que essa ligação com o jornalismo se torna mais forte e conectada à maneira com que a historiografia da música popular foi escrita por meio da imprensa ao longo do século XX. O texto começa pelo conhecido, abordando duas das

tecnologias que impactaram o desenvolvimento da música popular e que estavam nas casas de quem adquiriria os fascículos da coleção, ao mesmo tempo em que periodiza essa história por meio dos gêneros musicais:

> O fim da II Guerra coincide com a ascensão do rádio como grande veículo de comunicação de massa. A década de 50 começa com o frenesi dos auditórios, divididos entre Emilinha Borba e Marlene, e Nélson Gonçalves aproveitando a avalancha do fox e do bolero, para encantar corações femininos pelo Brasil afora. Dez anos depois, das janelas de Copacabana, começam a surgir novos acordes de violão e piano. Os apartamentos e boates se tornam muito pequenos para o nôvo estilo – ou a bossa nova, como a batizou um dos seus pioneiros, João Gilberto. Bastou encontrar uma intérprete como Elis Regina, que se descartasse do tom intimista e agitasse os braços em sua defesa, para que invadisse a televisão. Daí em diante as formas se multiplicaram ràpidamente e tão dràsticamente que Sérgio Ricardo chegou a quebrar seu violão diante das câmaras, e Caetano Veloso, sob tempestade de vaias e aplausos, só encontrou uma frase para se explicar: "Vocês não estão entendendo nada" (*HMPB, Suplemento O Som Brasileiro*, 1970, p. 2).

Percebe-se por esta citação, que se encontra na introdução do suplemento, a existência de ao menos dois pontos que ancoram o argumento e direcionam a leitura: o surgimento da bossa nova e do tropicalismo, impulsionados pelos meios de comunicação. O texto começa falando do rádio e dos programas de auditório que eram transmitidos ao vivo pelas emissoras, consistindo em atrações de entretenimento que tinham a música como um fator de destaque para conquistar audiência. Muitos artistas se valeram desses espaços para divulgar seu trabalho, dentre eles a cantora Emilinha Borba (1923-2005), intérprete destacada do samba. Mas o texto não fala nominalmente do samba, apenas cita uma de suas intérpretes, ao que dá nome e sobrenome é à bossa nova, surgida dos "apartamentos de Copacabana". É ao falar do gênero que tornou João Gilberto uma figura célebre tanto no Brasil quanto no exterior, que o texto faz a única menção ligada à sonoridade, ao mencionar o surgimento de "novos acordes de violão e piano". A harmonia da bossa nova estava no cerne das transformações musicais pelas quais a música brasileira passava até então, trazendo um ideal de modernidade para o já consagrado samba. A transposição da música popular do rádio para a televisão é referenciada no texto por meio de Elis Regina e seu estilo marcante de interpretar as obras que cantava. A ligação com a televisão chega ao ponto máximo no texto ao serem mencionados dois acontecimentos da final do III Festival da *TV Record* de 1967, quando Sérgio Ricardo tenta apresentar um novo arranjo para sua canção *Beto bom de bola* e não consegue finalizar a apresentação, por conta das vaias, o que o leva a quebrar o violão e a atirar pedaços do instrumento contra a plateia. Pouco depois, na mesma noite, Caetano Veloso é, ao mesmo tempo, vaiado e aplaudido pelo público. Como saldo de sua exibição, conquistou o 4º lugar naquele festival e se tornou um dos nomes centrais

do tropicalismo, porque sua apresentação, com o acompanhamento da banda argentina The Beat Boys, trouxe elementos de experimentação que serviriam de base para o estilo que se consolidaria nos anos seguintes.

A análise deste trecho do fragmento demonstra que a televisão servia de eixo para as discussões em torno da música popular. As referências que o texto faz às atrações televisivas com música demonstram que o produto editorial produzido pela *Abril Cultural,* além de sua anunciada vocação historiográfica, parecia estar atento ao funcionamento da indústria cultural como um todo, da qual, em certa medida, a coleção *HMPB* fazia parte. Quanto à televisão e ao destaque que esse meio ganha na citação, uma coluna de opinião veiculada pelo *Jornal do Brasil* cerca de três meses antes do lançamento da *HMPB* pode nos dar algumas pistas a respeito. Tratava-se de um texto do colunista Júlio Hungria, que discutia uma pesquisa do instituto IBOPE voltada ao estudo dos hábitos de lazer dos brasileiros:

> Para o campo específico da música popular, os dados que o trabalho informa parecem ser da maior importância para o desenvolvimento do processo que comanda as relações entre o compositor e o mercado, a criatividade e o consumo. E os dados confirmam de fio a pavio tôdas as pesquisas antes realizadas, no Brasil, pela indústria fonográfica: cabe aos jovens comandar a preferência popular e o mercado deve subordinar-se ao seu gôsto e às suas tendências. A faixa adulta pouco colabora nesta conta. O que diz o trabalho do IBOPE? A faixa adulta parece inteiramente absorvida pela TV e ainda que, através dêste veículo, tenha o seu contato indireto com a música popular, êle não chega a ser relevante. O mercado de compradores de discos e consumidores de música popular (a parcela participante) se forma entre os jovens, dos 18 aos 24 anos (*Jornal do Brasil*, Júlio Hungria, 11/03/1970, *Caderno B,* p. 2).

Pela visão do crítico, fica implícito o protagonismo da televisão entre os meios pelos quais a população brasileira consumia conteúdos culturais e de entretenimento, logo, qualquer ação ligada à música popular passaria pela televisão. Os exemplos que o trecho introdutório do suplemento oferece, de Sérgio Ricardo quebrando o violão e Caetano Veloso tentando argumentar com a plateia, são oriundos não de um *show* musical, propriamente dito, mas de um programa de televisão, porque os festivais da canção promovidos pelas emissoras eram pensados como atrações televisivas em busca de audiência.

A relação entre a música popular e a televisão vai ser repercutida na imprensa por meio de reportagens, como nesta do *Jornal do Brasil* intitulada "Jorge Ben descansa enquanto não estréia programa de TV"[30]. A entrevista foi realizada pela sucursal de São Paulo e repercutia a participação do artista no Festival Internacional MIDEM, em Cannes, dias antes. Mas o ponto central eram seus planos futuros, que envolviam a gravação de participações em programas de

[30] *Jornal do Brasil*, 08/02/1970, *1º Caderno*, p. 10.

televisão do *Canal 4*, em São Paulo, além de uma turnê de 20 dias pela Europa. Sobre a televisão propriamente dita, há um fragmento do texto que demonstra a importância deste meio de comunicação para a construção de carreiras musicais:

> Quatro fases marcam a carreira do cantor:
> - Apareci em 1963, quando lancei duas músicas de rápido sucesso: *Mas que Nada* e *Só com Você Menina*. Depois veio a fase do *Bicho do Mato* e outras. A minha participação no movimento denominado Jovem Guarda foi meramente ocasional. Uma vez, o Roberto Carlos me convidou para fazer um programa com êle; eu estava praticamente desempregado.
> Fui e fiz o programa. No domingo seguinte, êle deixou o programa, então me cortaram. Você sabe, existe uma panelinha que não é mole. Continuei a me apresentar em *shows* e programas de televisão cantando músicas da Jovem Guarda, pois tinha que garantir o sustento. Apesar disso, nunca fugi do meu estilo (*Jornal do Brasil*, entrevista de Jorge Ben, 08/02/1970, *1° Caderno,* p. 10).

A televisão desempenhou um papel decisivo na reconfiguração do campo da música popular brasileira durante a década de 1960. Mais do que simples veículo de divulgação, ela se tornou arena simbólica onde estilos, comportamentos e disputas de gosto eram negociados diante de uma audiência massiva. Festivais, programas semanais e aparições de artistas consagrados transformaram o vídeo em um espaço de consagração e conflito, frequentemente atravessado por expectativas comerciais, estéticas e políticas. Em meio a esse contexto, cronistas e críticos culturais também se voltaram à televisão como objeto de reflexão. Um exemplo marcante desse movimento é o texto "Canção e TV", publicado por José Carlos Oliveira em 1966 no *Jornal do Brasil*, no qual o autor analisa o impacto da mídia televisiva sobre a recepção da música popular brasileira:

> A Cidade continua interessada apenas no Festival Nacional da Canção. Foi realmente um campeonato emocionante, mas a vibração popular, ainda viva, contém uma certa dose de mistério. Vi a noite final pela televisão – essa máquina estranha dentro da qual tudo pode acontecer, e geralmente acontece. E fiquei sem saber se devemos creditar êsse entusiasmo à canção ou à televisão. Ou a ambas?
> Vejam: canta um negro alto e bonito, Jair Rodrigues. Seus gestos são fascinantes; sua alegria, contagiante. A câmara focaliza o público: môças de São Paulo, com aparência de primeira classe, acompanham o espetáculo com expressão de êxtase. Há uma comunicação corporal profunda entre o público e o artista. A cena me parece carregada de erotismo.
> [...]
> Como em tôda competição, as paixões estão em movimento. Os telespectadores querem exclusivamente Jair Rodrigues e sua canção, Chico Buarque e a sua. Mas êles são chamados por sorteio, de modo que Maisa se atravessa entre o público e seus anseios.
> [...]
> Enquanto isso, o tema da banda se instala em todos os corações. Outras multidões se precipitam em direção às lojas de discos. A estrêla de Chico Buarque brilha com intensidade. Uma estrêla vacila: Elis Regina teve uma crise de vedetismo no encerramento do Festival, recusando seguir o exemplo de Roberto Carlos, o rapaz que sabe perder. Negócios são planejados em tôrno do assunto, a Shell oferece uma

> pequena fortuna a Roberto Carlos, anuncia-se a presença de Chico Buarque em numerosos espetáculos (notícias tôdas à espera de confirmação).
> [...]
> Tudo isso me leva a uma autocrítica. Tenho um preconceito contra a televisão. Mas é ali, é no vídeo, que se tem uma idéia profunda de qualquer coisa muito importante. A televisão é uma esfinge. Ou a decifraremos, ou ela nos devora... (*Jornal do Brasil,* José Carlos Oliveira, 16/10/1966, *Caderno B*, p. 3).

A crônica de José Carlos Oliveira exemplifica como a televisão, na condição de "máquina estranha", reconfigura a própria experiência estética da canção ao fundi-la com elementos visuais, corporais e emocionais. O que se destaca não é apenas a música em si, mas o modo como ela é performada e mediada pelo dispositivo televisivo, convertendo-se em espetáculo sensorial. Essa cena de recepção pública — moldada por gestos, expressões e encenações — revela, como sugere Napolitano (2010), a capacidade da televisão de sintetizar tensões sociais e culturais no instante televisivo, instaurando uma nova leitura de consagração artística. A reflexão do cronista se insere, assim, em um movimento mais amplo de mediação cultural que desloca os parâmetros de legitimação simbólica da canção brasileira, incorporando a televisão como instância produtora de valor e visibilidade. A percepção ambivalente do autor — entre fascínio e crítica — evidencia o caráter enigmático do novo meio, cuja "esfinge" demanda decifração. Nesse gesto, a crítica cultural opera como prática interpretativa que, novamente por meio de uma leitura adaptada das reflexões de Certeau (1982), constrói uma operação historiográfica situada: ao narrar o impacto da televisão sobre a canção, o cronista mobiliza elementos do presente para organizar e atribuir sentido a transformações recentes da cultura musical. A televisão, portanto, não apenas transmite música, mas transforma os modos de escuta, consagração e memória da canção popular brasileira.

A crônica de José Carlos Oliveira ilustra como a televisão se consolidava, nos anos 1960, como um espaço privilegiado de consagração simbólica, capaz de transformar artistas em ícones e performances em acontecimentos nacionais. Nesse ambiente midiático em expansão, a música popular não apenas circulava, mas era também moldada por novas formas de recepção e visibilidade. Contudo, ao mesmo tempo em que a televisão ganhava centralidade na construção do gosto e da memória musical, o projeto da coleção *HMPB* propunha uma inflexão: recuperar e sistematizar um passado da canção brasileira a partir de uma perspectiva editorial que articulava arquivo, narrativa e mediação cultural. Essa articulação é anunciada já no suplemento que acompanha o primeiro fascículo da coleção, cujo texto inicia situado no presente — no cotidiano mediado pela televisão —, mas gradualmente desloca o foco para o passado, instaurando uma operação historiográfica que se tornaria a marca do projeto. Tal operação, adaptando-se às reflexões de Certeau (1982), consiste na organização de ausências a

partir de vestígios materiais — como fonogramas, imagens e textos —, convertendo fragmentos dispersos em uma narrativa inteligível e legitimadora da tradição musical brasileira.

> Na verdade, para se entender tudo, inclusive Caetano, é preciso recuar no tempo, não a Cármen Miranda, mas a duzentos anos antes. Um dos mais antigos documentos que se referem à música popular brasileira data de 1750. Trata-se de um folheto sob o título *Relação da fofa que veio agora da Bahia*, que assim se refere ao "som do Brasil com propriedade para todas as galhofas" (*HMPB*, *Suplemento O Som Brasileiro*, 1970, p. 2).

Com essa menção a um documento, o texto faz a transição do universo do jornalismo para o da história, demonstrando o processo de escrita historiográfica que transformou jornalistas em historiadores da música popular. Essa movimentação pode ser percebida na crítica de música popular praticada pela imprensa em meados da década de 1960, época em que sai do ambiente exclusivo do jornalismo diário (jornais e revistas) e passa para um espaço de maior perenidade, o livro. Esse caminho denota a preocupação existente em dar maior valor à música popular como assunto de interesse histórico, o que justifica a criação da *HMPB*.

Ainda que pautadas por um viés biográfico, tais obras representaram o início de uma literatura em torno da música popular que serviria de fonte primária para pesquisas futuras, justamente em função da precariedade dos acervos. Ary Vasconcelos, Jota Efegê, Almirante, Lúcio Rangel, entre outros, lançaram livros neste período que podem ter servido de modelo para outros críticos mais jovens, em início de carreira, como Sérgio Cabral, Júlio Hungria e Tárik de Souza, jornalistas de diferentes gerações que acabam sendo congregados por meio da *HMPB*.

Vai se notar, no entanto, uma diferença crucial entre os primeiros livros sobre música popular dos anos 1930 e 1940 e os que foram publicados a partir dos anos 1960: nos primeiros, seus autores baseavam-se, quase que por completo, na memória, própria ou de depoentes, enquanto os que vieram depois utilizavam fontes documentais. Neste processo de se consolidar um regime historiográfico para a música popular, surgiram as já mencionadas possibilidades de escrita da história: por gênero musical (lundu, modinha, maxixe, choro e samba); por periodização (fundadores, época de ouro e MPB). Apesar da funcionalidade operacional dessas duas possibilidades, surge ainda uma terceira, implementada por Ary Vasconcelos, que consistia em aproximar essa linha temporal da música popular à história política do país.

Para além desta questão metodológica, outra gerava preocupação: a escrita. O texto jornalístico tem um frescor que se contrastava à aspereza de uma escrita puramente científica, logo, esses jornalistas transformados em historiadores passaram a buscar por um tipo de escrita

que tivesse rigor acadêmico (citações, referências, fontes etc.) e que, ao mesmo tempo, fosse palatável ao leitor. Aqui se demonstra a mescla entre o texto de crítica musical veiculado na imprensa, destinado ao público amplo, com o texto acadêmico, voltado à comunidade científica. Neste caso, a *HMPB* procurava fazer essa ponte entre o rigor da pesquisa e a leveza do texto, porque se utilizava de documentos (fotos, cartazes de época, entre outros) e dava a essas fontes um tratamento leve na elaboração do texto.

2.3 A *HMPB* COMO FONTE DE NATUREZA JORNALÍSTICA

Diante do percurso analítico desenvolvido até aqui, propomos agora uma reflexão mais detida sobre a própria *HMPB* enquanto fonte histórica. A escolha da coleção como documento central desta investigação implica não apenas uma atenção ao seu conteúdo, mas, sobretudo, uma consideração sobre sua natureza múltipla — editorial, fonográfica, jornalística e historiográfica. Neste ponto, inspirados por Certeau (1982), compreendemos que toda escrita da história se estrutura como uma operação historiográfica: um gesto que seleciona, organiza e transforma vestígios do passado em narrativa inteligível. A *HMPB*, nesse sentido, não apenas remonta à música popular brasileira, mas a reinscreve em um discurso que articula memória, mediação e legitimação, atuando como prática de escrita midiática da história.

Essa abordagem ganha densidade quando consideramos, com Lamarão (2012), que a coleção opera como um dispositivo de mediação cultural característico de seu tempo. Sua concepção editorial esteve ancorada em práticas jornalísticas consolidadas, mobilizando saberes da crítica musical e da reportagem especializada como formas de organizar um passado sonoro nacional. A presença marcante de jornalistas na redação dos fascículos confere à coleção uma feição jornalística estruturante, na qual o discurso crítico não apenas informa, mas performa valores estéticos, históricos e culturais. Por isso, nesta etapa do trabalho, enfatizamos a *HMPB* como uma fonte cuja natureza jornalística assume papel interpretativo central — sem, contudo, negligenciar suas outras camadas significativas. É precisamente no entrecruzamento dessas camadas que emergem as nuances e tensões que procuramos explorar historicamente.

Como discutido anteriormente, a coleção *HMPB* pode ser compreendida como uma prática de escrita midiática da história que opera por meio de estratégias narrativas típicas do jornalismo cultural. Para aprofundar esse entendimento, é importante recorrer às reflexões de Luca (2005), que problematiza o uso de periódicos impressos nas pesquisas históricas, destacando seu duplo estatuto como objeto e fonte. A autora oferece um panorama crítico da produção acadêmica que mobiliza a imprensa não apenas como repositório de informações,

mas como campo discursivo produtor de sentidos e de representações do tempo presente e do passado. É nessa chave que nos propomos a analisar a *HMPB*, atentando para suas camadas editoriais e jornalísticas como instâncias de mediação histórica. O que se depreende da reflexão ensejada pela autora, é de que os produtos jornalísticos fornecem dados importantes ao pesquisador, no entanto, cabe a este situar essas informações, buscando investigar aspectos diversos da leitura que o próprio veículo faz dos fatos. Tal contextualização, além de evitar o anacronismo, tende a revelar indícios que conduzam aos posicionamentos políticos, ideológicos, socioculturais, entre outros, por meio dos quais, em certa medida, abstraiam-se as concepções acalentadas pelo comando da empresa jornalística ou editorial quanto ao conteúdo publicado, incluindo-se o conhecimento das forças que a influenciam, sejam estas de ordem política, comercial ou ainda ligadas a outros campos de atuação ou interesse. Para tanto, a autora considera ser importante "identificar cuidadosamente o grupo responsável pela linha editorial, estabelecer os colaboradores mais assíduos, atentar para a escolha do título e para os textos programáticos" (Luca, 2005, p. 140). Nesta perspectiva, caberia ao historiador analisar de forma criteriosa o veículo e, se necessário, "recorrer a outras fontes de informação para dar conta do processo que envolveu a organização, o lançamento a manutenção do periódico" (Luca, 2005, p. 141). Levando em conta a reflexão da autora, de que existe uma variedade de fontes de imprensa disponíveis para o historiador, podemos inserir a *HMPB* neste pacote, dada sua vocação jornalística.

Parte da reflexão proposta por Luca (2005) sobre o uso de periódicos impressos como fontes para a pesquisa histórica oferece importantes subsídios para a identificação dos agentes responsáveis pela produção editorial. A autora chama atenção para a necessidade de examinar criteriosamente os expedientes, os nomes dos colaboradores frequentes, os textos programáticos e demais elementos que revelam a linha editorial das publicações. No caso da *HMPB*, essas informações se encontram organizadas em um quadro visualmente destacado na parte inferior do verso da capa de cada fascículo, como se pode observar na fotografia 8. Tal disposição evidencia a presença de um corpo técnico e jornalístico que operava de modo coordenado para dar forma à narrativa histórica proposta pela coleção.

FOTOGRAFIA 8 – DETALHE DO EXPEDIENTE DO FASCÍCULO 1

FONTE: *HMPB*, fotografia produzida pelo autor (2023).

Uma leitura atenta dos expedientes da coleção *HMPB* revela a existência de uma estrutura organizacional claramente segmentada, que indica o nível de planejamento e divisão de funções por parte da *Editora Abril Cultural*. Abaixo, sistematizamos as principais seções identificadas nesses expedientes, com base nos dados disponíveis nos fascículos:

TABELA 4 – DESCRIÇÃO DO EXPEDIENTE CONTIDOS NOS FASCÍCULOS DA HMPB

Seção	Descrição
Administração	nomes do corpo administrativo principal da Editora Abril Cultural
Informações gerais	título da coleção e indicação de direitos autorais e patrimoniais reservados, seguida do endereço da empresa e da informação de que a impressão era feita em gráfica própria
Conselho editorial	podendo ser interpretado como os responsáveis pela edição do conteúdo publicado
Núcleo de assessores	aparentemente ligados de forma mais direta ao conselho editorial.
Colégio de consultores	provavelmente ligados aos assessores.

FONTE: O autor (2025).

A organização desse expediente também sugere uma ordem de hierarquia dentro da coleção, delimitando funções e estabelecendo um ordenamento de liderança para o projeto como um todo. A primeira seção do expediente, de administração da empresa editorial, começa com o nome de Victor Civita (1907-1990), creditado como "editor", mas efetivamente era o proprietário e fundador da *Editora Abril*. Corrêa (2008), em estudo sobre as revistas brasileiras, conta que Victor iniciou as atividades de sua empresa em junho de 1950, lançando no mercado uma revista em quadrinhos do *Pato Donald.* Aquele era o nascimento da "empresa editorial que dominaria o mercado em poucos anos" (Corrêa, 2008, p. 207). Na sequência do expediente aparece o nome de seu filho, Roberto Civita (1936-2013), como "diretor de publicações". Vale ressaltar que a principal revista jornalística da *Editora Abril*, a *Veja*, foi lançada em 1968, por Victor Civita e o jornalista Mino Carta. O *Memorial da Resistência de São Paulo* conta que, no ano seguinte, já na vigência do AI-5, a *Veja* ficou conhecida por publicar uma reportagem que denunciava a prática de tortura contra presos políticos. A linha editorial levou a revista a sofrer

censura por parte do Regime Militar, entretanto, após a saída de Mino Carta[31], em 1976, Roberto Civita assume o controle da revista e confere novos rumos à linha editorial, adotando um perfil conservador.

FOTOGRAFIA 9 – VICTOR CIVITA, TANCREDO NEVES E ROBERTO CIVITA NA SEDE DA ABRIL

FONTE: Luigi Mamprin / Arquivo Público do Estado de São Paulo[32]

Por conta da atuação variada da *Editora Abril*, havia divisões específicas para lidar com os diferentes tipos de produtos editoriais que eram impressos pela empresa. A Divisão de Fascículos estava sob a direção do sociólogo Pedro Paulo Poppovic (1928-), que atuou por 32 anos no mercado editorial. Entre os trabalhos de destaque liderados por ele na *Abril Cultural*, estava, além da *HMPB,* a coleção de filosofia *Os Pensadores* (1973-1975). Finalmente, a primeira seção do expediente encerra-se com o nome de Ary Coelho (1920-2021), que foi professor universitário da área de química e atuou em diferentes frentes, inclusive o jornalismo e o mercado editorial. Sua chegada em São Paulo se deu em função de sua cadeira como

[31] Conforme verbete do Observatório da Imprensa, disponível em: https://www.observatoriodaimprensa.com.br/entre-aspas/mino-carta-27718/

[32] A fotografia que integra o verbete sobre a *Editora Abril* no *Memorial da Resistência de São Paulo*, apesar de não ser possível afirmar a data exata em que foi tirada, provavelmente tenha ocorrido em algum momento no início de 1985, com Tancredo Neves na condição de presidente-eleito.
Disponível em: https://memorialdaresistenciasp.org.br/lugares/editora-abril/

professor da Universidade de Brasília ter sido cassada após o Golpe Militar de 1964, devido ao seu passado de militância no Partido Comunista Brasileiro.

Outra seção importante do expediente é a que traz os nomes do conselho editorial da coleção, contudo, exceto por Elifas Andreatto (chefe de arte), existe uma dificuldade de se encontrar dados biográficos sobre esses personagens históricos. O primeiro fascículo contava com Balfour Zapler (vice-diretor), J. L. Ferrete (secretário), Pedro Maia Soares (editor de texto), com a área de pesquisa sob a responsabilidade de Cleonice Lima, Lúcia Parreiras e Ubirajara Coutinho. Quem fechava a seção era o assistente de arte Tércio Paulo Marques.

Houve algumas mudanças no conselho editorial durante o período de circulação da *HMPB*, sendo a primeira delas registrada no fascículo 9, dedicado a João de Barro e Alberto Ribeiro, quando Pedro Soares deixou a função de editor de texto, cargo assumido por Paulo Sérgio Machado. No fascículo 18, sobre Roberto Carlos, a vice-direção, antes a cargo de Balfour Zapler, passa às mãos de Carolina Andrade, enquanto Tércio Marques deixa a função de assistente de arte, com Luiz A. C. Saldanha assumindo em seu lugar. A terceira mudança identificada parece ser o resultado de algum erro na finalização do expediente, porque voltam os nomes de Zapler e Tércio às funções de vice-diretor e assistente de arte, respectivamente. Acontece que no fascículo seguinte (o de n. 23 e que falava sobre Orestes Barbosa), Carolina Andrade e Luiz Saldanha retornam às funções. A possibilidade de que isso fosse um erro se dá em razão de parecer pouco provável a nomeação em caráter de retorno de executivos ao conselho editorial para um único fascículo da coleção, ainda mais a julgar que o intervalo na circulação de cada número era de apenas duas semanas. A partir do fascículo 27, cujo personagem era Vicente Celestino, Lúcia Parreiras e Ubirajara Coutinho deixam a área de pesquisa, permanecendo somente Cleonice Lima. Apesar de constar os nomes desses profissionais identificados como atuantes na área de texto e pesquisa, em determinados números essas atividades eram desempenhadas por pessoas específicas, devidamente creditadas no expediente, assunto que será discutido a seguir.

2.4 TEXTO E PESQUISA: FASCÍCULOS CREDITADOS

Embora a maior parte dos fascículos da coleção *HMPB* não traga identificação dos responsáveis pelos textos ou pela pesquisa, há 23 casos em que esses créditos aparecem explicitamente no expediente. A tabela 5 sistematiza essas ocorrências, indicando o número do fascículo, o personagem abordado e os nomes atribuídos à redação do texto principal e/ou à

pesquisa documental. A análise dos dados permite também observar variações editoriais ao longo da publicação, como será discutido a seguir.

TABELA 5 – RELAÇÃO DOS 23 FASCÍCULOS COM TEXTOS E/OU PESQUISA CREDITADOS

Nº	Personagem	Texto	Pesquisa
18	Roberto Carlos	Ubirajara Coutinho	-------
19	Joubert de Carvalho	Ubirajara Coutinho	-------
20	Edu Lôbo	Ubirajara Coutinho	-------
24	Vinícius de Moraes	Orlando Miranda	-------
27	J. Cascata e Leonel Azevedo	J. L. Ferrete	-------
29	Custódio Mesquita	Maurício Azêdo	-------
30	Gilberto GIl	-------	Silvia de Castro Lima e Orlando Miranda
32	Billy Blanco	Maurício Azêdo	-------
33	Sinhô	José Ramos Tinhorão	José Ramos Tinhorão
34	Geraldo Vandré	Tárik de Souza	Tárik de Souza
35	Wilson Batista	Maurício Azêdo	-------
36	Antônio Maria	Cleonice Lima	-------
38	Catulo da Paixão Cearense e Cândido das Neves	Maurício Azêdo	-------
39	Milton Nascimento	Tárik de Souza	-------
40	Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga	José Ramos Tinhorão	José Ramos Tinhorão
41	Juca Chaves	Ubirajara Coutinho	-------
42	Haroldo Lôbo	Maurício Azêdo	Aristélio Andrade e Aristóteles Andrade
43	Johnny Alf	Tárik de Souza	-------
44	Capiba e Nélson Ferreira	Félix de Athayde	Félix de Athayde
45	Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini	Ubirajara Coutinho	-------
46	Élton Medeiros e o Samba de Morro	Maurício Azêdo	-------
47	Dolores Duran e Tito Madi	Maurício Azêdo	-------
48	Donga e Os Primitivos	José Ramos Tinhorão	José Ramos Tinhorão

FONTE: O autor (2025).

Ao cruzar esses dados com a sequência de publicação da coleção, torna-se possível identificar uma tendência editorial, porque nos 16 primeiros fascículos, que compõem o terço inicial da coleção, não há qualquer atribuição autoral. A partir do segundo terço (fascículos 17 a 32), observa-se uma inflexão: metade deles já explicita os nomes dos responsáveis pelos textos ou pesquisas. Essa tendência se consolida no terço final da coleção (fascículos 33 a 48), quando quase todos (15 de 16) incluem essas informações no expediente. Tal movimento pode indicar uma reorientação editorial, seja por aperfeiçoamento dos métodos internos, seja por maior valorização da autoria intelectual nos textos de apoio. Ao que tudo indica, houve um esforço progressivo em formalizar os créditos e reconhecer o trabalho de jornalistas e pesquisadores envolvidos na redação dos fascículos — ainda que de modo restrito, considerando que a maior parte da coleção segue sem identificação clara dos autores dos textos.

Entre os nomes que constam no expediente da coleção, alguns passam a figurar também como autores ou pesquisadores creditados em fascículos específicos. J. L. Ferrete, por exemplo, até então identificado como secretário do conselho editorial, assina o texto do fascículo 27, dedicado a Jota Cascata e Leonel Azevedo. Cleonice Lima, integrante da equipe de pesquisa, é autora do fascículo 36, sobre Antônio Maria. Já Ubirajara Coutinho, que aparece no expediente da área de pesquisa até o fascículo 26, assina os textos de cinco números posteriores: 18, 19, 20, 41 e 45. Esse cruzamento de funções editoriais e autoria textual revela tanto a atuação polivalente de alguns colaboradores quanto o modo informal com que os créditos foram atribuídos ao longo da coleção, reiterando a hipótese de que o projeto foi se ajustando editorialmente à medida que avançava sua publicação.

Quanto aos assessores, José Ramos Tinhorão e Tárik de Souza também foram autores de textos e responsáveis por pesquisas. Tinhorão assinou os fascículos 33, 40 e 48, enquanto Tárik foi o responsável pelos números 34, 39 e 43. Uma comparação entre os personagens tratados por eles nos mostra que Tinhorão escrevia sobre artistas da era anterior à bossa nova, como Ernesto Nazareth, Donga, Sinhô, entre outros. Artistas posteriores à bossa nova, como Geraldo Vandré e Milton Nascimento, eram abordados por Tárik de Souza.

Entre o colégio de consultores, Maurício Azêdo (1934-2013) foi o único a assinar textos de fascículos, aliás, a maior quantidade, 7 números (29, 32, 35, 38, 42, 46 e 47). Advogado e jornalista carioca, teve uma carreira marcante na imprensa e na política. Atuou em importantes redações da grande imprensa do eixo Rio-São Paulo, como *Jornal do Brasil* e *Folha de São Paulo*, ocupando cargos de destaque como editor-chefe e cronista. Segundo a página da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, Maurício Azêdo foi vereador da cidade por três mandatos consecutivos, presidindo a Câmara Municipal de 1983 a 1985[33], tendo também exercido a função de prefeito interino em 1983. Sua atuação pública incluiu a presidência da *Associação Brasileira de Imprensa* (ABI), onde liderou iniciativas em defesa da liberdade de expressão. Informações da página da *União da Juventude Comunista* (UJC)[34], da qual fez parte, indicam que, desde jovem, Maurício Azêdo teve atuação política engajada, participando de movimentos como a campanha "O Petróleo é Nosso". Nos anos 1960, filiado ao Partido Comunista do Brasil (PCB), destacou-se como líder da primeira greve de jornalistas no *Jornal do Brasil*. Durante a Ditadura Militar, manteve-se na linha de frente da resistência, participando de manifestações e criando espaços de articulação, como o *Cine-Clube Macunaíma,* sediado na

[33] O verbete sobre Maurício Azêdo está disponível em: https://www.camara.rio/institucional/galeria-de-presidentes/mauricio-azedo-presidente

[34] Disponível em: https://ujc.org.br/o-pcb-e-a-ujc-nao-se-esquecera-de-mauricio-azedo/

ABI, reduto cultural e ponto de encontro da intelectualidade da época envolvida na resistência contra a censura. Em 1976, foi preso e torturado pelo DOI-CODI devido às suas atividades políticas. Já na década de 1980, durante a vigência do período de abertura política, afastou-se do PCB e filiou-se ao PDT, onde iniciou a trajetória política institucional que o levou a ser vereador e presidente da Câmara Municipal do Rio de Janeiro. Posteriormente, aproximou-se novamente do PCB, recebendo, em 2012, uma homenagem por sua contribuição histórica, a *Medalha Dinarco Reis*. Até seu falecimento, em 2013, permaneceu como uma referência da imprensa progressista.

Encerrando este capítulo, é possível afirmar que a *HMPB* se constituiu como um artefato editorial singular, no qual convergem dimensões estéticas, historiográficas e midiáticas sob a forma de uma operação de mediação cultural altamente estruturada. Sua configuração editorial — composta por um projeto gráfico sofisticado, uma curadoria de repertório musical canônico e um modelo de circulação popular ancorado nas bancas de jornal — revela uma prática de escrita da história ancorada tanto no visual quanto no sonoro. Como discutido ao longo do capítulo, os aspectos visuais da coleção — da fotografia ao uso de imagens históricas adaptadas — integram de modo decisivo a narrativa historiográfica proposta, agindo como elementos de mediação entre passado e presente, memória e mercado, nos termos sugeridos por Lamarão (2012). O conjunto da coleção se articula, assim, como uma operação historiográfica que parte de uma prática discursiva organizadora do tempo, selecionadora de vestígios, definidora de ausências e produtora de inteligibilidade a partir de um lugar social e institucional de enunciação. Nesse processo, o trabalho gráfico e jornalístico deixa de ser mero suporte para se tornar instância ativa da construção do conhecimento histórico. A atenção à trajetória de seus agentes — jornalistas, músicos, artistas visuais e consultores — reforça o que propõe Luca (2005) quanto à importância de se compreender a imprensa não apenas como fonte, mas como campo produtor de sentidos, cujos posicionamentos editoriais, estruturas internas e estratégias discursivas precisam ser desvendados para que se possa interpretar criticamente os produtos culturais que gera. A *HMPB*, nesse sentido, não apenas documenta a história da música popular brasileira, mas disputa sua narrativa.

3. A IMAGEM DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: A *HMPB* COMO PRODUTO GRÁFICO

Este capítulo é dedicado à análise das dimensões visuais da coleção *História da Música Popular Brasileira*, com especial atenção aos elementos gráficos e fotográficos que compõem seus fascículos. Mais do que suporte visual complementar, tais recursos foram fundamentais na construção simbólica da narrativa proposta pela coleção, operando como dispositivos de consagração, reconhecimento e legitimação. Ao lado dos textos e dos fonogramas, imagens e projetos gráficos contribuíram para fixar representações da música popular brasileira e de seus protagonistas. A partir da figura de Elifas Andreatto (1946–2022), responsável pela direção de arte da coleção, será possível compreender como as artes visuais e a fotografia atuaram na criação de uma iconografia da MPB, traduzindo visualmente escolhas estéticas, políticas e historiográficas que marcam o projeto editorial da *HMPB*.

Numa de suas últimas aparições na televisão, em entrevista concedida ao programa *Persona*[35], da *TV Cultura*, que foi ao ar no dia 20 de junho de 2021, Elifas contou sobre sua infância na cidade natal, Rolândia - PR, e sua origem em uma família de agricultores, período em que realizou diversos trabalhos manuais típicos da vida rural. Aos 14 anos, mudou-se para São Paulo com parte da família após o adoecimento de seu pai e começou a trabalhar como torneiro mecânico na fábrica de fósforos Fiat Lux, localizada na Vila Anastácio. Foi nesse período que aprendeu a ler, graças ao incentivo de um professor que dava aulas para trabalhadores adultos. A alfabetização tardia marcou profundamente sua relação com o conhecimento e influenciou seu interesse pela leitura e pelas artes visuais. Ainda na Fiat Lux, Andreatto começou a desenhar para o jornal interno da fábrica e a decorar o salão de festas com painéis para os bailes de sábado, em um de seus primeiros contatos com a pintura em grandes formatos. Sua principal inspiração inicial veio de uma série de recortes com imagens dos *Meninos de Brodowski*, de Candido Portinari, entregues a ele por uma funcionária da fábrica. A identificação com as cenas de infância retratadas por Portinari despertou em Andreatto o desejo de seguir carreira artística.

Após um período de trabalhos em pequenos estúdios, Andreatto foi contratado em 1967 como estagiário pela *Editora Abril*, depois de ser notado por seu trabalho em uma campanha publicitária. Durante os primeiros anos na *Abril*, passou por revistas como *Cláudia*,

[35] Disponível no canal oficial do programa no Youtube: https://youtu.be/EJbCkvvpFxw?si=PdrM51MY1bObOnEj – Acesso em 12/01/2025.

Quatro Rodas e *Realidade*, até se tornar diretor de arte do núcleo de fascículos femininos, com projetos como *Mãos de Ouro*. Em 1970, assumiu a direção de arte da *Abril Cultural*, participando da criação da revista *Placar* e da coleção *HMPB*, na qual implementou uma abordagem visual inovadora, mesclando pintura, fotografia e intervenções gráficas para caracterizar visualmente cada fascículo de acordo com a personalidade dos artistas biografados.

Elifas contou ao *Persona* que seu envolvimento na coleção foi além da direção de arte, já que também acompanhava entrevistas e pesquisas para coletar referências e construir narrativas visuais únicas. O projeto, porém, enfrentou resistência interna devido ao caráter ousado de sua diagramação, que rompia com os padrões gráficos tradicionais da época. O fascículo 3, sobre Dorival Caymmi, pode ser um exemplo desse padrão visual diferenciado que Elifas buscou implementar.

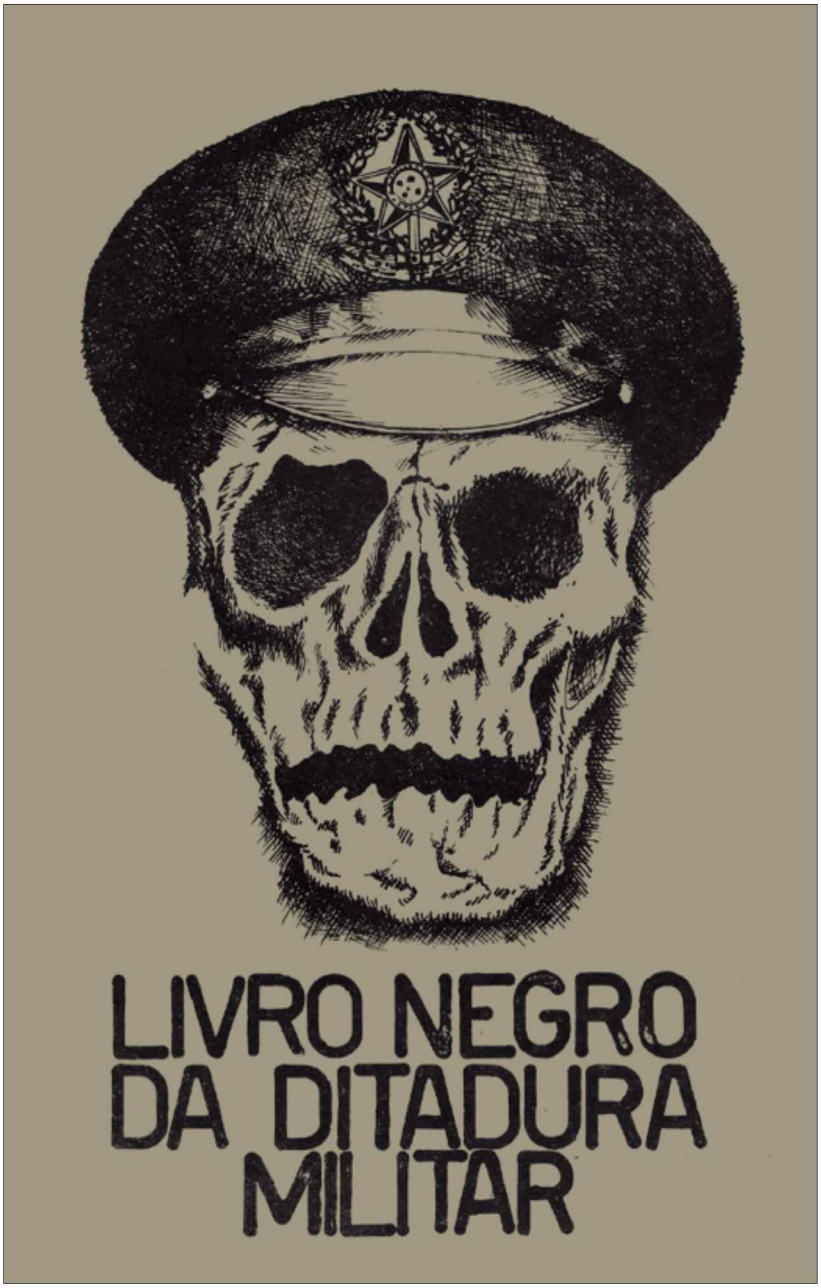
FOTOGRAFIA 10 – DETALHE DA PARTE DIAGRAMAÇÃO DO FASCÍCULO 3

FONTE: *HMPB,* fotografia produzida pelo autor (2023).

O que se vê na reprodução correspondente à fotografia 10 é uma criação artística que envolve uma imagem da praia, altamente ligada ao contexto de vida do personagem biografado e suas canções praieiras. A sobreposição das letras das músicas que formam o disco do fascículo acompanhadas pelo desenho de um pescador, feito pelo próprio Caymmi, que também era artista visual, denotam o padrão que seria adotado pela coleção.

Mas Elifas não atuava apenas nos campos musical e editorial. Conforme destaca uma reportagem da *Fundação Maurício Grabois*[36], entidade ligada ao Partido Comunista do Brasil (PCdoB), durante o período da ditadura militar, ele ampliou sua presença na imprensa alternativa, colaborando com jornais de resistência, como *Libertação*, publicação ligada à *Ação Popular* (AP) e, posteriormente, ao PCdoB.

FIGURA 4 – TRABALHO DE ELIFAS ANDREATTO REALIZADO EM 1972, NO CONTEXTO DA DITADURA MILITAR



FONTE: Google Arts & Culture[37]

[36] Disponível em: https://grabois.org.br/2023/09/15/azevedo-e-os-dinossauros-da-ap-e-do-pcdob/ - Acesso em 12/01/2025.
[37] Disponível em: https://g.co/arts/wKBhbTjW5BxUtZZBA

Entre suas contribuições marcantes nesse contexto está a capa do *Livro Negro da Ditadura Militar* (figura 4), um documento que denunciava os crimes do Regime. O trabalho gráfico era realizado sob rígidas medidas de segurança, em meio a um contexto de constante vigilância e perseguição, com Andreatto e seus colegas frequentemente utilizando estratégias para ocultar materiais e evitar capturas. Segundo a reportagem, Andreatto cuidava da criação das capas e da paginação desses materiais, enquanto sua companheira, Iolanda Husak, datilografava os textos em stencil. Iolanda, que era fotógrafa e artista visual, também atuou junto com Elifas em alguns fascículos da *HMPB*.

Além do trabalho editorial, Elifas foi responsável por mais de uma centena de capas de discos para artistas como Paulinho da Viola (figura 5), Chico Buarque, Clara Nunes, Toquinho, entre outros. Sua abordagem baseava-se na representação visual do sentido das canções, explorando diferentes materiais e técnicas.

FIGURA 5 – CAPA DO LP NERVOS DE AÇO (1973), DE PAULINHO DA VIOLA LANÇADO PELA ODEON, CÓDIGO SMOFB-3797, COM PINTURA DE ELIFAS ANDREATTO

FONTE: Google Arts & Culture[38]

[38] Disponível em: https://g.co/arts/ut4PMT33JBZbdXfv5

Elifas também se destacou como cenógrafo em peças teatrais e diretor artístico de grandes espetáculos culturais, como a comemoração do 50º aniversário da Semana de Arte Moderna e a Semana do Brasil em Roma. Em 1979, criou o espetáculo musical infantil *Casa de Brinquedos*, com letras adaptadas dos princípios da Declaração dos Direitos da Criança, projeto reconhecido internacionalmente pela ONU. Nos anos 1990, voltou-se para projetos editoriais de resgate cultural, coordenando as coleções *MPB Compositores* e *História do Samba*, lançadas pela *Editora Globo*. Em 2000, fundou o *Almanaque Brasil de Cultura Popular*, distribuído como revista de bordo nos voos da TAM, dedicada à divulgação de histórias e aspectos da cultura brasileira em linguagem acessível.

Assim como as artes gráficas, a fotografia representou outro recurso visual amplamente utilizado na coleção *HMPB*, em um formato que remete a produtos jornalísticos, como revistas e cadernos culturais de jornais impressos. No entanto, a *HMPB* faz uma mescla entre pintura, fotografia e intervenções gráficas, caracterizando uma prática de artes integradas, cujo conceito dialoga com abordagens teóricas contemporâneas sobre interdisciplinaridade nas práticas culturais e artísticas. Silva *et. al.* (2024), em estudo sobre a atuação de docentes de Arte na educação básica, explicam que o conceito de Artes Integradas, conforme explorado na Base Nacional Comum Curricular (BNCC), refere-se à articulação e ao diálogo entre diferentes linguagens artísticas (como artes visuais, música, teatro, dança e manifestações contemporâneas) em práticas interdisciplinares que permitem a criação de experiências culturais híbridas. Essa abordagem não se limita à justaposição de linguagens, mas busca promover conexões significativas, ampliando o repertório estético e expressivo por meio de interações entre conteúdos tradicionais e possibilidades tecnológicas. Dessa forma, as Artes Integradas oferecem um espaço de experimentação e ressignificação, em que o ensino e a fruição artística são orientados para desenvolver um olhar crítico, colaborativo e sensível às diversas formas de produção simbólica presentes no cotidiano. No caso da *HMPB*, isso se manifesta na fusão de linguagens visuais que, ao se apropriar de elementos como fotos de época e pinturas, produz narrativas visuais híbridas e reinterpretadas. Nesse sentido, Elifas Andreatto foi além da função de ilustrador: sua estética gráfica não se limitou ao embelezamento das páginas, mas assumiu um papel ativo na construção de um discurso visual que reforça o contexto musical e histórico de cada fascículo. A justaposição entre pintura e fotografia, com intervenções que reinterpretam retratos históricos, exemplifica essa ressignificação. Por meio da mescla de manifestações da linguagem visual, a *HMPB* performa uma releitura histórica por meio das imagens, transformando a página impressa em um espaço onde memória e arte dialogam e se entrelaçam. Portanto, o aspecto visual da coleção não se limita a uma função

decorativa, mas constitui uma prática interdisciplinar que mobiliza diferentes formas artísticas para criar uma narrativa visual integrada e representativa da cultura musical brasileira.

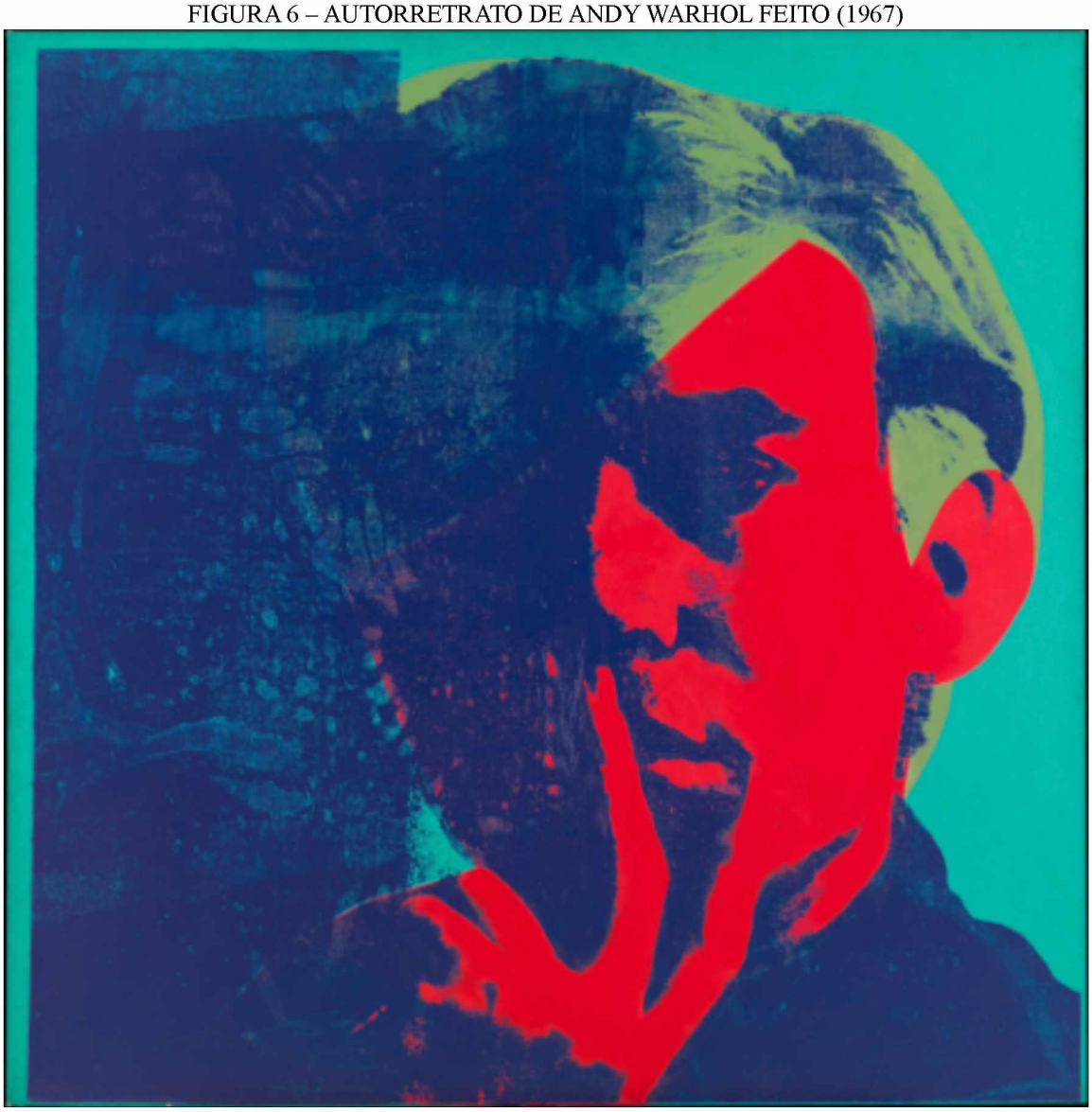
FOTOGRAFIA 11 – CAPA DO FASCÍCULO 30, DEDICADO A GILBERTO GIL

FONTE: *HMPB,* fotografia produzida pelo autor (2024).

A capa do fascículo dedicado a Gilbeto Gil demonstra esse aspecto de integração artística e intervenção gráfica que estamos discutindo. O expediente daquela edição creditava a capa a Elifas Andreatto e Iolanda Husak, e, a julgar pelo fato de que ela era fotógrafa, podemos assumir que a fotografia fosse feita por ela e a intervenção artística seria de Elifas. Considerando os efeitos de luz e sombra que aparecem no rosto de Gil, a impressão que se tem é de que a fotografia original fora captada em filme preto e branco. Seria neste aspecto que o trabalho de

Elifas entraria em ação, ao colorir artificialmente a fotografia, por meio de uma intervenção, num processo que se assemelha ao que o norte-americano Andy Warhol (1928-1987), nome proeminente do estilo artístico conhecido como *Pop Art*, utilizava em retratos de celebridades e figuras conhecidas nas décadas de 1960 e 1970.

FIGURA 6 – AUTORRETRATO DE ANDY WARHOL FEITO (1967)



FONTE: Instituto de Arte de Detroit[39].

O autorretrato de Andy Warhol, que integra o acervo de obras do artista no museu do *Instituto de Artes de Detroit* foi produzido mesclando as técnicas da fotografia e da serigrafia. No caso da fotografia, capturada em filme preto e branco, com as cores sendo adicionadas posteriormente. A comparação entre as obras demonstra que Elifas Andreatto mostrava-se

[39] Disponível em: https://dia.org/collection/self-portrait-64528

atento às tendências das artes visuais no cenário mundial. Isso evidencia que as ilustrações de Elifas reconfiguravam imagens ao mesmo tempo em que dialogavam com estéticas culturais consagradas, transformando os fascículos em objetos culturais híbridos, nos quais pintura, fotografia e *design* gráfico atuavam como partes de um discurso visual unificado.

FOTOGRAFIA 12 – CAPA DO FASCÍCULO 37, DEDICADO A SÉRGIO RICARDO

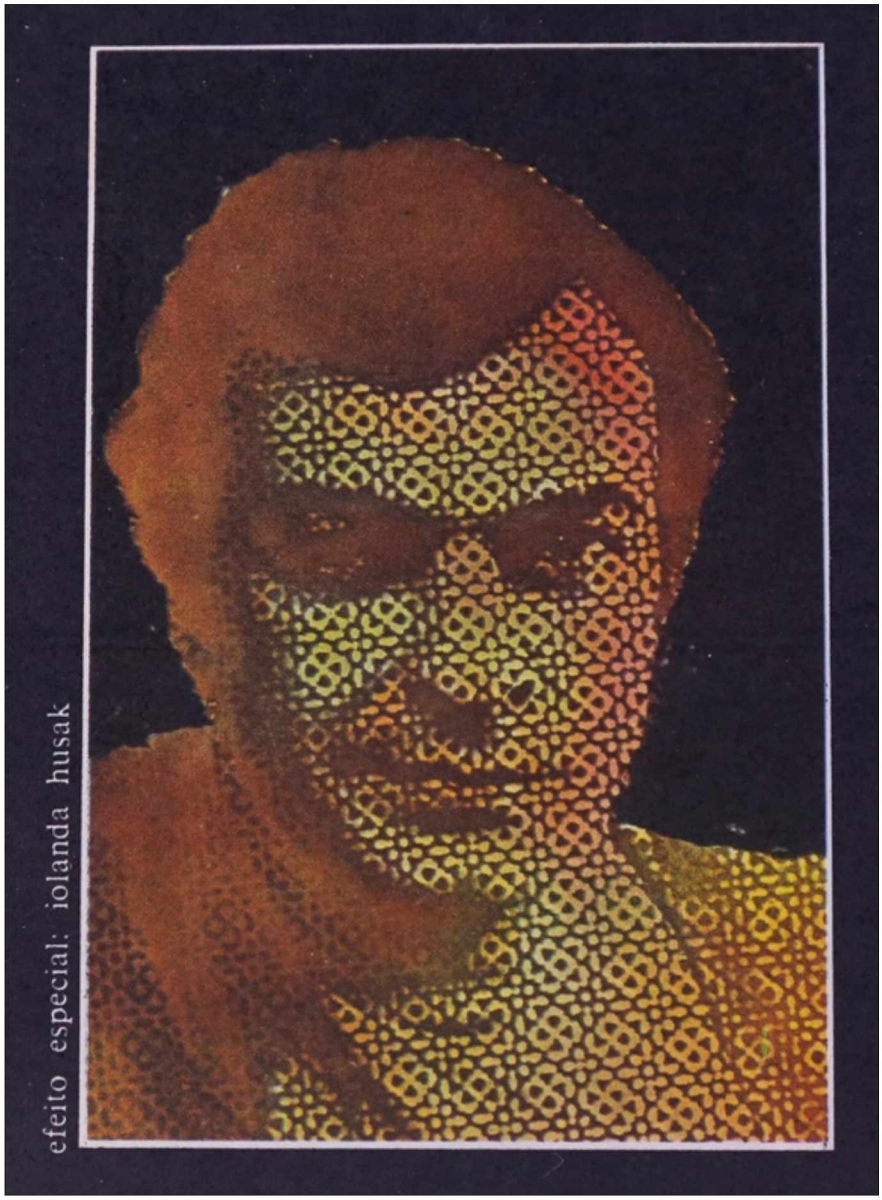
FONTE: *HMPB,* fotografia produzida pelo autor (2024).

A mesma estratégia de produção visual surge no fascículo 37, dedicado a Sérgio Ricardo (1932-2020). A foto da capa é do repórter-fotográfico Darcy Trigo (1938-2024), com um trabalho de intervenção gráfica em caráter de pós-produção realizado por Elifas Andreatto. A fotografia, que pelas sombras no rosto e nas áreas ao fundo, como janelas, parece ser preto e

branca ou esteja em negativo (quando há uma inversão das luzes, onde tudo o que é branco torna-se preto e o que é preto fica branco na imagem) mostra o cantor aparentemente deitado numa rede com um violão nas mãos. As intervenções posteriores acrescentam colorido, mas não em um padrão de cores que busque ser real, pelo contrário, criando de forma proposital uma atmosfera que leva a um tipo de abstração.

Outro aspecto que evidencia essa ligação observada com relação à *Pop Art* vem do mesmo fascículo sobre Sérgio Ricardo, através de uma fotografia publicada na página 1 e que tem um efeito aplicado sobre a imagem.

FOTOGRAFIA 13 – DETALHE DO EFEITO APLICADO SOBRE A IMAGEM DE SÉRGIO RICARDO



FONTE: *HMPB,* fotografia produzida pelo autor (2024).

A fotografia do rosto de Sérgio Ricardo possivelmente tenha sido feita por Darcy Trigo, autor da imagem da capa, com os "efeitos especiais" sendo aplicados por Iolanda Husak. Ocorre que uma estratégia da *Pop Art* era a adição de efeitos reticulados sobre as obras, que criavam uma ideia pontilhista que simulava a impressão em retícula comum às revistas de histórias em quadrinhos.

FIGURA 7 – "OH, JEFF... I LOVE YOUT TOO, BUT…" (1964), DE ROY LICHENSTEIN

FONTE: Fundação Roy Lichenstein[40].

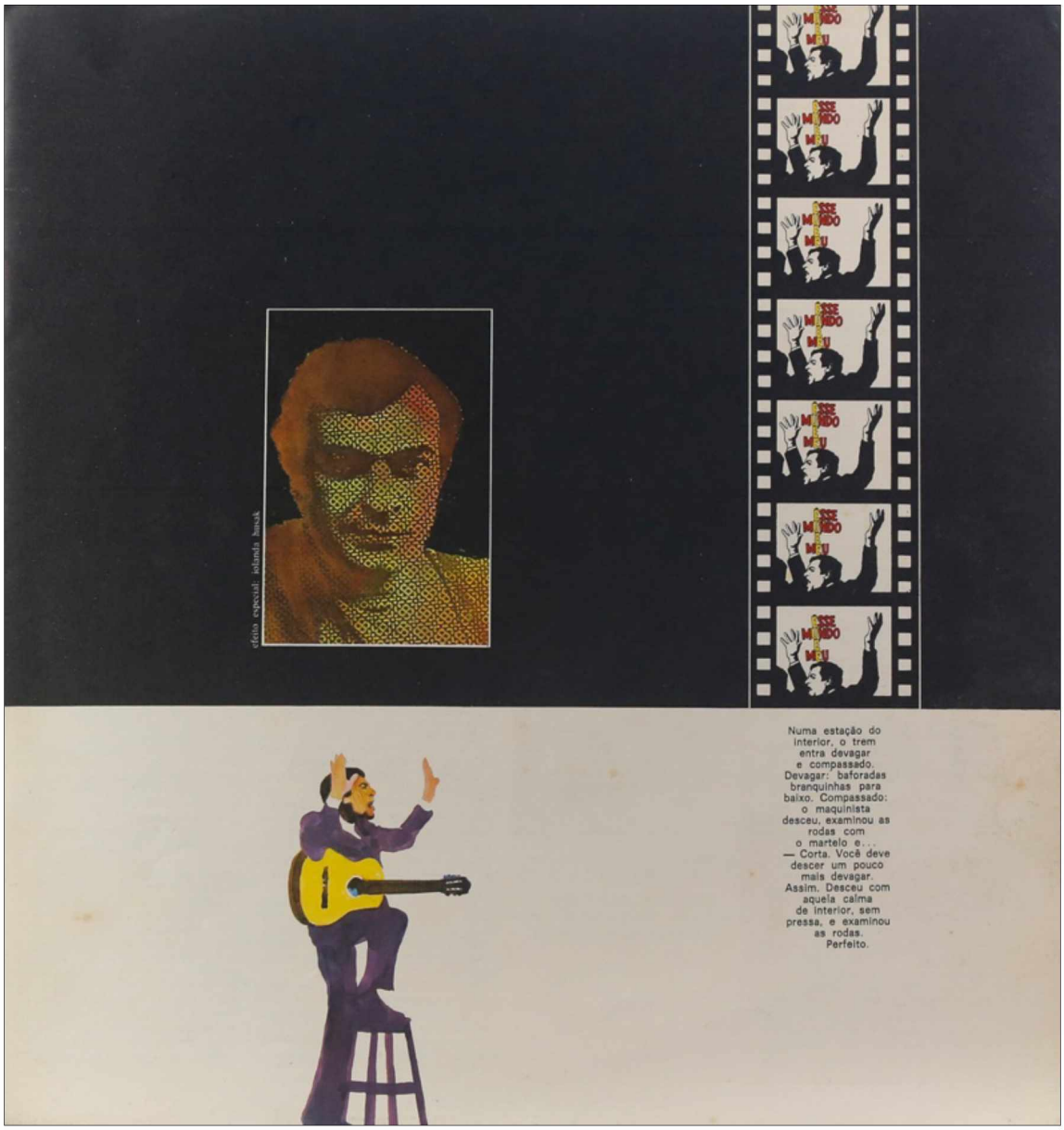
O norte-americano Roy Lichenstein (1923-1997) utilizava com frequência em suas obras o efeito reticulado, como se vê na imagem da figura 7. Comparando com a intervenção produzida por Iolanda no retrato de Sérgio Ricardo, nota-se certa semelhança, não exatamente

[40] A obra pertence ao Catálogo Raisonné, disponível em: https://www.lichtensteincatalogue.org/catalogue/index.php?pageNum=1

pelo padrão do ponto, porque a artista brasileira utilizou um tipo de geometria floral, enquanto no trabalho do norte-americano são os pontos gráficos típicos da impressão dos quadrinhos que complementam o visual da obra, evidenciando que o projeto gráfico da *HMPB* baseava-se numa convergência simbólica e histórica.

Contudo, o fascículo sobre Sérgio Ricardo ainda nos oferece outros indícios de conexão com a *Pop Art*, que surgem na mesma página em que está o retrato do cantor com as intervenções de Iolanda:

FOTOGRAFIA 14 – VISÃO COMPLETA DA P. 1 DO FASCÍCULO SOBRE SÉRGIO RICARDO



FONTE: *HMPB*, fotografia produzida pelo autor (2024).

Na parte de baixo da página vemos uma pintura de Sérgio Ricardo com o violão e o pé direito sobre um banquinho, algo comum na década de 1960. Chama a atenção o fato de que

ele está com os braços levantados, pedindo calma. Apesar de não identificar de forma clara, fica evidente que a razão da pintura era o episódio na final do III Festival da Música Popular promovido pela *TV Record* em 1967, quando Sérgio Ricardo quebrou o violão porque não conseguia cantar em função das vaias.

FOTOGRAFIA 15 – SÉRGIO RICARDO NA REVISTA FATOS E FOTOS (1967)

FONTE: Página Sérgio Ricardo, Memória Viva[41].

Na fotografia 15, publicada pela revista *Fatos e Fotos*, vê-se o cantor Sérgio Ricardo momentos antes do incidente com o violão e com uma das mãos levantadas, pedindo calma à plateia que o vaiava. A postura do cantor tem semelhança com a que foi recriada na pintura de Elifas Andreatto publicada no fascículo (fotografia 16). Essas observações nos levam para outro elemento presente na página que estamos analisando, que era o desenho de um rolo de filme com imagens do cantor em postura similar (fotografia 17):

[41] Disponível em: https://sergioricardo.com/ficha/537/sergio-ricardo-foi-vaiado-irritou-se-e-jogou-o-violao-na-plateia?busca=beto%20bom%20de%20bola&ordem=ano

FOTOGRAFIA 16 – DETALHE DA PINTURA DE ELIFAS ANDREATTO, QUE MOSTRA SÉRGIO RICARDO COM O VIOLÃO E O BANQUINHO

FONTE: *HMPB,* fotografia produzida pelo autor (2024)

FOTOGRAFIA 17 – DESENHO DE FILME CINEMATOGRÁFICO COM AS IMAGENS DE SÉRGIO RICARDO

FONTE: *HMPB,* fotografia produzida pelo autor (2024).

Neste caso, a relação com a *Pop Art* se dá por dois caminhos: primeiro pela repetição da imagem[42] de Sérgio Ricardo exposto numa película fotográfica e depois pela multiplicidade de meios de comunicação e linguagens artísticas, uma vez que ele atuava em diferentes frentes,

[42] Esse tipo de repetição era comum em obras da *Pop Art*, principalmente quando se tratava de figuras com ampla exposição na mídia e que estavam presentes em diferentes meios de comunição, da imprensa escrita à televisão e ao cinema.

incluindo o cinema. Isso fica evidente quando se lê a frase "Êsse mundo é meu", disposta num viés concretista em caracteres tipográficos e diagramação que remetiam ao cartaz do filme de mesmo nome que foi escrito e dirigido por Sérgio Ricardo e lançado em 1963.

FIGURA 8 – CARTAZ DO FILME "ÊSSE MUNDO É MEU" (1963), DE SÉRGIO RICARDO

FONTE: Página Sérgio Ricardo, Memória Viva[43]

[43] Disponível em: https://sergioricardo.com/ficha/1103/esse-mundo-e-meu-1963

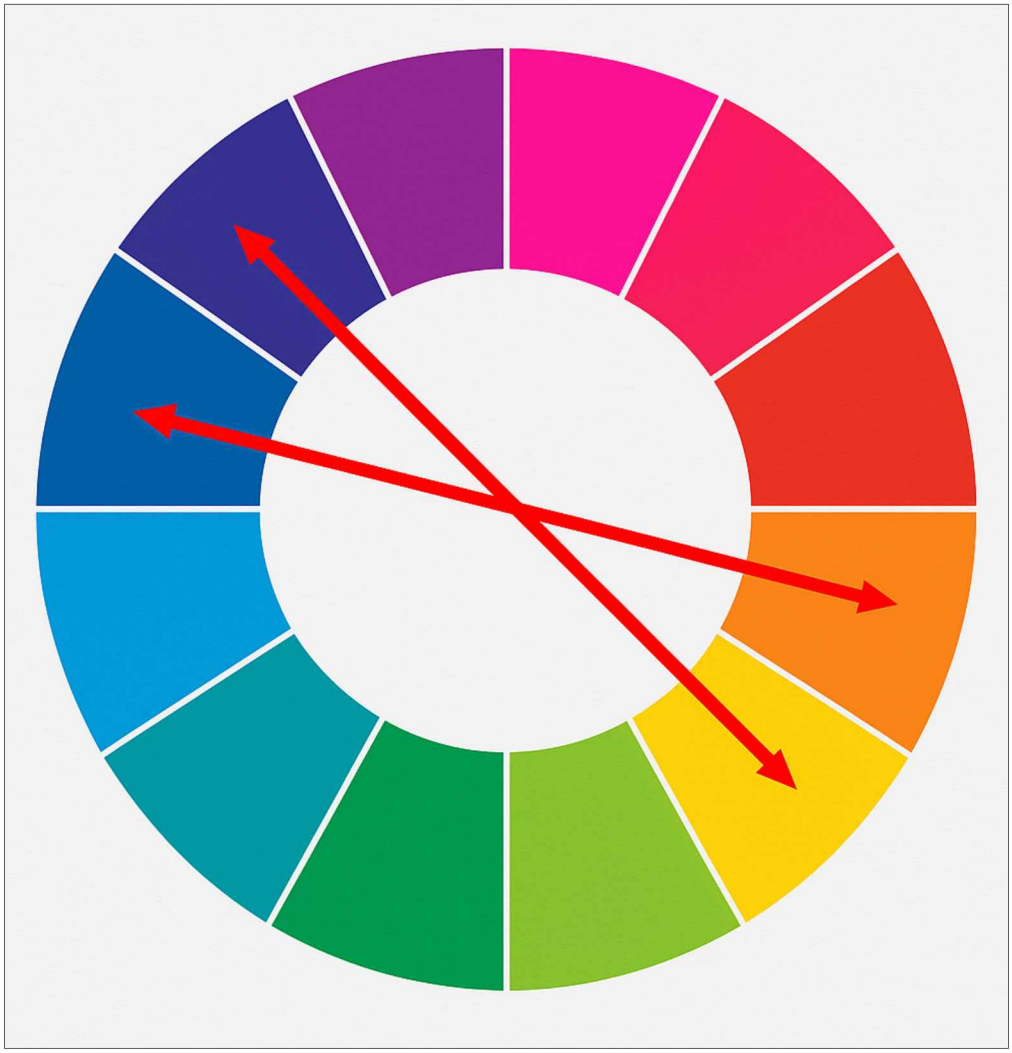
Até aqui, observamos capas nas quais havia intervenções gráficas feitas por Elifas Andreatto sobre fotografias, contudo, destacam-se outras capas em que o artista visual produziu pinturas exclusivas, como na imagem a seguir.

FOTOGRAFIA 18 – CAPA DO FASCÍCULO 39, DEDICADO A MILTON NASCIMENTO

FONTE: *HMPB,* fotografia produzida pelo autor (2024).

A obra criada por Elifas para a capa do fascículo sobre Milton Nascimento carrega nuances que demonstram uma fusão estética entre dois elementos estruturantes das artes visuais: a cor e a forma, neste caso, ligada à geometria. Quanto às cores, percebe-se que o artista utilizou cores que se complementam no círculo cromático, como no caso dos diferentes tons de azul e amarelo que estão presentes na imagem.

FIGURA 9 – CORES COMPLEMENTARES NO CÍRCULO CROMÁTICO, CONFORME O PADRÃO UTILIZADO POR ELIFAS ANDREATTO NA CAPA DO FASCÍCULO DEDICADO A MILTON NASCIMENTO



FONTE: Ilustração gerada por IA (2025).

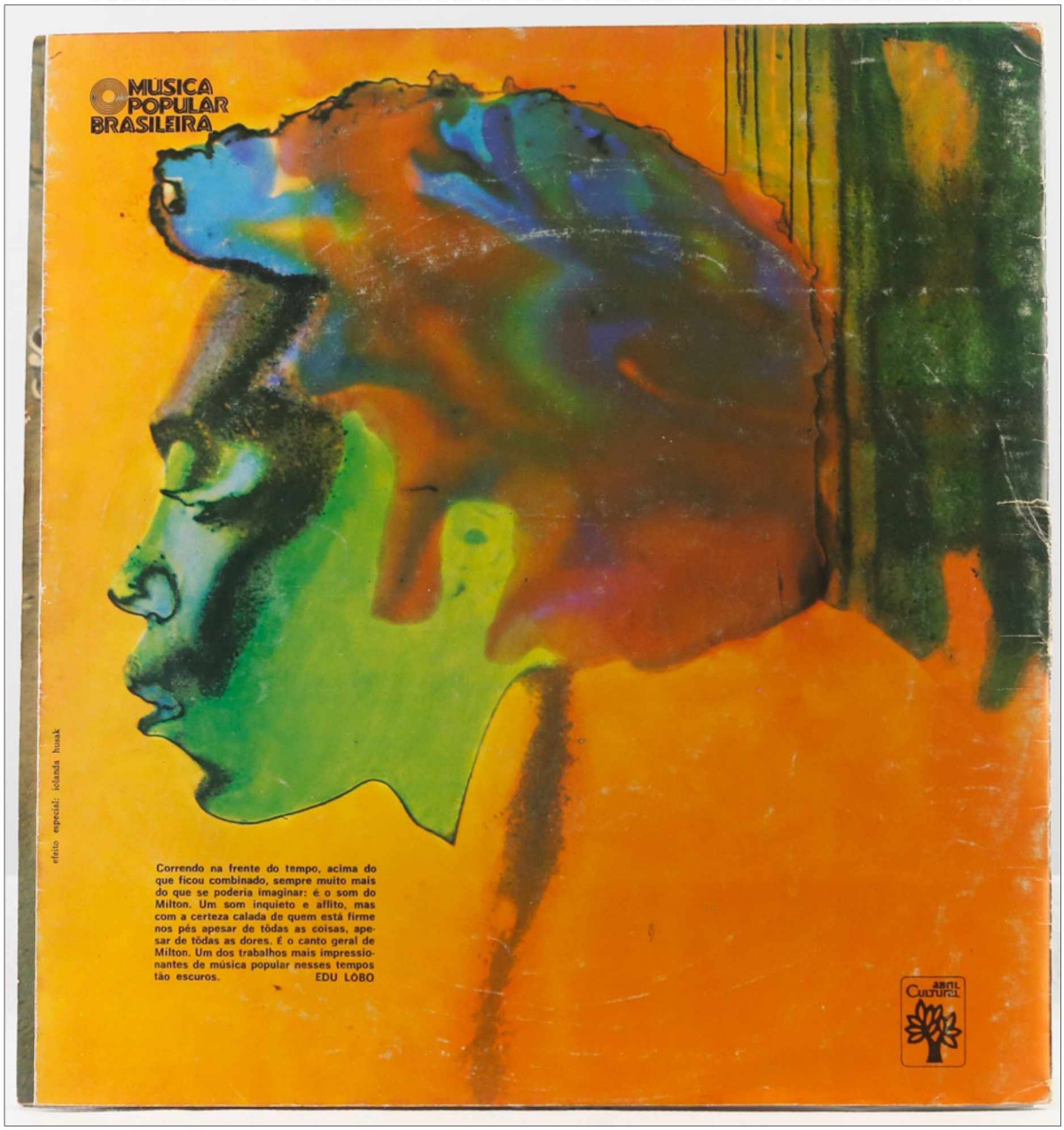
No que diz respeito às formas, Elifas utilizou formas geométricas básicas, como os triângulos que simbolizam os raios de luz a partir da estrela e os retângulos, que criam um efeito de degradê para o azul escolhido na representação dos cabelos, da sombra no rosto e da roupa de Milton. Avançando no fascículo, logo na página 1, encontra-se outra arte de Elifas, identificada como sendo um estudo visual sobre o cantor:

FOTOGRAFIA 19 – REPRODUÇÃO DE ESTUDO DE ELIFAS ANDREATTO SOBRE MILTON NASCIMENTO, PUBLICADO NA P. 1 DO FASCÍCULO

FONTE: *HMPB,* fotografia produzida pelo autor (2024).

Neste estudo, Elifas demonstra que havia feito um mapeamento visual do rosto e do formato da cabeça de Milton Nascimento, que seria, posteriormente, levado para o trabalho principal, publicado na capa do fascículo. Além da imagem do cantor, o nome escrito em letras estilizadas também demonstrava a familiaridade de Elifas com as capas de disco, a exemplo do que já discutimos anteriormente. Por fim, o fascículo nos traz ainda uma outra parceria entre Elifas e Iolanda, publicada na contracapa.

FOTOGRAFIA 20 – CONTRACAPA DO FASCÍCULO SOBRE MILTON NASCIMENTO



FONTE: *HMPB*, fotografia produzida pelo autor (2024).

Esta contracapa é creditada como sendo de um "efeito especial" criado por Iolanda Husak. Trata-se de uma imagem de perfil do cantor, aparentemente a mesma que inspirou a arte da capa, e que passou por um processo de intervenção gráfica similar àquele realizado nos fascículos sobre Sérgio Ricardo e Gilberto Gil.

Outra pintura de Elifas que carrega um simbolismo temático ligado ao personagem e ao assunto central do fascículo é que mostra Élton Medeiros:

FOTOGRAFIA 21 – CAPA DO FASCÍCULO 46, SOBRE ÉLTON MEDEIROS E O SAMBA DE MORRO

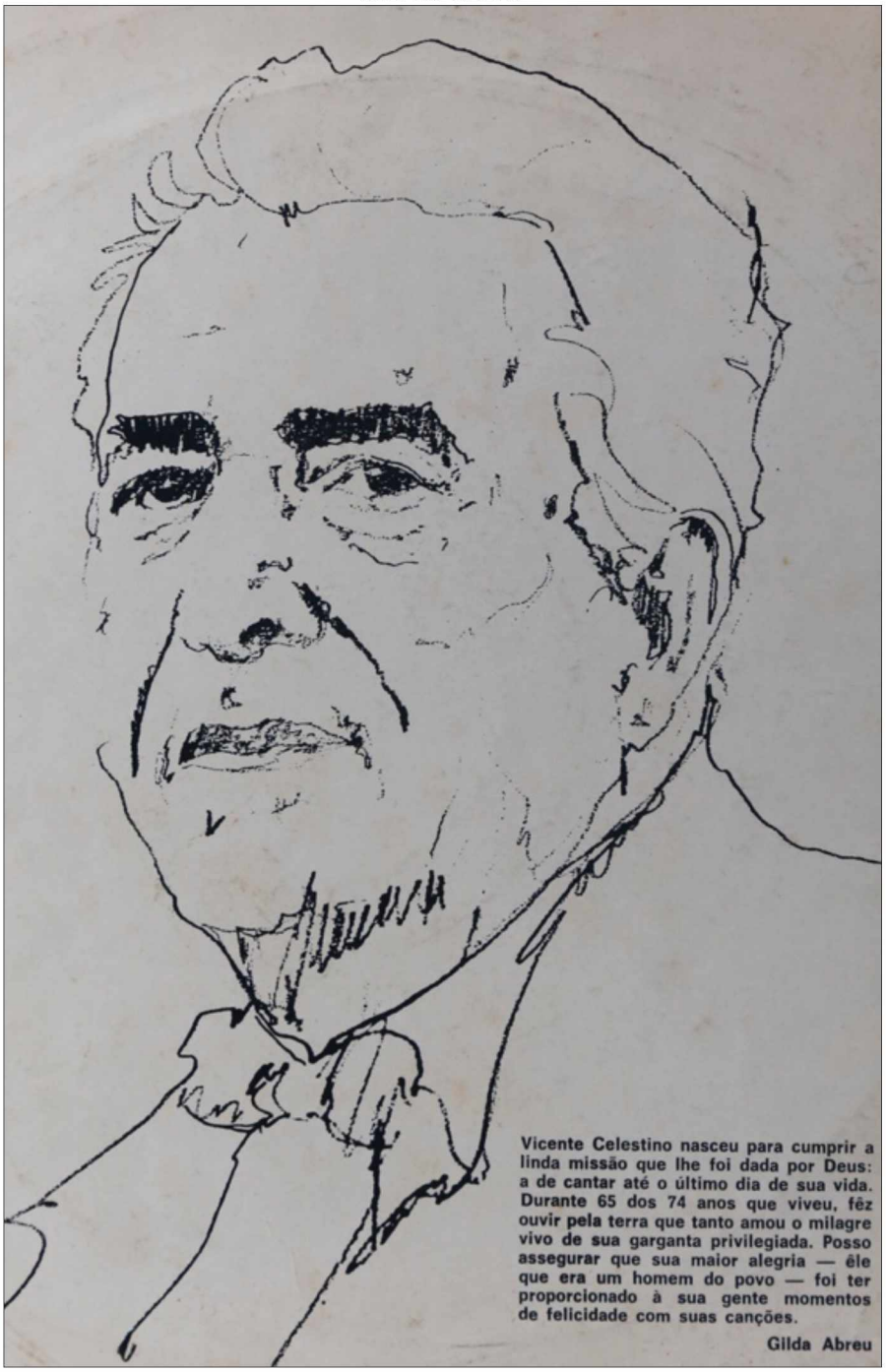
FONTE: *HMPB*, fotografia produzida pelo autor (2024).

Este fascículo era dedicado, prioritariamente, ao sambista Élton Medeiros (1930-2019), mas não ficava restrito somente ao nome dele, porque o texto discutia também outros sambistas, ligados ao chamado samba de morro. A arte criada por Elifas retrata de forma visual o que seria a formação cultural e musical de Élton, que era oriundo dessa tradição do samba ligado às comunidades dos morros cariocas. O que se vê na imagem é o rosto de Élton em evidência, com o ambiente das noites do morro misturado visualmente com os seus cabelos, denotando essa identidade cultural que provinha daqueles espaços de vivência.

Havia ainda outras obras visuais produzidas por Elifas e que integraram a coleção, como desenhos de Vicente Celestino e Ernesto Nazareth; pinturas de Paulinho da Viola, Catulo

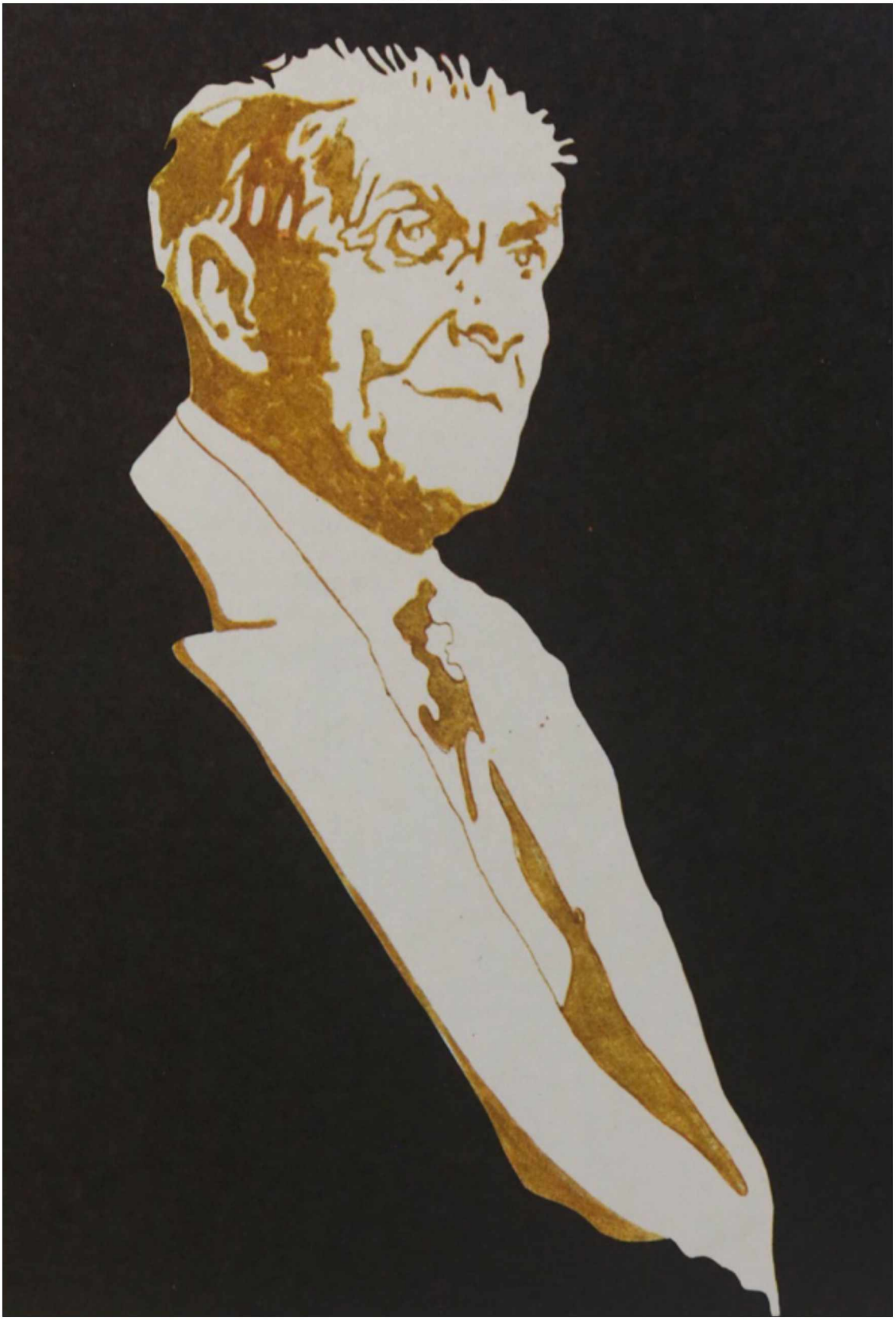
da Paixão e Cândido das Neves; obras de inspiração tropicalista no fascículo de Caetano Veloso; intervenções gráficas, como a do fascículo 6, sobre Lamartine Babo; e montagens fotográficas, como a do fascículo 29, sobre Custódio Mesquita.

FOTOGRAFIA 22 – REPRODUÇÃO DE DESENHO DE VICENTE CELESTINO, FEITO POR ELIFAS ANDREATTO



FONTE: *HMPB*, fotografia produzida pelo autor (2024).

FOTOGRAFIA 23 – REPRODUÇÃO DE DESENHO DE ERNESTO NAZARETH, FEITO POR ELIFAS ANDREATTO



FONTE: *HMPB*, fotografia produzida pelo autor (2024).

FOTOGRAFIA 24: REPRODUÇÃO DE PINTURAS DE ELIFAS ANDREATTO RETRATANDO PAULINHO DA VIOLA PARA O FASCÍCULO 26

FONTE: *HMPB*, fotografia produzida pelo autor (2024).

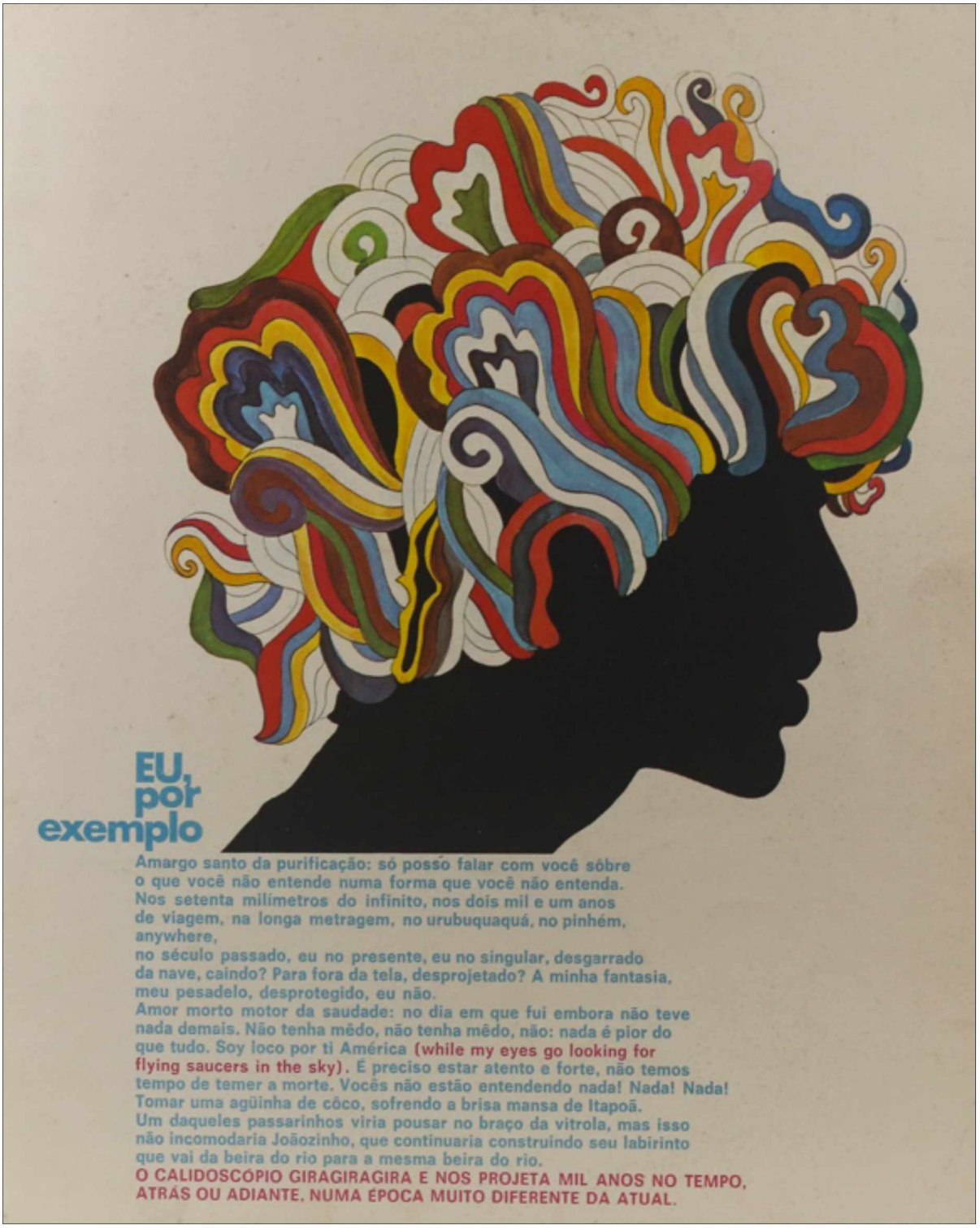
FOTOGRAFIA 25 – CAPA DO FASCÍCULO 38, COM PINTURAS DE ELIFAS ANDREATTO RETRATANDO CATULO DA PAIXÃO E CÂNDIDO DAS NEVES

FONTE: *HMPB*, fotografia produzida pelo autor (2024).

FOTOGRAFIA 26 – CAPA DO FASCÍCULO 6, COM INTERVENÇÃO GRÁFICA FEITA POR ELIFAS ANDREATTO SOBRE FOTO DE PEDRO HENRIQUE

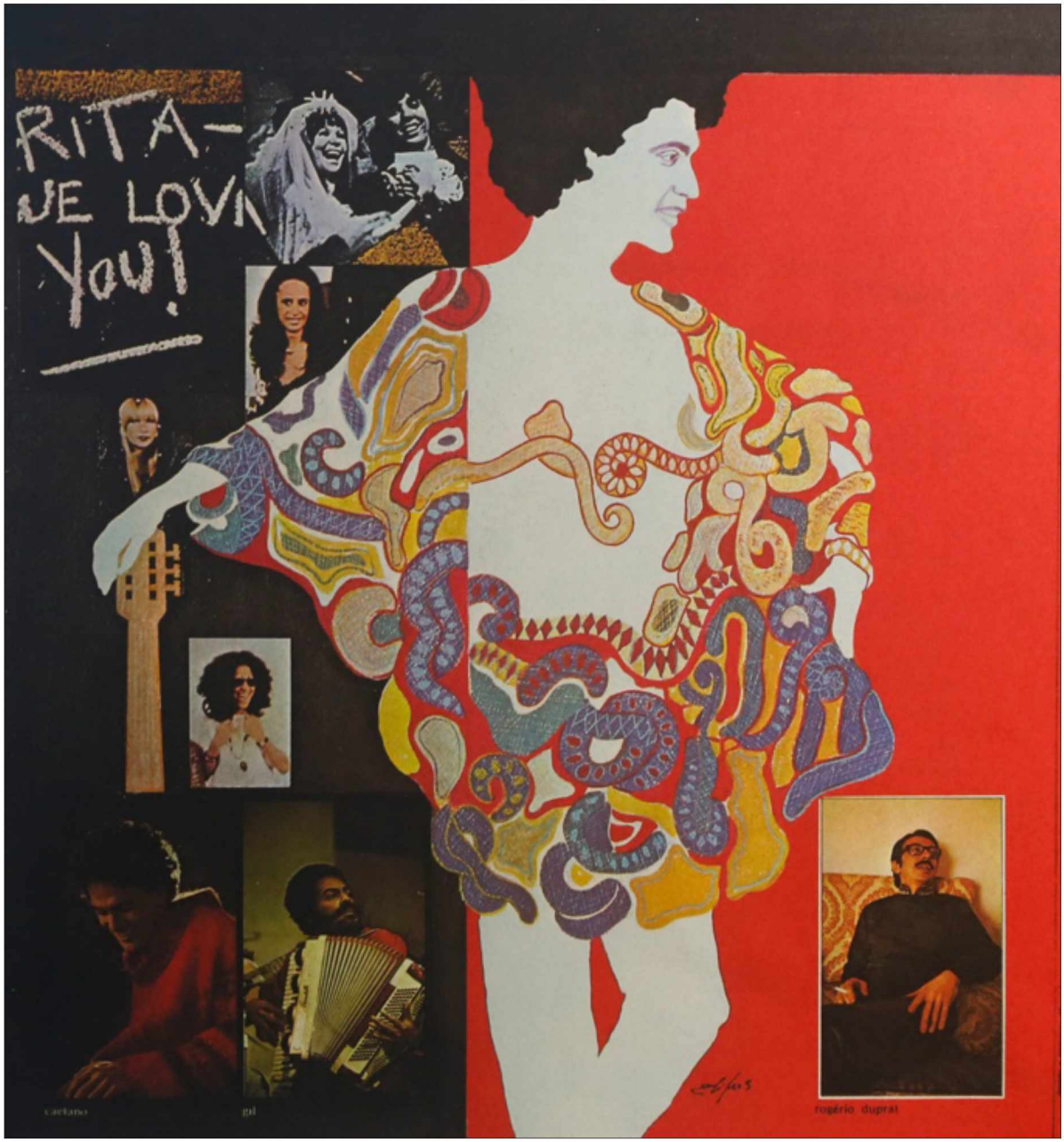
FONTE: *HMPB,* fotografia produzida pelo autor (2024).

FOTOGRAFIA 27 – PADRÃO VISUAL TÍPICO DO TROPICALISMO REPLICADO POR ELIFAS ANDREATTO



FONTE: *HMPB,* fotografia produzida pelo autor (2024).

FOTOGRAFIA 28 – PADRÃO VISUAL TÍPICO DO TROPICALISMO REPLICADO POR ELIFAS ANDREATTO



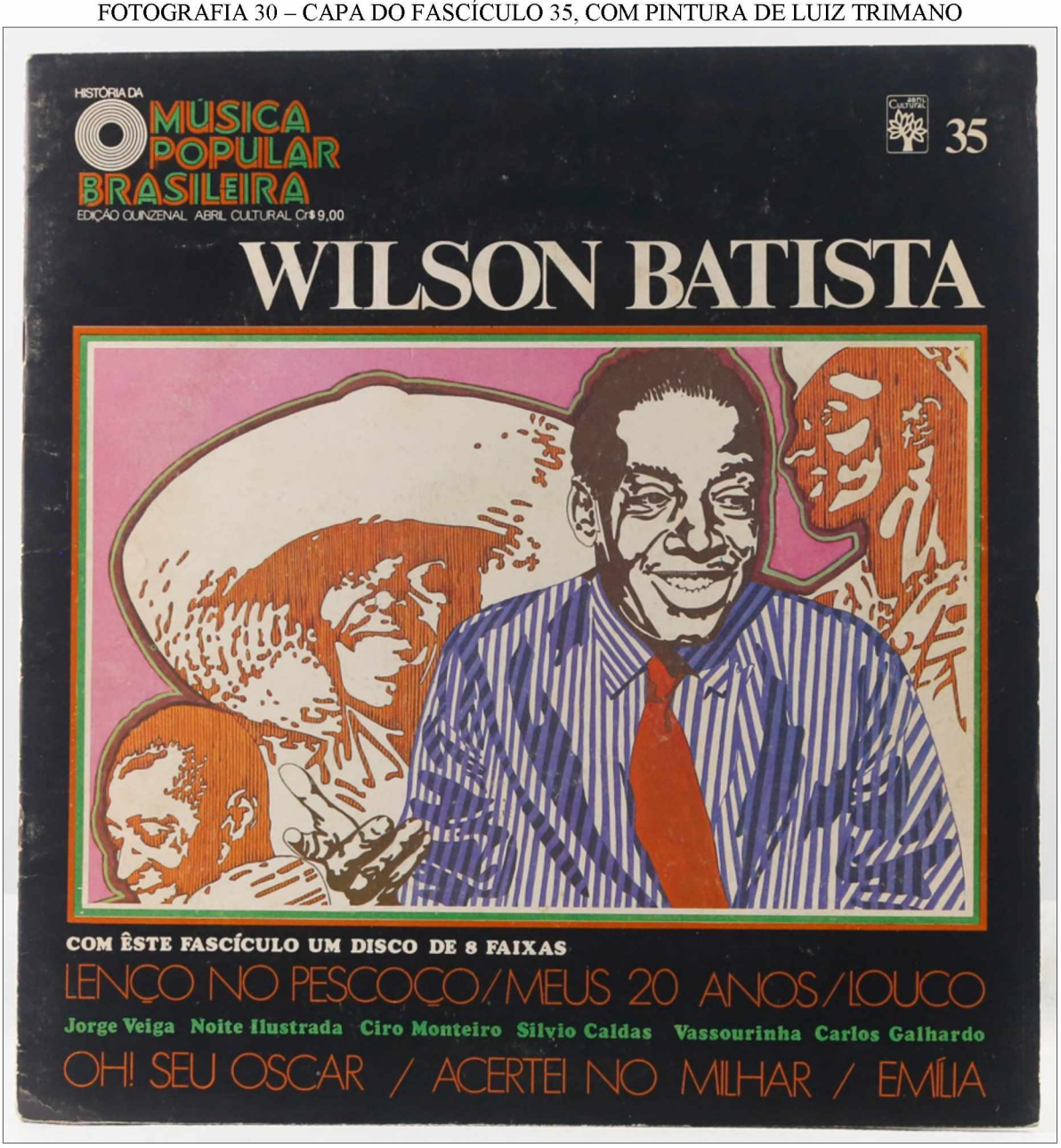
FONTE: *HMPB*, fotografia produzida pelo autor (2024).

FOTOGRAFIA 29 – CAPA DO FASCÍCULO 29, COM MONTAGEM FOTOGRÁFICA FEITA POR ELIFAS ANDREATTO E JORGE MARINHO

FONTE: *HMPB*, fotografia produzida pelo autor (2024).

Além de Elifas Andreatto e Iolanda Husak, outros artistas visuais atuaram na coleção *HMPB*. Um deles foi o argentino Luis Trimano (1943-), autor da capa do fascículo sobre Wilson Batista e também de uma caricatura utilizada no número final da coleção, dedicado a Donga e Os Primitivos.

FOTOGRAFIA 30 – CAPA DO FASCÍCULO 35, COM PINTURA DE LUIZ TRIMANO



FONTE: *HMPB,* fotografia produzida pelo autor (2024).

De acordo com reportagem do jornal *O Globo*[44] sobre os 80 anos de Trimano, ele chegou ao Brasil em 1968 e teve ampla atuação na imprensa, trabalhando como caricaturista em importantes veículos de comunicação, dentre os quais destacam-se a *Revista Veja* e os jornais *Tribuna da Imprensa*, *Jornal do Brasil*, *O Globo* e *O Pasquim*, este último considerado parte da imprensa alternativa. Em 1974, depois de seu trabalho na *HMPB,* feito em contato direto com Elifas Andreatto, deixou as caricaturas e passou a se dedicar exclusivamente à ilustração, expandindo sua atuação para capas de discos, cartazes teatrais e livros.

[44] Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/noticia/2023/03/luis-trimano-argentino-que-renovou-a-caricatura-e-a-ilustracao-brasileiras-chega-aos-80-anos-com-producao-intensa.ghtml

Ainda no fascículo sobre Wilson Batista, além da capa há um desenho feito por Trimano, inspirado numa fotografia de 1940 também publicada no fascículo:

FOTOGRAFIA 31 – DETALHE DE DESENHO DE WILSON BATISTA FEITO POR LUIS TRIMANO

FONTE: *HMPB,* fotografia produzida pelo autor (2024).

FOTOGRAFIA 32 – REPRODUÇÃO DA FOTOGRAFIA QUE INSPIROU O DESENHO DE WILSON BATISTA FEITO POR LUIS TRIMANO

FONTE: *HMPB,* fotografia produzida pelo autor (2024).

Um olhar mais detalhado sobre o desenho nos mostra a aplicação da técnica da rachura, caracterizada pelo uso de linhas para dar efeitos de luz e sombra e que foi utilizada nos cabelos de Wilson Batista. Também se vê uma influência da *Pop Art* por conta dos pontilhados em estilo

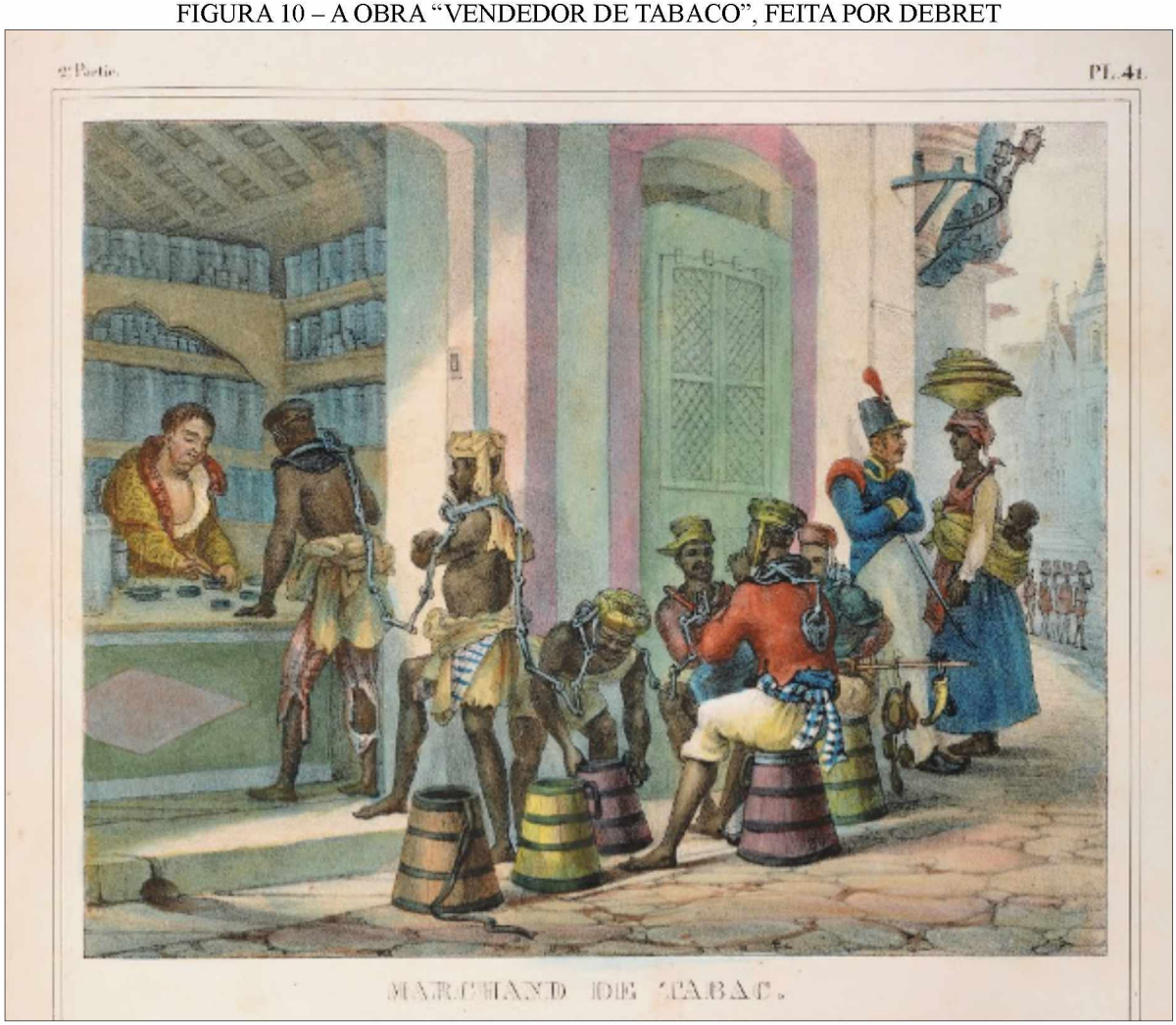
reticulado que aparecem tanto no fundo da imagem quanto no paletó. Considerando que foi possível perceber essa ligação com a *Pop Art* em outros fascículos e que a direção de arte era toda de Elifas Andreatto, não é improvável que esses elementos adicionados por Trimano ao desenho tenham sido fruto de algum tipo de orientação, ou que ainda ele tenha seguido um padrão visual e estilístico que vinha sendo adotado pela coleção. Por fim, observando a gravata com sua estampa floral, somada à sombra na região do queixo, temos uma evidência definitiva de que o desenho foi inspirado na fotografia dos anos 1940.

FOTOGRAFIA 33: CAPA DO FASCÍCULO 48, COM A CARICATURA DE DONGA CRIADA POR LUIS TRIMANO E APLICADA SOBRE OBRA DE DEBRET

FONTE: *HMPB,* fotografia produzida pelo autor (2024).

A capa do fascículo final da coleção, dedicado a Donga e Os Primitivos mostra uma caricatura do sambista feita a lápiz por Luis Trimano e aplicada sobre uma aquarela datada de 1835 e feita por Jean-Baptiste Debret, artista francês que veio ao Brasil no contexto da Missão Artística Francesa ocorrida após a chegada da corte portuguesa ao país, em 1808.

FIGURA 10 – A OBRA "VENDEDOR DE TABACO", FEITA POR DEBRET



FONTE: Google Arts & Culture[45].

Essa e outras obras de Debret, produzidas no século XIX, fazem parte do acervo do Museu Imperial, em Petrópolis – RJ. Curiosamente, ao ser reproduzida na capa do fascículo da *HMPB*, a obra foi apresentada invertida e com modificações nas cores. A coleção utilizou imagens do período imperial em duas ocasiões, e em ambas houve alterações significativas. No primeiro fascículo, a capa do suplemento trazia uma obra de Rugendas com um novo enquadramento que eliminava alguns elementos. Já no último fascículo, a obra de Debret

[45] Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/marchand-de-tabac/jQFtHuUt31Oq0g?hl=pt-BR

passou por uma modificação ainda mais evidente, com alterações no ângulo da imagem e no padrão de cores. Com base na proposta de mediação cultural apresentada por Lamarão (2012), podemos intuir que as alterações visuais observadas nas obras visuais históricas utilizadas pela *HMPB* (como a inversão, o reenquadramento e a modificação de cores em obras de Debret e Rugendas) não representam apenas decisões gráficas pontuais, mas práticas editoriais carregadas de intencionalidade simbólica. Essas intervenções atuam como formas de mediação cultural, em que o passado visual é reelaborado para se adequar às estratégias de comunicação, reconhecimento e consumo do presente editorial da coleção.

Nesse gesto, a coleção não apenas utiliza imagens do passado, mas as reinscreve em um novo regime de visibilidade, ajustando-as à lógica narrativa e estética que sustenta sua proposta de canonização da música popular brasileira. Como argumenta Lamarão (2012), os processos de mediação operados por projetos culturais como a *HMPB* envolvem seleção, reordenação e reformulação simbólica de conteúdos previamente existentes, segundo critérios que respondem simultaneamente a imperativos mercadológicos, editoriais e ideológicos. Desse modo, a manipulação das imagens no contexto da coleção evidencia um aspecto fundamental de sua operação editorial e historiográfica: a construção de uma visualidade histórica coerente com os valores e narrativas que a coleção pretende afirmar. Trata-se, assim, de um trabalho ativo de reorganização do passado – visual, sonoro e cultural – por meio de dispositivos editoriais que conformam e filtram a memória coletiva.

3.1 FOTOGRAFIAS HISTÓRICAS E O FOTOJORNALISMO NA *HMPB*

Considerando as vocações jornalística e historiográfica da coleção *HMPB*, a fotografia torna-se um elemento central na composição visual dos fascículos e merece atenção específica. Tanto o uso de imagens produzidas no contexto do fotojornalismo quanto a apropriação de imagens históricas provenientes de arquivos evidenciam a densidade documental da coleção e sua relevância como fonte para a pesquisa histórica. Como discutido anteriormente, a transição do jornalista dos campos da crônica e da notícia para o da história implica uma passagem simbólica da memória para o arquivo — processo que, segundo Moraes (2018), estrutura a própria prática historiográfica no campo da música popular, onde o som e a imagem funcionam como indícios sensíveis de um tempo vivido e reconfigurado.

A fotografia, nesse sentido, ilustra esse deslocamento, pois materializa diferentes formas de presença temporal. Quanto mais distante no tempo se situa o personagem biografado no fascículo, mais o texto assume contornos historiográficos, exigindo a utilização de

fotografias de arquivo. Em contrapartida, quando os fascículos abordam artistas vivos e em atividade na época do lançamento da coleção, observa-se uma aproximação maior do discurso jornalístico, em uma espécie de escrita da história do tempo presente, na qual o fotojornalismo ganha protagonismo. Nesse caso, predominam fotografias captadas em coberturas jornalísticas ou produzidas exclusivamente para a coleção, reforçando o vínculo com a atualidade e com os códigos visuais do jornalismo impresso.

Diante disso, torna-se metodologicamente necessário distinguir entre diferentes usos editoriais da fotografia, a partir de três padrões principais:

a) fotografias históricas de biografados póstumos;

b) fotografias históricas de biografados ainda em vida;

c) fotografias jornalísticas de biografados em vida.

Os dados a seguir ajudam a demonstrar esse aspecto, revelando que a maior parte dos artistas biografados na *HMPB* estava viva por ocasião do lançamento de seus fascículos — o que reforça o papel central do fotojornalismo na construção visual da memória musical brasileira promovida pela coleção.

TABELA 6 – RELAÇÃO DE BIOGRAFADOS VIVOS OU FALECIDOS POR OCASIÃO DA PUBLICAÇÃO

Póstumo			Em vida		
N.	**Ano**	**Biografado**	**N.**	**Ano**	**Biografado**
1	1970	Noel Rosa (1910-1937	2	1970	Pixinguinha (1897-1973)
5	1970	Ary Barroso (1903-1964)	3	1970	Dorival Caymmi (1914-2008)
6	1970	Lamartine Babo (1904-1963)	4	1970	Chico Buarque (1944-)
7	1970	Ataulfo Alves (1909-1969)	8	1970	Jorge Bem (1939-)
14	1970	Assis Valente (1911-1958)	9	1970	João de Barro (1907-2006) e Adalberto Ribeiro (1902-1971).
23	1971	Orestes Barbosa (1893-1966)	10	1970	Lupicínio Rodrigues (1914-1974)
25	1971	Vicente Celestino (1894-1968)	11	1970	Baden Powell (1937-2000)
27	1971	J. Cascata (1912-1961), com Leonel Azevedo (em vida)	12	1970	Ismael Silva (1905-1978)
29	1971	Custódio Mesquita (1910-1945)	13	1970	Luiz Gonzaga (1912-1989) e Humberto Teixeira (1915-1979)
31	1971	Geraldo Pereira (1918-1955)	15	1970	Jair Amorim (1915-1993) e Evaldo Gouveia (1928-2020)
33	1971	Sinhô (1888-1930)	16	1970	Tom Jobim (1927-1994)
35	1971	Wilson Batista (1913-1968)	17	1970	Cartola (1908-1980) e Nelson Cavaquinho (1911-1986)
36	1971	Antônio Maria (1921-1964)	18	1971	Roberto Carlos (1941-)
38	1971	Catulo da Paixão (1863-1946) e Cândido das Neves (1899-1934)	19	1971	Joubert de Carvalho (1900-1977)
40	1971	Ernesto Nazareth (1863-1934) e Chiquinha Gonzaga (1847-1935)	20	1971	Edu Lôbo (1943-)
42	1971	Haroldo Lôbo (1910-1965)	21	1971	Herivelto Martins (1912-1992)
47	1972	Dolores Duran (1930-1959), com Tito Madi (em vida)	22	1971	Caetano Veloso (1942-)
			24	1971	Vinícius de Moraes (1913-1980)
			26	1971	Paulinho da Viola (1942-)
			27	1971	Leonel Azevedo (1908-1980), com J. Cascáta (póstumo)
			28	1971	Carlos Lyra (1933-2023)
			30	1971	Gilberto Gil (1942-)
			32	1971	Billy Blanco (1924-2011)
			34	1971	Geraldo Vandré (1935-)
			37	1971	Sérgio Ricardo (1932-2020)
			39	1971	Milton Nascimento (1942-)
			41	1971	Juca Chaves (1938-2023)
			43	1972	Jhonny Alf (1929-2010)
			44	1972	Capiba (1904-1997) e Nelson Ferreira (1902-1976)
			45	1972	Adoniran Barbosa (1910-1982) e Paulo Vanzolini (1924-2013)
			46	1972	Élton Medeiros (1930-2019)
			47	1972	Tito Madi (1929-2018), com Dolores Duran (póstumo)
			48	1972	Donga (1889-1974)

FONTE: O autor (2025).

Os dados da tabela 6 permitem comparar o número de fascículos dedicados a artistas falecidos com aqueles voltados a artistas que ainda estavam vivos — muitos deles em plena atividade — no momento da publicação de seus respectivos fascículos. No total, são 17 fascículos póstumos e 31 dedicados a artistas vivos. Duas exceções merecem destaque: os fascículos de número 27, sobre J. Cascata e Leonel Azevedo, e 47, dedicado a Dolores Duran e

Tito Madi. Em ambos os casos, apenas um dos biografados já havia falecido até 1971 ou 1972, o que os insere simultaneamente nas duas categorias. Entre os artistas biografados ainda em vida, a maioria se encontrava no auge da carreira profissional, e, destes, oito permanecem vivos e em atuação até os dias atuais.

Como se vê, jornalismo e história vão se misturar na *HMPB*, muito em função dessa questão do tempo. No caso dos artistas já falecidos, todo o material tinha a ver com documentação de acervo, somada a depoimentos de quem os conheceu. Quanto àqueles biografados em vida, o procedimento de pesquisa e elaboração dos textos e escolha das imagens faria com que a mescla entre jornalismo e história tivesse uma opacidade maior. Se o personagem estivesse em ampla atuação, como era o caso de Jorge Ben, Caetano Veloso, Edu Lôbo, entre outros, a cobertura de imprensa e as próprias entrevistas e sessões de foto com o personagem eram suficientes para a elaboração do material. Chico Buarque, por exemplo, havia surgido no cenário musical cinco anos antes do fascículo dedicado a ele ser lançado. Já Pixinguinha, que faleceu em 1973, estava no final de sua carreira, portanto a documentação histórica proveniente dos acervos era fundamental para que se pudesse criar um fascículo a respeito dele, mesmo se tratando de um homenageado em vida. Para exemplificar, vamos observar alguns exemplos do primeiro modelo editorial, o de fotografias históricas de biografados póstumos.

FOTOGRAFIA 34 – REPRODUÇÃO DAS PÁGINAS 2 E 3 DO FASCÍCULO 1

FONTE: *HMPB,* fotografia produzida pelo autor (2023).

O fascículo inaugural, já abordado e que tratava de Noel Rosa, inclusive trazendo na capa duas imagens (uma delas pertencente ao acervo do radialista Almirante, um dos membros do colégio de consultores), é um exemplo do uso dessas imagens históricas. A reprodução das páginas 2 e 3, conforme a fotografia 34, mostra uma imagem tradicional da família de Noel, um retrato de seu irmão e a fachada da casa onde o artista nasceu. Em certa medida, o padrão das fotografias ilustra a época, quando havia o costume de se tirar fotografias posadas, muito em função das dificuldades técnicas e do custo dos insumos fotográficos naquele período.

FOTOGRAFIA 35 – CAPA DO FASCÍCULO 33, DEDICADO A SINHÔ

FONTE: *HMPB,* fotografia produzida pelo autor (2024).

A fotografia estampada na capa do fascículo 33 é mais um exemplo de imagem histórica utilizada na coleção. Datada de abril de 1923, mostra os músicos que tocaram numa recepção oferecida pelo então emissário do governo dos Estados Unidos, coronel David Charles Collier (1871-1934), que aparece na foto vestido de *smoking*. Collier havia sido enviado ao Brasil no ano anterior, para liderar o pavilhão norte-americano na Exposição do Centenário da Independência do Brasil, evento internacional que ocorreu entre setembro de 1922 e julho de 1923, conforme o *Jornal do Brasil* havia noticiado:

> Na Exposição do Centenário do Brasil, a realizar-se no Rio de Janeiro no mez de Setembro vindouro, serão apresentados os differentes processos postos em prática pelas várias secções do Ministério do Interior para promover a indústria mineira nos Estados Unidos.
> [...]
> O Ministro do Interior nomeou o Sr. Thomas T. Read, chefe do serviço de informações da secção de minas, para representar o Ministério junto à Commissão Executiva que deve cooperar com o Commissário geral, Coronel D. C. Collier, nos preparativos da exhibição dos serviços officiaes dos Estados Unidos (*Jornal do Brasil*, 11/03/1922, p. 8).

De acordo com Santos (2010), a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil foi um evento concebido para celebrar os 100 anos da Independência e projetar a imagem brasileira no exterior como a de um país moderno e aberto ao progresso. Por meio de uma pesquisa com fontes de imprensa, especialmente o *Jornal do Brasil* e o *Jornal do Commercio,* somada a documentos da comissão organizadora disponíveis no Arquivo Nacional e na Biblioteca Nacional, a autora explica que a exposição foi organizada em uma ampla área, dividida em duas seções, nacional e internacional. A mostra, segundo a autora, buscou destacar o avanço científico e tecnológico do Brasil, reforçando a identidade nacional e seu compromisso com o desenvolvimento.

Com a vinda das delegações estrangeiras, houve uma crescente movimentação da imprensa em torno de dar visibilidade aos eventos e encontros realizados entre os representantes internacionais e a sociedade carioca. O *Jornal do Brasil,* por exemplo, dedicava uma coluna diária para tratar da Exposição. No caso específico do coronel Collier, era comum a citação ao nome dele em notas que tratassem sobre alguma visita ou evento no pavilhão dos Estados Unidos. Foi neste contexto em que a foto do grupo de Sinhô foi tirada, entretanto, apesar do caráter histórico apontado no fascículo, cuja redação e pesquisa são creditadas a Tinhorão, existe uma contradição sobre esse fato. No texto do fascículo a fotografia é identificada como sendo a:

> Recepção oferecida à imprensa carioca pelo Coronel D. C. Collier, emissário do govêrno americano, em abril de 1923, no recinto da Feira de Amostras realizada em setembro de 1922. Sinhô aparece de lenço na mão à frente de seu 'jazz', nome que designava os conjuntos musicais daquela época (*HMPB*, n. 33, verso da capa, 1971).

No entanto, o *Jornal do Brasil* traz um dado diferente quanto ao evento em que essa foto ocorreu, contrariando a informação de que seria uma recepção destinada "à imprensa carioca":

> Está despertando o máximo interesse, pela novidade da festa, o "smoker", que o Sr. Coronel D. C. Collier, Commissário Geral dos Estados Unidos, vae offerecer, no dia 27 do corrente, às 21 horas, em honra dos officiaes da Marinha Brasileira, no sumptuoso pavilhão do seu paiz, a Avenida das Nações.
> O "smoker" é uma diversão carcterísticamente norte-americana. Consiste numa reunião em que sómente homens devem tormar parte.
> [...]
> Faz-se uma audição de boa música, de trechos vibrantes e enthusiasticos, dansas acrobáticas e até exhibições de "box" (*Jornal do Brasil*, 24/04/1923, p. 12).

Depois de indicar qual era o público alvo (oficiais da Marinha do Brasil) e explicar a natureza festiva do evento, a notícia é finalizada com o anúncio da atração musical especial para aquela noite: "Pois é esta festa que o Sr. Collier vae effectuar, na sexta-feira próxima, accrescida de um número especial pelo grupo do afamado 'Sinhô', o rei do samba brasileiro"[46].

Independentemente dessa contradição, a escolha dessa fotografia para a capa do fascículo tem outros aspectos históricos importantes, que vão além de simplesmente mostrar o artista homenageado em sua juventude. A imagem nos leva a refletir sobre ao menos dois pontos centrais:

a) o círculo social no qual Sinhô estava inserido para executar suas músicas, denotando que havia um mercado de entretenimento no qual o artista era "afamado", como a referência a ele feita no *Jornal do Brasil;*

b) a imagem é um documento histórico do padrão de instrumentos musicais utilizados pelos grupos naquele período, porque se nota a presença de uma seção rítmica (pandeiro), de um naipe de sopros (flauta, trombone e bombardino) e de uma seção harmônica (violões e banjo).

Já o fascículo sobre Pixinguinha é um exemplo do segundo padrão editorial de fotografias na *HMPB*, o de imagens históricas de biografados em vida. Na seleção de fotos sobre a carreira de Pixinguinha estão registros que mostram diferentes momentos da atuação do músico, como uma fotografia dos Batutas se apresentando em Buenos Aires, no ano de 1927,

[46] *Jornal do Brasil,* 24/04/1923, p. 12.

ou uma imagem do artista com amigos em um dos carros que comprou, fora outras cenas adicionais, como uma fotografia geral do Centro da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Portanto, são imagens que contribuem na busca por elementos que podem ajudar o historiador a reconstruir esse passado.

FOTOGRAFIA 36 – REPRODUÇÃO DE FOTOGRAFIA DE PIXINGUINHA E OS BATUTAS APRESENTANDO-SE EM BUENOS AIRES (1927)

FONTE: *HMPB,* fotografia produzida pelo autor (2023).

Quanto ao terceiro padrão editorial, o de fotografias jornalísticas de biografados em vida, este corresponde à aplicação do fotojornalismo profissional a serviço da *HMPB*, exemplificando o que vem sendo tratado como uma questão ligada ao tempo, porque, em geral, os artistas aos quais os fascículos desse tipo eram dedicados encontravam-se em plena atuação no mercado musical da época. Antes de discutir as fotografias, no entanto, é necessário entender, ainda que de forma breve, como funcionam os tipos básicos de enquadramento utilizados pelos fotógrafos e a maneira com que esses ângulos aplicam-se ao processo de composição de uma imagem. Gerbase (2012), em trabalho sobre a produção cinematográfica, explica que a fotografia pode ser praticada utilizando uma ampla variedade de planos, ou ângulos, fotográficos.

Sintetizando o assunto, podemos definir os planos nas seguintes categorias:

a) plano aberto ou plano geral: quando a câmera é posicionada longe do objeto da fotografia, que ocupa uma pequena parte do cenário, ou ainda numa imagem externa, mostrando uma paisagem com a maior quantidade possível de elementos no enquadramento;

b) plano médio: marcado pelo enquadramento feito com a câmera a uma distância mais próxima do objeto do que no plano aberto, fazendo com que o tema ocupe boa parte da imagem;

c) plano fechado: praticado a média e curta distâncias do objeto, o que, no caso de pessoas, ajuda chamar a atenção para as expressões;

d) plano detalhe: voltado a enfatizar na cena partes de um objeto ou corpo.

Até aqui, a síntese dos planos tem maior relação com ambientes, porém é preciso observar de forma mais atenta os planos voltados ao retrato, que podem ser divididos em três possibilidades:

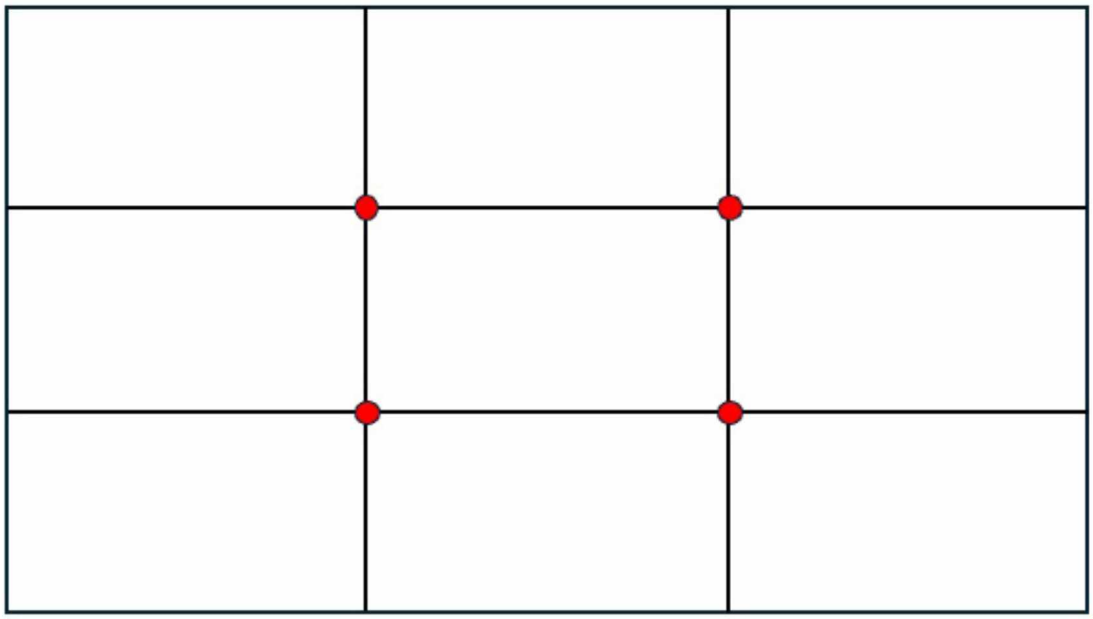
a) primeiro plano, ou *close-up:* quando a pessoa é fotografada com o corte da imagem na altura do peito;

b) primeiríssimo plano, ou *big close-up:* quando o corte da fotografia localiza-se na testa e no queixo do fotografado, dando ênfase à expressão facial;

c) plano americano: com o corte da fotografia na altura da coxa, conforme aplicado nos filmes de faroeste, quando era necessário mostrar o ator e, ao mesmo tempo, a arma que estava na cintura.

Levando esse conhecimento dos ângulos para a composição de uma imagem, surge ainda uma outra variável, a perspectiva, fundamentada na regra dos terços. De acordo com Präkel (2010, p. 25), essa técnica consiste em posicionar o "foco de interesse" nas intersecções das linhas que "dividem o quadro em terços, que são distribuidos de cima para baixo e da esquerda para a direita", conforme a imagem:

FIGURA 11 - LINHAS E PONTOS INDICANDO O ESTABELECIMENTO DA REGRA DOS TERÇOS NUMA FOTOGRAFIA



FONTE: O autor (2025).

Essa abordagem funciona como uma ferramenta eficaz para criar uma composição equilibrada na imagem, por representar praticamente uma simplificação das proporções da razão áurea. Todo esse conjunto de técnicas vai se misturar, em última instância, a outras duas possibilidades, que tem a ver com a altura do olhar do fotógrafo, que são o ângulo *plongée,* captado de cima para baixo, e o *contra-plongée,* de baixo para cima. Gerbase (2012, p. 102 e 103) explica que a palavra *plongée* é de origem francesa e significa "mergulho". Segundo o autor, a identificação desses dois ângulos por parte dos profissionais pode ocorrer de forma mais simples e clara, como "câmera alta", no caso do ângulo *plongée*, e "câmera baixa" para o *contra-plongée*.

Ocorre que essa conceituação sobre a maneira de se enquadrar uma imagem fotográfica pode ser aplicada a qualquer estilo e uso dessa manifestação artística, sendo necessário transpor os conceitos técnicos para a prática do fotojornalismo. Desta forma é possível entender melhor as escolhas editoriais em torno das imagens publicadas nos fascículos, especialmente as que se relacionam ao já mencionado terceiro padrão editorial, o de fotografias de biografados em vida, sendo assim, entender o que é fotojornalismo torna-se essencial.

Segundo Monteiro (2016), o fotojornalismo consiste numa narrativa visual construída pela combinação de imagens fotográficas e textos no espaço das páginas de jornais e revistas, cuja construção de significado vem "do diálogo entre estas duas linguagens, fotografia e textos" (Monteiro, 2016, p. 76). O autor salienta que o fotojornalismo não é um simples reflexo da

realidade, mas sim uma representação interpretativa de eventos, organizada segundo critérios editoriais e técnicos. As fotografias de imprensa, portanto, seriam estruturadas para informar, emocionar e atribuir significados aos acontecimentos. Além disso, o fotojornalismo viria para atender à lógica de produção midiática, com imagens escolhidas para reforçar o impacto e facilitar a compreensão do público, funcionando como um importante recurso no mercado de bens culturais. Essa convergência é percebida no fotojornalismo conforme praticado pela *HMPB*[47], destacando-se neste campo os repórteres-fotográficos Darcy Trigo (1938-2024) e Pedro Henrique (1945-2003).

Sobre Darcy Trigo, uma reportagem da *Folha de São Paulo*[48] publicada para noticiar seu falecimento, aos 86 anos, conta que, além de repórter-fotográfico, ele foi cinegrafista e passou por diferentes veículos de imprensa, como o jornal *O Globo* e as revistas *Manchete* e *Veja*, onde participou da fundação do departamento de fotografia. Tornou-se conhecido por documentar momentos históricos, como a construção de Brasília e a rotina do então presidente da República, Juscelino Kubitschek, além de ter sido o vencedor do Prêmio Esso de Jornalismo em 1970, na categoria de fotojornalismo. Na *HMPB,* foi o autor de várias imagens que ilustram as capas dos fascículos, incluindo o de Assis Valente, quando retrata um Papai Noel, em nítida alusão ao samba *Boas festas*.

[47] É importante relembrar que a *HMPB* era um produto editorial que tinha muitas ligações com as práticas comuns ao fazer jornalístico dos anos 1970. No caso do fotojornalismo, quando aplicado à coleção, nota-se uma proximidade com as pautas jornalísticas de entrevistas, para as quais o repórter-fotográfico precisa produzir imagens do entrevistado que o identifiquem de forma noticiosa e, ao mesmo tempo, criativa, a fim de se atrair o olhar do leitor. Esse tipo de produção fotográfica pode ser feito durante a realização da entrevista, mas não necessariamente, porque o repórter responsável pelo texto pode, eventualmente, realizar a entrevista por telefone e o repórter-fotográfico proceder com a sessão de fotos em outro horário.

[48] Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2024/09/morre-darcy-trigo-fotografo-que-retratou-roberto-carlos-e-brigitte-bardot.shtml

FOTOGRAFIA 37 – CAPA DO FASCÍCULO 14, SOBRE ASSIS VALENTE, COM FOTOGRAFIA DE DARCY TRIGO

FONTE: *HMPB,* fotografia produzida pelo autor (2024).

O repórter-fotográfico teve vários trabalhos ligados à música popular e às artes, incluindo a icônica foto de Sérgio Ricardo quebrando o violão, em 1967, e um ensaio dedicado à artista plástica Lygia Clark (1920-1988), publicado em 1962 na revista *O Cruzeiro.*

FOTOGRAFIA 38 – SÉRGIO RICARDO QUEBRANDO O VIOLÃO (1967)

FONTE: Darcy Trigo[49].

FOTOGRAFIA 39 – LYGIA CLARK EM SEU ATELIÊ (1962)

FONTE: Darcy Trigo[50]

[49] Imagem disponível em: https://sergioricardo.com/ficha/4140/sergio-ricardo-quebrando-seu-violao?busca=beto%20bom%20de%20bola&ordem=tipo

[50] Imagem disponível em: https://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2013/03/13/noticia-e-mais,141016/alem-da-moldura.shtml

Também são de Darcy Trigo as capas dos fascículos sobre Jairo Amorim e Evaldo Gouveia, n. 15, e Tom Jobim, n. 16, além de Sérgio Ricardo, conforme já discutido na seção 1.5 do presente capítulo, quando foi abordado o trabalho de Elifas Andreatto e Iolanda Husak na *HMPB*.

FOTOGRAFIA 40 – CAPA DO FASCÍCULO 15, SOBRE JAIR AMORIM E EVALDO GOUVEIA

FONTE: *HMPB,* fotografia produzida pelo autor (2024).

FOTOGRAFIA 41 – CAPA DO FASCÍCULO 16, DEDICADO A TOM JOBIM

FONTE: *HMPB,* fotografia produzida pelo autor (2024).

No caso destes dois fascículos, nota-se o cuidado de Darcy Trigo com a questão dos retratos, uma vez que essas fotografias precisariam dialogar com o texto, numa relação que se espera quando se trata do jornalismo. A fotografia de Jair Amorim e Evaldo Gouveia, utilizada na capa do fascículo 15 e que mostra os dois personagens olhando pela janela, com uma pequena parte do plano de fundo exibindo uma paisagem do mar carioca, denota a proximidade daqueles artistas com o ambiente típico da região de praia no Rio de Janeiro. Essa ideia de inserir o ambiente do personagem no enquadramento da foto também é perceptível na fotografia da capa do fascículo 16, que mostra Tom Jobim deitado no telhado da casa e tocando flauta transversal. Não é possível afirmar o motivo, mas a foto foi publicada invertida, como se

percepe pela posição de Tom tocando a flauta. O cenário em que o músico aparece é a Floresta da Tijuca, região onde o artista buscava contato com a natureza e possuía um sítio, mencionado no fascículo: "Quando não está em seu sítio, repousando após as obrigações no exterior, Tom prefere ficar em casa, numa boêmia doméstica onde os sons predominam" (*HMPB,* n. 16, p. 3, 1970).

Quanto a Pedro Henrique, de acordo com um texto publicado pela *Fundação de Arte de Niterói*[51], sua carreira começou por uma paixão pelo cinema, que o levou ao universo da fotografia. Em 1968, integrou a equipe fundadora da *Revista Veja*, ampliando sua atuação para outras publicações icônicas da *Editora Abril*, como as revistas *Realidade* e *Playboy*. Segundo o texto, Pedro Henrique era conhecido por manter um olhar poético e sociológico sobre os temas que fotografava, conferindo sensibilidade às cenas urbanas e à paisagem brasileira. São dele as fotos de Dorival Caymmi produzidas para o fascículo 3, que demonstram essa sensibilidade e consciência estética para o registro fotográfico.

FOTOGRAFIA 42 – REPRODUÇÃO DO FASCÍCULO 3, SOBRE CAYMMI, COM FOTO DE PEDRO HENRIQUE

FONTE: *HMPB,* fotografia produzida pelo autor (2023).

[51] Disponível em: https://www.culturaniteroi.com.br/blog/mapeamentocultural/3918

FOTOGRAFIA 43 – REPRODUÇÃO DO FASCÍCULO 3, SOBRE CAYMMI, COM FOTO DE PEDRO HENRIQUE

FONTE: *HMPB,* fotografia produzida pelo autor (2023).

As fotografias de Pedro Henrique para o fascículo 3, dedicado a Dorival Caymmi, funcionam como dispositivos de mediação visual entre o universo das canções do compositor e o leitor da coleção. Explorando o cotidiano dos pescadores — figura recorrente na obra de Caymmi —, o fotógrafo constrói um ensaio de viés documental que traduz, em imagens, os sentidos mobilizados pelas letras e pelo fascículo. A articulação entre texto, imagem e personagem biografado revela o trabalho de mediação cultural no sentido proposto por Lamarão (2012), em que elementos visuais e editoriais são acionados para conferir inteligibilidade à narrativa historiográfica. As fotografias operam, assim, como pontes interpretativas entre a memória musical e a construção visual da cena retratada. Predominam os planos abertos, com forte presença do elemento humano, o que confere dimensão social e afetiva à paisagem marítima, reforçando a identidade construída em torno do personagem.

Também ganha destaque na *HMPB* a fotografia captada por Pedro Henrique para a capa do fascículo 17, dedicado a Cartola e Nelson Cavaquinho. A imagem mostra Nelson tocando violão, em um registro que combina simplicidade e expressividade. Mais do que ilustrar o conteúdo, a fotografia participa da narrativa construída sobre o artista, funcionando como uma mediação cultural nos termos propostos por Lamarão (2012). A escolha do enquadramento, da luz e do gesto captado não é neutra: contribui para reforçar uma imagem pública de Nelson Cavaquinho ligada à introspecção e à força poética de sua música. Nesse

sentido, a fotografia opera como parte da estratégia editorial de valorização simbólica dos biografados, atuando na articulação entre memória, documento e reconhecimento.

FOTOGRAFIA 44 – INTERVENÇÃO SOBRE A REPRODUÇÃO DA CAPA DO FASCÍCULO 17, COM FOTO DE PEDRO HENRIQUE

FONTE: *HMPB,* fotografia produzida pelo autor (2024).
FONTE: Adaptada do autor (2025).

A análise da fotografia 44 permite vislumbrar um processo complexo de construção narrativa que articula os domínios do fotojornalismo, da biografia e da historiografia. Do ponto de vista técnico, observa-se a adoção do ângulo *contra-plongée*, com a câmera posicionada de baixo para cima, numa captura em grande proximidade ao rosto do biografado. Há uma

sobreposição de planos — primeiríssimo plano (*big close-up*) para o rosto e plano detalhe para o tampo do violão e a mão direita do músico — que valoriza a dimensão sensível da execução musical. Além disso, o enquadramento obedece à regra dos terços, com os pontos de interesse concentrados na cabeça de Nelson, no tampo do instrumento e na mão que pulsa as cordas, conferindo harmonia visual e intencionalidade expressiva à imagem. Tais escolhas estéticas, conforme argumenta Monteiro (2016), respondem a uma lógica do fotojornalismo que busca construir narrativas visuais coesas e atraentes ao leitor. No entanto, como nos propõe Lamarão (2012), essas imagens não são apenas ilustrações: funcionam como mediações culturais que traduzem e reorganizam sentidos no cruzamento entre memória e mercado. Quando articuladas à proposta editorial da coleção, ajudam a transformar o passado em narrativa inteligível, situando o personagem biografado em um regime visual que conjuga documento, representação e reconhecimento. Nesse gesto, a fotografia se torna parte ativa da construção da memória, produzindo sentidos sobre Nelson Cavaquinho que ultrapassam o registro documental para compor, junto ao texto e ao fonograma, um dispositivo de consagração simbólica.

Ao longo deste capítulo, buscou-se evidenciar como os elementos visuais da coleção *HMPB*, em especial o projeto gráfico liderado por Elifas Andreatto e o uso estratégico da fotografia, atuaram na constituição de uma imagem canônica da música popular brasileira. Longe de serem apenas ornamentos editoriais, tais recursos operavam na construção da memória visual dos artistas consagrados. A leitura crítica das escolhas gráficas revela não apenas uma estética visual coesa, mas também um projeto de consagração cultural ancorado em hierarquias e critérios seletivos. Com isso, a dimensão imagética da coleção reafirma seu papel ativo na escrita midiática da história da música popular brasileira, participando ativamente na formação de um repertório visual que molda a maneira como se vê, se recorda e se legitima essa tradição musical. O capítulo seguinte dá prosseguimento ao escrutínio dessa fonte, voltando-se à atuação dos arranjadores, cuja contribuição estética e autoral redefine os modos de escuta e de construção sonora da tradição musical brasileira.

4. OS ARRANJADORES NA COLEÇÃO *HMPB*: UMA DISCUSSÃO HISTORIOGRÁFICA

O mercado fonográfico brasileiro estruturou-se, essencialmente, em torno da comercialização da música registrada em fonogramas, tendo o disco como seu principal suporte físico. Mais do que um simples produto, a canção gravada tornou-se o motor de um sistema que envolvia produção, distribuição e promoção, impactando diretamente a forma como a música era consumida e assimilada pelo público. Esse mercado não se limitava à venda de discos, porque organizava toda uma cadeia de mediações que influenciavam nas escolhas estilísticas dos artistas e na recepção das canções pela crítica de imprensa e pelos ouvintes em geral. Nesse contexto, a canção emerge como um objeto privilegiado de análise, especialmente na coleção *História da Música Popular Brasileira,* cujo propósito era contar a história da música popular brasileira. Ocorre que toda essa história narrada pela coleção se encontra, em grande parte, fundamentada pelos fonogramas, ou seja, através do registro das músicas gravadas. Desta forma, a presente tese propõe uma nova chave de leitura para a *HMPB*, observando-a não como uma história da música popular em si, mas sim como uma história da música popular gravada. A razão para isso vem do formato da coleção, discutido amplamente no capítulo anterior, que era o de uma compilação de fonogramas em discos encartados em fascículos de textos. É importante notar que a coleção informava o contrário, ou seja, um fascículo acompanhado por um disco. Contudo, dada a importância que os fonogramas tinham na constituição do produto final vendido pela *HMPB,* consideramos que essa nova chave de leitura seja a mais adequada nesta pesquisa. O fonograma, portanto, não era apenas um registro sonoro, mas um espaço de negociação simbólica onde diferentes agentes (compositores, intérpretes, arranjadores, produtores, instrumentistas e a própria indústria) disputavam e construíam sentidos para a música popular.

Ocorre que aquilo que se registrava nos fonogramas, em geral, eram canções, logo, se o disco representava o meio material da experiência fonográfica, a canção era sua substância mais direta e afetiva. Por meio dela podem ser condensadas as tensões entre melodia e palavra, performance e estrutura, mercado e arte. Tatit (2012, p. 9) explora essa dinâmica ao examinar o papel do cancionista na construção do sentido musical. Para ele, o "cancionista parece mais um malabarista" que tenta equilibrar melodia e texto com aparente naturalidade, mas que, na verdade, exerce um controle rigoroso sobre a articulação entre som e significado. Cantar, nesse sentido, não seria apenas emitir notas ou reproduzir versos, resultando numa forma de

gestualidade oral, uma construção que se sustenta na tensão entre a continuidade da linha melódica e a segmentação imposta pelo ritmo e pela fala. "No mundo dos cancionistas, não importa tanto o que é dito, mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica" (Tatit, 2012, p. 9).

Essa concepção assemelha-se àquilo que Moraes (2000, p. 215) explica como sendo um tipo de "palavra-cantada", ou "voz que canta". Segundo o autor, o texto de uma canção não é feito para ser lido como poesia, mas para ser cantado como música, ou seja, existe uma relação de interdependência entre a letra e a melodia. Ele também explica que a canção tem uma linguagem própria, formada pela soma da linguagem poética com a musical. No caso dessa linguagem poética, estariam inseridos ali todos os elementos textuais, que, efetivamente, consistem na letra da canção. Já na linguagem musical encontram-se os elementos sonoros ligados à música, dos quais podemos considerar a melodia o principal deles, seguida do ritmo, da harmonia e do timbre, este último conectado à voz do intérprete e aos instrumentos escolhidos para o acompanhamento.

Aqui, é necessário observar a canção de forma específica, porque mesmo quando tocada em um instrumento solista, isto é, sem uma voz que a cante, a canção não perde sua intencionalidade original de criação. Isso decorre da gênese desse produto sonoro, cuja concepção primária pressupõe a melodia cantada por um intérprete e não sua execução como música instrumental. Quando um solista de saxofone, por exemplo, toca a melodia de uma canção, na verdade o que ele faz é transportar essa obra concebida para aquela "palavra-cantada", conforme Moraes (2000), a um contexto instrumental. Desta forma, mesmo que a canção não seja executada com a letra enunciada de maneira direta, ouvintes que a conheçam ainda estarão influenciados pela memória oriunda do texto, em alguns casos percebendo as acentuações silábicas, questões prosódicas e outras nuances da interpretação.

Portanto, a canção, tal como se consolidou na indústria fonográfica, exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos e performáticos. Para Tatit (2012), o cancionista maneja essa complexidade ao transformar a própria oralidade em um gesto musical, que se integra ao processo de criação de uma canção. A escrita combinada de texto e melodia resulta em uma trama complexa de prolongamento ou aceleração das vogais, que amplia ou reduz a duração dos intervalos melódicos. A desaceleração proveniente do prolongamento da progressão da canção reforça a expressividade da linha melódica, enquanto a redução na duração das vogais, somada à acentuação das consoantes, gera um efeito mais rítmico, aproximando a melodia da pulsação corporal e do caráter dançante de certos gêneros. Esse jogo entre continuidade e segmentação revela como a canção opera não apenas no plano

sonoro, mas também no nível da percepção sensorial e da resposta física do ouvinte. Em suma, trata-se de um desdobramento que vem dessa interdependência entre texto e melodia no âmbito da canção, explorada pelo mercado fonográfico.

Ao enfatizar gêneros marcados por pulsos regulares, como o *rock,* ou sincopados, quando existe um deslocamento dos acentos rítmicos, como no caso do samba, a indústria musical reforçou a conexão entre ritmo e movimento, transformando a audição em uma experiência que mobiliza tanto o intelecto quanto a expressão corporal do ouvinte. Não seria por acaso que gestos espontâneos como o tamborilar dos dedos, o balançar da cabeça ou a marcação do tempo com os pés acompanham a escuta da música popular. Oliveira (2015) propõe, nesse sentido, o conceito de "ouvido dançante" para descrever uma forma de escuta que ultrapassa a dimensão intelectual e se abre à experiência sensorial e cinética da música. Para o autor, a música popular não apenas se ouve, mas se sente no corpo, acionando gestos e estados afetivos que estão diretamente relacionados à forma como o ritmo, a melodia e os timbres são organizados. O arranjo, nesse contexto, desempenha um papel crucial, pois é ele que define a maneira como essas tensões entre som e movimento serão articuladas ao longo da canção, potencializando suas dinâmicas e direcionando sua recepção sensorial. Se a canção gravada se insere em um mercado que organiza padrões de escuta, é no arranjo que se concentram muitas das decisões que tornam essa escuta não apenas um ato de apreensão sonora, mas uma experiência corporal integrada à linguagem musical.

A partir dessa relação entre a palavra e o som, a interação entre a música e o corpo será uma característica fundamental da canção popular, que passou a ser explorada pelo mercado fonográfico, tendo em determinadas performances de Jorge Ben e Wilson Simonal exemplos disso. O primeiro foi o autor de *País tropical*, canção que introduziu a expressão "patropi", forma encurtada de "país tropical", ao vocabulário brasileiro, enquanto o segundo foi um dos intérpretes dessa mesma obra e teve presença marcante em eventos televisivos na década de 1970.

Em entrevista concedida ao *Jornal do Brasil* em janeiro de 1970, Jorge Ben detalhou sua visão para ampliar o alcance de público para a música brasileira, que precisaria de "ritmo":

> - O ritmo brasileiro – na opinião de Jorge Ben – tem que ser, também, para dançar, não somente para se ouvir. Êle tem que mexer com as pessoas. O brasileiro gosta de dançar, por que não fazer música especialmente para êle?
> - Se fizermos um samba bem marcado dá para dançar. Às vezes a melodia é bonita, mas não possui ritmo, por isso não *pega*. O que se deve fazer para aumentar o consumo de música nacional é dar-lhe um ritmo dançante – afirmou Jorge Ben (*Jornal do Brasil*, 28/01/1970, *Caderno B,* p. 1).

Como se vê na declaração do artista, sua concepção de obra musical para fazer sucesso estava enraizada nessa relação entre o som e o corpo, ou a um "ouvido dançante", para recorrermos à reflexão de Oliveira (2015). A este conjunto, podemos acoplar a rítmica imposta às palavras, principalmente em canções como *País tropical*, em que Jorge Ben promove um jogo de sons e ritmos encaixados às sílabas das palavras, que se entrelaçam aos elementos percussivos do acompanhamento.

Outro ponto a ser observado é a questão da comunicabilidade que se pode obter por meio de uma canção. Considerando o aspecto performático da música popular, que se potencializou a partir dos anos 1950 e foi consolidado na década seguinte pelos festivais de música das emissoras *TV Record* e *TV Globo*, o grau de percepção sensorial de uma canção ganhou novos contornos. Wilson Simonal foi um artista que aproveitou aquele momento histórico e imprimiu aspectos peculiares às apresentações que fazia na televisão, ganhando atenção de críticos atuantes na imprensa, como Juvenal Portella, da coluna *Discos Populares*:

> É impressionante o poder de comunicação de Wilson Simonal, tão decantado, mas pouco explicado. Consegue, através de sua maneira personalíssima de se entender com o povo, transformar tolices em sucessos, músicas de nível inexpressível em canções aceitáveis. E por quê? Por estar muito perto daquilo que seu público quer: intimidade (*Jornal do Brasil,* Juvenal Portella, 09/01/1970, *Caderno B,* p. 2).

O comentário de Portella sobre Simonal enfatiza a capacidade de comunicação do cantor. Ao apontar para um fenômeno recorrente na trajetória do artista, que era a transformação de canções pouco expressivas em grandes sucessos, o crítico reconhece a maneira com que Simonal estabelecia uma relação direta com o público, criando uma sensação de intimidade. Em outras palavras, a capacidade comunicativa de Simonal era vista pelo crítico como sendo a chave para sua ampla aceitação por parte da audiência, relegando a um segundo plano a própria qualidade da obra musical.

Essa leitura feita pelo crítico revela muito sobre o cenário musical brasileiro do período, fornecendo indícios a respeito da cobertura jornalística que a imprensa fazia do setor cultural e/ou musical, fosse por meio de reportagens factuais ou através das colunas de opinião. No final da década de 1960, Simonal era um cantor de destaque na música popular, transitando entre o samba, a jovem guarda e encarnando a persona do *showman* que fugia dos padrões estabelecidos pelos círculos mais intelectualizados da MPB. Seu domínio de palco, aliado a um carisma inegável, fazia dele uma figura singular dentro do espectro da música brasileira, porque sua performance não se limitava ao canto, apropriando-se do espetáculo, conduzindo a plateia e incorporando elementos de improvisação e interação direta.

O tom do comentário de Portella, ao mencionar "tolices" e músicas "de nível inexpressível", insere-se em um discurso recorrente na crítica musical da época, que frequentemente operava com uma hierarquização do gosto e com a oposição entre música popular de apelo massivo e uma produção considerada mais sofisticada. Essa perspectiva pode ser compreendida no contexto das disputas simbólicas que marcavam a MPB no período, especialmente quando o engajamento político passava a ser um dos critérios centrais para a legitimação artística. Nesse sentido, Simonal, com seu perfil mais voltado para o entretenimento, acabava ocupando uma posição ambígua dentro desse campo.

> O fenômeno da televisão, permitindo ao mesmo tempo a comunicação com milhares de pessoas, superando a fase do auditório, quando se estava presente apenas para menos de duas centenas de espectadores, foi o grande inspirador de Simonal. Verificou que o artista não só dependia da voz para ser aceito, mas de algo além, de detalhes que o colocassem mais perto, quase ao lado de cada um, sentindo-lhe o gôsto e a vontade. Daí a naturalidade dos gestos, quase que como se estivesse em casa [...] (*Jornal do Brasil,* Juvenal Portella, 09/01/1970, *Caderno B,* p. 2).

Nesse contexto, a leitura crítica de Portella sobre a performance televisiva de Simonal deve ser compreendida como parte de um processo mais amplo de mediação cultural, nos termos propostos por Lamarão (2012). Ao destacar a televisão como instância decisiva na construção da imagem pública do cantor — com seus gestos naturalizados, a criação de intimidade com o espectador e uma linguagem cênica marcada pela proximidade —, o jornalista aponta para um modelo de comunicação massiva que redefine o papel do artista popular no Brasil dos anos 1970. A crítica musical, nesse sentido, atua como um filtro estabelecedor de critérios ligados à legitimidade estética e política, além de exercer uma função normativa sobre o campo da música popular. Essa mediação não apenas reproduz os valores dominantes, mas participa da própria configuração do campo, operando sobre as fronteiras entre cultura de massa e cultura legitimada, entre entretenimento e arte engajada.

Essa lógica se conecta diretamente ao projeto editorial da *HMPB*, que também se apresenta como instância de mediação cultural ao propor uma narrativa autorizada da história da canção popular brasileira. A coleção mobiliza critérios editoriais que articulam valor estético, memória social e legitimação simbólica, selecionando personagens, repertórios e imagens com base em determinadas visões de tradição, qualidade e relevância histórica. Assim como a crítica de Portella filtra a recepção de Simonal a partir de um conjunto de expectativas e posicionamentos políticos, a *HMPB* atua como uma curadoria do passado musical, que coloca em segundo plano certas expressões populares — como o próprio Simonal — e prioriza artistas e estilos alinhados com uma concepção de MPB intelectualizada, engajada e historicamente

enobrecida. Desse modo, a coleção reproduz e institucionaliza as disputas simbólicas do período, funcionando como um dispositivo editorial que não apenas documenta, mas reescreve o passado da música popular a partir de mediações ancoradas nos valores e hierarquias do tempo de sua produção.

4.1 ENTRE SOM E ESTRUTURA: A MEDIAÇÃO DO ARRANJADOR NA CANÇÃO GRAVADA

A discussão sobre Jorge Ben e Wilson Simonal evidencia como a canção popular, especialmente em sua versão fonográfica, é um fenômeno que vai além da melodia e do texto, envolvendo também elementos rítmicos, performáticos e interpretativos que ampliam sua comunicabilidade. No contexto do mercado fonográfico, essa dimensão não pode ser dissociada das escolhas sonoras feitas na produção da música gravada, nas quais o arranjo desempenha um papel central. A maneira como uma canção se estrutura para potencializar sua recepção pelo público — seja por meio da acentuação rítmica que favorece a experiência corporal, como propõe Oliveira (2015), seja pela organização dos timbres e dinâmicas que reforçam sua expressividade — não é um aspecto espontâneo, mas o resultado de um trabalho técnico e criativo que define a identidade final da gravação. Nesse processo, a figura do arranjador assume papel de mediação cultural, nos termos de Lamarão (2012), operando entre os diferentes agentes e instâncias da cadeia produtiva da música popular. Tal mediação implica decisões estéticas e técnicas que afetam diretamente a forma como a canção será percebida, inserindo-se nas disputas simbólicas sobre gosto, estilo e valor artístico. A escuta atenta dos fonogramas permite, assim, identificar gestos arranjadores que contribuem para o significado final da obra e que evidenciam o arranjo como instância ativa na construção da narrativa sonora da música popular brasileira. No entanto, essa camada da produção musical nem sempre recebe a devida atenção nas narrativas historiográficas. A própria coleção *HMPB* enfatiza, sobretudo, as trajetórias dos autores de canções e seus intérpretes, deixando em um segundo plano os arranjadores, que são responsáveis por dar forma definitiva à sonoridade das canções registradas em disco. O caso de Simonal é emblemático: seu sucesso passava não apenas por sua presença de palco e interação com o público, mas também pelo suporte musical que recebia em estúdio e nas apresentações ao vivo, em um período no qual a televisão desempenhava um papel crucial na difusão da música popular.

Ao retornar à análise da *HMPB*, é fundamental considerarmos até que ponto a pouca visibilidade conferida aos arranjadores impacta a compreensão histórica da música popular

brasileira. Se a performance e a sonoridade são componentes essenciais da canção gravada, a ausência de um olhar mais atento para aqueles que moldam esses aspectos indica uma ausência na documentação e no reconhecimento crítico desses profissionais. Para retomar essa questão, é preciso discutir a organização das funções criativas dentro do mercado fonográfico e o papel do arranjador na estruturação da canção enquanto produto sonoro e documento histórico, buscando delimitar a natureza do trabalho realizado por aqueles envolvidos na elaboração estética da gravação.

Na visão de Tatit (2012), no centro desse processo estaria aquilo que ele chama de dicção do cancionista, funcionando como um traço de identidade. Para ele, mais do que um intérprete de letras e melodias, o cancionista dissolve a fronteira entre falar e cantar, transformando a oralidade em um elemento essencial da composição. No entanto, ele condensa esse processo ao defender que o "compositor traz sempre um projeto geral de dicção" para a canção, "que será aprimorado ou modificado pelo arranjador", fazendo com que todos sejam "cancionistas" (Tatit, 2012, p. 11). O autor ainda observa que o profissional responsável pelo arranjo teria prerrogativas específicas para suas funções, por ser um "arranjador-cancionista", cuja tarefa envolveria o ato de potencializar as tensões entre a melodia e a linguagem. Ele cita o exemplo de João Gilberto, que usava os acordes no violão não apenas como sustentação harmônica, mas também como elementos que desengatavam e engatavam significados a cada momento da canção.

Musicalmente, podemos interpretar que esse entrelace no violão de João Gilberto provinha das questões rítmicas, próprias da técnica de mão direita desenvolvida por ele e que caracterizou a levada rítmica do violão bossanovista. Contudo, Tatit (2012) traz uma abordagem diferente, porque observa em João Gilberto não exatamente uma estrutura rítmico/harmônica, mas um entendimento profundo da relação entre som e sentido, tornando cada acorde um gesto expressivo dentro da narrativa musical, neste caso acoplada à letra. Nota-se que o parâmetro da voz, ainda que não tenha sido abordado diretamente do ponto de vista da fonação, da respiração ou do timbre, parece ser o de maior importância na avaliação do pesquisador. Esse tipo de refinamento mostra como a canção popular, mesmo dentro das amarras do mercado fonográfico, mantém uma complexidade interna que desafia a noção de um produto meramente comercial.

A grandeza da canção na era fonográfica reside exatamente nessa capacidade de transformar a oralidade cotidiana em um gesto perene, de converter a efemeridade da fala em um objeto sonoro duradouro. Portanto, aderindo à lógica de Tatit (2012) e incorporando as considerações de Moraes (2000), é possível entender a canção popular não apenas como um

discurso melódico linear, mas uma construção sofisticada que estabelece tensões entre as linguagens poética e musical. No fim das contas, sua força não estaria apenas no que se diz, mas na forma como esse discurso se estabelece, tanto no plano textual quanto no sonoro.

Outro ponto que precisa ser considerado são as análises possíveis de serem feitas sobre um documento musical, pensando em utilizar a música como fonte para uma pesquisa em história. Isso é relevante no presente trabalho porque a coleção *HMPB* procura estabelecer uma operação historiográfica cujas fontes, em grande parte, baseiam-se em documentos musicais. Moraes (2000) explica que documentos musicais na pesquisa em história requerem dois tipos de análise: externa e interna. O primeiro caso relaciona-se ao contexto no qual a obra musical foi concebida, especialmente do ponto de vista histórico, pressupondo o entendimento desse documento musical a partir do cotejamento entre a obra e o pano de fundo histórico de sua criação. Contudo, trata-se de um documento sonoro, que, diferentemente de obras de artes visuais estáticas, precisa da execução, ao vivo ou gravada, para se materializar. É neste ambiente que se dá a análise interna, para dar foco às estruturas musicais e aos demais elementos sonoros contidos na obra. Neste caso, a ideia de dicção desenvolvida por Tatit (2012) pode muito bem ser introduzida numa análise interna, da mesma forma que o arranjo e a execução musical. Isso sem levarmos em conta as questões poéticas, construções de frases, sejam elas musicais ou textuais, entre uma variedade enorme de elementos possíveis de serem observados.

No entanto, as definições de Tatit (2012) para os envolvidos no processo de criação de canções podem não ser suficientes quando se busca uma leitura da *HMPB* mais ajustada ao mercado fonográfico e que privilegie a atuação dos arranjadores. Isso decorre da especialização das funções, realidade que precisa ser reconhecida e qualificada. Embora o termo "compositor" seja frequentemente usado de forma genérica para designar qualquer pessoa envolvida na criação de uma música, a dinâmica do mercado fonográfico e o próprio processo de construção da canção gravada exigem uma distinção mais precisa dos papéis desempenhados. Afinal, a canção popular não é apenas um conjunto de notas e palavras soltas no ar, ela é um organismo cuja existência precisa ser estruturada e moldada até atingir sua forma definitiva, o que para o mercado fonográfico do século XX se dava quando a obra era gravada e lançada em disco. A composição de uma canção, portanto, pode ocorrer de diferentes formas, dependendo das habilidades e atribuições dos envolvidos, destacando-se ao menos três agentes criativos distintos nesse processo: o letrista, o melodista e o cancionista, definições que serão adotadas na presente tese a partir deste ponto.

O primeiro desses agentes, o letrista, é responsável exclusivamente pela criação do texto e desenvolve a poética da canção, sem necessariamente se envolver com sua estrutura melódica, tarefa designada ao melodista, que cria linhas musicais para se encaixarem à letra, promovendo um acordo entre texto e melodia. Acontece que um mesmo profissional pode produzir as duas partes dessa linguagem, ou seja, criar tanto a letra quanto a melodia, a quem chamaremos de cancionista, dada a natureza de sua atuação estar ligada tanto ao universo textual quanto ao musical. Aqui é onde se propõe uma abordagem diferente, porque parece fazer mais sentido no universo da canção popular nominar como cancionista quem em um só gesto criativo concebe a canção como uma entidade completa.

Porém, nenhum desses agentes, a não ser que detenham o conhecimento teórico necessário, é capaz de lançar uma canção em disco sem a intervenção de um profissional fundamental: o arranjador. Se o letrista, o melodista ou o cancionista formam a espinha dorsal da canção, o arranjador é quem veste essa estrutura com o corpo sonoro que dará forma final à obra. Seu papel vai muito além de um mero complemento: ele é o arquiteto da sonoridade, responsável por traduzir a canção em um contexto musical específico, definindo os timbres, a harmonia, a instrumentação, a dinâmica e toda a textura sonora que será registrada.

Diferentemente do letrista, do melodista ou do cancionista, em geral é o arranjador quem domina um conhecimento técnico aprofundado, que envolve orquestração, harmonização e estruturação musical. É ele quem garante que a canção não permaneça apenas no campo da ideia, mas se concretize como um produto sonoro coerente e acabado. Esse domínio técnico e criativo coloca o arranjador em um lugar central dentro da cadeia produtiva da música gravada, atuando como o responsável por transformar uma composição crua em uma experiência musical plena para o ouvinte.

Essa distinção entre os agentes da criação da canção encontra amparo na literatura sobre música popular. Tatit (2012), com o conceito de dicção do cancionista, conforme visto anteriormente, evidencia que a canção não pode ser analisada separadamente em letra e melodia, pois sua expressividade viria da fusão desses elementos, o que justifica essa diferenciação proposta entre letristas, melodistas e cancionistas. Comparando com o que diz Moraes (2000) ao discutir o uso da canção como documento histórico, podemos afirmar o papel do arranjador na configuração da sonoridade da música popular urbana, porque pode ser percebida tanto na análise interna do documento (por seus elementos formais) quanto na externa (devido ao contexto de sua produção). Além disso, considerações sobre arranjo musical, como as de Boyd (2001) e Aragão (2001), reforçam que o arranjador não é apenas um executor de ideias alheias, mas um criador essencial na materialização da obra.

No contexto fonográfico, é impossível ignorar a influência do arranjador no resultado final de uma gravação. Ainda que sua função nem sempre seja devidamente reconhecida fora do meio musical, ele é a peça-chave para a construção de uma identidade sonora para a canção. Sua atuação pode ser complementada pela do técnico de gravação ou do produtor musical, que em alguns casos acumula a função de arranjador, mas cuja responsabilidade se estende também à supervisão estética e comercial do fonograma. Assim, para se compreender verdadeiramente a cadeia de criação da canção gravada, é fundamental abandonar a visão simplificada que reduz todo o processo ao trabalho do cancionista e do intérprete. A canção é uma construção coletiva e cada agente desempenha uma função específica e indispensável. Enquanto o letrista dá vida à palavra, o melodista desenha a linha melódica e o cancionista funde os dois em um só discurso musical, o arranjador, por intermédio do seu conhecimento técnico e artístico, transforma essa criação em um produto, garantindo que a música alcance seu público com plena potência expressiva. Não significa que uma única pessoa seja incapaz de executar todas as tarefas, isso pode ocorrer, no entanto, é importante compreendermos que as funções são diferentes, ainda que exercidas por um mesmo indivíduo.

Essa divisão de tarefas pode ser observada com clareza no processo de criação de Nelson Cavaquinho, cujas composições, mesmo sem respaldo teórico-formal por parte do autor, alcançavam sua forma definitiva com o auxílio de músicos e arranjadores experientes. Um depoimento de Paulinho da Viola, publicado na *HMPB*, evidencia como essa rede de colaborações contribuía para estruturar a canção gravada a partir das ideias iniciais do cancionista:

> Na verdade, êle nunca aprenderia teoria musical. Suas melodias, quase sempre precedem a letra, são depois transcritas pelos maestros (o único que nunca cobrou nada pela transcrição foi Pixinguinha).
> [...]
> - Nélson não entende nada de música, mas sua carga de vivência somada ao seu talento justificam suas belíssimas composições. Os sambas dêle têm algo em comum: sempre acabam na segunda do tom, sempre na dominante. Nunca fecha na tônica. O samba, em geral, termina na primeira parte, mas Nélson fecha sempre na segunda. É uma marca do samba dêle. Há exceções, mas a maioria fica sempre na segunda e se completa com acordes alegres (*HMPB,* n. 17, p. 8, 1970).

O depoimento de Paulinho da Viola sobre Nelson Cavaquinho ilustra a importância do arranjador no processo de criação e registro fonográfico da canção. A observação de que Nelson "nunca aprenderia teoria musical" e de que suas melodias eram frequentemente "transcritas pelos maestros", como Pixinguinha, evidencia que a estruturação final de uma obra musical gravada depende de um trabalho técnico especializado. Essa citação reforça um ponto central

da discussão sobre o papel dos arranjadores na música popular brasileira: o fato de que, muitas vezes, a intenção musical de um cancionista não se traduz automaticamente em um produto acabado para o mercado fonográfico. O depoimento também ressalta como Pixinguinha, ele próprio um dos mais importantes arranjadores da história da música brasileira, assumia uma função crucial ao transpor as ideias melódicas de Nelson Cavaquinho para um contexto harmônico e instrumental mais definido. Esse processo de mediação, nos termos propostos por Lamarão (2012), envolve a atuação de agentes culturais que reconfiguram o conteúdo original a partir de critérios técnicos, estéticos e comunicacionais, adequando a criação musical às condições e demandas do mercado fonográfico. Assim, a mediação exercida por Pixinguinha não apenas permitia que a obra do compositor ganhasse forma concreta, mas também ampliava suas possibilidades expressivas, garantindo um impacto maior na experiência auditiva.

Apesar disso, o comentário de Paulinho da Viola chama atenção para a singularidade das canções escritas por Nelson Cavaquinho, especialmente sua preferência por encerrar os sambas na "segunda do tom", associada à função dominante dentro do campo harmônico e que fica pendente de uma resolução rumo à função da tônica. Isso confere à música de Nelson Cavaquinho um caráter inusitado dentro das convenções harmônicas do gênero, porque, ao invés de ser concluída numa cadência autêntica, quando a dominante é resolvida na tônica, opta por uma cadência à dominante, algo que pode ser entendido também como cadência deceptiva, justamente por frustrar a expectativa do ouvinte por uma resolução[52]. Esse detalhe ressalta como a concepção de uma canção vai além da simples relação entre letra e melodia, envolvendo escolhas estruturais que influenciam diretamente a percepção musical

O relato presente na *HMPB* evidencia que a construção da história da música popular brasileira promovida pela coleção tende a enfatizar figuras de cancionistas e intérpretes como os principais agentes criativos. Contudo, o exemplo de Nelson Cavaquinho e a mediação realizada por Pixinguinha revelam que a conformação final de uma canção envolve um processo técnico e criativo mais complexo. Nesse caso, a mediação, tal como proposta por Lamarão (2012), se dá na transição entre a invenção informal do cancionista e sua tradução em linguagem musical estruturada, contribuindo diretamente para a potência expressiva da obra e para sua recepção pública. Por outro lado, ao inserir esse depoimento na narrativa editorial da coleção, a *HMPB* também realiza uma operação historiográfica, outra vez adaptada às reflexões de Certeau (1982), ao selecionar e organizar esse testemunho como parte de um discurso sobre a

[52] Para aprofundar esse tema sob a ótima da teoria musical, ver GUEST, Ian. **Harmonia – método prático**, v. 2, p. 55-59. São Paulo: VITALE, 2009. Outra fonte sobre esse tema é ALMADA, Carlos. **Harmonia Funcional**, p. 70-74. Campinas: UNICAMP, 2012.

história da música brasileira. Nesse gesto, constrói-se uma memória sonora que, ao mesmo tempo em que reconhece o cancionista, permite entrever — ainda que de forma lateral — o papel essencial de outros agentes criativos como os arranjadores, frequentemente deixados em segundo plano na historiografia mais consolidada da canção popular.

Outra evidência da centralidade dos arranjadores na conformação da canção gravada pode ser observada no fascículo da *HMPB* dedicado a Roberto Carlos. Como discutido anteriormente, o cantor já figurava entre os artistas de maior vendagem do mercado fonográfico brasileiro nas décadas de 1960 e 1970, ocupando posição de destaque tanto na indústria quanto no imaginário popular. No entanto, antes da consagração com *Quero que vá tudo pro inferno*, Roberto Carlos enfrentou as dificuldades típicas de um iniciante. Cerca de cinco anos antes do sucesso, foi levado por Carlos Imperial (1935–1992) para realizar um teste na gravadora Columbia, onde foi apresentado a Roberto Côrte-Real (1921–1988), então uma das principais figuras da indústria fonográfica no país. O episódio, relatado no fascículo, não apenas documenta os primeiros passos do artista, mas também revela a complexidade das mediações que antecedem a inserção de uma canção no circuito comercial. A recepção daquele teste dependeria não apenas da performance vocal de Roberto Carlos, mas da forma como sua apresentação seria percebida e moldada por profissionais como arranjadores, produtores e diretores artísticos. Ao recuperar esse episódio, a *HMPB* opera mais uma vez como instância historiográfica, selecionando e ressignificando momentos do passado para compor uma narrativa legitimadora. Ao destacar esse início de trajetória, a *HMPB* permite entrever, ainda que lateralmente, os bastidores técnicos e estéticos que condicionam a construção de um artista — entre eles, o papel decisivo dos arranjadores, cujas escolhas definem em larga medida a sonoridade que chegará aos ouvidos do público. O fascículo da *HMPB* resgata esse momento inaugural da carreira de Roberto Carlos com riqueza narrativa, revelando não apenas os percalços enfrentados pelo jovem cantor, mas também a rapidez com que decisões estéticas e comerciais eram tomadas no ambiente fonográfico. A seguir, transcreve-se o trecho em que esse episódio é rememorado:

> - Traga o rapaz amanhã às 10 horas.
> No dia seguinte, o estúdio já estava preparado e todos esperavam Roberto e Imperial. Roberto cantou várias músicas, mas não estava agradando. Côrte Real interrompeu-o:
> - Olhe, então cante o que você mais gosta de cantar.
> Roberto cantou *Brotinho sem juízo*, de Carlos Imperial. Côrte Real mandou chamar o maestro Lírio Panicalli.
> - Ouça bem êste garôto e faça um arranjo urgente, para eu soltar êsse disco em quinze dias.

> Cinco dias depois, o disco era gravado. De um lado, *Canção do amor nenhum*; do outro, *Brotinho sem juízo*. O disco, ainda em 78 rpm, foi lançado em agôsto de 1960. Era mais uma abertura para Roberto (*HMPB,* n. 18, p. 5, 1971).

O relato do fascículo sobre Roberto Carlos reforça que sua trajetória inicial na indústria fonográfica passou por um processo de mediação em que a figura do arranjador desempenhou papel estratégico. No episódio narrado, após um teste vocal pouco convincente, a decisão de Roberto Côrte-Real de convocar Lyrio Panicali sugere que a inserção de um novo artista no mercado não dependia apenas de sua performance ou do repertório, mas da intervenção de um profissional com domínio técnico e estético capaz de moldar a canção para o circuito comercial. A função de Panicali, nesse contexto, consistia em oferecer ao fonograma uma configuração sonora que o tornasse viável como produto cultural. Como aponta Boyd (2001), o arranjo deve ser compreendido como uma etapa criativa autônoma dentro do processo de elaboração musical, com impacto decisivo sobre a forma final da obra. Não se trata, portanto, de uma simples orquestração ou acompanhamento, mas de uma instância composicional que redefine sentidos, articula expectativas de recepção e contribui para a identidade do fonograma. Esse trabalho se insere naquilo que Lamarão (2012) define como mediação cultural, que seria um processo no qual agentes atuam na filtragem, reorganização e recontextualização de conteúdos culturais, conectando as dinâmicas do mercado às formas de recepção. No caso de *Brotinho sem juízo*, a solicitação de um arranjo "urgente" revela uma percepção já naturalizada na indústria: a de que o sucesso de uma gravação depende, em grande medida, das soluções criativas que emergem justamente nessa fase do processo. O trabalho de Panicali evidencia como o arranjador atua como mediador técnico, operando escolhas que transformam o potencial expressivo da canção em produto comunicativo e mercadologicamente eficaz.

Esses relatos permitem considerar de que maneira a *HMPB* registra o papel dos arranjadores em sua narrativa sobre a música popular brasileira. Se por um lado são reconhecidos como figuras importantes, sua presença nos fascículos aparece como um elemento acessório ao protagonismo dos intérpretes e cancionistas. No entanto, a centralidade desses profissionais na construção da identidade sonora de um artista e na conformação da canção gravada como produto fonográfico sugere a necessidade de uma leitura mais atenta para sua atuação no conjunto da cadeia produtiva da música popular. Os casos de Nelson Cavaquinho e Pixinguinha, assim como o de Roberto Carlos e Lyrio Panicali, ilustram de maneira concreta a centralidade do arranjador na consolidação da canção gravada. Em ambos os exemplos, as canções não se apresentavam como um material plenamente definido antes da intervenção desses profissionais, mas sim como um esboço que demandava organização harmônica,

instrumental e estrutural para atingir sua forma definitiva. Esse papel mediador do arranjador encontra respaldo na reflexão de Aragão (2001), que demonstra como, na música popular, a ausência de uma referência musical consolidada torna o arranjo um elemento indispensável na construção sonora da obra. Se na música erudita a partitura funciona como uma instância fixa que orienta a execução, no universo popular cada nova interpretação envolve um processo de organização musical que, frequentemente, recai sobre o arranjador, consolidando sua posição como cocriador dentro da cadeia produtiva da canção. Logo, as transcrições das melodias de Nelson Cavaquinho feitas por Pixinguinha não eram apenas registros mecânicos, mas representavam processos de organização harmônica e estrutural que condicionavam a maneira como essas canções seriam percebidas pelo público. De maneira semelhante, Panicali, ao ser chamado para definir o arranjo de *Brotinho sem juízo*, não apenas organizava os elementos instrumentais, mas também moldava a maneira como Roberto Carlos seria apresentado ao mercado e recebido pelo público consumidor.

Dessa forma, torna-se imperativo reconhecer a atuação do arranjador não como um elemento secundário, mas como parte integrante da construção da música popular brasileira. A ausência de uma estrutura musical definitiva partindo do autor da canção faz com que a intervenção do arranjador seja, na prática, incontornável. O resultado dessa operação é que, ao organizar, estruturar e potencializar as qualidades expressivas de uma composição, o arranjador se torna peça-chave no processo de configuração da canção enquanto objeto cultural e produto fonográfico.

4.2 CARTOGRAFIA DO SOM: INTÉRPRETES, ARRANJADORES E REPERTÓRIO NA HMPB

A observação dos créditos das músicas e dos textos introdutórios para cada faixa oferecidos pela *HMPB* permite que seja feita uma avaliação de como a coleção registra a atuação dos arranjadores na consolidação do repertório fonográfico. Embora a coleção tenha um viés claramente voltado para intérpretes e cancionistas, a presença pontual de arranjadores nas fichas técnicas demonstra os limites dessa documentação para compreender a complexidade do processo de criação da canção gravada. A recorrente ausência de créditos para os arranjos contrasta com o papel central que esses profissionais desempenharam na estruturação das gravações, sendo responsáveis pela definição dos elementos musicais que caracterizam cada registro sonoro. Diante disso, cabe questionar em que medida essa lacuna impacta a percepção sobre a sonoridade das faixas selecionadas pela *HMPB*. Mais do que um levantamento sobre a

presença dos arranjadores, esta análise pode nos ajudar a compreender as implicações dessa documentação na construção da memória musical brasileira. Conforme discutido anteriormente, a canção gravada é resultado de uma cadeia de agentes que extrapola a figura do compositor e do intérprete. Sendo assim, a forma como a *HMPB* organiza e apresenta seus créditos nos permite observar não apenas o que é registrado, mas também aquilo que permanece à margem de sua narrativa.

A fim de compreendermos esses dados, vamos observar as tabelas 5 a 9, que listam e analisam intérpretes, arranjadores e repertório de cada um dos 48 fascículos da coleção. Essa sistematização permite um exame mais detalhado das escolhas editoriais da *HMPB* e de como a coleção estrutura sua narrativa sobre a música popular gravada. Ao reunir as informações disponíveis sobre intérpretes, arranjadores e repertório, torna-se possível observar padrões de registro, recorrências e ausências que ajudam a compreender as dinâmicas de consagração adotadas nos fascículos. As tabelas 5 e 6, dedicadas aos intérpretes, refletem a centralidade da performance vocal na construção da memória musical promovida pela *HMPB*, destacando os artistas que deram voz às canções selecionadas. As tabelas 7 e 8, voltadas aos arranjadores, evidenciam um contraste significativo: enquanto os intérpretes são amplamente identificados, os responsáveis pelos arranjos aparecem de forma esparsa e muitas vezes ausente. Já a tabela 9, ao reunir o repertório abordado nos fascículos, possibilita um olhar sobre quais obras foram consideradas representativas de cada período ou personagem destacado na coleção.

A partir desses levantamentos, torna-se possível analisar como a forma de apresentação dos arranjadores na *HMPB* influencia a maneira como se percebe a construção sonora das canções ali registradas. Ao observar as relações entre intérpretes, repertórios e arranjos, podem ser identificados diferentes padrões de colaboração que contribuíram para definir sonoridades específicas e consolidar estilos musicais característicos. A análise dos dados reunidos, portanto, vai além de um simples inventário informativo: trata-se de investigar os critérios editoriais adotados pela coleção, compreendendo como ela organizou seus conteúdos e estabeleceu hierarquias de destaque entre os diferentes agentes envolvidos nas gravações. Assim, procura-se evidenciar os modos pelos quais a *HMPB* articulou sua narrativa sobre a música popular brasileira, destacando elementos recorrentes e também os limites de visibilidade conferidos a determinadas funções técnicas e criativas. A seguir, apresenta-se a tabela 5, com a listagem dos intérpretes.

TABELA 7 – INTÉRPRETES IDENTIFICADOS NOS FASCÍCULOS DA COLEÇÃO HMPB

N.º	Intéprete
1	Aracy de Almeida, Maria Bethânia, Orlando Silva, Martinho da Vila, Noel Rosa, Marília Batista e Almirante.
2	Orlando Silva, Pixinguinha (flauta), Jacob do Bandolim e Oito Batutas.
3	Dorival Caymmi, Leo Vilar e o grupo *Anjos do Inferno,* João Gilberto, Dick Farney
4	Chico Buarque, Dick Farney, Jane (Os Três Morais), MPB-4, Alaíde Costa, Odete Lara e Elizabeth Viana.
5	Sílvio Caldas, Cármen Miranda, Anjos do Inferno (solo vocal de Léo Vilar e solo de trompete de Harry Vasco Almeida), Luiz Barbosa, João Gilberto, Linda Batista, Ciro Monteiro.
6	Castro Barbosa, Cármen Miranda, Murilo Caldas, Francisco Alves, Jonjoca, Lamartine Babo, Almirante, Silvio Caldas, Mário Reis.
7	Ataulfo Alves, Silvio Caldas, Orlando Silva, Carlos Galhardo, Miltinho, Nerino Silva.
8	Jorge Ben, Gal Costa, Caetano Veloso.
9	Almirante, Vassourinha, Carlos Galhardo, Silvio Caldas, Caetano Veloso, Cármen Miranda, Jorge Goulart, Dick Farney.
10	Ciro Monteiro, Linda Batista, Jamelão, Quarteto Quitandinha, Francisco Alves, Orlando Silva, Lupicínio Rodrigues.
11	Vinícius de Mores, Elis Regina, Tamba Trio, Baden Powell (violão), Geraldo Vandré, Ana Lúcia, Billy Blanco, Lúcio Alves, Os Cariocas, Paulo César Pinheiro.
12	Francisco Alves, Mário Reis, Os Originais do Samba, Ismael Silva, Castro Barbosa, Jonjoca, Grupo Velha Guarda, Alcides Gerardi.
13	Luiz Gonzaga, Quatro Ases e um Curinga, Dalva de Oliveira, Gilberto Gil.
14	Cármen Miranda, Orlando Silva, Leo Vilar e os Novos Anjos do Inferno, Bando da Lua, Nara Leão, Carlos Galhardo.
15	Cauby Peixoto, Wilson Simonal, Maysa, Altemar Dutra, Anísio Silva, Jair Rodrigues, Nelson Gonçalves, Dick Farney.
16	João Gilberto, Dick Farney, Lúcio Alves, Tom Jobim, Sylvia Telles, Agostinho dos Santos.
17	Elizeth Cardoso, Nelson Cavaquinho, Cyro Monteiro, Orlando Silva, Nara Leão, Francisco Alves, Cartola.
18	Roberto Carlos, Wilson Simonal, Gal Costa, Erasmo Carlos, Elizeth Cardoso, Trio Esperança.
19	Carmen Miranda, Gastão Formenti, Silvio Caldas, Carlos Galhardo, Carlos José e Joubert de Carvalho.
20	Elis Regina, Tamba Trio, MPB4, Elis Regina, Marilia Medalha, Edu Lobo.
21	Trio de Ouro, Francisco Alves, Sílvio Caldas, Nelson Gonçalves, Castro Barbosa, Dalva de Oliveira, Os Originais do Samba, Martinho da Vila.
22	Caetano Veloso, Gal Costa, Tom Zé, Maria Bethânia, Nara Leão.
23	Silvio Caldas, Noel Rosa, Francisco Alves, João Petra de Barros, Luiz Barbosa.
24	Vinicius de Moraes, Ana Lúcia, Os Cariocas, Nara Leão, Elizeth Cardoso, Sérgio Ricardo, Mayza, Joel de Almeida.
25	Caetano Veloso, Vicente Celestino.
26	Paulinho da Viola, Martinho da Vila, A Voz do Morro (Zé Cruz), Elizeth Cardoso, Nara Leão.
27	Orlando Silva, Dilermando Pinheiro, Leonel Azevedo, Odete Amaral, Nelson Gonçalves, Almirante.
28	Ary Toledo, Alaíde Costa, Carlos Lyra, Nara Leão, Dulce Nunes, Elis Regina, Geraldo Vandré, Os Bossais.
29	Silvio Caldas, Johnny Alf, Helena de Lima, Francisco Alves, Aurora Miranda, Orlando Silva.
30	Gilberto Gil, Gal Costa, Elis Regina.
31	Ciro Monteiro, Jorge Veiga, João Gilberto, Geraldo Pereira, Roberto Silva, Paulinho da Viola, Martinho da Vila.
32	Lúcio Alves, Isaura Garcia, Jorge Veiga, Dóris Monteiro, Maysa, Jamelão, Os Cariocas, Wilson Simonal.
33	Blecaute, Mário Reis, José Briamonte, Francisco Alves, Rosa Negra, Gilberto Alves, Paulo Tapajós, Turma do Sereno, Jorge Veiga, Paulinho da Viola.
34	Jair Rodrigues e Trio Marayá, Geraldo Vandré, Quarteto Nôvo.
35	Ciro Monteiro, Carlos Galhardo, Silvio Caldas, Vassourinha, Noite Ilustrada, Jorge Veiga.
36	Nora Ney, Maria Bethânia, João Gilberto, Os Cariocas, Dolores Duran, Silvinha Teles, Dircinha Batista.
37	Sérgio Ricardo.
38	Coral do Joab, Turma do Sereno, Carlos José, Francisco Carlos, Orlando Silva, Vicente Celestino, Paulo Tapajós.
39	Milton Nascimento, Elis Regina.

40	Nara Leão, Jacob do Bandolim, Garoto, Ernesto Nazareth, Dircinha e Linda Batista, Radamés Gnatalli, Altamiro Carrilho, Paulo Tapajós, A Turma do Sereno, Grupo da Chiquinha Gongaza.
41	Juca Chaves.
42	J. B. Carvalho, Carlos Galhardo, Deo, Gilberto Milfont, Ary Cordovil, Jorge Veiga, Aracy de Almeida.
43	Dóris Monteiro, Johnny Alf, Zimbo Trio, Sansa Trio.
44	Nelson Gonçalves, Claudionor Germano, Maysa, Titulares do Ritmo, As Gatas, Orquestra RCA Victor.
45	Chico Buarque, Luiz Carlos Paraná, Cláudia Moreno, Adauto Santos, Demônios da Garoa, Titulares do Ritmo.
46	Conjunto Rosa de Ouro, Elza Soares, Elton Medeiros, Candeia, Zé Keti, Geraldo Babão, Martinho da Vila, Noel Rosa de Oliveira
47	Dolores Duran, Roberto Luna, Lúcio Alves, Tito Madi, Wilson Simonal, Nora Ney.
48	Jorge Veiga, Gilberto Alves, Abel Ferreira, Altamiro Carrilho, Radamés Gnattali, Zé Menezes, Gilberto D'Ávila, Canhoto, Lino, Jayme Florence (Meira), Bahiano, João da Baiana, Nuno Roland, Moreira da Silva, Patrício Teixeira.

FONTE: O autor (2025).

Os dados levantados sobre os intérpretes mais recorrentes na *HMPB* revelam padrões significativos sobre a forma como a coleção estruturou sua narrativa em torno da música popular gravada. A repetição de determinados nomes não indica apenas uma correspondência direta com os personagens homenageados em cada fascículo, mas evidencia uma concepção editorial sobre quais vozes seriam mais adequadas — ou legitimadas — para figurar como representantes simbólicos da história da música popular brasileira. Essa escolha recaiu, muitas vezes, sobre intérpretes já consagrados pelo público e pela crítica, o que aponta para uma estratégia de consagração retroalimentada: ao figurar reiteradamente na coleção, tais nomes reforçam sua centralidade no cânone proposto. Ao mesmo tempo, essa frequência também sugere um gesto de mediação estética, conforme os termos de Lamarão (2012), em que o intérprete atua como elo entre a memória musical evocada e sua reatualização fonográfica.

Assim, o levantamento não apenas contribui para identificar padrões de participação e preferência editorial, mas também ilumina as camadas de curadoria presentes na construção do discurso historiográfico da coleção. Como produto de uma operação historiográfica, a *HMPB* não apenas registra vozes e repertórios, mas os reorganiza em um enredo legitimador, que seleciona, hierarquiza e conecta artistas e obras a uma narrativa nacional. Nesse contexto, os intérpretes assumem um papel que vai além da simples execução vocal: eles ajudam a modelar a memória sonora da coleção, reforçando ou suavizando determinados aspectos estilísticos, afetivos e culturais das canções, operando também como agentes da memória, participando ativamente da construção da escuta histórica proposta pela coleção.

4.2.1 Orlando Silva, o "Cantor das Multidões"

Entre os intérpretes mais citados, Orlando Silva (1915-1978) ocupa a primeira posição, aparecendo em sete fascículos. Conhecido como o "Cantor das Multidões", fez sua estreia no rádio em 1934, aos 17 anos[53], dando início a uma trajetória marcante na interpretação da canção popular. Sua carreira ganhou projeção rapidamente, sendo contratado pela RCA Victor em 1935, chegando no ano seguinte à recém-inaugurada Rádio Nacional, onde foi o primeiro cantor a ter um programa exclusivo. Dono de uma voz expressiva e de grande extensão, praticou um repertório que abrangia sambas, valsas e canções românticas, consolidando sucessos como *Lábios que beijei* (J. Cascata e Leonel Azevedo), *Carinhoso* (Pixinguinha e João de Barro), *Nada além* (Custódio Mesquita e Mário Lago) e *A jardineira* (Benedito Lacerda e Humberto Porto). Na virada da década de 1940 para a de 1950, sua carreira entrou em declínio devido a problemas pessoais e dificuldades de adaptação às mudanças no mercado musical.

Entre os fonogramas da *HMPB*, Orlando Silva aparece em gravações antigas, datadas de meados da década de 1930 em diante, mas também em faixas produzidas exclusivamente para a coleção, como foi o caso de *Dama do cabaré*[54] e *Degraus da vida*[55]. No entanto, é do auge da carreira do cantor que vêm os registros principais de sua voz dentro da *HMPB*, começando por sua conhecida interpretação de *Carinhoso*[56]. Essa música faz parte do fascículo 2, dedicado a Pixinguinha, que ainda traz outras gravações do cantor, dentre elas *Rosa*[57], sobre a qual o fascículo destaca três aspectos: "o sentimentalismo filtrado para o povo, através de um século de romantismo", que estaria presente na canção; "o fluir melódico, doce como mel, o rebuscamento barroco delirante da letra" e a "'mulatice' da voz de Orlando Silva". Ao falar do intérprete, relembra João Gilberto, que "no auge da bossa nova" citou-o "como o maior cantor brasileiro de todos os tempos"[58]. Essa visão de João Gilberto seria retomada mais adiante na *HMPB*, mas desta vez ao tratar da canção *Chega de saudade,* gravada por João Gilberto e presente no fascículo dedicado a Tom Jobim. A citação mostra sua admiração por Orlando Silva, ao mesmo tempo em que estabelece uma diferenciação entre o cantor e o estilo bossanovista que seria implementado por João Gilberto em *Chega de saudade:*

---

[53] De acordo com verbete do *Dicionário Cravo Albin* disponível em: https://dicionariompb.com.br/artista/orlando-silva/
[54] Gravada em 28 de março de 1970, para o fascículo sobre Noel Rosa.
[55] Gravada em 26 de outubro de 1970, para o fascículo sobre Nelson Cavaquinho.
[56] Gravada no dia 25 de maio de 1937, no Rio de Janeiro, acompanhado por um instrumental formado por piano, flauta, dois clarinetes, contrabaixo, violão e cavaquinho.
[57] Gravada em 28 de maio de 1937.
[58] *HMPB*, n. 2, s/p, 1970.

> Ao lado de Jobim e Vinícius, João Gilberto [...] é uma das figuras mais importantes do movimento [bossa nova]. [...] Na mocidade, era admirador de Orlando Silva, e sua primeira gravação estaria distante do que seria o João Gilberto bossa-nova de 1959 (*HMPB,* n. 16, p. 7, 1970).

Voltando ao fascículo sobre Pixinguinha e às interpretações de Orlando Silva, ainda encontramos outros exemplos, como *Página de dor*[59], cujo próprio Pixinguinha a considerava "uma das suas melhores criações e outra das grandes interpretações de Orlando Silva"[60]. Contextualizando com a discussão central desta pesquisa, o texto do fascículo aponta elementos do arranjo ao ligar a voz do cantor ao acompanhamento instrumental:

> Há momentos em que a voz do cantor se funde com o som da orquestra ("seja o teu amor / o mais profano delator..."), promovendo um dos momentos de maior integração da música popular: dolência da melodia algo rebuscada de Pixinguinha, romantismo cheio de imprevistos poéticos da letra de Cândido das Neves, o índio, a voz de Orlando Silva numa interpretação sem igual (*HMPB*, n. 2, s/p, 1970).

A observação contida no fascículo da *HMPB* reforça mais um ponto essencial para esta pesquisa: a relação indissociável entre arranjo e interpretação na construção da identidade sonora da canção popular brasileira. O trecho citado destaca como, em *Página de dor*, o arranjo não apenas acompanha a voz de Orlando Silva, mas se entrelaça a ela, criando uma unidade expressiva que reforça o caráter emotivo da composição. Esse tipo de integração entre estrutura harmônica, melodia e performance vocal é um dos pilares da modernização dos arranjos no período, especialmente dentro da *Rádio Nacional* e da indústria fonográfica. A maneira como a orquestração molda a experiência auditiva da canção aproxima-se das discussões sobre a função do arranjo na música popular, conforme argumentado por Aragão (2001), ao demonstrar que a sonoridade final de uma gravação não se define apenas pela composição original, mas pelo modo como arranjo e interpretação dialogam para criar uma nova dimensão estética. Dessa forma, a análise desse trecho reforça a ideia de que, no contexto do rádio e do disco, o arranjo não se limita a ornamentar a melodia, mas desempenha um papel estruturante na recepção e no impacto emocional da obra.

4.2.2 Francisco Alves, o "Rei da Voz", e Silvio Caldas, o "Caboclinho"

Na sequência, surgem Francisco Alves (1898-1952) e Silvio Caldas (1908-1998), ambos com seis interpretações cada. O primeiro foi um dos intérpretes mais destacados da

[59] Gravada em 15 de maio de 1938.
[60] *HMPB*, n. 2, s/p, 1970.

música popular brasileira na primeira metade do século XX, porque se Orlando Silva era o "Cantor das Multidões", Francisco Alves era o "Rei da Voz"[61]. Sua trajetória artística começou no final da década de 1910, quando passou a se apresentar em circos e teatros de revista, consolidando-se como cantor de estúdio a partir de 1919, época das suas primeiras gravações. Ao longo das décadas de 1920 e 1930, sua voz se tornou uma das mais populares do Brasil, participando ativamente da transição da gravação mecânica para a elétrica e ajudando a consolidar o samba como gênero fonográfico. Foi um dos principais intérpretes das composições de Sinhô, Ary Barroso, Noel Rosa, Ismael Silva, Lamartine Babo e Herivelto Martins, entre outros. Pioneiro no rádio e no cinema nacionais, gravou marcos da música brasileira, como *Aquarela do Brasil*, uma das gravações de maior destaque feitas por ele e que, além do autor, Ary Barroso, o conecta ao maestro e arranjador Radamés Gnatalli, "orquestrador da gravação feita com Chico Alves"[62].

A *HMPB* enaltece o padrão de interpretação vocal de Francisco Alves ao tratar dos fonogramas gravados por ele, como no caso de *Serra da Boa Esperança*[63], contida no fascículo 6, dedicado a Lamartine Babo. É classificada como "um antológico show de interpretação. O que há de mais lindo de Chico Alves"[64]. A coleção também destaca a importância que certas músicas tiveram na carreira de Francisco Alves. Duas delas fazem parte do fascículo 10, sobre Lupicínio Rodrigues: *Êsses môços, pobres môços* e *Quem há de dizer*[65], ambas inseridas em um compacto simples classificado pelo fascículo como "um dos maiores sucessos fonográficos"[66] de 1948.

No caso da *HMPB*, apenas a gravação de *Quem há de dizer* é a original, na voz de Francisco Alves, porque a versão escolhida para *Êsses môços, pobres moços* foi gravada pelo próprio autor, Lupicínio Rodrigues[67], especialmente para a coleção. No entanto, o registro neste ponto da pesquisa é relevante porque essas músicas conectam o intérprete tratado como o "Rei da Voz" ao maestro e arranjador Lyrio Panicalli, o mesmo daquele relato sobre Roberto Carlos na gravadora Columbia, que orquestrou as duas faixas originais e regeu a Orquestra Odeon durante a gravação.

---

[61] De acordo com verbete do *Dicionário Cravo Albin* disponível em: https://dicionariompb.com.br/artista/francisco-alves/
[62] *HMPB*, n. 5, s/p, 1970.
[63] Gravada no dia 17 de março de 1937.
[64] *HMPB*, n. 6, s/p, 1970.
[65] Gravadas no dia 25 de maio de 1948.
[66] *HMPB*, n. 10, s/p, 1970.
[67] Gravada no dia 4 de julho de 1970.

Já Silvio Caldas, com forte presença no samba-canção e na seresta, foi um dos mais longevos e influentes intérpretes da música popular brasileira, conhecido como o "Seresteiro do Brasil"[68]. Nascido no bairro de São Cristóvão, no Rio de Janeiro, iniciou sua carreira na década de 1920, destacando-se no rádio e na indústria fonográfica. Sua voz marcante e seu estilo lírico ajudaram a consolidar a seresta como um gênero de grande popularidade. Ao longo das décadas de 1930 e 1940, gravou composições de nomes como Ary Barroso, Noel Rosa, Cartola, Wilson Batista e Custódio Mesquita, além de assinar parcerias destacadas com Orestes Barbosa, como *Serenata* e *Chão de estrelas*. Sílvio Caldas também participou ativamente do cinema e do carnaval, imortalizando sucessos como *As pastorinhas* (Noel Rosa e João de Barro) e *Deusa da minha rua* (Newton Teixeira e Jorge Faraj). A partir da década de 1960, reduziu sua atividade artística, mudando-se para um sítio em Atibaia, no interior de São Paulo, onde passou os últimos anos de vida.

Uma similaridade entre Silvio Caldas e Francisco Alves vem da canção *Aquarela do Brasil*. Apesar da *HMPB* citar a gravação original feita por Chico Alves, em 1939 e já discutida anteriormente, o fonograma que integra o fascículo dedicado a Ary Barroso, autor da obra, foi gravado em 29 de agosto de 1942, tendo a interpretação de Silvio Caldas. No entanto, conforme a visão cultivada pela *HMPB*, um dos registros mais importantes de Silvio Caldas, este inserido no fascículo sobre Lamartine Babo, é a canção *No rancho fundo*[69], veiculada em "um dos melhores discos do 'Caboclinho'"[70], em alusão a Caldas.

4.2.3 Caetano Veloso e João Gilberto, tropicalismo e bossa nova

Entre os artistas que emergiram a partir da bossa nova e da MPB, Caetano Veloso e João Gilberto aparecem com cinco menções cada. A presença de Caetano Veloso em diferentes contextos musicais reafirma sua posição entre os articuladores das transformações na música popular a partir dos anos 1960. João Gilberto, por sua vez, tem sua recorrência ligada a um repertório que remete diretamente à bossa nova e a seus desdobramentos, consolidando-se como uma referência fundamental na canção brasileira.

É importante observarmos essas duas figuras, Caetano Veloso e João Gilberto, de forma mais atenta. Vamos começar por Caetano que, além de figurar como intérprete em

---

[68] De acordo com verbete do *Dicionário Cravo Albin* disponível em: https://dicionariompb.com.br/artista/silvio-caldas/

[69] Gravada no dia 4 de julho de 1939.

[70] *HMPB*, n. 6, s/p, 1970.

fascículos dedicados a outros artistas, teve um número da coleção dedicado à sua própria obra como cancionista. Uma das faixas em que surge como intérprete encontra-se no fascículo 25, dedicado a Vicente Celestino. A canção é *Coração materno,* escrita e gravada orginalmente por Vicente Celestino em 1937, na RCA Victor, fonograma tratado pelo fascículo como "um dos impactos mais fundos que se conhecem em todo o curso da música popular brasileira"[71]. A gravação disponibilizada foi feita por Caetano Veloso na Philips em 1968, "com expressivo comentário orquestral de Rogério Duprat"[72], ou seja, é mais um exemplo no qual a coleção denota um tipo de conexão entre o intérprete e o arranjador, consolidando o papel central do arranjo no processo fonográfico. O fonograma foi lançado em um compacto simples de Caetano, em 1969, e também no LP *Tropicália ou Panis et Circensis,* de 1968, com arranjos de Duprat e produção de Manuel Berembein.

De modo geral, o fascículo dedicado a Caetano Veloso, cujos textos são assinados por Augusto de Campos, enfatiza sua revolução estilística e cultural na MPB, especialmente através da Tropicália. Os textos destacam seu rompimento com os padrões tradicionais da música brasileira, incorporando influências diversas, como a bossa nova, a jovem guarda e a música pop internacional. Por meio da análise das músicas presentes no fascículo, é ressaltada certa ousadia artística e a maneira como Caetano desafiou convenções, como em *Alegria, Alegria*, que, ao lado de *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil, foi uma das responsáveis por introduzir a guitarra elétrica no cenário da MPB e confrontar tabus sonoros e culturais.

> Recusando-se à imagem de menino desprotegido que lhe queriam impor, Caetano explodira no III Festival de Música Popular da Record (setembro de 1967) com o desafio de **Alegria, Alegria**, ao lado de **Domingo no parque**, de Gilberto Gil. O próximo passo ainda seria mais ousado e polêmico. Tropicália, Boleros e beguines. Camisolões e cabeleiras. Letras em inglês, latim ou portunhol. Violinos e bananas cafonas. Guitarras e canhões. Era difícil, cada vez mais difícil olhar para êles. E acompanhar os lances vertiginosos da antropofagia cultural que êles praticavam de disco para disco, de música para música (*HMPB,* n. 22, Augusto de Campos, p. 2, 1971).

Assim, *Alegria, Alegria* exemplifica esse espírito inovador ao unir a poética que surgia dentro do tropicalismo, tanto do ponto de vista dos elementos textuais quanto dos conceitos, com uma sonoridade marcada pela experimentação, como uso da guitarra elétrica e pela estrutura musical como um todo, incluindo a harmonia e os contornos melódicos. O fonograma disponibilizado pelo fascículo foi gravado por Caetano, com o acompanhamento da banda argentina The Beat Boys, poucos dias antes da decisão do III Festival da Música Popular

[71] *HMPB*, n. 25, s/p, 1971.
[72] Idem.

Brasileira. Mais do que um simples sucesso, a canção representou um ponto de inflexão na trajetória do artista, antecipando os passos ainda mais ousados que viriam com o transcurso do movimento tropicalista.

Outras canções, como *Tropicália* e *Atrás do trio elétrico*, reafirmam seu papel no campo da experimentação, enquanto *Saudosismo* evidencia sua relação crítica com a bossa nova, ao mesmo tempo em que a homenageia. Além das inovações poéticas e musicais, o fascículo também analisa os arranjos de suas gravações, destacando o papel de maestros como Rogério Duprat e Júlio Medaglia. Os arranjadores, portanto, estavam envolvidos na criação de uma sonoridade característica tanto para a obra do cancionista Caetano, quanto para o período histórico em que o tropicalismo se inseriu na cultura brasileira.

Quanto a João Gilberto, a *HMPB* o considera como uma figura central na revolução estética da MPB, destacando seu papel como um dos principais instauradores da bossa nova, ao lado de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. O fascículo 16, dedicado a Tom Jobim, ressalta a gravação de *Chega de Saudade,* já tratada anteriormente, como um divisor de águas na música brasileira, enfatizando o entrosamento entre o violão de João Gilberto e a instrumentação camerística de Tom Jobim. Além disso, a coleção sublinha a influência transformadora de João Gilberto na interpretação vocal da MPB. No mesmo fascículo, ele é descrito como um artista que estudou e se aperfeiçoou para assumir uma posição de vanguarda na música brasileira, "com seriedade e sem concessões"[73], influenciando toda uma geração de intérpretes.

Ao mesmo tempo, o fascículo também reconhece a estrutura inovadora das canções lançadas por João Gilberto, como *Desafinado*, composta por Tom Jobim e Newton Mendonça, cuja complexidade melódica, harmônica e rítmica a tornava inadequada para grandes massas, sendo mais apropriada para uma interpretação individual, capaz de evidenciar seus detalhes sutis.

> Com essas composições [*Desafinado, Chega de saudade*, entre outras obras marcantes para a bossa nova] seriam executadas por pequenos conjuntos ou, mais comumente, cantadas por uma única pessoa, acompanhada por violão ou pequeno grupo instrumental, surgiu uma técnica de composição voltada a articulações mais sutis e de detalhe, valendo-se de expressivo vocabulário, prevendo contato íntimo com o ouvinte.
> É o que ocorre com **Desafinado**. "Esta composição", escreve [Júlio] Medaglia, "possui uma linha melódica cheia de saltos dificilmente entoáveis, movimenta-se dentro de uma tessitura vocal bastante grande, indo de regiões graves ao agudo numa mesma frase. Possui uma movimentação rítmica tôda sincopada, nunca coincidindo os inícios de frase com o tempo forte do compasso e nunca repetindo frases rítmicas; conta com uma estrutura harmônica bastante evoluída, que prevê o emprego de acordes alterados, ou 'dissonantes', como se diz popularmente; harmonia modulante, passando por várias tonalidades e voltando no fim à tonalidade original. Essas características musicais típicas da bossa nova, a tornam, como é natural, inadequada

[73] *HMPB,* n. 16, p. 7, 1970.

> para ser cantada por grandes massas, prestando-se mais à interpretação de um cantor, que, sòzinho, pode evidenciar todos os seus detalhes composicionais" (*HMPB,* n. 16, p. 7, 1970).

Apesar da importância da interpretação de João Gilberto, é da composição e dos arranjos de Tom Jobim que surgem as impressões mais marcantes. A análise de Júlio Medaglia sobre *Desafinado*, revela um olhar técnico e ao mesmo tempo sensível às transformações estéticas promovidas pela bossa nova. Medaglia identifica na canção de Tom Jobim e Newton Mendonça uma ruptura com os modelos convencionais da canção popular radiofônica, ao destacar elementos como a amplitude da tessitura vocal, os saltos melódicos difíceis de entoar, a irregularidade rítmica com predomínio de síncopes e a sofisticação harmônica, marcada por modulações e uso de acordes alterados. Essa descrição permite compreender a bossa nova como um movimento que internalizou valores da música erudita moderna (sobretudo no tratamento harmônico e rítmico), ao mesmo tempo em que cultivava a intimidade expressiva de interpretações minimalistas, frequentemente centradas no violão e em pequenos conjuntos. Ao afirmar que essas canções não se prestam a serem cantadas por "grandes massas", Medaglia antecipa uma discussão sobre a relação entre forma musical e modos de recepção, algo que também está presente nas reflexões de Aragão (2001) e Pereira (2005a), para quem o arranjo e a composição funcionam como camadas integradas na criação de sentidos musicais. No caso de *Desafinado*, a própria estrutura da canção já contém uma lógica de arranjo implícita, exigindo do intérprete uma leitura detalhada e sofisticada de suas nuances composicionais. Assim, Medaglia não apenas descreve os aspectos técnicos da obra, mas também propõe uma chave de leitura estética e histórica, que situa a bossa nova como um marco de refinamento e introspecção na música popular brasileira. Relacionando essa argumentação a João Gilberto, nota-se que a *HMPB* estabelece sua narrativa sobre ele como parte de uma nova estética musical, considerando-o um artista que unia refinamento técnico e inovação estilística.

4.2.4 Gal Costa e Nara Leão: tropicalismo e canção engajada

A análise sobre a recorrência de intérpretes conduz às vozes de Gal Costa (1945-2022) e Nara Leão (1942-1989), com quatro menções cada. A coleção apresenta as duas como figuras centrais da música brasileira, mas com trajetórias e papéis distintos dentro do panorama musical. Gal Costa é destacada por sua participação no movimento tropicalista e sua versatilidade interpretativa, enquanto Nara Leão é enfatizada como uma voz fundamental da bossa nova e da música de protesto.

Sobre Gal, a *HMPB* a associa ao grupo tropicalista e ao experimentalismo estético do movimento. Sua interpretação de *Não Identificado*, de Caetano Veloso, recebe atenção especial, sendo descrita como uma das mais sensíveis de sua carreira. A canção, classificada como um "iê-iê-iê romântico"[74] com estrutura poética inovadora, teve arranjo de Rogério Duprat, que combinou flauta, cordas e montagens de ruídos eletroacústicos, criando uma atmosfera sonora espacial que reforça o lirismo e o humor da obra.

A participação de Gal em *Que pena*, de Jorge Ben, ganha destaque na leitura que a *HMPB* faz da cantora. Desclassificada no Festival da Excelsior de 1968, *Que pena* acabou sendo "o grande sucesso popular do Lp de estréia de Gal Costa, do grupo tropicalista, considerada uma das mais importantes cantoras brasileiras modernas"[75]. Na sequência, o fascículo associa a cantora a Caetano Veloso, que faria um "contracanto" na música e é identificado como o "descobridor de Gal", além do próprio Jorge Ben, que fez a gravação de um "violão balançado que introduz a marca e o ritmo"[76]. Conforme a coleção aponta, compreende-se que a canção *Que pena,* por ter sido responsável por parte do sucesso de seu LP de estreia, tenha servido para dar início à trajetória de relevância de Gal Costa no cenário musical da época.

Com relação a Nara Leão, a *HMPB* evidencia sua atuação como uma artista multifacetada, cuja trajetória transita entre a bossa nova, a música de protesto e o resgate de repertórios tradicionais. Sua gravação de *Maria Moita*, feita em 1964 para o selo Elenco, integra o repertório da peça musical *Pobre menina rica*, destacando-se pela sofisticação melódica e harmônica. Já *O Sol nascerá*, de Cartola e Elton Medeiros, também interpretada por Nara, é apresentada como uma das mais populares canções do compositor carioca, ressaltando a força melódica da obra e sua recepção crítica positiva.

Outro exemplo do destaque dado à cantora é sua gravação de *Odeon*, de Ernesto Nazareth, que recebeu letra de Vinicius de Moraes e foi lançada em 1968 pela Philips. O arranjo de Rogério Duprat confere um caráter contemporâneo à peça, aproximando a obra de novas sonoridades e reafirmando a capacidade de Nara Leão de transitar entre diferentes estilos musicais. Além disso, a *HMPB* menciona a gravação de *Fêz bobagem*, de Assis Valente, feita por Nara em 1969 com o Terra Trio e arranjada por Sidney Miller. O texto do fascículo ressalta a atualidade para a época que a música do compositor baiano ainda mantinha, ao mesmo tempo em que destaca a maneira como Nara Leão contribuiu para sua redescoberta.

---

[74] *HMPB,* n. 22, s/p, 1971.
[75] *HMPB,* n. 8, s/p, 1970.
[76] Idem.

A comparação entre as abordagens dessas duas cantoras dentro da narrativa construída pela *HMPB* nos mostra que, enquanto Gal Costa é posicionada na coleção como um dos principais expoentes do tropicalismo, Nara Leão é apresentada como uma artista que transitava entre a bossa nova, a música de protesto e o resgate de repertórios nacionais. Ambas, no entanto, compartilham a característica de intérpretes inovadoras, capazes de conferir novos significados às canções e expandir os horizontes da música popular brasileira.

4.2.5 Presença de palco: Wilson Simonal, Dick Farney e Elis Regina

Outro intérprete que também teve quatro menções dentro da *HMPB* foi Wilson Simonal, já discutido anteriormente. Sua presença na coleção abrange tanto o samba e a MPB quanto a música de grande apelo popular, evidenciando sua posição híbrida na indústria fonográfica da época. Sua interpretação de *Garota moderna*, de Jair Amorim e Evaldo Gouveia, é vista na coleção como um marco da adaptação da dupla ao universo jovem, com Simonal alcançando grande sucesso nas paradas.

Além disso, a gravação de *Rio do meu amor*, com arranjo orquestral de Lyrio Panicali, reforça a conexão de Simonal com a tradição da música brasileira, mas com uma abordagem moderna. Já sua interpretação de *País tropical*, de Jorge Ben, é descrita como uma performance espontânea e inovadora, em que Simonal brinca com os músicos, altera a divisão das frases e imprime seu estilo único.

> Êle discursa, brinca com os músicos, canta pelo nariz, interrompe a seqüência natural da melodia ou simplesmente altera a divisão das frases musicais nesta gravação feita na Philips, em 20 de outubro de 1969, um de seus momentos de maior liberdade como intérprete (*HMPB,* n. 8, s/p, 1970).

Dados do IBOPE revelam que o compacto simples lançado por Wilson Simonal com essa canção, através do selo Odeon, ficou na 7ª posição entre os mais vendidos do mês de agosto de 1969, subindo para o 3° lugar em setembro e alcançando a liderança em outubro. Por sua capacidade de atrair o público, a *HMPB* ressalta Simonal como um artista que circulava com naturalidade entre diferentes vertentes da música brasileira, ao mesmo tempo mantendo forte apelo popular.

Por fim, o ranqueamento de intérpretes nos traz aos nomes de Dick Farney (1921-1987) e Elis Regina (1945-1982), ambos aparecendo em três fascículos diferentes. Dick Farney é abordado na coleção como um intérprete fundamental para a modernização da canção

brasileira, situando-se na transição entre a estética tradicional do canto romântico e o intimismo que marcaria a bossa nova. Sua atuação é destacada tanto na difusão da obra de Tom Jobim – tendo sido um dos primeiros a gravar arranjos do compositor, ao lado de Elizeth Cardoso e Os Cariocas – quanto em registros que evidenciam sua proximidade com a música norte-americana, particularmente o jazz.

Entre os exemplos mencionados na coleção, sua interpretação de *Garota de Ipanema*, gravada em 1970 com arranjo de José Briamonte, ilustra sua inserção na estética bossanovista. Vale destacar que a composição é de 1962 e teve diversas gravações tanto no Brasil quanto no exterior. A trajetória de Farney na música popular também é exemplificada pela gravação de *Copacabana*, de Alberto Ribeiro e composta para o filme homônimo que o cineasta Wallace Downey produziu nos Estados Unidos. De acordo com o fascículo 9, dedicado a João de Barro e Alberto Ribeiro, a canção teve arranjo e regência de Eduardo Patané e marcou a estreia de Farney no mercado do disco. Dessa forma, a coleção sublinha a versatilidade de Dick Farney, evidenciando sua contribuição para a consolidação de uma nova abordagem interpretativa na MPB.

Sobre Elis Regina, a análise de sua presença na *HMPB* evidencia seu papel central como intérprete e figura de projeção na música brasileira. A coleção destaca sua performance em diversas canções icônicas, enfatizando tanto a expressividade vocal quanto o impacto exercido por ela no contexto dos festivais e da música brasileira como um todo. *Arrastão*, composição de Edu Lobo e Vinicius de Moraes, ganha destaque na leitura que a coleção faz sobre Elis. Vencedora do I Festival da Música Popular Brasileira, promovido pela *TV Excelsior*, de São Paulo, realizado em abril de 1965, a canção é apontada no fascículo como um marco importante por três motivos:

a) sua imagem cênica, devido à coreografia da intérprete, Elis Regina, que cantava balançando os braços e seguia a orientação do bailarino estadunidense Lennie Dale, responsável por instrui-la na realização de "movimentos coreográficos cadenciados". Tal performance, de acordo com o texto, representaria uma "ruptura com a primeira fase da bossa nova, geralmente tímida e intimista desde João Gilberto"[77];

b) por projetar o compositor Edu Lôbo a um circuito midiático e de público para além da bossa nova, onde era conhecido e, de certa medida, tinha seu trabalho restrito;

[77] *HMPB,* n. 20, s/p, 1971.

c) por marcar um novo tipo de atração televisiva: os festivais de música popular, que viriam a ocupar, nos anos seguintes, as grades de programação de emissoras como a *TV Record*, também em São Paulo, e a *TV Globo*, no Rio de Janeiro.

É relevante a ligação entre Elis e Edu Lôbo por conta de outra interpretação marcante da cantora, destacada pela coleção, que foi a gravação de *Upa, Neguinho*, parceria de Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri. O fascículo menciona que sua interpretação vibrante levou a canção ao reconhecimento além do Brasil, sendo incorporada aos espetáculos que realizou na casa de shows Olympia, em Paris.

Além disso, a coleção destaca a atuação de Elis Regina na gravação de *Lapinha*, composta por Baden Powell e Paulo César Pinheiro. A interpretação da cantora foi considerada decisiva para a vitória da canção na I Bienal do Samba, em 1968, sendo descrita como "eletrizante"[78]. Elis também aparece em registros de sua participação no programa *O Fino da Bossa*, como em sua versão ao vivo de *Canto de Ossanha*, de Baden Powell e Vinicius de Moraes. A gravação contida no fascículo foi registrada ao vivo durante o programa, sendo classificada como de "impressionante magnetismo rítmico-melódico, provavelmente por fôrça de sua característica ritual"[79]. Dessa forma, a *HMPB* constrói uma imagem de Elis Regina como uma artista inovadora, cuja interpretação e presença cênica tiveram um impacto determinante na consolidação da MPB, especialmente nos festivais dos anos 1960. Seu repertório na coleção reflete versatilidade e capacidade de dar novos significados às obras que interpretava. Neste caso, a atuação da cantora pode ser associada ao conceito de mediação proposto por Lamarão (2012), por sua maneira de interpretar ampliava a criação de sentidos para a obra musical, mediando a experiência entre o cancionista e o público ouvinte.

4.2.6 Sistematização dos dados sobre os intérpretes

A análise das recorrências dos intérpretes na coleção *HMPB* evidencia um projeto de curadoria que articula tradição e inovação no campo da música popular brasileira, estabelecendo conexões entre diferentes momentos históricos por meio das vozes que marcaram distintas fases do repertório nacional. Ao reunir figuras centrais do período áureo do rádio — como Orlando Silva, Francisco Alves e Silvio Caldas — com intérpretes fundamentais da era da MPB — como João Gilberto, Elis Regina, Caetano Veloso e Gal Costa —, a coleção não apenas traça uma linha evolutiva do canto popular, mas também inscreve essa trajetória dentro

[78] *HMPB*, n. 11, s/p, 1970.
[79] *HMPB*, n. 11, s/p, 1970.

de uma operação historiográfica pautada na seleção, ordenação e organização de materiais — fonográficos e textuais — que não apenas relatam a história, mas a constroem ativamente como narrativa cultural.

Nesse processo, o papel do arranjador emerge como elemento estruturante da construção sonora e simbólica dessas interpretações. A escolha reiterada de nomes como Radamés Gnattali, Lyrio Panicali, Rogério Duprat e Júlio Medaglia não é apenas uma constatação técnica, mas uma dimensão da narrativa editorial da *HMPB* que reforça a importância das mediações técnico-estéticas na conformação da memória musical brasileira. No caso de João Gilberto, por exemplo, os arranjos camerísticos de Tom Jobim são destacados como parte indissociável de sua sonoridade revolucionária. Já no tropicalismo, a presença de Rogério Duprat e Júlio Medaglia atua como vetor de transformação estética, conferindo forma sonora às rupturas promovidas por Caetano Veloso e Gal Costa. Nos casos de Elis Regina e Wilson Simonal, a voz encontra no arranjo um contraponto performático, evidenciando um jogo expressivo entre interpretação vocal e estrutura instrumental.

A coleção, portanto, realiza uma narrativa historiográfica por meio dos fonogramas que dá protagonismo midiático a cancionistas e intérpretes, todavia, levando à observação do arranjo em uma função não meramente complementar, mas fundamental para a compreensão da canção gravada como documento histórico. Como propõe Certeau (1982), narrar a história é sempre um gesto de ordenamento do passado. Nesse sentido, a *HMPB* atua como instância que organiza e legitima uma memória musical em que os arranjadores, ainda que de forma lateral no texto, aparecem como mediadores decisivos dentro da estrutura da indústria fonográfica. Tal indicação leva em conta tanto os processos produtivos dos fonogramas quanto sua recepção pelo público ouvinte. Mesmo que nem sempre citadas com destaque, as marcas sonoras impressas pelos arranjadores atravessam os registros da coleção, demonstrando que a memória musical construída por esse projeto editorial se estrutura, ainda que de forma discreta, sobre os gestos arranjísticos que configuram a materialidade estética da música popular brasileira.

Dando continuidade à análise dos padrões de interpretação na coleção *HMPB*, torna-se importante sistematizar os dados levantados até aqui a fim de evidenciar com maior clareza como se deu a distribuição das cantores ao longo dos fascículos. A recorrência de determinados intérpretes não apenas aponta para critérios editoriais de curadoria — ligados ao prestígio, à adequação estilística ou à capacidade expressiva —, como também revela estratégias narrativas implícitas no projeto historiográfico da coleção. Tal como discutido anteriormente, a escolha das vozes que dariam vida às releituras do repertório não foi neutra: ela reflete uma operação

de mediação cultural que articula passado e presente, tradição e atualização estética, reforçando a centralidade do arranjo como elemento modelador da escuta e da memória musical.

Com esse intuito, apresentamos a seguir a tabela 8, que organiza os intérpretes mais recorrentes da *HMPB*, informando a quantidade de fascículos em que aparecem e os respectivos biografados. Para essa sistematização, foram desconsiderados os casos em que o próprio homenageado interpreta suas composições, ou seja, artistas cuja obra foi celebrada no fascículo e que também atuam como intérpretes dos fonogramas selecionados, como Juca Chaves, Chico Buarque e Jorge Ben. O foco recai, portanto, sobre os cantores e cantoras convidados a reinterpretar o repertório alheio, permitindo observar os critérios de representação vocal mobilizados pela coleção e suas implicações para a construção simbólica da história da música popular brasileira.

TABELA 8 – INTÉRPRETES MAIS RECORRENTES NA HMPB

Posição	**Intérprete**	**Número de Fascículos**	**Fascículos em que aparece (personagem homenageado**
1º	Orlando Silva	7	1 (Noel Rosa), 2 (Pixinguinha), 7 (Ataulfo Alves), 10 (Lupicínio Rodrigues), 17 (Cartola e Nelson Cavaquinho), 19 (Joubert de Carvalho), 27 (J. Cascata e Leonel Azevedo)
2º	Francisco Alves	6	6 (Lamartine Babo), 10 (Lupicínio Rodrigues), 12 (Ismael Silva), 17 (Cartola e Nelson Cavaquinho), 21 (Herivelto Martins), 23 (Orestes Barbosa)
	Silvio Caldas	6	6 (Lamartine Babo), 7 (Ataulfo Alves), 19 (Joubert de Carvalho), 21 (Herivelto Martins), 23 (Orestes Barbosa), 35 (Wilson Batista)
3º	Caetano Veloso	5	8 (Jorge Ben), 9 (João de Barro e Adalberto Ribeiro), 22 (Caetano Veloso), 25 (Vicente Celestino), 30 (Gilberto Gil)
	João Gilberto	5	3 (Dorival Caymmi), 5 (Ary Barroso), 16 (Tom Jobim), 29 (Custódio Mesquita), 36 (Antônio Maria)
4º	Gal Costa	4	8 (Jorge Ben), 18 (Roberto Carlos), 22 (Caetano Veloso), 30 (Gilberto Gil)
	Nara Leão	4	14 (Assis Valente), 18 (Roberto Carlos), 22 (Caetano Veloso), 24 (Vinícius de Moraes)
	Wilson Simonal	4	15 (Jair Amorim e Evaldo Gouveia), 18 (Roberto Carlos), 32 (Billy Blanco), 47 (Dolores Duran e Tito Madi)
5º	Dick Farney	3	3 (Dorival Caymmi), 4 (Chico Buarque), 15 (Jair Amorim e Evaldo Gouveia)
	Elis Regina	3	11 (Baden Powell), 20 (Edu Lôbo), 30 (Gilberto Gil)

FONTE: O autor (2025).

A análise da recorrência de intérpretes na *HMPB* revela padrões que vão além da simples frequência com que determinados nomes aparecem ao longo dos fascículos. Ao destacar artistas como Orlando Silva, Francisco Alves, Silvio Caldas, João Gilberto, Caetano Veloso, Gal Costa, Wilson Simonal e Elis Regina, a coleção desenha um arco interpretativo que articula diferentes períodos da música popular brasileira, da era do rádio à consolidação da MPB. Mais do que enumerar vozes consagradas, o que se observa é a construção de uma narrativa que atribui a esses intérpretes um papel ativo na mediação entre o repertório histórico e o público contemporâneo da coleção. Nesse sentido, o intérprete aparece como um agente de mediação cultural, nos termos propostos por Lamarão (2012), ao reconfigurar sentidos, revitalizar repertórios e estabelecer pontes entre diferentes gerações de ouvintes.

A escolha desses intérpretes não é neutra: ela opera como parte de uma estratégia editorial que visa reforçar determinadas continuidades estilísticas e simbólicas. Assim, quando João Gilberto canta Dorival Caymmi ou quando Gal Costa interpreta Jorge Ben, há uma mediação sonora e cultural que atualiza os sentidos dessas canções dentro de uma moldura estética e histórica renovada. Essa mediação, por sua vez, é também moldada pelos gestos arranjísticos que estruturam a sonoridade das gravações, dando forma concreta às interpretações e determinando sua inserção na memória auditiva coletiva.

Nesse processo, a *HMPB* transforma enunciados sobre o passado em discursos legitimadores de uma certa memória nacional. Ao selecionar intérpretes específicos para regravar canções emblemáticas, a coleção não apenas resgata repertórios, mas institui uma leitura do passado musical que é, ao mesmo tempo, seletiva e normativa. A operação historiográfica aqui não se limita ao texto escrito dos fascículos, mas se estende à materialidade sonora dos fonogramas, onde arranjo, interpretação e gravação constituem-se como formas de escrita da história. Com isso, a *HMPB* reafirma a centralidade da voz cantada na evocação do passado, mas o faz dentro de uma moldura estética cuidadosamente arquitetada por arranjadores, produtores e diretores artísticos, agentes que também integram essa narrativa de consagração.

4.3 OS ARRANJADORES NA HMPB

Embora o foco principal da *HMPB* esteja direcionado à celebração dos cancionistas e intérpretes (reforçando o padrão tradicional da historiografia da música popular brasileira), a coleção não deixa de reconhecer, ainda que de maneira pontual e menos sistematizada, a relevância dos arranjadores na construção da identidade sonora das gravações. Em alguns

fascículos, o texto editorial menciona expressamente a contribuição dos arranjos para o resultado final dos fonogramas, destacando a sofisticação orquestral de Radamés Gnattali, Lyrio Panicali e Pixinguinha; as inovações experimentais de Rogério Duprat e Júlio Medaglia; ou a versatilidade e inventividade de nomes como César Guerra-Peixe e José Briamonte. Esses profissionais, embora não ocupem o centro da narrativa construída pela coleção, aparecem associados a diferentes fases e estilos da música popular brasileira, permitindo a identificação de continuidades, rupturas e inflexões no próprio papel do arranjador ao longo do tempo.

Do ponto de vista teórico, é importante considerar que o arranjo musical, conforme aponta Boyd (2001), deve ser entendido não como simples adorno à composição original, mas como uma etapa criativa responsável por organizar e potencializar os elementos musicais da canção. O arranjador, nesse contexto, é um agente ativo no processo de mediação entre a obra e sua materialização fonográfica, definindo escolhas de timbre, textura, dinâmica e forma que impactam diretamente na recepção pública do fonograma. Essa mediação, nos termos discutidos por Lamarão (2012), opera como uma prática cultural decisiva, que insere a canção em um circuito cultural mais amplo, articulando convenções estéticas, expectativas de mercado e possibilidades de escuta. Assim, mesmo quando não destacados como protagonistas na *HMPB*, os arranjadores integram o próprio alicerce sonoro da coleção, sendo corresponsáveis pelas formas com que a história da música brasileira é narrada e ouvida.

A seguir, uma análise quantitativa dos arranjadores identificados nos fonogramas presentes na *HMPB* busca revelar a estruturação dessa dimensão técnica e estética dentro do projeto editorial. O levantamento apresentado na tabela 9 considera a frequência de ocorrência dos arranjadores ao longo dos 48 fascículos, bem como a diversidade de estilos e formações profissionais contempladas. Ao visualizar esses dados, será possível discutir não apenas a centralidade de determinados nomes na curadoria da coleção, mas também os critérios de escolha que indicam formas implícitas de reconhecimento da função autoral exercida pelos arranjadores na música popular gravada.

Cabe, neste ponto, explicitar o critério metodológico adotado para a elaboração da tabela 9. Consideramos apenas os casos em que o nome do arranjador é explicitamente identificado nos materiais da coleção como responsável pela elaboração do arranjo musical. Foram excluídas da listagem situações em que a informação aparece de forma genérica ou indireta, como no caso de menções a grupos instrumentais ou orquestras ou mesmo quando há apenas a referência à regência de um maestro, sem a atribuição textual do arranjo a essa mesma figura. Embora tais menções muitas vezes permitam inferir a existência de um trabalho de

arranjo, optou-se por limitar o levantamento aos casos de atribuição nominal direta, de modo a assegurar maior objetividade e precisão nos dados apresentados.

TABELA 9 – ARRANJADORES IDENTIFICADOS NA HMPB

Fascículo	Arranjador
1	Pixinguinha *(Orvalho vem caindo).*
3	Radamés Gnatalli (*O Mar).* Leo Vilar *(Você já foi à Bahia?,* arranjo vocal). José Briamonte (*Marina,* arranjo de base).
4	José Briamonte *(Carolina,* orquestração).
5	Radamés Gnatalli (*Aquarela do Brasil).* Leo Vilar *(Na baixa do sapateiro)*
6	José Menezes *(Eu sonhei que tu estavas tão linda).* Pixinguinha *(Chegou a hora da fogueira; O teu cabelo não nega; Serra da Boa Esperança; Moleque indigesto).*
7	Radamés Gnatalli (*Errei, erramos).* Lírio Panicalli *(Atire a primeira pedra).*
9	Radamés Gnatalli (*Laura).* Pixinguinha *(Linda borboleta).*
10	Lírio Panicalli *(Nervos de aço; Brasa; Quem há de dizer).*
11	Luiz Eça *(Consolação).*
12	Pixinguinha *(Adeus).*
13	Rogério Duprat *(Dezessete légua e meia).*
14	Sidney Miller *(Fêz bobagem).* Pixinguinha *(Boas festas; Alegria).* Leo Vilar *(Brasil pandeiro*, arranjo vocal).
16	Tom Jobim *(Tereza da praia; Desafinado; A felicidade)* Claus Ogerman *(Samba de uma nota só)* José Briamonte *(Garôta de Ipanema)*
19	Rondon, pianista e regente da Orquestra Victor Brasileira *(Zingara)* Renato Oliveira *(Pierrô)* José Menezes *(A flor e a vida).*
21	Otaviano Romeiro, o maestro Fon-Fon *(Ave Maria no morro).* Lírio Panicalli *(Caminhemos)*
22	Rogério Duprat *(Não-identificado; Irene).* Sidney Miller *(Atrás do trio elétrico).* Júlio Medaglia *(Tropicália).*
23	Lírio Panicalli *(Arranha-céu; Chão de estrêlas).*
24	Severino Filho *(Insensatez).* Enrico Simonetti *(Bom dia, tristeza).* Tom Jobim *(Serenata do adeus).*
25	Rogério Duprat *(Coração materno).* Pixinguinha *(Ouvindo-te).*
26	Sidney Miller *(Coisas do mundo, minha Nêga).*
27	Radamés Gnatalli *(Apanhei um resfriado; Lábios que beijei).*
28	Radamés Gnatalli *(Primavera).*
29	Custódio Mesquita *(Velho realejo; Mulher).*
30	Rogério Duprat *(Domingo no parque; Cultura e civilização; Geléia geral).* Carlos Castilho *(Procissão).* Chiquinho de Moraes *(Roda).*
31	José Menezes *(Escurinho; Chegou a bonitona).* Lindolfo Gaya *(Você está sumindo)*
32	Radamés Gnatalli *(Sinfonia do Rio de Janeiro – trechos IX e X)* Lírio Panicalli *(Rio do meu amor)* José Menezes *(Piston de gafieira)*
33	José Menezes *(O pé de anjo; Saia da raia)* Radamés Gnatalli *(Jura)*

	Lindolfo Gaya *(Cansei)*
35	Antônio Pôrto Filho, o Maestro Portinho *(Louco – ela é seu mundo)*
37	Theo de Barros *(Jôgo de dados)*. Sérgio Ricardo *(Bichos da noite)*.
39	Luiz Eça *(Travessia; Catavento; Morro velho)*
40	Rogério Duprat *(Odeon)* José Menezes *(Ô abre alas)* Radamés Gnatalli *(Gaúcho)*
41	Enrico Simonetti *(Por quem sonha, Ana Maria?; Aquarela dos sonhos; Meu violão morreu; Auto-retrato; Caixinha, obrigado; Presidente bossa-nova)* Lírio Panicalli *(Pequena marcha para um grande amor; Dona Maria Teresa).*
44	Erlo Chaves *(A mesa rosa amarela)* Guio de Moraes *(Evocação n. 1)* Ciro Pereira *(Evocação n. 3; Qual é o tom?)*
45	Maestro Portinho *(Volta por cima)*
48	Radamés Gnatalli *(O vatapá; Jocosa; Saudosa)*

FONTE: O autor (2025).

A análise da tabela 9 permite lançar luz sobre a presença dos arranjadores na *HMPB*, com base nos registros efetivamente nominados nas fichas de repertório. Dos 48 fascículos da coleção, 35 apresentam pelo menos um fonograma com indicação explícita de autoria de arranjo, o que equivale a cerca de 72% do total. À primeira vista, essa porcentagem poderia sugerir um amplo reconhecimento da atuação dos arranjadores no projeto editorial. No entanto, quando o foco recai sobre a totalidade dos fonogramas, mais de 380 gravações ao longo da coleção, verifica-se que apenas 94, pouco menos de 25%, contam com menção direta à autoria do arranjo. Essa diferença de perspectiva evidencia uma realidade distinta: apesar de estarem presentes em boa parte dos fascículos, os arranjadores são nominalmente creditados em uma fração bastante restrita do repertório.

Esse dado revela que, na prática editorial da *HMPB*, os arranjadores são mencionados de maneira esporádica e pouco sistematizada, o que restringe sua inserção como figuras reconhecíveis dentro da arquitetura documental da coleção. Essa delimitação metodológica, centrada na nomeação explícita dos arranjadores, acaba por evidenciar uma dinâmica recorrente nas práticas editoriais da coleção: mesmo quando o arranjo está presente e é reconhecível, seu autor frequentemente permanece sem registro. A escolha de registrar apenas alguns nomes, e não sistematizar esse dado, reforça a percepção de que o lugar do arranjador, embora estruturante na conformação sonora das gravações, permanece periférico na narrativa construída pela coleção. Tal escolha também lança luz sobre os próprios limites da coleção como dispositivo editorial, que ora valoriza, ora negligencia aspectos estruturantes da produção fonográfica.

Não se pode, no entanto, negar o fato de que há uma ausência de documentação dos estúdios de gravação e das próprias gravadoras, o que representa um desafio para se creditar

apropriadamente os profissionais envolvidos no processo produtivo de um fonograma. No caso da *HMPB,* é possível supor que parte das informações levadas à publicação tenham sido levantadas a partir da memória de seus próprios consultores, muitos deles tendo atuado nas gravações inseridas nos fascículos da coleção. Um exemplo é a cantora Aracy de Almeida, que figurou entre os consultores da *HMPB* e que atuou como intérprete em várias gravações inseridas nos discos. O mesmo pode ser dito de arranjadores como Rogério Duprat e Júlio Medaglia, que fizeram parte do time da coleção e arranjaram obras que foram utilizadas nos fascículos.

Diante disso, a lacuna na nomeação sistemática dos arranjadores na *HMPB* não deve ser atribuída exclusivamente a uma decisão editorial consciente da coleção, mas compreendida também como herança de uma longa tradição da indústria fonográfica brasileira, que historicamente negligenciou a formalização desses créditos, especialmente nas décadas de 1930 e 1940. Como demonstrado por Bessa (2010) em seu estudo sobre Pixinguinha, a ausência de autoria explícita nos discos impôs aos pesquisadores um trabalho arqueológico em contratos e documentos paralelos. A *HMPB*, nesse sentido, atua em uma zona de fronteira: ao mesmo tempo em que reitera certas omissões herdadas, também explicita, ainda que de modo desigual, a atuação de arranjadores historicamente consolidados. O mapeamento dos nomes recorrentes nas fichas técnicas da coleção evidencia como esse reconhecimento se dá de forma seletiva, reproduzindo hierarquias que atravessam a própria historiografia da música popular brasileira. Apesar dessa aparente contradição, isso acaba representando uma evidência do quanto o papel do arranjador é central na conformação da sonoridade de um fonograma. Bessa (2010) aborda essa questão tomando com ponto de partida o processo elétrico de gravação, que se inicia em 1927 e passa a permitir que sons com menos intensidade sejam gravados, como, por exemplo, vozes intimistas e menos empostadas e instrumentos de cordas, em contraponto aos sopros. Segundo a autora, é a partir dessa época que vai se tornar "inconcebível produzir um disco sem que, por trás do microfone, figure um profissional responsável pela sonoridade final da música: o arranjador" (Bessa, 2010, p. 185).

A análise dos arranjadores mencionados na coleção revela a recorrência de nomes historicamente consolidados, como Radamés Gnattali, Pixinguinha, José Menezes, Lírio Panicali e Rogério Duprat, entre outros, o que indica certo padrão de valorização associado à trajetória desses profissionais. No entanto, a própria estrutura editorial da *HMPB* apresenta algumas nuances quanto à explicitação dos créditos de arranjo. Um exemplo emblemático é o fascículo dedicado a Pixinguinha: embora sua relevância histórica como arquiteto sonoro seja amplamente reconhecida, seus arranjos não são nomeados de forma explícita nas fichas

técnicas, permanecendo subentendidos, como se a autoria fosse automaticamente atribuída, sem a formalização do crédito. Situação análoga ocorre em fascículos dedicados a músicos como Tom Jobim e Edu Lobo, cujas atuações na construção dos arranjos são amplamente conhecidas, mas não diretamente assinaladas nos textos da coleção. Essa lógica também se manifesta em fonogramas interpretados pelos próprios compositores, nos quais há indícios claros de intervenção arranjadora, ainda que não haja nomeação expressa. Como aponta Boyd (2001), o arranjo constitui uma instância criativa autônoma, que reorganiza e redefine os sentidos da obra musical. A ausência sistemática dessa identificação não implica a inexistência da contribuição arranjadora, mas aponta para uma lacuna na explicitação de um trabalho que atua decisivamente na definição da sonoridade da canção gravada. Isso tem relação também com a tipologia dos arranjadores, tema do capítulo seguinte, quando será proposto um tipo de tipologia para identificar os arranjadores, conforme eles são exibidos na narrativa historiográfica da coleção *HMPB*.

Nesse contexto, torna-se fundamental compreender a atuação do arranjador sob a perspectiva da mediação cultural, conforme delineada por Lamarão (2012). Longe de ser um executor técnico subordinado à composição original, o arranjador reconfigura as materialidades sonoras a partir de critérios estéticos e mercadológicos, operando como um agente de transição entre os códigos da criação musical e as formas sociais de recepção. Sua intervenção molda não apenas a sonoridade da canção gravada, mas também a maneira como ela será escutada, assimilada e lembrada. Quando observamos a maneira como a *HMPB* lida com esses profissionais (ora nomeando-os, ora deixando-os em segundo plano), deparamo-nos com uma dinâmica de organização do passado que envolve escolhas narrativas, fazendo com que a ausência de sistematização no crédito dos arranjadores, mesmo em casos onde sua presença é notoriamente estruturante, revele os limites desse projeto editorial enquanto dispositivo de memória. A partir deste ponto, o foco se volta para a análise de casos específicos de arranjadores identificados na coleção, buscando compreender, em cada situação, os modos de atuação, recorrência e inserção editorial desses profissionais na conformação da memória musical construída pela *HMPB*.

4.3.1 Radamés Gnattali e o rádio sinfônico

Dentre os arranjadores analisados, destaca-se Radamés Gnattali (1906-1988), cuja atuação na era do rádio foi determinante para a modernização da música popular brasileira.

Nascido em Porto Alegre, Radamés[80] teve uma formação musical sólida desde a infância, influenciado pelo ambiente familiar em que a ópera desempenhava um papel central. Estudou piano e violino no Conservatório de Porto Alegre, mas, ainda jovem, frequentava blocos carnavalescos e serestas, experiências que o aproximaram da prática da música popular, ao mesmo tempo em que desenvolvia uma intensa formação erudita.

Desde o início de sua trajetória, Radamés demonstrou a capacidade de transitar entre esses dois universos. Se por um lado estudava para se tornar concertista, por outro, trabalhava tocando piano em cinemas e bailes, além de atuar em formações como a Jazz Band Colombo. Esse trânsito entre a música erudita e as práticas musicais populares marcaria toda a sua carreira. Segundo Pereira (2012), sua presença na *Rádio Nacional*, entre as décadas de 1930 e 1960, consolidou um modelo de arranjo que articulava elementos da música sinfônica e do jazz, sem romper com as convenções da canção tradicional. O levantamento realizado por Pereira (2012) – feito por meio de documentações da própria rádio, como contratos de trabalho dos arranjadores, boletins radiofônicos, entre outros documentos – confirma a centralidade de Radamés na emissora, destacando que ele produziu cerca de 5 mil arranjos apenas para o programa *Um Milhão de Melodias*, onde regia a Orquestra Brasileira. O número expressivo, além de atestar sua produtividade e versatilidade, também demonstra que, mais do que um orquestrador eficiente, Radamés transformava as canções que passavam por suas mãos. Pereira (2012) explica que eram frequentes as reconfigurações harmônicas das composições, a incorporação de introduções sofisticadas e a exploração de técnicas da música de concerto dentro do formato popular, processo através do qual muitos de seus arranjos se tornaram indissociáveis das versões gravadas.

> O programa "Um milhão de melodias" não é a simples apresentação de músicas populares, bem selecionadas, executadas e cantadas. É uma meia hora de arte, em que será apresentada a primeira grande orquestra tipicamente brasileira [...].
> Para esse fim, os promotores do programa contrataram os melhores músicos do Rio, sob a direção de Radamés Gnatalli, o jovem maestro da Rádio Nacional, cuja incontestável projeção no mundo da música o destacava desde logo para tal empreendimento (*Diário de Notícias*, 28/05/1953).

A fonte acima, extraída do jornal *Diário de Notícias,* destaca não apenas a centralidade de Radamés Gnattali no cenário musical brasileiro, mas também o caráter inovador do programa *Um Milhão de Melodias*, que ia além da mera execução de canções populares, buscando consolidar uma orquestração tipicamente brasileira. Esse ponto se alinha diretamente

[80] Segundo verbete do Dicionário Cravo Albin, disponível em: https://dicionariompb.com.br/artista/radames-gnattali/

às discussões de Pereira (2012), que valoriza o papel de Radamés na modernização da linguagem orquestral da *Rádio Nacional*, especialmente pela introdução de seções rítmicas que ampliaram as possibilidades expressivas do samba e de outros gêneros populares. É possível intuir que o programa tenha funcionado como um laboratório sonoro, onde Radamés pôde desenvolver sua escrita orquestral a partir da síntese entre elementos sinfônicos, jazzísticos e da música popular brasileira. Além disso, a menção ao programa como uma "meia hora de arte" reforça a ideia de que Radamés não apenas adaptava canções para a grande orquestra, mas promovia um processo de recomposição, conferindo a cada peça um tratamento que transcendia o conceito tradicional de arranjo. Essa característica dialoga com a reflexão de Aragão (2001) sobre a fluidez do conceito de arranjo na música popular, que pode variar de uma transcrição literal à reelaboração completa do material original. No caso de *Um Milhão de Melodias*, os arranjos de Radamés exemplificam essa segunda abordagem, pois reconfiguravam as canções dentro de uma estética orquestral inovadora, que não apenas acompanhava as vozes, mas construía novas camadas narrativas por meio da instrumentação.

Dessa forma, a fonte extraída do *Diário de Notícias* confirma que Radamés Gnattali não apenas consolidou sua posição como principal arquiteto da sonoridade da *Rádio Nacional*, mas também redefiniu o papel do arranjador na música popular brasileira. Sua atuação no programa indica que o rádio não foi apenas um meio de difusão da música popular, mas um espaço de experimentação sonora. Seu trabalho não apenas redefiniu a sonoridade das orquestras radiofônicas, mas também influenciou diretamente os rumos da indústria fonográfica, ao introduzir novos paradigmas para a gravação e comercialização da música popular brasileira. Essa interseção entre o rádio e a indústria fonográfica fez com que suas concepções orquestrais passassem a moldar a estética das gravações comerciais, muitas vezes tornando-se referência para futuras interpretações das canções.

Em paralelo ao seu trabalho como arranjador no rádio e na indústria fonográfica, Radamés dedicou-se à música instrumental e à composição de concerto. Segundo Lima (2017), sua obra para violão denota os mesmos princípios que orientavam sua escrita orquestral. O autor revela que Radamés empregava estratégias semelhantes em seus arranjos radiofônicos e em suas composições para violão, operando com liberdade sobre o material original para criar novas soluções harmônicas e tímbricas. O pesquisador também destaca um momento cultural desse trânsito entre o erudito e o popular: o ano de 1951, quando Radamés e Heitor Villa-Lobos lançaram obras para violão solo. O episódio representa não apenas a consolidação do violão como instrumento de concerto, mas também um reconhecimento mais amplo da música

instrumental no Brasil, reforçando a posição de Radamés como um elo entre o rádio, a indústria fonográfica e a música de concerto.

Sua produção na *Rádio Nacional* exemplifica essa interseção de linguagens. Novamente, arranjos como o de *Aquarela do Brasil* (mencionado no fascículo 5 da *HMPB* e gravado por Francisco Alves em 1939) demonstram um tratamento sinfônico da canção popular, com introduções elaboradas e passagens de grande complexidade harmônica. Já em *Serra da Boa Esperança* (registrada no fascículo 6 e também interpretada por Francisco Alves), Radamés adota uma instrumentação mais camerística, dialogando diretamente com a expressividade da interpretação vocal. Essa flexibilidade no tratamento dos arranjos revela sua habilidade em adaptar a orquestração à estética da canção e à performance do intérprete, sem perder a sofisticação que caracterizava sua escrita.

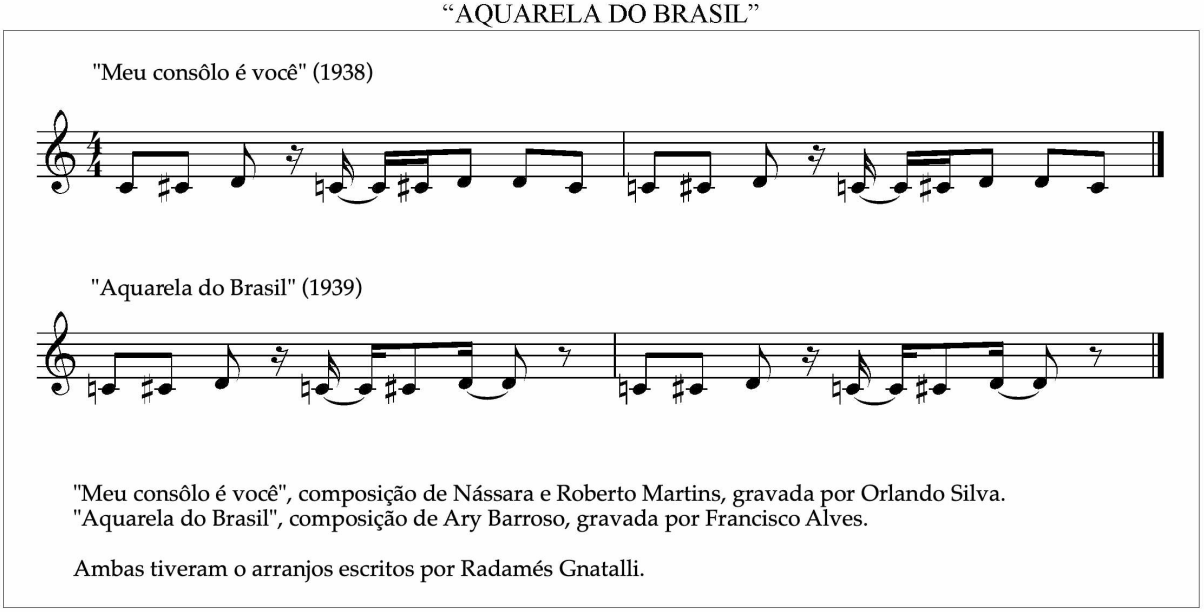
Outro aspecto fundamental de sua atuação na *Rádio Nacional* foi a influência que exerceu na transformação da própria sonoridade das orquestras brasileiras. Pereira (2012) conta que em 1938, a partir de uma sugestão do baterista Luciano Perrone, Radamés começou a introduzir seções rítmicas completas na orquestra da emissora, uma inovação que alteraria a maneira como o samba era orquestrado. Como consequência, arranjos escritos por ele neste mesmo período para canções que seriam comercializadas em disco seguiam a mesma tendência. O autor aponta que as orquestrações de Radamés para o programa *Um Milhão de Melodias* consolidariam essa abordagem, trazendo uma instrumentação mais próxima da tradição brasileira, com violões, cavaquinho, percussão e pandeiro.

Aqui, vale analisarmos de forma mais atenta o arranjo escrito por ele para *Aquarela do Brasil,* citado anteriormente. O texto do fascículo dedicado a Ary Barroso, autor da canção, destaca o fato de que a gravação original, na voz de Francisco Alves, traz a famosa célula rítmica que foi criada anteriormente por Radamés para o samba *Meu consôlo é você*, de Nássara e Roberto Martins:

> [Sobre *Aquarela do Brasil*] Sua primeira gravação surgiu em 1939 – pela Odeon, em duas partes – na voz de Francisco Alves. No sêlo deste disco se definia a proposição e o gênero da composição: **cena brasileira** – modelo que, posteriormente, ganharia muitos adeptos. O ritmo provocante e brejeiro que nasce com as palavras **O Brasil / samba que dá / bomboleio / que faz gingar** surgiu fundamentalmente de curioso recurso, usado algum tempo antes pelo Maestro Radamés Ganatalli e pelo baterista Luciano Perrone, por ocasião da gravação do samba carnavalesco **Meu consôlo é você** – gravado por Orlando Silva no fim de 1938. Nessa composição de Nássara e Roberto Martins há um momento em que se forma um hiato melódico, após a primeira estrofe: **Meu consôlo é você / meu grande amor / e eu explico por quê**. Haviam sugerido que se cobrisse o "vazio" formado neste ponto com um simples ritmo de bateria. Mas Gnatalli e Perrone decidiram fazê-lo com um ritmo de metais e, sem perceber, criavam a famosíssima célula rítmica da **Aquarela do Brasil**. Radamés, foi, aliás, o orquestrador da gravação feita com Chico Alves (*HMPB,* n. 5, s/p, 1970).

Para fins comparativos, propõe-se a seguir a transcrição da célula rítmica em questão, tal como aparece originalmente em *Meu consôlo é você* e posteriormente reaproveitada em *Aquarela do Brasil*. As transcrições não se encontram nas tonalidades originais das gravações, justamente para facilitar a visualização dos cromatismos presentes nas passagens melódicas, ressaltando as semelhanças estruturais entre os dois exemplos.

PARTITURA 1 – COMPARAÇÃO ENTRE AS CÉLULAS RÍTMICAS DE "MEU CONSÔLO É VOCÊ" E "AQUARELA DO BRASIL"



FONTE: O autor (2023).

Os desenhos melódicos transcritos na partitura 1 indicam a similaridade entre os dois arranjos. Apesar do fascículo dar ênfase à célula rítmica, é o contorno melódico que define a característica marcante do trecho, devido às passagens cromáticas entre as notas. Ocorre que esse trecho tornou-se marcante para a obra, praticamente determinando a memória sonora que se estabeleceu no imaginário popular. Isso é emblemático, porque, ao se ouvir o trecho desconectado da melodia e da letra criadas por Ary Barroso, o ouvinte que não tenha essa informação referente à origem da célula rítmica e do contorno melódico poderá pensar que está ouvindo Ary Barroso, enquanto, na verdade, está ouvindo Radamés Gnatalli. Portanto, o arranjo de *Aquarela do Brasil* confirma o impacto do arranjador na identidade de uma canção popular. Como apontado no fascículo da *HMPB*, a célula rítmica e o cromatismo já haviam sido utilizados por Radamés na gravação de *Meu consôlo é você*, de Nássara e Roberto Martins. Na ocasião, a célula surgiu como uma solução instrumental para preencher um hiato melódico, mas, ao ser reaproveitada em *Aquarela do Brasil*, acabou se tornando uma assinatura rítmica

do samba-exaltação. Esse processo destaca uma característica essencial do trabalho de Radamés: o arranjo como instância de reelaboração e não mera adaptação, aspecto amplamente discutido por Aragão (2001). Para o autor, o conceito de arranjo na música popular brasileira é fluido e pode envolver graus variados de interferência no material original, aproximando-se, em muitos casos, da recomposição. No caso de *Aquarela do Brasil*, Radamés não apenas transferiu a composição de Ary Barroso para a linguagem orquestral, mas incorporou elementos novos que se tornaram parte indissociável da canção. Esse tipo de intervenção reforça a ideia de que, na música popular, o arranjo pode ultrapassar sua função tradicional de suporte à melodia, adquirindo um papel criativo e estruturante no processo de construção sonora.

A *HMPB* também nos traz indícios de como o arranjo pode influenciar mesmo na questão comercial. O fascículo 6, dedicado a Lamartine Babo, traz o *Hino do Carnaval Brasileiro,* identificada como uma tentativa de Lamartine de escrever uma música atemporal, que fosse um "hino para todos os carnavais brasileiros do futuro"[81]. A gravação oferecida é a original, de dezembro de 1938, na voz de Almirante, com acompanhamento de orquestra e coro. O fascículo conta que, mesmo tendo obtido sucesso, a marcha foi considerada como "'mais uma música carnavalesca' daquele ano". Uma razão seria a concorrência, dentre as quais estava o samba *Meu consôlo é você*, discutido no fascículo sobre Ary Barroso por meio da questão envolvendo o arranjo de Radamés Gnatalli e a célula rítmico/melódica, criada pelo arranjador e reaproveitada por ele em *Aquarela do Brasil*. Considerando que ao ouvir um fonograma o público é impactado pela sonoridade total da gravação, incluindo o arranjo, é possível considerar a interferência do arranjador, no caso Radamés, na preferência do público por determinadas canções gravadas em detrimento de outras. Outro ponto de interesse no trabalho de Radamés vem da dimensão experimental de seus arranjos e composições, que também se manifestava na forma como estruturava as orquestrações para o rádio e o disco. Segundo Pereira (2012), ele foi um dos primeiros arranjadores a utilizar elementos da música de concerto na música popular brasileira sem descaracterizá-la, criando um novo paradigma sonoro que influenciaria profundamente as gerações seguintes, como no exemplo discutido anteriormente.

Ao cotejar os trabalhos de Pereira (2012) e Lima (2017), percebe-se que o diferencial de Radamés não estava apenas na quantidade de arranjos produzidos, mas na forma como ele transformava o material original, expandindo suas possibilidades sonoras. Sua escrita para violão e a abordagem que mantinha como arranjador compartilham um mesmo princípio: a busca por uma síntese entre sofisticação instrumental e comunicação popular. Mais do que uma

[81] *HMPB,* n. 6, s/p, 1970.

transcrição em partitura da ideia original de um cancionista, Radamés realizava uma reformulação que, em geral, reinventava as composições com as quais trabalhava, conferindo-lhes um acabamento único. Assim, sua trajetória demonstra como o rádio e a indústria fonográfica não foram apenas meios de difusão da música popular, mas também laboratórios de experimentação sonora.

4.3.2 Lyrio Panicali e o trânsito entre o universo de concerto e a música popular

Outro arranjador de destaque na *HMPB,* também com trajetória marcante na *Rádio Nacional*, foi Lyrio Panicali (1906-1984), cuja atuação se estendeu por diversas frentes da música brasileira. Pianista, maestro, compositor e arranjador, Panicali consolidou-se, a exemplo de Radamés Gnatalli, como um dos nomes fundamentais na construção da estética orquestral do rádio, desempenhando um papel central tanto na *Rádio Nacional* quanto na indústria fonográfica. Segundo Pereira (2012), Panicali foi um dos cinco principais arranjadores da *Rádio Nacional*, ao lado de Radamés Gnattali, Gustavo de Carvalho, César Guerra-Peixe e Lindolpho Gaya. Seu nome aparece em 19 arranjos catalogados nos programas analisados, tendo contribuído para atrações como *Brincando com o mundo; Canção romântica; Caricaturas; Duchen; Grande terra, grande gente; Isto faz bem* e *Quando os maestros se encontram*. Um aspecto que o diferencia de outros arranjadores do período, ainda conforme Pereira (2012), foi sua menor atuação na publicidade radiofônica, o que sugere um direcionamento mais voltado aos programas musicais e às gravações fonográficas.

Descendente de imigrantes italianos[82], nasceu na cidade de Queluz, interior de São Paulo, e mudou-se para o Rio de Janeiro em 1922, quando ingressou no Instituto Nacional de Música. Durante sua formação, frequentava os teatros Lírico e Municipal, onde esteve próximo de Lamartine Babo, com quem desenvolveu uma parceria musical ainda na juventude. Sua primeira composição gravada foi a valsa *Raios de um olhar,* em 1928, interpretada por Vicente Celestino. Os primeiros passos de Panicali na música popular ocorreram em São Paulo, onde trabalhou na *Rádio São Paulo* e na *Rádio Bandeirantes*. Em 1938, retornou ao Rio de Janeiro e ingressou na *Rádio Nacional*, para ser um dos maestros e arranjadores da emissora. Atuou em diversos programas musicais e foi responsável pela criação da Orquestra Melódica Lyrio Panicali, com a qual realizou inúmeras gravações e compôs temas para rádio novelas, como as valsas *Encantamento* e *Magia*, em parceria com Raimundo Lopes, e *Ternura*, com Amaral

[82] Conforme verbete do Dicionário Cravo Albin, disponível em: https://dicionariompb.com.br/artista/lyrio-panicali/

Gurgel. Ainda nesse período, começou sua atuação no cinema, compondo a trilha sonora do filme *Aves sem ninho* (1939), de Raul Roulien, e, anos depois, de *Moleque Tião* (1943), estrelado por Grande Otelo. Além disso, Panicali atuava no teatro musical e em espaços de entretenimento, como é possível verificar através de fontes extraídas do *Jornal do Brasil:*

> Amanhã, effectuar-se-á, no Rialto, a sensacional "premiére" de "Preto e Branco", original de Waldimiro di Roma, com música do maestro Lyrio Panicali, que subirá á cena com todo o luxo e rigor de montagem e "mise-en-scene", cenarios de Jayme Sillva, marcações choreographicas de Alexandre Montenegro e "mise-en-scene" do Chocolat (*Jornal do Brasil,* 02/09/1926, p. 11)

Panicali destacou-se ainda no mercado fonográfico, contribuindo como arranjador e diretor artístico da gravadora Sinter, onde trabalhou com intérpretes como Dick Farney, Francisco Alves, Os Cariocas, Heleninha Costa e Geraldo Pereira. Sua versatilidade permitiu que transitasse entre diferentes gêneros, assinando desde arranjos de sambas até peças mais próximas de uma escrita ligada à música de concerto. Um exemplo disso pode ser encontrado em um anúncio veiculado pelo *Jornal do Brasil,* em 1944.

ANÚNCIO 9 - ESPETÁCULO MUSICAL COM ARRANJOS DE LYRIO PANICALI

FONTE: *Jornal do Brasil,* 05/11/1944, p. 6.

O anúncio 8 divulga um espetáculo musical que estrearia no Casino Copacabana e contaria com seis atrações musicais, incluindo música brasileira, internacional e erudita. Considerando a diagramação do anúncio, que enfatiza o "1º 'show' musical das segundas-feiras com cinco pianos", é possível entender que a atração principal era justamente a "Fantasia sôbre

motivos de Chopin, para cinco pianos e orquestra". Os pianistas que interpretariam a peça seriam Fred, Steintz, Duda, Lauro e Elpídio, com "arranjos musicais" de Lyrio Panicali.

Vejamos outra citação do *Jornal do Brasil* que indica essa ligação de Panicali com a música de concerto, desta vez em alusão a um espetáculo do "Orfeão 'Villa Lobos' da Escola Normal Carmela Dutra":

> Mais uma vez êste magnífico conjunto orfeônico, sob a regência da Professora Nilza Gama, apresentar-se-á ao público, no próximo domingo, 17 de outubro, ás 10 horas no Teatro Municipal.
> Do programa constam composições de Palestrina, Schubert, Beethoven, Brahms, Mozart, Haydn, Lozano, J. Octaviano, Villa Lobos, S. Foster, Ernani Braga, Lyrio Panicali, Vieira Brandão e Sylvio Salema (*Jornal do Brasil*, 14/10/1954, p. 8).

Essas duas últimas citações do *Jornal do Brasil* revelam dimensões complementares da trajetória de Lyrio Panicali, destacando sua atuação tanto no repertório de entretenimento orquestral, como arranjador no Casino Copacabana, quanto no circuito da música de concerto, como compositor no programa do Orfeão "Villa Lobos". No primeiro caso, a inclusão da "Fantasia sôbre motivos de Chopin" para cinco pianos e orquestra evidencia sua habilidade em adaptar repertórios do universo erudito para uma estética diferenciada, característica dos grandes espetáculos musicais da época. A menção explícita aos "arranjos musicais" de Panicali sugere que sua atuação nesse contexto não se limitava à transcrição, mas envolvia um trabalho criativo de reestruturação da obra original, ampliando sua sonoridade para um formato monumental. Esse tipo de prática dialoga com a atuação de Radamés Gnattali, que, conforme discutido por Pereira (2012), também desenvolveu um modelo híbrido que aproximava a música sinfônica do universo radiofônico e fonográfico.

No segundo caso, sua presença no programa do Orfeão "Villa Lobos", ao lado de compositores como Beethoven, Brahms e o próprio Villa-Lobos, sugere um reconhecimento de sua produção não apenas como arranjador, mas como compositor, integrando um repertório voltado ao meio acadêmico e coral. Esse dado reforça sua proximidade com a tradição sinfônica e ajuda a compreender a amplitude de sua atuação. A fluidez com que Panicali transitava entre esses diferentes contextos ressoa com a análise de Aragão (2001) sobre o papel do arranjador na música popular, que muitas vezes extrapola a função de mero intermediador entre compositor e intérprete para se tornar um agente de recriação sonora. No caso de Panicali, sua escrita se manifestava tanto no rádio e na indústria fonográfica quanto em contextos sinfônicos e corais, reforçando a ideia de que o arranjo e a composição eram, para ele, instâncias interligadas de um mesmo processo criativo.

Dessa forma, as fontes permitem compreender a posição singular que Panicali ocupava no cenário musical brasileiro, diferenciando-o de outros arranjadores da *Rádio Nacional* e evidenciando sua inclinação para projetos de maior envergadura musical. Como aponta Pereira (2012), Panicali esteve entre os cinco principais arranjadores da emissora, mas sua menor atuação na publicidade e seu envolvimento com o repertório orquestral indicam um direcionamento que extrapolava os limites da música popular radiofônica, aproximando-se de uma exploração estética mais ampla, que incluía o concerto, a gravação e a experimentação musical dentro de múltiplos formatos.

Na *HMPB*, Panicali está presente tanto no repertório da era do rádio quanto em registros posteriores, refletindo sua longevidade e versatilidade. O fascículo 10, dedicado a Lupicínio Rodrigues, é um dos que melhor representa a presença de Panicali na coleção, em função de quatro canções específicas: *Nervos de aço; Brasa; Êsses môços, pobres môços; Quem há de dizer.* A primeira dessas quatro canções foi composta por Lupicínio em 1947, sendo considerada no fascículo como a primeira de "um vasto ciclo de criações dôr-de-cotovêlo de Lupicínio Rodrigues"[83]. A gravação original foi feita na Continental por Deo (pseudônimo do cantor carioca Ferjalla Rizkalla), mas o sucesso maior seria a gravação de Orlando Silva, feita na Odeon no dia 13 de junho do mesmo ano. É este o fonograma que consta no fascículo, cujo acompanhamento é realizado pela Orquestra Odeon, com a regência de Lyrio Panicali. Apesar de não constar a informação de que ele tenha sido ao autor do arranjo, é possível supor que seja de sua autoria, uma vez que era comum o maestro exercer também a função de arranjador.

A mesma Orquestra Odeon, novamente sobre a regência de Panicali, foi a responsável pelo acompanhamento de *Brasa,* na voz de Orlando Silva, gravada no dia 9 de março de 1945 na Odeon. O fascículo traz informações de destaque sobre o autor da canção, dizendo que Lupicínio estaria ao estilo composicional de Noel Rosa, no que dizia respeito aos versos. O samba *Brasa*, ainda de acordo com o texto, "reabilitou o grande autor gaúcho perante o público"[84]. No entanto, a exemplo de outras faixas do disco, o fascículo não oferece informações sobre o arranjo, apesar de citar a Orquestra e o maestro Panicali.

Quanto às duas últimas canções dessa sequência, *Êsses moços, pobres môços* e *Quem há de dizer,* existe uma similaridade que demonstra a atuação de Panicali no mercado do disco. Acontece que as duas músicas foram gravadas no mesmo dia, 25 de maio de 1948, na voz de Francisco Alves, tendo o acompanhamento da Orquestra Odeon, regida por Lyrio Panicali.

---

[83] *HMPB,* n. 10, s/p, 1970.
[84] Idem.

Nota-se, por esse relato trazido na *HMPB*, uma atuação constante de Panicali na indústria do disco, regendo orquestras em estúdio e produzindo arranjos, como já mencionado no caso envolvendo o lançamento de Roberto Carlos pela gravadora Columbia. Entretanto, no caso das duas gravações realizadas com Francisco Alves, mais uma vez o fascículo não informa sobre a autoria do arranjo, ficando implícito que se tratava de mais um trabalho escrito por Panicali. Esses exemplos dialogam com as reflexões de Aragão (2001) sobre a função do arranjo na música popular, que, longe de ser uma mera adaptação, pode atuar como elemento estruturante da obra musical, redefinindo sua recepção e impacto.

4.3.3 Rogério Duprat e o estúdio como laboratório criativo

Considerando-se a modernização da música popular brasileira ocorrida a partir da década de 1960, Rogério Duprat (1932-2006) figura como um dos arranjadores mais destacados na *HMPB*, especialmente nos fascículos que abordam o tropicalismo e a estética experimental típica do movimento. A trajetória de Duprat representa um momento de expansão do papel do arranjador na música popular brasileira, consolidando a ideia de que o arranjo pode funcionar como uma instância de criação autônoma. Assim como Radamés Gnattali e Lyrio Panicali, analisados anteriormente, Duprat teve um papel central na transformação dos paradigmas sonoros da MPB, ampliando o espaço do arranjador para além da função de orquestrador ou transcritor. Entretanto, enquanto Gnattali e Panicali trabalharam predominantemente no rádio e na indústria fonográfica tradicional, Duprat se inseriu em um ambiente de experimentação estética, trazendo para a MPB estruturas composicionais da música erudita contemporânea e técnicas de montagem sonora. Neste contexto, a gravação de *Dezessete légua e meia,* de Humberto Teixeira e Carlos Barroso, disponível no fascículo 13, dedicado a Teixeira e Luiz Gonzaga, demonstra o caráter experimental dos arranjos de Duprat.

> Gilberto Gil, tropicalista influenciado por Gonzaga, gravou esta música em 1969, na Philips. Aqui o baião moderniza-se, vestido pelo arranjo eletrônico de Rogério Duprat e renovado pela interpretação de Gil (*HMPB,* n. 13, n/p, 1970).

Essa perspectiva está alinhada com a noção de arranjo como construção sonora desenvolvida por Aragão (2001), que enfatiza como o arranjo pode ir além da função de suporte à canção, tornando-se uma camada ativa na construção de sentidos musicais. No caso da canção *Dezessete légua e meia*, o arranjo e as escolhas sonoras feitas por Rogério Duprat, somadas à interpretação vocal de Gilberto Gil, modelaram profundamente a sonoridade final,

influenciando diretamente na maneira como a canção seria percebida e recebida pelo público. Essa operação estética não ocorre de forma neutra: ela envolve processos de tradução e reorganização simbólica que reposicionam a obra em termos expressivos e comunicacionais. Nesse sentido, o trabalho de Duprat pode ser compreendido como uma mediação cultural, conforme Lamarão (2012), em que o arranjador atua como um agente que conecta diferentes instâncias (o projeto artístico do compositor, as possibilidades técnicas do estúdio e as expectativas de recepção do público), articulando camadas de significação que extrapolam o plano estritamente musical. A mediação aqui não se limita à interposição técnica, mas reconfigura ativamente a experiência da escuta, contribuindo para a construção de uma narrativa sonora particular. Do mesmo modo, o trabalho de Duprat ecoa as discussões de Pereira (2012) sobre os arranjadores da *Rádio Nacional*, ao demonstrar que o arranjo pode moldar a percepção de um gênero, um intérprete ou até mesmo de um movimento musical. No caso de Duprat, essa atuação se dá principalmente dentro do Tropicalismo, onde ele reconfigura o papel da orquestração na MPB, utilizando elementos da música eletroacústica, do serialismo e da trilha sonora cinematográfica para criar um espaço sonoro novo e provocativo.

Rogério Duprat[85] iniciou sua formação musical no violoncelo, estudando com Calisto Corazza, e aprofundou-se em harmonia, contraponto e composição com Olivier Toni e Cláudio Santoro, dois dos principais nomes da música erudita brasileira no século XX. Em 1962, partiu para a Europa, onde estudou com Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen, dois dos mais importantes compositores do período, ligados ao serialismo integral e à música eletrônica. Essas influências parecem ter sido determinantes para moldar sua abordagem ao arranjo, fazendo com que sua escrita incorporasse fragmentação melódica, atonalidade, manipulação de timbres e técnicas eletroacústicas. Como signatário do Manifesto Música Nova, publicado em 1962, Duprat matinha proximidade com a música aleatória, a colagem sonora e o uso de novas tecnologias musicais. Esse experiência pode ter contribuído para consolidar sua visão do estúdio de gravação como um espaço de criação, algo que se tornaria essencial para seu trabalho como arranjador na MPB.

A entrada de Duprat no cenário da música popular ocorreu no final da década de 1960, quando passou a colaborar com Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes, Tom Zé e outros artistas ligados ao Tropicalismo. Seu trabalho foi decisivo na construção da identidade sonora do movimento, especialmente no álbum coletivo *Tropicália ou Panis et Circenses* (1968), onde assinou a maioria dos arranjos. Segundo Lana (2013), o diferencial dos arranjos de Duprat está

[85] Conforme verbete do Dicionário Cravo Albin, disponível em: https://dicionariompb.com.br/artista/rogerio-duprat/

no fato de que eles não apenas acompanham a canção, mas criam um universo sonoro independente, utilizando diferentes elementos sonoros, dos quais destaca:

a) colagens sonoras (sons incidentais, trechos de outras músicas, interferências radiofônicas);

b) manipulação orquestral não convencional (grupos de notas tocadas ao mesmo tempo, criando seções aparentemente dissonantes);

c) técnicas de montagem sonora (justaposição de estilos e gêneros);

d) referências à música de concerto (uso de elementos do serialismo, da música concreta e do barroco).

Em *Domingo no Parque* (1967), de Gilberto Gil, Duprat cria um diálogo dramático entre a orquestra e a guitarra elétrica, uma estratégia que ressalta a tensão da narrativa da canção. Já em *Alegria, Alegria* (1967), de Caetano Veloso, a opção por uma instrumentação mais enxuta, com guitarras da banda argentina The Beat Boys, evidencia sua capacidade de adaptar os arranjos às necessidades expressivas da canção. Esse uso inovador do arranjo como linguagem própria fez com que Duprat fosse frequentemente comparado a George Martin, o produtor dos Beatles, cuja abordagem no estúdio também transcendeu a simples orquestração para se tornar um elemento ativo na construção sonora das gravações.

Além de sua atuação como arranjador, Duprat também se destacou como pensador e crítico da música brasileira, o que se reflete em sua participação na coleção *HMPB* como um dos consultores, ao lado de Júlio Medaglia. Sua presença nesse colégio de consultores aponta para seu papel não apenas como músico, mas também como intelectual envolvido na construção da historiografia da MPB. Um exemplo disso vem do fascículo 16, sobre Tom Jobim, que traz uma análise de Duprat a respeito da bossa nova:

> Bossa nova queria dizer tudo: jeito de viver, tipo de melodia, batida de violão, piano e bateria, harmonia, divisão, canto, arranjo. E o padrão ficou sendo os arranjos do Tom – aquelas coisas de flauta, trombone, piano –, que todos nós imitávamos descaradamente.
> Em mim, particularmente, a bofetada veio com **Desafinado**. Eu sabia que o Tom tinha estudado com o Kollreuter lá pra 45, que êle era músico à beça, mas nunca esperava uma saída daquelas! E a gravação do João? Ouço até hoje babando. [...] o meu queixo caiu.
> Nossa "gang" erudita (Damiano Cozzella, Gregoria, Júlio Medaglia, Sandino Hohagen, eu e outros), que se reunia só pra ouvir os vanguardeiros da época, passou a incluir Tom e João na vanguarda.
> [...] Lembro-me bem da expressão "despojamento na complexidade", pra caracterizar o resultado simples, puro e enxuto, obtido com meios complexos, elaborados e aparentemente incomunicáveis. Parecia que o regional podia tocar as músicas, mas não podia (não era mais 1ª, 2ª, relativa menor e tal). Grita houve, e muita: "Êsses caras tão fazendo 'jáis', num é brasileiro não!".

> Mas Tom não deu bola não, naquela do cara que confia na coisa que bolou, e fim. E nós aplaudindo (*HMPB,* Rogério Duprat, n. 16, p. 11, 1970).

Esse depoimento de Rogério Duprat oferece uma rara e valiosa chave interpretativa sobre a recepção da bossa nova entre os músicos ligados à vanguarda erudita dos anos 1950 e 1960. Ao descrever o impacto de *Desafinado* como uma "bofetada", Duprat não apenas reconhece o abalo estético provocado pela canção, mas também inscreve Tom Jobim e João Gilberto no universo da "vanguarda". A expressão "despojamento na complexidade" sintetiza um ponto central de sua leitura: a articulação entre linguagem sofisticada e aparência de simplicidade, obtida por meio de estruturas harmônicas elaboradas, fraseados irregulares e timbragens econômicas. Duprat reconhece em Tom Jobim um arranjador de referência, cujas escolhas sonoras, como "aquelas coisas de flauta, trombone, piano", moldaram o padrão da bossa nova e influenciaram toda uma geração de músicos e arranjadores. Ao mencionar, de forma irônica, a crítica de que a bossa nova estava fazendo "jáis", Duprat também apresenta o estranhamento provocado por essa sonoridade híbrida, cuja sofisticação harmônica tensionava os limites do que se entendia por "música brasileira". Em outras palavras, a bossa nova desafiava não apenas os padrões formais da canção popular, mas também as fronteiras ideológicas que demarcavam o nacional e o estrangeiro, o popular e o erudito, temas que, aparentemente, atravessavam, de modo estrutural, o pensamento de Duprat, entendimento que pode ser expandido para a própria curadoria da coleção *HMPB*, uma vez que ele era um dos consultores. Como se percebe, a atuação de Duprat reforça a visão de que o arranjador pode desempenhar um papel ativo na reflexão sobre a música brasileira, algo que também foi discutido por Pereira (2012) em relação aos arranjadores da *Rádio Nacional*. Enquanto figuras como Radamés Gnattali e Lyrio Panicali ajudaram a consolidar a linguagem da orquestração popular no rádio, Duprat, por sua vez, trouxe esse pensamento para o ambiente do estúdio e da gravação, repensando o próprio conceito de MPB e de brasilidade musical.

A trajetória de Rogério Duprat sintetiza um momento de ruptura e reinvenção na música popular brasileira, no qual o arranjo deixa de ser um elemento de suporte e passa a atuar como estrutura fundamental na construção da canção. Sua formação erudita, a experiência com música concreta e eletrônica e a atuação mantida na indústria fonográfica permitiram que ele criasse um novo modelo de arranjador, no qual a gravação se tornava um espaço de experimentação sonora. É possível dizer que Duprat representou a fusão entre música popular, vanguarda e estúdio, expandindo as possibilidades sonoras da canção brasileira para além do formato tradicional. Seu legado permanece como um dos marcos da modernização da música

popular, evidenciando que o arranjo não é um elemento acessório, mas um espaço de invenção e crítica dentro da própria estrutura musical.

4.3.4 José Briamonte e a experimentação sonora

Outro arranjador citado na coleção é José Briamonte (1931-), cuja atuação se dá sobretudo na renovação da música brasileira no final dos anos 1960 e início dos anos 1970. Diferentemente de arranjadores ligados à *Rádio Nacional*, como Radamés Gnattali e Lyrio Panicali, Briamonte atuava em um contexto no qual o estúdio passa a ser um elemento central no processo criativo, a exemplo de Rogério Duprat. É um período em que a gravação fonográfica torna-se o espaço definitivo para a consolidação da canção popular. Seu trabalho foi marcado pela versatilidade, transitando entre o refinamento harmônico da bossa nova, a experimentação tropicalista e a orquestração sofisticada da MPB.

Além disso, Briamonte também é destacado na coleção por sua performance ao piano, como no caso da gravação que fez da peça *Pianola,* composição para piano feita por Sinhô e inserida no fascículo 33, dedicado ao artista. A gravação original foi feita pelo pianista Augusto Vasseur, que era amigo próximo de Sinhô, no dia 20 de maio de 1957, na antiga gravadora Sinter, que depois foi adquirida pela Philips. A música saiu num LP de 10 polegadas intitulado *Sala de espera do Cinema Avenida*, em alusão aos músicos que executavam obras instrumentais na entrada dos cinemas, algo comum no início do mercado de entretenimento no Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX. Segundo o fascículo, Vasseur contou que executou a música da maneira mais próxima que ouvia Sinhô tocá-la: "'tal e qual Sinhô tocava para mim, mantendo-lhe o clima original"[86]. A gravação contida no fascículo foi feita por Briamonte na RCA Victor no dia 23 de junho de 1971, especialmente para a *HMPB.* Sobre a interpretação, o texto destaca que Briamonte "manteve o espírito da gravação original"[87].

Enquanto na primeira metade do século XX o arranjador operava principalmente dentro de um sistema baseado em partituras e execuções ao vivo, no período em que Briamonte se destaca a relação com a tecnologia de gravação passa a ser determinante para a estética do arranjo. Novamente, essa mudança está alinhada às reflexões de Aragão (2001) sobre a função do arranjador na música popular, que não apenas adapta uma composição ao formato orquestral, mas também participa ativamente do processo de construção sonora da canção. Dessa forma, a análise do trabalho de Briamonte permite compreender as novas funções do arranjador a partir

[86] *HMPB*, n. 33, s/p, 1971.
[87] Idem.

dos anos 1960, especialmente no contexto da indústria fonográfica e dos festivais, onde ele teve presença constante.

José Briamonte formou-se em piano pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, em 1956, e aprofundou seus estudos em harmonia, contraponto, instrumentação e regência na Escola Livre de Música[88]. Ainda na década de 1950, começou a atuar profissionalmente em orquestras de baile e grupos instrumentais, tendo trabalhado no Dancing Maravilhoso, em São Paulo, com a Orquestra de Luís César. Sua versatilidade instrumental se destacou desde cedo, levando-o a integrar formações como o conjunto Vadico e Odilon (1959) e o Sansa Trio, grupo com o qual gravou dois LPs e se apresentou no restaurante Baiúca, também em São Paulo, na década de 1960.

A transição de Briamonte para o universo dos arranjos fonográficos ocorreu no início dos anos 1960, quando começou a atuar como organista em gravações, tendo participado do fonograma de *Nós e o mar* (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli) e *Só saudades* (Tom Jobim), em 1963. Esse período marcou sua aproximação com os artistas da bossa nova, algo que influenciaria fortemente sua abordagem estética. Já em 1967, Briamonte consolidou sua presença nos festivais de música, sendo responsável pelo arranjo de *Eu e a brisa*, de Johnny Alf, interpretada no III Festival da Música Popular Brasileira pela cantora Márcia. Essa atuação demonstrou sua habilidade em trabalhar com nuances tímbricas e texturas sutis, características que se tornariam uma marca de seus arranjos nos anos seguintes.

A partir do final da década de 1960, Briamonte passou a atuar como arranjador e diretor musical em gravações de importantes nomes da música popular, consolidando-se como um dos arquitetos sonoros da transição entre a bossa nova e uma MPB mais sofisticada e influenciada pelo jazz e pela música internacional. Na *HMPB*, Briamonte aparece associado a arranjos emblemáticos, como *Garota de Ipanema* (fascículo 16), interpretada por Dick Farney. Seu arranjo reflete a transição da canção para um universo harmônico mais próximo do jazz, utilizando progressões sofisticadas e um fraseado instrumental fluido. Outro exemplo relevante é seu trabalho na gravação de *País Tropical* (fascículo 8), interpretada por Wilson Simonal. Aqui, Briamonte demonstra sua capacidade de estruturar um arranjo que dialoga diretamente com a dinâmica performática do intérprete, utilizando seções de metais vibrantes, acentuações rítmicas marcantes e um refinamento percussivo que reforça a energia da canção. Além dessas gravações, Briamonte teve atuação destacada ao lado de Toquinho e Vinicius de Moraes, Jorge Ben e Tom Zé, evidenciando sua versatilidade estilística.

---

[88] Segundo verbete do Dicionário Cravo Albin, disponível em: https://dicionariompb.com.br/artista/jose-briamonte/

A relação de Briamonte com Tom Zé nos anos 1970 insere-se dentro de um contexto de tensão e experimentação dentro da MPB, conforme analisa Freire (2017). O autor considera que Briamonte esteve envolvido na criação de arranjos que desafiavam estruturas tradicionais da canção popular, incorporando elementos de colagem sonora e manipulação tímbrica. Essa atuação, mais uma vez, o aproxima de Rogério Duprat, que também teve papel central na reconfiguração dos arranjos da Tropicália, utilizando-se de processos de montagem e justaposição de estilos. Se na bossa nova e na MPB tradicional Briamonte trabalhou a favor de uma estética sofisticada e bem definida, na colaboração com Tom Zé ele se aventurou em um território mais radical e desconstrutivo, no qual o arranjo era usado como um elemento de ruptura.

Além de seu trabalho como arranjador, Briamonte atuou como diretor musical em diversos projetos, consolidando sua importância na indústria fonográfica brasileira. Por exemplo, conforme Lima (2016), Briamonte foi o diretor musical do LP *Convida,* lançado por João do Vale, em 1981, num projeto que reuniu nomes como Fernando Faro, Raimundo Fagner e Chico Buarque. Esse álbum reflete sua inserção na MPB dos anos 1980, período no qual passou a atuar mais como regente e diretor artístico. Ainda nessa época, Briamonte foi responsável pela trilha sonora da novela *Pigmaleão 70* e trabalhou na direção musical de musicais e eventos corporativos, demonstrando sua capacidade de adaptação às novas demandas da indústria.

A trajetória de José Briamonte ilustra a expansão do papel do arranjador na MPB, consolidando-se como um elo entre a nova tradição da bossa nova, a sofisticação da MPB orquestrada e a experimentação tropicalista. Seu trabalho demonstra como, a partir dos anos 1960, o arranjo deixa de ser apenas um suporte à canção e passa a ser parte fundamental da construção estética da música popular brasileira. Seu legado, embora menos documentado do que o de outros arranjadores do período, permanece essencial para a compreensão da modernização da MPB, confirmando a centralidade do arranjo na constituição da sonoridade do disco e da canção popular.

4.3.5 Júlio Medáglia e as vanguardas europeias

Além desses nomes centrais, a *HMPB* registra a participação de outros arranjadores de relevância, como Júlio Medaglia (1938-), responsável pela orquestração da canção *Tropicália* (fascículo 22), em que elementos da música de concerto dialogam com guitarras elétricas, percussões marcadas e estruturas rítmicas assimétricas. Medaglia construiu uma trajetória

singular entre a música popular e a música erudita, transitando com desenvoltura por repertórios sinfônicos, produções radiofônicas e experiências com música experimental. Essa condição lhe conferiu um lugar estratégico dentro do circuito da canção brasileira, sobretudo por sua capacidade de articular procedimentos estéticos de diferentes tradições em um mesmo gesto criativo.

Sua atuação evidencia um tipo específico de articulação cultural, na qual o arranjo não se limita à função de acomodar vozes e instrumentos, mas opera como instância de tradução e ressignificação entre universos sonoros distintos. Em *Tropicália*, essa operação é particularmente evidente: ao reunir colagem, dissonância, citações orquestrais e inserções de ruído, Medaglia constrói uma sonoridade que participa ativamente da elaboração estética e ideológica do movimento tropicalista. Nessa perspectiva, a mediação exercida pelo arranjador corresponde a um processo de reelaboração simbólica que condiciona tanto a forma musical quanto sua recepção. Como discute Lamarão (2012), a mediação cultural envolve a atuação de agentes que filtram, reorganizam e articulam saberes e práticas, operando entre campos distintos da produção simbólica. O trabalho de Medaglia exemplifica com precisão esse tipo de mediação complexa, em que o arranjo funciona como vetor de experimentação e de deslocamento estético no interior da canção popular brasileira. Essa abordagem reflete a ideia de que o arranjo pode transcender a função de suporte harmônico, tornando-se um elemento de construção sonora dentro da gravação fonográfica. Conforme discute Aragão (2001), a partir da década de 1960, seguindo uma tendência que vinha sendo estabelecida nas décadas anteriores, o arranjador deixou de ser apenas o orquestrador, passando a atuar como coautor do processo de criação, influenciando diretamente a recepção e o impacto da canção. No caso de Medaglia, essa atuação se deu tanto no campo da experimentação tropicalista – onde colaborou com Caetano Veloso, Gilberto Gil e outros artistas do movimento – quanto no universo da música sinfônica e da televisão, onde trabalhou como regente, diretor musical e supervisor artístico. Quanto à formação musical, Júlio Medaglia iniciou seus estudos musicais sob a orientação de Hans Joachim Koellreuther, um dos principais líderes da vanguarda musical no Brasil[89]. Em 1964, recebeu uma bolsa do governo alemão para estudar regência sinfônica na Escola Superior de Música de Freiburg, onde obteve seu Mestrado quatro anos depois. Durante esse período, estudou com Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen, dois dos nomes mais influentes da vanguarda musical europeia, e especializou-se em interpretação sinfônica com Sir John Barbirolli, chegando a atuar como seu assistente. Essa formação parece ter sido

[89] Segundo verbete disponível em: https://dicionariompb.com.br/artista/julio-medaglia/

fundamental para consolidar a abordagem experimental e inovadora que Medaglia levaria para seus arranjos na música popular brasileira. Diferente de outros arranjadores que trabalhavam predominantemente dentro de uma lógica tonal e tradicional, ele incorporou estruturas técnicas que se tornariam marcas de seu trabalho.

Ao retornar ao Brasil, em 1966, Medaglia passou a dirigir as principais orquestras sinfônicas do país, mas logo se aproximou do grupo de músicos que daria origem ao Tropicalismo. O impacto que exerceu no movimento ocorreu muito pela incorporação da música de vanguarda dentro da estrutura da MPB, algo que também foi explorado por Rogério Duprat. Essa abordagem fica evidente em sua atuação em festivais de música e em gravações experimentais da época. Em 1968, Medaglia viajou aos Estados Unidos a convite de Günther Schuller, diretor do Conservatório de Boston, que vinha desenvolvendo pesquisas sobre a fusão entre jazz e música de vanguarda. Esse intercâmbio influenciou ainda mais sua escrita orquestral, levando-o a trabalhar com arranjos polirrítmicos, sobrepostos e assimétricos, algo que se manifestaria posteriormente em seus trabalhos na televisão e no cinema.

Nos anos 1970, Medaglia voltou a atuar com maior intensidade no universo da regência sinfônica, escrevendo arranjos e trilhas para produções televisivas e cinematográficas. Ele passou a dividir sua carreira entre o Brasil e a Alemanha, onde escreveu arranjos de jazz e MPB, além de compor trilhas sonoras para filmes da televisão alemã. Ao retornar ao Brasil, em 1974, foi contratado pela *TV Globo*, onde compôs trilhas sonoras para 20 produções da série *Caso Verdade*, além dos seriados *Avenida Paulista*, *Anarquistas*, *Graças a Deus* e *Grande Sertão: Veredas*. Seu trabalho na televisão caracterizou-se por adaptar técnicas sinfônicas e experimentais a um contexto mais popular, mantendo um equilíbrio entre sofisticação orquestral e acessibilidade sonora. Paralelamente, atuou como diretor da Rádio Roquette Pinto, do Instituto Estadual de Comunicação e do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, consolidando sua presença na gestão cultural. Como regente, esteve à frente da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo e do Teatro Nacional de Brasília, tendo exercido ainda a função de diretor do Festival de Inverno de Campos do Jordão.

Além de arranjador e regente, Medaglia também teve um papel importante na *HMPB* como assessor editorial, sendo o único músico a integrar esse grupo, que contava com os jornalistas e críticos José Ramos Tinhorão, Tárik de Souza e José Lino Grünewald, conforme descrito no capítulo 2 desta tese. A participação na concepção da *HMPB* reforça seu papel como um intelectual da música brasileira, atuando na curadoria e organização da historiografia da MPB. Essa presença nos leva a entender que Medaglia não apenas contribuiu para a construção sonora da música popular, mas também ajudou a pensá-la criticamente, sendo um dos

responsáveis pela articulação entre diferentes discursos sobre a MPB e sua recepção dentro e fora do Brasil. Um exemplo de sua contribuição vem do fascículo 11, dedicado ao violonista Baden Powell.

> É impossível se referir ao Baden compositor apenas como autor de "lindas melodias". O real sentido de sua obra se revela através de todo um complexo sonoro criado a partir do violão e que, pela riqueza e inventiva, constitui verdadeiro "mundo" – o que justifica o título escolhido por uma das maiores gravadoras francesas (Barclay) ao apresentá-lo ao público europeu: *O mundo musical de Baden Powell.*
> Se na Europa, nos Estados Unidos ou em qualquer outra parte alguém fôr induzido a ouvir Baden pela sedução exótica de alguns de seus afro-sambas, se surpreenderá com a superdesenvolvida ténica de execução instrumental que ilustra aquêles ritmos primitivos.
> [...]
> Certa vez Stan Getz me perguntou: "Por que razão Baden Powell não se transfere oara a Europa ou para os Estados Unidos? Por que razão êle não quer ser o maior violonista do mundo?" Não tendo tempo para consultá-lo por telefone, respondi por mim mesmo. "Porque talvez ele já o seja há muito tempo..." (*HMPB,* Júlio Medaglia, n. 11, n/p, 1970).

A reflexão de Júlio Medaglia sobre Baden Powell propõe uma leitura crítica que ultrapassa os clichês recorrentes sobre o violonista como mero "autor de lindas melodias", enfatizando a complexidade estrutural de sua obra e a centralidade do violão como elemento organizador de um universo sonoro próprio. A ideia de "um mundo musical de Baden Powell", que dá título inclusive a um de seus discos lançados na Europa, é mobilizada por Medaglia para destacar a singularidade de sua linguagem: uma fusão entre técnica instrumental altamente desenvolvida e a exploração de ritmos afro-brasileiros que, longe de soarem exóticos, são tratados com sofisticação formal e densidade expressiva. Ao evocar o espanto de Stan Getz – músico associado ao diálogo entre jazz e bossa nova – Medaglia reitera a projeção internacional de Baden Powell, mas também sugere que seu reconhecimento não depende da validação externa: sua grandeza já é plenamente realizada na prática musical. Nesse sentido, a leitura de Medaglia converge com as abordagens de autores como Aragão (2001) e Pereira (2005a), ao reconhecer que a dimensão orquestral ou arquitetônica da música pode emergir mesmo em formações reduzidas, como no caso do violão solo, quando o intérprete-compositor domina a totalidade dos elementos musicais. O arranjo, aqui, é implícito à própria execução, o que permite pensar Baden Powell não apenas como instrumentista e compositor, mas como um verdadeiro arquiteto sonoro, capaz de condensar no violão um universo de camadas tímbricas, harmônicas e rítmicas que rivalizam com os recursos da grande orquestra.

A trajetória de Júlio Medaglia integra um momento fértil da história da MPB, quando os limites entre música de concerto, música popular e experimentação sonora foram radicalmente repensados. Sua formação na vanguarda europeia, aliada à sua atuação no

Tropicalismo, consolidou uma abordagem do arranjo que ia além da função de embelezamento sonoro, tornando-se um espaço de invenção, subversão e ironia. Enquanto Radamés Gnattali e Lyrio Panicali trouxeram a sofisticação da música sinfônica para o rádio e Rogério Duprat transformou o estúdio em laboratório sonoro, Medaglia representou a conexão direta entre a música de vanguarda e a MPB, aplicando processos de desconstrução e reconstrução sonora que marcaram definitivamente a música brasileira do século XX.

4.3.6 Análise estruturada da presença dos arranjadores na coleção *HMPB*

A observação detalhada dos arranjadores presentes na *HMPB* revela uma ampla diversidade de atuações e estilos, refletindo as múltiplas dimensões que o arranjo adquiriu ao longo do século XX na música brasileira. Se, nas primeiras décadas, a orquestração no rádio desempenhava papel crucial na definição da sonoridade popular, com o advento da indústria fonográfica e da gravação multicanal os arranjadores passaram a atuar também como arquitetos da experiência sonora, incorporando recursos da música de concerto, da vanguarda e da experimentação tecnológica. As trajetórias dos arranjadores mais recorrentes na *HMPB* confirmam essa transformação, que vai da adaptação orquestral à coautoria plena na construção do fonograma.

As presenças de Radamés Gnattali e Lyrio Panicali na coleção refletem o protagonismo que ambos exerceram na era do rádio. Com fortes vínculos com a *Rádio Nacional*, os dois desenvolveram modelos de orquestração que não apenas acompanhavam a canção popular, mas lhe conferiam complexidade harmônica, refinamento tímbrico e apelo sinfônico. Gnattali foi particularmente inovador ao propor a integração de seções rítmicas completas e práticas da escrita sinfônica à estrutura da canção brasileira. Seu trabalho no programa *Um Milhão de Melodias*, verdadeiro laboratório de experimentações, antecipou soluções formais que se consolidariam na fonografia posterior. O arranjo de *Aquarela do Brasil*, mencionado na coleção, é exemplo paradigmático de sua capacidade de recomposição sonora, transformando uma célula rítmica e melódica em assinatura da obra. Aragão (2001) observa que, nessas condições, o arranjo ultrapassa a função de suporte, atuando como instância expressiva e estruturante da canção. Lyrio Panicali, por sua vez, representa uma vertente distinta, vinculada ao mercado fonográfico e à produção de larga escala. Transitando com fluidez entre rádio, teatro, cinema e estúdios, sua versatilidade o tornou referência tanto em repertórios eruditos quanto populares. Seu trabalho em *Quem há de dizer* (fascículo 10), por exemplo, revela como sua escrita era capaz de preservar a melodia ao mesmo tempo em que

promovia uma orquestração sofisticada. Tanto Panicali quanto Gnattali foram fundamentais para consolidar uma estética do arranjo brasileiro, marcada pela articulação entre tradição tonal e inovação formal.

A partir da década de 1960, novos arranjadores redefinem o papel do estúdio como espaço de invenção sonora. Rogério Duprat e José Briamonte figuram entre os principais nomes dessa virada. Duprat, com forte formação em música de vanguarda, introduziu conceitos da colagem, da montagem e da música eletroacústica no coração da canção popular, sobretudo no contexto do Tropicalismo. Sua abordagem, conforme analisa Lana (2013), deslocava o arranjador da função acessória para o posto de cocriador da arquitetura musical. Em *Domingo no Parque*, a justaposição de orquestra e guitarras elétricas cria tensões dramáticas que multiplicam os sentidos da narrativa da canção, exemplificando o poder do arranjo como forma composicional autônoma. Quanto a José Briamonte, embora menos associado à vanguarda, teve papel decisivo na modernização do arranjo brasileiro. Sua atuação reflete uma sensibilidade aguda para a linguagem da bossa nova, do jazz e da música pop, como se percebe na versão de *Garota de Ipanema* gravada por Dick Farney (fascículo 16). Sua orquestração em *País Tropical* (fascículo 8) demonstra atenção à interação rítmica e cênica do intérprete, revelando o arranjo como estratégia performática. Além disso, sua colaboração com Tom Zé nos anos 1970 aponta para um trânsito profícuo entre o circuito comercial e a experimentação.

Um caso singular é o de Júlio Medaglia, cuja atuação como arranjador se sustenta numa formação erudita sofisticada e numa disposição para tensionar os limites da canção popular. Discípulo de Boulez e Stockhausen, Medaglia traz para seus arranjos elementos da música aleatória, da montagem sonora e do experimentalismo europeu. Sua orquestração de *Tropicália* (fascículo 22) exemplifica esse hibridismo estético, mesclando percussão, sopros e guitarras com procedimentos de justaposição que conferem à canção um caráter quase cinematográfico.

O que distingue Medaglia, além de sua produção artística, é o fato de ter integrado a equipe de curadoria da própria coleção *HMPB*, o que também se aplica a Rogério Duprat. Esse dado é especialmente relevante para a reflexão proposta aqui, porque, ainda que os arranjadores não estejam entre os protagonistas biografados nos fascículos da *HMPB*, a presença de dois arranjadores de projeção nacional na equipe editorial permite levantar a hipótese de que sua atuação nos bastidores pode ter contribuído para o espaço, ainda que limitado, conferido ao arranjo dentro da coleção. Não se trata de afirmar uma relação causal direta, mas de considerar que, num projeto de evidente curadoria historiográfica, a participação de arranjadores em

instâncias decisórias talvez tenha sido decisiva para que, ao menos em parte, o arranjo emergisse como dimensão significativa da memória musical narrada pela coleção.

Por essa razão, mesmo que a *HMPB* não destaque os arranjadores na mesma medida que cancionistas ou intérpretes, ela acaba por evidenciar — ainda que em registros pontuais — o arranjo como campo autônomo de criação e mediação estética. Como indica Boyd (2001), o arranjador reconfigura os contornos expressivos da canção gravada, operando como vetor de escuta e memória. Nesse sentido, a *HMPB*, apesar de se tratar de um produto editoria, funciona como uma operação historiográfica que pode ser entendida a partir de Certeau (1982), porque produz uma escrita do passado construída a partir de escolhas, exclusões e articulações narrativas. Entre essas escolhas, a figura do arranjador — quando presente — adquire um papel revelador, pois deixa entrever a complexidade técnica, estética e cultural que sustenta a canção popular brasileira como objeto fonográfico e histórico.

4.4 OS REPERTÓRIOS NA HMPB E A IDEALIZAÇÃO DE UM CÂNONE PARA A MÚSICA POPULAR

Após a análise dos principais arranjadores e intérpretes recorrentes na coleção *HMPB*, torna-se fundamental observar como essas atuações se materializam nas escolhas de repertório realizadas pela curadoria editorial. A tabela 10, elaborada a partir da catalogação dos fonogramas incluídos nos fascículos, permite expandir a abordagem e captar a lógica interna da seleção de músicas. Essa perspectiva revela recorrências e critérios que vão além da simples cronologia dos homenageados, sugerindo que a *HMPB* constrói uma narrativa sonora da música popular brasileira, ancorada em escolhas que colocam determinados cancionistas, intérpretes, canções e arranjadores em posição de destaque. Nesse processo, os arranjos não surgem apenas como suporte à canção, mas como agentes de significação que participam ativamente da constituição de uma memória musical coletiva.

Como demonstrado ao longo da análise empírica, sustentada pelos referenciais de Boyd (2001) e Aragão (2001), o arranjo desempenha um papel central na conformação estética e simbólica da canção gravada. Longe de ser um recurso técnico acessório, ele atua como instância criativa autônoma, articulando escolhas formais, estilísticas e comunicativas que influenciam diretamente a escuta e a recepção pública. Essa dimensão autoral do arranjador conecta-se à noção de dicção proposta por Tatit (2012), que atribui à voz um papel central na identidade da canção, mas que pode ser expandida para pensar a interação entre voz, arranjo e forma fonográfica. A esse conjunto, soma-se a concepção de linguagem musical proposta por

Vinci de Moraes (2000), para quem a canção deve ser abordada como documento composto por elementos textuais e sonoros interdependentes.

Considerando essa complexidade, e amparados na formulação de Lamarão (2012), pode-se compreender a coleção como um dispositivo de mediação cultural que atua em ao menos cinco camadas:

a) crítica/editorial;

b) historiográfica;

c) repertorial;

d) interpretativa/performática;

e) arranjística.

Essa mediação se manifesta nas escolhas por determinadas versões de canções já consagradas, nem sempre optando pelas gravações originais, mas frequentemente selecionando interpretações que se consolidaram por sua sonoridade, instrumentação ou apelo simbólico. As decisões curatoriais da *HMPB*, portanto, constroem uma concepção de música popular brasileira que valoriza não apenas o conteúdo melódico e textual, mas também os procedimentos técnicos e estéticos implicados em sua apresentação fonográfica.

Nesse sentido, a presença de Rogério Duprat nos fascículos dedicados ao tropicalismo reforça não apenas a relevância de seu nome, mas a própria centralidade da experimentação e da colagem sonora como marcas estilísticas do período. Já Radamés Gnattali, recorrente em fonogramas associados às décadas de 1930 e 1940, ajuda a sedimentar a imagem de uma música popular nacional sofisticada, em diálogo com a música de concerto. Arranjadores como José Briamonte e Júlio Medaglia, embora apareçam de forma menos frequente, são mobilizados de maneira estratégica, sobretudo em fonogramas cuja complexidade formal e estilística exige maior atenção às operações arranjísticas.

A seguir, será proposta uma leitura da tabela 10 a partir de três eixos analíticos que buscam aprofundar essa compreensão:

a) a distribuição de gêneros e estilos por fascículo e por década, observando o equilíbrio entre tradição e inovação;

b) a presença dos arranjadores nas gravações selecionadas, com atenção à sua recorrência e ao modo como são creditados;

c) as escolhas interpretativas, que envolvem não apenas quem canta, mas qual versão é selecionada, revelando estratégias específicas de mediação simbólica.

Essa abordagem permite reconhecer que a coleção não apenas organiza um acervo, mas constrói uma escuta dirigida da música popular brasileira — uma escuta atravessada por

decisões curatoriais que operam, simultaneamente, como formas de produção de sentido e como operação historiográfica.

TABELA 10 – REPERTÓRIO DOS FASCÍCULOS DA HMPB

N.º	Repertório
1	Lado 1: *Último Desejo, Três Apitos, Dama do Cabaré, Conversa de Botequim* Lado 2: *Palpite Infeliz, Quem Ri Melhor, O Orvalho Vem Caindo, Com Que Roupa?*
2	Lado 1: *Carinhoso, A Vida é um Buraco, Samba de Fato, Lamento* Lado 2: *Rosa, Urubu, Página de Dôr, Um a Zero*
3	Lado 1: *O Mar, Você Já Foi à Bahia?, João Valentão, Samba da Minha Terra* Lado 2: *O que é que a baiana tem?, O Vento, Marina, Maracangalha*
4	Lado 1: *Pedro Pedreiro; Com Açúcar, Com Afeto; Carolina; A Banda* Lado 2: *Roda Viva; Sonho de Um Carnaval; Noite dos Mascarados; Olê, Olá*
5	Lado 1: *Aquarela do Brasil; Como "vaes" você?; Na baixa do sapateiro; Maria* Lado 2: *No taboleiro da baiana; Morena Bôca de Ouro; Risque; Os quindins de Yayá*
6	Lado 1: *O teu cabelo não nega; Serra da Boa Esperança; Moleque Indigesto; Hino do Carnaval Brasileiro* Lado 2: *No Rancho Fundo; Chegou a Hora da Fogueira; Eu Sonhei que Tu Estavas Tão Linda; Ressurreição dos Velhos Carnavais*
7	Lado 1: *Ai que saudade da Amélia; Saudade dela; Leva meu samba; Atire a primeira pedra* Lado 2: *Errei, erramos; A você; Mulata assanhada; Laranja Madura*
8	Lado 1: *Mas que nada; Que pena; Cadê Tereza; Chove Chuva* Lado 2: *Por causa de você menina; Charles anjo 45; Que Maravilha; País Tropical*
9	Lado 1: *Touradas em Madri; Seu Libório; Linda borboleta; Pastorinhas* Lado 2: *Yés! Nós temos bananas; Sonho de papel; Laura; Copacabana*
10	Lado 1: *Se acaso você chegasse; Vingança; Ela disse-me assim; Felicidade* Lado 2: *Nervos de aço; Brasa; Esses moços, pobres moços; Quem há de dizer*
11	Lado 1: *Canto de Ossanha; Consolação; Astronauta; Samba em Prelúdio* Lado 2: *Berimbau; Samba triste; Tem dó; Lapinha*
12	Lado 1: *Se você jurar; Para me livrar do mal; Nem é bom falar; O que será de mim* Lado 2: *Adeus; Nôvo Amor; Uma jura que fiz; Antonico*
13	Lado 1: *Asa Branca; Vira e Mexe; Dezessete e Setecentos; Baião* Lado 2: *Paraíba; Kalu; Dezessete légua e meia; Vozes da sêca*
14	Lado 1: *Camisa Listada; Maria boa; Fêz bobagem; Boas festas* Lado 2: *Uva de caminhão; Alegria; Brasil pandeiro; E o mundo não se acabou*
15	Lado 1: *Conceição; Garôta moderna; Cantiga de quem está só; O Trovador* Lado 2: *Alguém me disse; O Conde; Deixe que ela se vá; Alguém como tu*
16	Lado 1: *Chega de saudade; Teresa da Praia; Samba de uma nota só; Garôta de Ipanema* Lado 2: *Desafinado; Dindi; A felicidade; Só tinha de ser com você*
17	Lado 1: *Luz negra; Rugas; A flor e o espinho; Degraus da vida* Lado 2: *O sol nascerá; Divina dama; Tive, sim; Preconceito*
18	Lado 1: *Quero que vá tudo pro inferno; Namoradinha de um amigo meu; Se você pensa; Festa de arromba.* Lado 2: *Oh! Meu imenso amor; Eu disse adeus; Festa do bolinha; Sentado à beira do caminho.*
19	Lado 1: *Pra você gostar de mim (Taí); De papo pro á; Não me abandones nunca; Maringá* Lado 2: *Zíngara; Pierrô; Minha Casa; A flôr e a vida*
20	Lado 1: *Arrastão; Canção do amanhecer; No cordão da saideira; Upa, neguinho* Lado 2: *Ponteio; Corrida de jangada; Borandá; Chegança*
21	Lado 1: *Ave Maria no Morro; A Lapa; Cabelos branco; Pensando em ti.* Lado 2: *Caminhemos; Praça Onze; Segrêdo; Lá em Mangueira*
22	Lado 1: *Alegria, Alegria; Não identificado; Irene; No dia em que eu vim-me embora* Lado 2: *Saudosismo; De manhã; Atrás do trio elétrico; Tropicália*
23	Lado 1: *Chão de estrelas; Positivismo; A mulher que ficou na taça; Serenata.* Lado 2: *Arranha-céu; Caixa Econômica; Suburbana; Quase que eu disse.*
24	Lado 1: *Samba da bênção; Valsa de Eurídice; Insensatez; Rancho das namoradas* Lado 2: *Serenata do adeus; Poema dos olhos da amada; Bom dia tristeza; Loura ou morena*
25	Lado 1: *Coração Materno; Esquecimento; Patativa; Serenata*

	Lado 2: *O Ébrio; Ouvindo-te; Porta aberta; Quero voltar*
26	Lado 1: *14 anos; Memórias de um sargento de milícias; Conversa de malandro; Sei lá mangueira* Lado 2: *Foi um rio que passou em minha vida; Coisas do mundo minha nêga; Sinal fechado; Recado.*
27	Lado 1: *Lábios que beijei; Minha palhoça; Juramento falso; Meu romance* Lado 2: *História de amor; Não pago o bonde; História junina; Apanhei um resfriado*
28	Lado 1: *Pau de arara; Lôbo bôbo; Influência do jazz; Maria Moita* Lado 2: *Primavera; Maria do Maranhão; Quem quiser encontrar o amor; Marcha da Quarta-feira de Cinzas.*
29	Lado 1: *Velho realejo; Feitiçaria; Saia do caminho; Vai, meu samba* Lado 2: *Mulher; Se a lua contasse; Enquanto houver saudade; Caixinha de música*
30	Lado 1: *Domingo no parque; Lunik 9; Cultura e civilização; Procissão* Lado 2: *Geléia geral; Roda; Frevo rasgado; Aquêle abraço*
31	Lado 1: *Falsa Baiana; Escurinha; Bolinha de papel; Cabritada mal sucedida* Lado 2: *Escurinho; Chegou a bonitona; Você está sumindo; Que samba bom*
32	Lado 1: *Viva meu samba; A banca do distinto; Estatutos da gafieira; Mocinho bonito* Lado 2: *Sinfonia do Rio de Janeiro; Camelô; Piston de gafieria; Rio do meu amor*
33	Lado 1: *O pé de anjo; Jura; Pianola; Não quero saber mais dela* Lado 2: *Gosto que me enrosco; Alegrias de caboclo; Saia da raia; Cansei*
34	Lado 1: *Disparada; Pequeno concêrto que virou canção; Canção nordestina; João e Maria* Lado 2: *Porta-estandarte; Cantiga brava; Fica mal com Deus; Arueia*
35	Lado 1: *Oh! Seu Oscar; Deus no Céu, Ela na Terra; Lenço no pescoço; Emilia* Lado 2: *O bonde São Januário; Louco (ela é seu mundo); Acertei no milhar; Meus vinte anos*
36	Lado 1: *Ninguém me ama; Frevo n. 2; Manhã de carnaval; Menino grande* Lado 2: *Valsa de uma cidade; Canção da volta; Suas Mãos; Se eu morresse amanhã*
37	Lado 1: *Zelão; Pernas; Fôlha de papel; Bichos da noite* Lado 2: *Jôgo de dados; Perseguição / Sertão vai virar mar; Êsse mundo é meu; Conversação de paz*
38	Lado 1 (Catulo da Paixão): *Luar do Sertão; Ontem, ao luar; Flor amorosa; Caboca di caxangá* Lado 2 (Cândido das Neves): *Última estrofe; Noite cheia de estrelas; Cinzas; Apoteose do amor*
39	Lado 1: *Travessia; Canto latino; Canção do sal; Catavento* Lado 2: *Vera Cruz; Aqui é o país do futebol; Sentinela; Morro velho*
40	Lado 1 (Ernesto): *Odeon; Ameno Resedá; Famoso; Apanhei-te cavaquinho* Lado 2 (Chiquinha): *O abre alas; Corta-jaca; Lua branca; Falena*
41	Lado 1: *Por quem sonha Ana Maria; Pequena marcha para um grande amor; Aquarela de sonhos; Me violão morreu* Lado 2: *Auto-retrato; Caxinha...Obrigado; Presidente Bossa Nova; Dona Maria Tereza*
42	Lado 1: *Alô padeiro; Juro; Alá lá ô; Prá seu governo* Lado 2: *Tristeza; Cabo Laurindo; E o 56 não veio; O passarinho do relógio*
43	Lado 1: *Eu e a brisa; "Seu" Chopin, desculpe; Ilusão à toa; Kaô-xangô* Lado 2: *Céu e mar; Disa; Fim de semana em Eldorado; Rapaz de bem*
44	Lado 1 (Capiba): *Maria Betânia; Verde mar de navegar; A mesma rosa amarela, Nação Nagô* Lado 2 (Nelson Ferreira): *Evocação; Qual é o tom?; Minha adoração; Evocação n. 3*
45	Lado 1: *Praça Clóvis; Capoeira do Arnaldo; Ronda; Volta por cima.* Lado 2: *Trem das onze; Samba do Arnesto; Saudosa Maloca; Tocar na banda.*
46	Lado 1: *Rosa de ouro; Pressentimento; Maioria sem nenhum; Filosofia do samba; Quatro crioulos.* Lado 2: *A voz do morro; Viola de maçaranduba; Casa de bamba; Vem chegando a madrugada; Deixa de zanga*
47	Lado 1: *A noite do meu bem; Castigo; Fim de caso; Ternura antiga* Lado 2: *Balanço Zona Sul; Chove lá fora; Não diga não; Sonho e saudade*
48	Lado 1: *Vou te abandonar; Acorda, Adalgisa; Jocosa; Isto é bom; Pelo telefone* Lado 2: *Cabide de molambo; O vatapá; Chuá, chuá; Saudosa; É batucada*

FONTE: O autor (2025).

A primeira constatação que emerge da tabela 10 é a diversidade de gêneros contemplados pela coleção. Ainda que o samba, nas suas mais variadas formas (samba-canção, samba-exaltação, samba de breque, samba de roda etc.), ocupe uma posição central, observa-

se a presença de choros, marchas, modinhas, baiões, canções nordestinas, bossa nova, frevo e mesmo peças instrumentais de cunho camerístico. Essa variedade indica uma tentativa editorial de mapear a heterogeneidade da música popular brasileira ao longo do século XX, ainda que sob a ótica de uma curadoria que favorece a narrativa da canção como unidade estética predominante.

Nesse sentido, torna-se evidente o protagonismo dos arranjadores na mediação entre composição e interpretação. Como demonstrado na análise sobre Radamés Gnattali, Lyrio Panicali, Rogério Duprat, José Briamonte e Júlio Medaglia, o arranjo não apenas adapta o material original à performance fonográfica, mas redefine suas estruturas internas, moldando aspectos como ritmo, harmonia, forma e timbre. A escuta das gravações presentes nos fascículos revela arranjos que não apenas acompanham a melodia, mas constroem um universo sonoro próprio, muitas vezes determinante na forma como a canção é fixada no imaginário coletivo.

A variedade de intérpretes envolvidos também é significativa, englobando nomes como Francisco Alves, Elis Regina, Dick Farney, Os Cariocas, Nara Leão, João Gilberto, Wilson Simonal e Caetano Veloso, que aparecem em gravações através das quais é coberto um amplo espectro estilístico e cronológico. Essa amplitude sugere que a curadoria da *HMPB* priorizou versões emblemáticas, capazes de representar não apenas a canção em si, mas uma época, um modo de cantar e, sobretudo, uma sonoridade específica, em muitos casos moldada pelo arranjo.

A comparação entre diferentes fonogramas permite observar algumas tendências marcantes. Em *Aquarela do Brasil*, na interpretação de Francisco Alves com arranjo de Radamés Gnattali, temos um exemplo de como o arranjo pode influenciar decisivamente a estrutura rítmica e melódica de uma canção, transformando-a em símbolo de um gênero inteiro, o samba-exaltação. Em *Garota de Ipanema*, com Dick Farney e arranjo de José Briamonte, percebemos a conexão entre o repertório da bossa nova e um estilo de harmonização mais próximo do jazz, demonstrando a influência da música internacional na reformulação da estética da música popular brasileira. Já em *Tropicália*, arranjada por Júlio Medaglia, nota-se a fusão entre orquestra sinfônica, guitarras elétricas e percussão popular, em uma clara referência à linguagem da música de vanguarda e à estética da colagem sonora.

Tomando esse cenário analítico como perspectiva, é possível entender o repertório da coleção *HMPB* como um campo de negociações entre cânone e invenção, entre tradição e inovação. Como observa Aragão (2001), o arranjo pode assumir funções diversas, desde a simples adaptação harmônica até a reelaboração total do material original, transformando-se

em um elemento de estruturação da obra musical. Essa definição é ampliada por Pereira (2005a), que, ao tratar especificamente do arranjo vocal, defende que a escuta das gravações antecede a consulta à partitura, sendo o processo de criação do arranjador profundamente marcado por sua escuta subjetiva e por uma liberdade criativa que pode resultar em soluções harmônicas, rítmicas e formais totalmente desvinculadas da versão original. Ao olharmos para os arranjos da *HMPB* à luz desses referenciais teóricos, compreendemos que o arranjador opera como uma espécie de autor oculto da canção, cuja assinatura estilística está presente, mesmo quando não explicitada nos créditos. Nesse sentido, a sistematização dos dados possibilita uma reinterpretação crítica da coleção *HMPB*, na qual os arranjadores aparecem como peças-chave na construção da sonoridade da canção brasileira gravada.

A análise da tabela 10 também permite observar que há uma concentração de arranjadores em determinados períodos da coleção. Enquanto Radamés Gnattali e Lyrio Panicali dominam os fascículos que tratam da era do rádio, Duprat, Briamonte e Medaglia estão mais presentes nos volumes dedicados ao tropicalismo e à MPB dos anos 1970. Essa organização sugere uma narrativa historiográfica que associa determinados arranjadores a momentos específicos da evolução da música popular brasileira, reforçando a ideia de que o arranjo é, também, um marcador histórico e estético. Assim, cada gravação selecionada pela *HMPB* carrega, além de sua melodia e letra, um projeto sonoro específico, ou seja, um modo de dizer musical que se realiza plenamente na materialidade do fonograma.

O cruzamento entre os títulos dos fascículos (tabela 2) e o repertório (tabela 10), revela que a *HMPB* adotou uma estratégia mista de organização, intercalando homenagens a compositores centrais do cânone da canção brasileira com fascículos dedicados a intérpretes, duplas autorais, estilos regionais e até movimentos estéticos. Essa estrutura não se limita à simples ordem cronológica ou à divisão por gêneros, mas opera numa lógica que busca equilibrar diferentes matrizes da música popular, tais como:

a) tradição urbana do samba e da marcha (Noel Rosa, Ary Barroso, Lamartine Babo, Assis Valente, entre outros);

b) canção romântica (como os fascículos dedicados a Vicente Celestino e Cândido das Neves);

c) intérpretes-compositores da era do rádio e da era do disco (Roberto Carlos, Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Jorge Ben, Tom Jobim, Edu Lobo etc.);

d) figuras da música nordestina (como Luiz Gonzaga e Dorival Caymmi).

A predominância de nomes autônomos, isto é, compositores ou intérpretes que se tornaram sinônimos de um estilo ou época, reforça uma noção de autoria individualizada, típica

do modelo historiográfico que se consolidou na década de 1970. A organização por fascículos homenageia figuras-chave da música brasileira e reflete, ao mesmo tempo, uma tentativa de canonização, priorizando nomes consagrados e suas obras mais representativas, conforme o entendimento da curadoria da *HMPB*.

Embora a maior parte dos homenageados pertença ao eixo Rio-São Paulo, é possível notar um esforço pontual de inserção de autores oriundos de outras regiões do país. Dorival Caymmi (fascículo 3), Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (fascículo 13), além de Capiba e Nelson Ferreira (fascículo 44), representam exemplos importantes dessa tentativa de expansão geográfica. Tais inclusões parecem responder a uma demanda de abrangência simbólica do projeto, sugerindo uma imagem de representatividade nacional. No entanto, o núcleo estético e cultural da coleção permanece fortemente orientado por critérios centrados no Sudeste, especialmente em torno da tradição da canção urbana. Esse recorte se manifesta não apenas na seleção dos personagens homenageados, mas também no repertório efetivamente incluído: sambas urbanos, marchas carnavalescas, canções românticas, bossa nova, canção de protesto e tropicalismo. A centralidade da indústria cultural do eixo Rio–São Paulo (especialmente rádio, gravadoras e imprensa) funcionou como matriz estruturante para essa narrativa, fazendo com que outras manifestações relevantes da música popular brasileira fossem desconsideradas.

Dentre as ausências mais notórias, destacam-se os compositores e intérpretes da música sertaneja, tanto da tradição caipira quanto da vertente romântica surgida a partir dos anos 1960. Ainda que figuras como Tonico e Tinoco fossem amplamente reconhecidas em seu circuito de atuação, o que incluía os meios de comunicação, sua exclusão sugere que a curadoria operava com critérios de prestígio que vinculavam uma legitimidade cultural da música popular brasileira a um imaginário urbano, letrado e modernizador. Situação semelhante ocorre com a chamada música brega, cujos representantes (como Waldick Soriano ou Reginaldo Rossi) também foram deixados de fora, ainda que desfrutassem de enorme apelo popular.

Essas exclusões não apenas revelam os limites da proposta editorial da *HMPB*, mas também reforçam a hipótese de que a coleção constrói uma memória seletiva da música popular brasileira, que privilegia determinadas linhagens estéticas em detrimento de outras. Referenciando em Certeau (1982), trata-se de uma operação historiográfica que, mesmo não sendo acadêmica, organiza o passado musical por meio de escolhas orientadas por valores e culturais. Assim, o silêncio editorial sobre gêneros como o sertanejo e o brega pode ser interpretado não como simples omissão, mas como índice de uma disputa por legitimidade no campo da memória musical.

A exclusão de gêneros como o sertanejo e o brega lança luz sobre os critérios curatoriais que orientaram a construção do repertório da *HMPB*. Nesse contexto, a comparação direta entre os nomes dos fascículos e as obras selecionadas no repertório revela algumas estratégias narrativas. Em muitos casos, a canção de maior sucesso do homenageado é utilizada como entrada para o universo do cancionista ou intérprete, como nos casos de Ary Barroso *(Aquarela do Brasil)*, Cartola *(As rosas não falam)*, Lupicínio Rodrigues *(Êsses môços, pobres môços)*, Tom Jobim *(Garota de Ipanema)*, Gilberto Gil *(Domingo no parque)*. A escolha dessas obras, em geral marcadas por arranjos de forte impacto estético (como os de Radamés, Duprat, Briamonte e Medaglia), confirma a visão de Aragão (2001) e Pereira (2005a), de que o arranjo passou a ocupar um lugar de coautoria dentro da canção popular, sendo fundamental para consolidar sua identidade sonora e sua recepção pública.

Outro aspecto relevante da lógica editorial da *HMPB* está na justaposição de autores em determinados fascículos, recurso que não apenas reforça afinidades estilísticas e temáticas, mas também contribui para a construção de microtradições no interior da narrativa geral da coleção. É o caso do fascículo 17, que reúne Cartola e Nelson Cavaquinho — dois expoentes do samba carioca cujas trajetórias se entrelaçam no ambiente do morro e das rodas de samba —, sugerindo uma linhagem estética e afetiva marcada pela lírica da dor, da boemia e da transcendência poética. Situação semelhante ocorre no fascículo 27, que associa J. Cascata e Leonel Azevedo, parceiros constantes e representantes de um tipo de canção sentimental e urbana que marcou os anos 1930 e 1940. Essas escolhas editoriais, ao compor fascículos duplos, não apenas potencializam a articulação de percursos musicais convergentes, como também estruturam núcleos de sentido dentro da coleção, favorecendo leituras comparativas e a formação de constelações estilísticas dentro do campo da música popular. Além dessas articulações autorais, a coleção inclui fascículos de caráter mais temático ou panorâmico, como o suplemento histórico "Do Lundu à Tropicália" (encartado com o fascículo 1), que oferece uma leitura retrospectiva e sintética da evolução da canção brasileira, e o fascículo 48, que retoma Donga e os chamados Primitivos, ao mesmo tempo em que homenageia Pixinguinha com um pôster icônico. Esse gesto final confere à coleção um fechamento carregado de significado: ao evocar os marcos fundadores da canção urbana, a *HMPB* encerra sua trajetória reafirmando uma genealogia que parte do samba inaugural para legitimar sua própria proposta de narrativa histórica da música popular brasileira.

Ao cruzarmos os títulos dos fascículos com os repertórios, notamos que a escolha das canções não se dava apenas em função do homenageado, mas também do impacto histórico e estético das versões gravadas, o que nos leva de volta à questão dos arranjadores. Em diversos

casos, os fonogramas selecionados apresentam arranjos cuja identidade sonora tornou-se inseparável da própria canção. Isso reforça a ideia de que a coleção não apenas preserva obras canônicas, mas também institucionaliza versões específicas como paradigmas musicais, o que se conecta à ideia de arranjo como instância de autoria. Dessa forma, o cotejo entre os homenageados e as faixas incluídas na coleção reforça a ideia de que a *HMPB* se constitui não apenas como um repositório da memória musical brasileira, mas também como uma construção estética deliberada, em que o arranjo, a interpretação e a curadoria editorial atuam como dispositivos centrais da historiografia da canção. Posicionando-se como um projeto editorial e sonoro, a coleção oferece uma leitura específica da música popular brasileira, que é, ao mesmo tempo, documental, pedagógica e estética, por reunir obras consagradas, mas também que opera escolhas que moldam o que se entende por tradição musical brasileira. Em suma, as análises do repertório, dos intérpretes e dos arranjadores da *HMPB* permitem afirmar que o arranjador não é apenas um mediador técnico, mas um agente ativo no processo de construção da canção popular gravada. A coleção, apesar de não explicitar essa atuação em sua estrutura editorial, oferece abundante material empírico para que se reconheça o papel central dos arranjadores na constituição do som da música popular brasileira. A revalorização crítica dessa atuação, como propõe esta pesquisa, implica não apenas uma revisão historiográfica, mas também uma escuta mais atenta e sensível ao que se produz entre as notas e as palavras, numa verdadeira arquitetura invisível que sustenta a canção.

Ao longo deste capítulo, procurou-se lançar luz sobre a atuação dos arranjadores na coleção *HMPB*, refletindo sobre os modos como esses agentes foram representados nas escolhas editoriais da coleção e nas hierarquias simbólicas que organizam o campo da música popular brasileira. A análise do repertório, das fichas técnicas e dos critérios de curadoria revelou um cenário de assimetrias autorais, no qual a figura do arranjador permanece em segundo plano, mesmo sendo responsável por decisões estéticas fundamentais para a configuração final das obras. Embora as estratégias editoriais da *HMPB* tenham buscado construir um cânone baseado em intérpretes e compositores, percebe-se que a presença dos arranjadores é estruturante para a própria sonoridade das gravações. É justamente sobre essa dimensão sonora que o próximo capítulo se debruçará, adotando um olhar musicológico para discutir, a partir da escuta e da análise musical, os diferentes modos de atuação dos arranjadores nos fonogramas da coleção. Ao aprofundar essa perspectiva, será possível propor uma tipologia de arranjadores com base nas funções exercidas, nas escolhas estilísticas e na relação entre autoria, identidade e prática musical.

5. ARRANJADORES NA *HMPB*: UMA PROPOSTA DE CATEGORIZAÇÃO

Este capítulo propõe uma escuta analítica de determinados fonogramas presentes na coleção *História da Música Popular Brasileira*, com o objetivo de identificar e categorizar os diferentes perfis de atuação arranjística que emergem ao longo dos fascículos. A partir da escuta e da análise de gravações selecionadas, busca-se compreender como os arranjadores, em suas múltiplas formas de inserção no processo fonográfico, operam sobre elementos como timbre, forma, instrumentação e dinâmica, moldando a sonoridade final das obras e, por conseguinte, influenciando sua recepção pública e simbólica. Parte-se aqui da concepção de arranjo não como mero complemento técnico, mas como operação estética capaz de transformar profundamente uma obra musical. O arranjo reorganiza e muitas vezes reinventa os materiais musicais de uma canção, produzindo versões que não apenas atualizam o repertório, mas estabelecem novas camadas de sentido. Essa perspectiva permite reconhecer o arranjador como figura autoral, ainda que nem sempre visibilizada pelas convenções editoriais ou pelas hierarquias tradicionais de crédito.

Para fundamentar essa abordagem, considera-se a definição apresentada por Boyd (2001) no *Grove Music Online*, que delineia três níveis fundamentais para a compreensão do arranjo musical: como prática de escrita, como construção estilística e como gesto de reinterpretação expressiva. Ainda que o arranjo parta de um material musical pré-existente, ele pode resultar em uma nova obra quando o processo de reconfiguração é suficientemente elaborado. Em contextos como o da música popular gravada, o arranjo frequentemente se insere como um ato criativo autônomo, que não apenas adapta, mas transforma o material sonoro inicial, organizando-o segundo critérios estéticos e técnicos próprios.

Essa concepção encontra respaldo também em Molina (2017), cuja proposta teórica parte da premissa de que, em música popular cantada, o fonograma é a instância máxima de realização da obra. Para o autor, o processo de composição nesse campo se desdobra em múltiplas etapas e agentes (incluindo autores da melodia e da letra, instrumentistas, produtores, intérpretes e arranjadores), todos contribuindo para a forma final da canção registrada. Em sua formulação, Molina defende que cada "'versão' deve ser entendido como um 'original' único, uma composição em si", sendo o fonograma "o mais completo suporte midiático, no qual todos os elementos sonoros se encontram reunidos" (Molina, 2017, p. 32). Com isso, desloca-se o foco do núcleo melódico para a totalidade sonora realizada, reconhecendo o arranjo como

instância composicional. Ainda segundo Molina, essa prática é majoritariamente coletiva, sendo que o estágio do arranjo, muitas vezes tomado como um tipo de acabamento, pode implicar uma carga criativa tão decisiva quanto a da composição melódica original. O autor observa que a atuação arranjística frequentemente mobiliza a criação de novas seções, reorganizações formais e definições tímbricas que, por vezes, superam em inventividade os materiais de partida. Assim, ao reivindicar o arranjo como parte do processo composicional, Molina contribui para reposicionar o papel dos arranjadores dentro da lógica da autoria, em especial no universo fonográfico.

Com base nessas premissas, e a partir da escuta crítica de fonogramas que compõem a *HMPB*, este capítulo propõe uma tipologia autoral de arranjadores, construída exclusivamente a partir da documentação analisada. Não se trata, portanto, de um modelo universal ou aplicável de forma generalizante à história da música popular brasileira, mas de uma ferramenta analítica situada, elaborada no interior de um corpus delimitado. A tipologia identifica quatro perfis predominantes: o compositor-arranjador, o intérprete-arranjador, o arranjador-colaborador e o arranjador-fonográfico. Cada uma dessas categorias será discutida a partir de casos exemplares extraídos da coleção, considerando as particularidades contextuais de cada atuação. Importa destacar que essas categorias não são rígidas, representando zonas de prática que se sobrepõem e se conectam em diferentes momentos do processo de produção musical. Em muitos casos, um mesmo arranjador pode transitar entre essas funções, dependendo do repertório, da relação com os intérpretes e cancionistas, além do grau de interferência técnica ou estética que o ambiente de estúdio possibilita. A seguir, apresenta-se a sistematização inicial desses tipos:

TABELA 11 – TIPOLOGIA DOS ARRANJADORES

Tipo	Características
Compositor-arranjador	Cria obras já concebidas com estrutura arranjística; composição e arranjo aparecem fundidos num mesmo gesto criativo.
Intérprete-arranjador	Atua na construção sonora da canção a partir da performance, muitas vezes estruturando a forma da canção com seu instrumento.
Arranjador-colaborador	Participa do processo criativo em parceria com o compositor ou intérprete, propondo soluções musicais em diálogo direto.
Arranjador-fonográfico	Atua no estúdio a partir de material já composto, reorganizando a forma sonora final com base em escolhas técnicas e estilísticas.

FONTE: O autor (2025).

A partir dessa tipologia, serão exploradas as características de cada perfil. A primeira figura destacada é a do compositor-arranjador, cuja atuação transcende as fronteiras

convencionais entre compor e arranjar. Nesse caso, decisões relacionadas à instrumentação, textura, ritmo e harmonia já integram o gesto composicional, muitas vezes em diálogo direto com o instrumento. Não há uma distinção clara entre os planos criativo e técnico, porque a canção nasce, por assim dizer, já arranjada. Essa sobreposição de funções se manifesta com frequência em cancionistas que escrevem a partir do violão ou do piano, explorando simultaneamente possibilidades melódicas, harmônicas e rítmicas no próprio ato de criação. Em muitos desses casos, o arranjo não é um acréscimo posterior, mas um desdobramento natural da concepção musical original, o que torna o compositor também responsável pela sonoridade geral da obra. Trata-se de um perfil que desafia as noções tradicionais de autoria dividida, revelando que, na prática da canção brasileira, o arranjo pode estar organicamente integrado à arquitetura composicional, sem a necessidade de intermediações técnicas ou autorais.

Em seguida, aparece a figura do intérprete-arranjador, que constrói a sonoridade da obra por meio de escolhas interpretativas, improvisações e atuações performáticas. Ainda que nem sempre formalizadas em partitura, essas decisões interferem diretamente na recepção e na configuração simbólica da canção. Trata-se de uma atuação em que a performance deixa de ser apenas reprodutora da obra e passa a funcionar como instância criadora, operando sobre elementos como tempo, dinâmica, articulação e timbre. Ao imprimir uma marca pessoal à execução, o intérprete pode alterar significativamente o sentido de uma composição, deslocando sua escuta para outros territórios expressivos. Essa prática é particularmente comum em contextos nos quais a oralidade e a espontaneidade são valorizadas, mas também pode ocorrer em ambientes de estúdio, quando o intérprete participa ativamente da construção do arranjo, propondo soluções melódicas, harmônicas ou rítmicas que serão incorporadas ao fonograma final. Assim, mesmo em obras nas quais há um arranjador designado, a presença criativa do intérprete pode ser determinante para o resultado sonoro da gravação.

Outra categoria relevante é a do arranjador-colaborador, cujo gesto arranjístico vem da interlocução direta com o cancionista, operando entre uma ideia musical nem sempre acabada e sua formalização sonora. Trata-se de uma prática em que a escuta sensível e a habilidade técnica se combinam para traduzir uma proposta poética ou estilística em linguagem musical funcional, geralmente escrita. Em muitos contextos, o arranjador-colaborador contribui desde as primeiras definições da forma da canção, ajudando a resolver aspectos estruturais ou sugerindo soluções harmônicas, rítmicas e texturais. Sua função não é apenas executar uma tarefa técnica, mas cocriar a arquitetura sonora da obra, em diálogo contínuo com os demais agentes envolvidos. Isso exige tanto domínio técnico quanto compreensão estética, além de

flexibilidade para operar entre diferentes linguagens e sensibilidades. Embora sua contribuição nem sempre seja reconhecida de forma explícita, ela é determinante para o resultado final da gravação, funcionando como uma ponte entre o universo subjetivo da criação e as exigências objetivas da performance e do registro fonográfico.

Em contraste com o arranjador-colaborador (que atua junto ao cancionista no momento de gênese da canção, auxiliando a dar forma a ideias musicais ainda em elaboração), o arranjador-fonográfico insere-se mais diretamente na etapa de realização do fonograma, operando em sintonia com os intérpretes e com as demandas específicas do estúdio. Sua função se desenha a partir do momento em que a canção já existe como estrutura básica, mas ainda precisa ser traduzida em linguagem sonora plenamente articulada para a gravação. Nesse contexto, ele assume a responsabilidade de moldar a versão definitiva da obra, levando em conta os recursos técnicos disponíveis, os padrões estilísticos da época e os objetivos estéticos e mercadológicos do projeto. Embora não esteja diretamente envolvido na criação da melodia ou da letra, o arranjador-fonográfico exerce uma função autoral na configuração final da peça, definindo timbres, texturas, forma e dinâmica com base numa escuta estratégica e uma expertise técnica refinada. Na prática da indústria fonográfica brasileira, sobretudo entre as décadas de 1960 e 1970, esse perfil foi fundamental para a consolidação de determinadas sonoridades e, consequentemente, para a memória auditiva do público. Sua atuação é decisiva para compreender como a música popular gravada se constituiu enquanto experiência estética compartilhada.

Essas categorias, embora distintas em sua configuração, compartilham elementos estruturais fundamentais ao processo de arranjo. Conforme Boyd (2001), o arranjo pode ser compreendido como uma atividade de reconfiguração que se manifesta em diversas esferas: como escrita musical, como interpretação estilística e como reconstrução expressiva. Mesmo quando atua sobre repertórios existentes, o arranjador exerce um tipo de autoria que reorganiza os materiais sonoros, conferindo nova significação à obra. Essa função criativa se desdobra em contextos diversos, desde as tradições orais até os ambientes altamente técnicos da indústria musical. Por isso, é necessário entender o arranjo não apenas como transcrição ou adaptação, mas como instância de criação situada, que mobiliza tanto saberes técnicos quanto escuta estética.

Nesse sentido, o contraste entre o arranjador-colaborador e o arranjador-fonográfico torna-se especialmente útil para observar como variações de contexto (como o grau de proximidade com o cancionista ou as condições de produção em estúdio) afetam diretamente a forma e o alcance da intervenção arranjística. Ambos podem desempenhar papéis similares,

mas diferem sobretudo na etapa em que se inserem no processo e no tipo de interlocução que estabelecem com os demais agentes criativos. O arranjador-fonográfico, em particular, ocupa uma posição estratégica no circuito de produção, pois suas decisões definem a moldura sonora com a qual o público irá se deparar.

Diante disso, e considerando que a *HMPB* é organizada em torno de gravações, faz-se necessário pensar também o arranjo a partir do contexto do fonograma. Abandonando momentaneamente o processo criativo da canção enquanto ideia ou partitura, propõe-se agora uma sequência lógica possível para as etapas envolvidas na produção de um fonograma, conforme delineado na tabela 12:

TABELA 12 – ETAPAS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DO FONOGRAMA

	Etapa	**Descrição**	**Componentes técnicos**
1	Escrita do arranjo	Momento em que se define a organização musical da canção, incluindo melodia, harmonia, forma e instrumentação.	Partitura, cifragem, escolha de timbres e texturas instrumentais.
2	Gravação de base instrumental	Registro dos instrumentos musicais que formam a seção rítmico/harmônica do arranjo: piano, violão, baixo, bateria entre outros.	Microfonação, mixagem parcial, regência, direção musical etc.
3	Gravação instrumental de cobertura	Registro dos instrumentos adicionais e de aprimoramento do arranjo, sejam eles orquestrais ou eletrônicos: cordas, metais, madeiras, sintetizadores etc.	Procedimentos técnicos semelhantes à gravação da base instrumental.
4	Gravação vocal	Gravação das vozes principais e secundárias, incluindo o cantor solista e os *backing vocals*.	Interpretação vocal, afinação, dinâmicas e equilíbrio entre as múltiplas camadas vocais.
5	Finalização do áudio	Processamento do áudio gravado, para sua posterior fixação no disco.	Mixagem final e masterização do áudio.

FONTE: O autor (2025).

A tabela 12 demonstra que o processo de construção fonográfica de uma canção[90] envolve uma sequência de etapas técnicas e criativas que articulam diferentes agentes musicais

[90] Ressalta-se que as etapas propostas nessa tabela vêm de um conjunto de experiências vivenciadas em estúdios de gravação, não de uma literatura específica sobre esse tema. Também é importante salientar que os processos descritos correspondem a práticas da indústria percebidas a partir dos anos 1970, quando o estúdio se transforma num ambiente com sistemas de gravação em múltiplos canais. Através desse recurso, permitiu-se um tipo de montagem mais elaborada e constituída de camadas sobrepostas, determinantes para os padrões de sonoridade desses registros. Entretanto, no caso da coleção *HMPB* – que oferece fonogramas de décadas anteriores, alguns ainda no sistema mecânico de gravação – essa realidade pode se mostrar diferente em vários fonogramas

e decisões estéticas. A primeira dessas etapas é a escrita do arranjo, momento em que se definem os parâmetros musicais fundamentais da obra, como os ajustes finais na melodia, na harmonia, na forma e na instrumentação. Frequentemente, esses elementos são consolidados em partituras ou guias cifrados que orientam os músicos nas gravações. Em seguida, dá-se início à gravação da base instrumental, na qual são registrados os instrumentos que compõem a seção rítmico-harmônica do arranjo, como piano, violão, baixo e bateria, formando o núcleo sobre o qual os demais elementos serão sobrepostos. A gravação instrumental de cobertura vem na sequência, adicionando camadas orquestrais ou eletrônicas (como cordas, madeiras, metais e sintetizadores) que enriquecem a textura sonora e ampliam a dimensão estética do fonograma. Por fim, a gravação vocal compreende tanto os intérpretes solistas quanto os vocais de apoio, ou *backing vocals*, cujas performances vocais devem dialogar com os arranjos instrumentais e completar a narrativa musical da canção. Muitas vezes, esses vocais adicionais são escritos em partitura, como se fossem uma nova camada do instrumental de cobertura. O que se percebe é que a interdependência entre essas etapas cria um campo propício para diferentes tipos de atuação arranjística, como será discutido na tabela 11 por meio da relação entre os perfis de arranjadores e os momentos específicos do processo fonográfico em que sua presença se faz mais decisiva.

TABELA 13 – RELAÇÃO ENTRE OS TIPOS DE ARRANJADORES E AS ETAPAS DA GRAVAÇÃO

Tipo de Arranjador	**Escrita do arranjo**	**Gravação de base instrumental**	**Gravação instrumental de cobertura**	**Gravação vocal**	**Observações**
Compositor-arranjador	Atua diretamente	Pode orientar	Eventualmente sugere elementos	Pode influenciar via melodia e estrutura do arranjo de *backing vocal*.	Presente nas decisões iniciais e influencia a interpretação vocal.
Intérprete-arranjador	Sugere modificações	Atua performaticamente	Participa pontualmente	Atua plenamente como intérprete	Perpassa gravações, moldando a canção com escolhas interpretativas.
Arranjador-colaborador	Escreve o arranjo em colaboração com o	Presente na regência ou direção	Supervisiona timbragens	Atua em conjunto com intérprete	Participa de todo o processo, em colaboração direta com

escolhidos, porque era mais comum o arranjo ser escrito totalmente na partitura, com menor liberdade para o conjunto de base harmônica ou de cobertura (naipes de cordas e sopros, por exemplo). Tratava-se de um ambiente de gravação no qual regente, orquestra e cantores gravavam tudo praticamente ao vivo, em salas grandes que permitiam a captação de todos os instrumentos ao mesmo tempo. Daí a importância de se ter um arranjo completamente escrito em partitura e conduzido por uma regência sólida, a fim de se garantir a correta execução da obra musical gravada.

	cancionista ou outros arranjadores envolvidos no processo.				artistas principais.
Arranjador-fonográfico	Responsável principal	Supervisiona ou conduz gravação	Define texturas e efeitos sonoros	Organiza a disposição de vozes	Atua em todas as etapas técnicas do fonograma; muitas vezes invisível no crédito.

FONTE: O autor (2025).

A sobreposição entre os tipos de arranjadores e as etapas da canção gravada, conforme demonstrado na tabela 11, permite observar com mais precisão como o gesto arranjístico opera de forma contínua e estratégica ao longo do processo de construção fonográfica. Ao invés de se limitar a uma etapa isolada, como a escrita da partitura ou a gravação instrumental, o arranjo se revela como prática multifacetada, capaz de moldar desde a organização interna da canção até sua recepção pública. Certos perfis, como o arranjador-fonográfico, perpassam todas as fases da produção, assumindo papéis centrais na articulação técnica, estética e simbólica do fonograma. Outros, como o compositor-arranjador e o intérprete-arranjador, concentram sua ação em momentos específicos, mas ainda assim exercem influência decisiva sobre a forma final da gravação.

Essa complexidade reforça a importância de se compreender o arranjo não apenas como um produto técnico ou auxiliar, mas como uma instância narrativa e interpretativa. No contexto da coleção *HMPB*, esse tipo de atuação arranjística se evidencia sobretudo nos casos em que a construção fonográfica revela uma unidade estilística marcante, mesmo diante da diversidade dos repertórios abordados. Reconhecer essas assinaturas é parte essencial do trabalho analítico a que este capítulo se propõe, pois permite mapear como os arranjadores, ao inscrever sua linguagem em fonogramas destinados à memória da música popular brasileira, acabaram por influenciar também o modo como essa memória seria historicamente fixada.

A escuta dos fonogramas da *HMPB*, mais do que revelar aspectos técnicos de orquestração ou instrumentação, demanda atenção àquilo que Trotta (2008) propõe como sonoridade, um conceito que ultrapassa o som em si e se configura como uma construção simbólica e socialmente compartilhada. A sonoridade, segundo o autor, é um modo de escuta que articula elementos como timbre, textura, andamento, instrumentação e modos de execução, compondo um campo de sentidos que permite identificar, reconhecer e sentir determinada música como pertencente a um estilo ou a uma tradição. Trata-se, portanto, de um conceito que

não se restringe à análise técnica do som, mas que envolve expectativas culturais, afetivas e históricas vinculadas à recepção musical. A forma como um violão é tocado, o uso de determinados instrumentos de percussão, a ambiência criada por um conjunto de sopros ou a disposição das vozes em uma gravação, tudo isso é parte da formação da sonoridade de uma canção, influenciando de maneira decisiva na sua escuta e na sua significação.

Nesse sentido, compreender o papel do arranjador é também compreender sua responsabilidade na construção dessas sonoridades. Ao decidir pela combinação de timbres, pela estruturação harmônica ou pela forma de inserção de uma seção instrumental, o arranjador molda a escuta possível de um fonograma. Em muitos casos, essas decisões definem como a canção será percebida pelo público, contribuindo para a sua identificação com um gênero musical, uma época histórica ou um universo afetivo. A inclusão do conceito de sonoridade neste estudo permite, portanto, uma abordagem que integra percepção, estilo e prática musical. Ele será utilizado como um dos eixos interpretativos das análises seguintes, nas quais os arranjos serão examinados não apenas por seus aspectos formais, mas também por sua capacidade de instaurar um regime de escuta específico, revelador da materialidade simbólica da música popular brasileira tal como fixada nos fonogramas da *HMPB*.

Ao propor as categorias de arranjadores (compositor, intérprete, colaborador e fonográfico), o objetivo é evidenciar a diversidade de práticas que constituem o fazer arranjístico na música popular brasileira. No contexto da coleção *HMPB*, essas funções podem surgir de maneira explícita, quando mencionadas nos créditos fonográficos, ou implícita, quando percebidas pela escuta atenta de determinados fonogramas. Em ambos os casos, a atuação do arranjador revela-se como elemento estruturante da sonoridade da canção, entendida aqui como construção simbólica que articula práticas musicais, expectativas culturais e regimes de escuta. A fim de dar rigor e transparência ao percurso analítico deste capítulo, o procedimento metodológico adotado será descrito em quatro etapas principais, conforme disposto na tabela 14:

TABELA 14 – PROCEDIMENTO ANALÍTICO

Processo	Detalhamento
Escolha do fonograma	Considerando gravações da coleção *HMPB* nas quais o gesto arranjístico se apresenta de forma especialmente relevante para o tipo de arranjador em análise.
Descrição técnica inicial	Identificando informações básicas como estrutura formal, instrumentação e principais escolhas tímbricas, conforme a intencionalidade analítica. Trata-se de um mapeamento preliminar que orienta a escuta e prepara a fundamentação das observações seguintes.
Seleção e transcrição de trechos em partitura (se necessário)	Focando passagens que evidenciem estratégias de arranjo relevantes do ponto de vista estilístico, harmônico, melódico ou rítmico. A transcrição é empregada de forma criteriosa: não se busca a reconstituição integral do fonograma, mas a exemplificação de momentos-chave que sustentem a análise interpretativa que se seguirá.
Análise interpretativa	Etapa em que as informações técnicas, as eventuais transcrições e a escuta são articuladas para a formulação de hipóteses sobre as operações arranjísticas em jogo.

FONTE: O autor (2025).

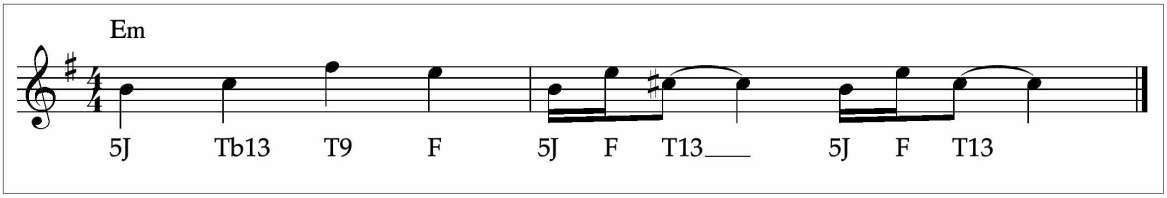
Com base nesse procedimento metodológico, as análises que se seguem buscarão iluminar as camadas sonoras que estruturam a coleção *HMPB*, evidenciando como os arranjadores, mesmo frequentemente invisibilizados nos créditos fonográficos, atuaram como agentes determinantes na conformação estética e simbólica da memória musical proposta pelo projeto editorial. A escuta crítica aqui mobilizada não se limita à identificação de técnicas de orquestração ou escolhas instrumentais, mas se dirige à compreensão da sonoridade enquanto construção histórico-cultural, como propõe Trotta (2008). Cada fonograma selecionado para análise será tratado como um artefato complexo, cuja materialidade sonora condensa decisões formais, mediações técnicas e valores culturais. Nesse sentido, os arranjos não serão analisados apenas por seus traços estilísticos ou estruturais, mas como dispositivos de escuta que instauram sentidos, modulam afetos e colaboram na fixação de um imaginário musical. O ponto de partida será a análise dos fonogramas associados ao perfil do compositor-arranjador, categoria na qual o gesto criativo incorpora, desde sua gênese, decisões estruturantes que definem a identidade sonora da canção e sua posterior circulação no repertório da música popular brasileira.

5.1 O COMPOSITOR-ARRANJADOR: ARRANJO COMO EXTENSÃO DA COMPOSIÇÃO

No interior da coleção *HMPB*, identificam-se casos em que o gesto arranjístico está incorporado à própria gênese da composição. São situações nas quais os elementos tímbricos, rítmicos e harmônicos da canção já nascem articulados à ideia melódica e textual, dispensando mediações externas ou reconfigurações posteriores. Para a análise da figura do compositor-arranjador, foram destacados quatro artistas cuja produção revela uma integração estrutural entre composição e arranjo: Dorival Caymmi, Pixinguinha, Tom Jobim e Edu Lôbo. Cada um deles encarna, a seu modo, um modelo de criação em que os gestos melódicos, harmônicos, rítmicos e tímbricos já nascem articulados na gênese da canção. Em Caymmi, o arranjo emerge da intimidade com o violão e da experimentação tímbrica intuitiva, gerando estruturas sonoras autorreferentes. Pixinguinha atua na confluência entre composição escrita e orquestração, fundindo melodia e acompanhamento num projeto integrado de sonoridade. Jobim transforma a canção em forma harmônica e camerística, com moldura instrumental implícita já na escrita musical. Por fim, Edu Lôbo desenvolve uma trajetória em expansão, na qual o arranjo se afirma progressivamente como campo de invenção formal, dialogando com referências eruditas e teatrais. A escolha desses artistas permite compreender como, em distintos momentos da música brasileira, o gesto arranjístico pôde ser concebido não como adorno posterior, mas como parte orgânica do próprio ato composicional. Nesses contextos, o próprio compositor assume a tarefa de organizar a estrutura sonora da obra, ainda que, muitas vezes, isso não passe por um processo formal de escrita em partitura ou orquestração expandida. Trata-se de um tipo de criação em que composição e arranjo se confundem, fundindo-se em uma única operação estética e expressiva.

Essa característica se evidencia com nitidez no fascículo 3 da coleção, dedicado a Dorival Caymmi. Compositor cujas canções se definem tanto por seu conteúdo lírico quanto pela maneira como são tocadas, Caymmi pode ser considerado, sem reservas, um arranjador de sua própria obra. Seu violão, com o uso de cordas soltas, baixos alternados e uma articulação tímbrica particular, funciona como veículo de composição e, ao mesmo tempo, de arranjo. Canções como *Maracangalha*, *O Mar* e *O Vento,* todas presentes no repertório da *HMPB*, trazem estruturas sonoras definidas e singulares que passaram a configurar um padrão interpretativo, servindo de referência para novas versões e arranjos posteriores.

PARTITURA 2 – ANÁLISE MELÓDICA DO TEMA PRINCIPAL PARA VIOLÃO DA MÚSICA O VENTO



FONTE: O autor (2025).

A observação da melodia principal do tema para violão da música *O Vento* mostra que Dorival Caymmi buscava gerar tensão expressiva por meio de escolhas melódicas cuidadosamente articuladas à harmonia. A base da passagem analisada é o acorde de Mi menor (Em), sobre o qual Caymmi desenvolve uma linha melódica que parte da nota Si (quinta justa do acorde, 5J), seguida por Dó natural e Fá sustenido, encerrando na nota Mi (fundamental do acorde, F)[91].

Essa sequência de notas (Si–Dó–Fá$^{\#}$–Mi) revela um jogo entre notas da estrutura (fundamental e quinta) e da superestrutura do acorde, ou seja, suas tensões. Para compreender isso, é útil recorrer aos conceitos de nota de estrutura do acorde e notas de tensão: na estrutura estão as notas básicas de um acorde (fundamental, terça, quinta e sétima), enquanto na superestrutura localizam-se as tensões disponíveis, como a nona (9ª), a décima primeira (11) e a décima terceira (13), bem como suas alterações (b9; nona menor; #9, nona aumentada; #11, décima primeira aumentada; b13, décima terceira menor). No caso em questão, Dó natural funciona como uma décima terceira menor (b13), uma tensão alterada e instável sobre o acorde de Mi menor. Já o Fá sustenido corresponde à nona do acorde, uma tensão usual em contextos modais. Assim, Caymmi intercala tensões contrastantes entre duas notas estáveis — a quinta e a fundamental — criando um pequeno arco de instabilidade melódica que se resolve suavemente.

Outro ponto de destaque é a relação entre as notas Si e Mi, que, além de estrutural (quinta justa e fundamental do acorde), pode ser lida também como uma tensão implícita de dominância interna, já que o quinto grau tende a buscar resolução na tônica, mesmo dentro de um único acorde. No caso específico, a nota Si corresponde ao quinto grau do campo harmônico de Mi menor. Ressalta-se que essa relação é implícita porque, na prática, o trecho todo encontra-se em Mi menor, ou seja, no primeiro grau do campo harmônico. No entanto, o aspecto mais expressivo do trecho está justamente no uso das tensões provenientes da décima terceira menor

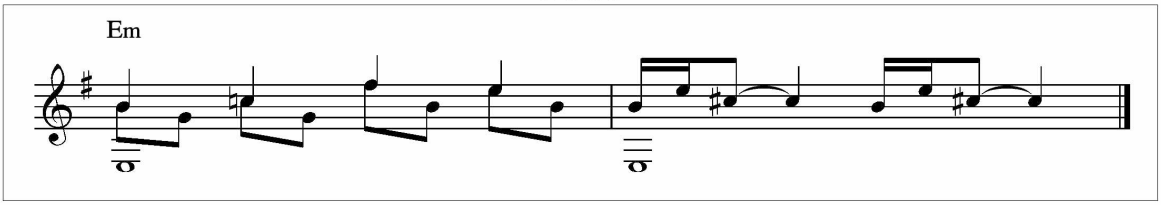
[91] As categorias analíticas da música popular podem variar conforme o autor. Sobre a construção de acordes, sugere-se a leitura de GUEST, Ian. **Harmonia – método prático,** vol. 1, p. 86-98. São Paulo: Vitale, 2009.

e da nona (b13 e 9ª), que conferem ao fraseado um caráter melancólico e modal, característico do estilo de Caymmi.

Entretanto, a sequência melódica do compasso seguinte introduz uma alteração significativa que aprofunda a ideia de tensão sonora. Caymmi passa a utilizar a nota Dó sustenido, substituindo a décima terceira menor (b13) ou Dó natural, anteriormente ouvida, pela décima terceira maior (13) – Dó sustenido. Trata-se de um gesto melódico revelador, que retoma as notas Si e Mi como base, reiterando a relação implícita de dominância interna já descrita, mas desta vez conduzindo a resolução não para uma nota estrutural do acorde, mas a uma nota de tensão. Essa escolha confere à linha melódica um contorno mais sofisticado, pois a décima terceira maior (Dó$^{\#}$) pertence ao campo harmônico de Mi maior, não ao de Mi menor. A inserção desse grau modula levemente a percepção do modo, introduzindo um colorido modal híbrido que amplia a expressividade da passagem. Ao repousar sobre uma tensão e não sobre a tônica ou a terça, Caymmi revela sua capacidade de integrar, com simplicidade formal, recursos harmônicos complexos que moldam a sonoridade com profundidade e economia.

Existe ainda outro aspecto a ser observado neste mesmo trecho, que é a execução do músico ao violão. Observemos a transcrição livre do trecho, agora com destaque para todo o arpejo produzido no violão.

PARTITURA 3 – ARPEJO DE MI MENOR REALIZADO POR CAYMMI NA INTRODUÇÃO DE O VENTO



FONTE: O autor (2025).

Caymmi faz uso das cordas soltas do violão como recurso expressivo e timbrístico, construindo sua sonoridade a partir de uma relação íntima com o instrumento. Um arpejo de Mi menor (Em) pode ser executado inteiramente com cordas soltas (Mi, Sol e Si), o que permite que a mão direita articule a harmonia com liberdade, enquanto a mão esquerda atua pontualmente para inserir tensões[92]. No caso da melodia analisada, as notas da estrutura

[92] É importante compreender que as cordas do violão ficam presas entre dois componentes do instrumento situados nas extremidades – o rastilho e o cavalete. Tocar em cordas soltas significa simplesmente pulsar a corda com a mão direita, sobre o tampo, próximo à boca do instrumento – para os músicos que adotam a posição tradicional de tocar e segurar o instrumento. Ao tocar em corda solta, o instrumento produz apenas aquelas notas nas quais as cordas foram previamente afinadas. A afinação padrão é feita na sequência, da mais grave para a mais aguda: Mi

harmônica (Si e Mi, já destacadas anteriormente, agora acrescidas da terça menor, Sol) são todas executadas por cordas soltas. Em contraste, as tensões melódicas – Dó natural (b13), Fá$^{\#}$ (9) e Dó$^{\#}$ (13) – exigem movimentos específicos da mão esquerda. Essa organização revela uma relação mecânica e intuitiva com o instrumento, na qual Caymmi distribui funções entre as mãos de modo a esculpir timbres e tensões com economia gestual, como parte do próprio ato de compor.

> - Cheguei aqui [Rio de Janeiro] com um violão tocado de maneira esquisita para a época. Diferente da usança comum. O violão era tocado então em acordes perfeitos, quadrados. Sempre tive tendência a alterar os acordes perfeitos. Eu tirava o dedo de uma corda e punha na outra procurando um som harmônico diferente. Havia dois solistas que faziam aproximadamente o mesmo que eu, com uma diferença: êles eram estudiosos de música, eu não. Eram Aníbal Sardinha, o Garôto, e Laurindo de Almeida, que se tornou, nos Estados Unidos, grande solista de jazz. As minhas "cavações" harmônicas já eram estranhas para meus amigos lá na Bahia. Êles diziam:
> - Você está tocando na posição errada!
> - Não, eu sinto assim. É mais bonito.
> - Mas está errado!
> - Mas eu sinto mais bonito!
> E eu achava mesmo mais bonito, tanto que me fixei nessas alterações. Fui chamado de violonista que só tocava em mi maior. Mas violão agradou tanto que alguns compositores alteraram finais de suas canções à minha maneira.
> Anos mais tarde, suas "cavações" harmônicas seriam vistas como precursoras da bossa nova (*HMPB,* n. 3, p. 7, 1970).

O fragmento do fascículo nos mostra que essa lógica técnica está plenamente de acordo com o relato do próprio Caymmi: *"Eu tirava o dedo de uma corda e punha na outra procurando um som harmônico diferente... meus amigos diziam: você está tocando na posição errada!"*. O compositor rejeita o academicismo formal e afirma uma prática baseada na escuta e no sentir: *"Mas eu sinto mais bonito!"*. Essa declaração confirma o vínculo entre o gesto físico e a busca por uma sonoridade própria, que os autores do fascículo qualificando as inovações de Caymmi como precursoras da bossa nova[93]. O arranjo, nesse contexto, emerge não como produto de uma escrita orquestral, mas como resultado direto de uma interação tátil, sonora e afetiva com o instrumento, o que nos permite considerar Caymmi quase como um modelo ideal do que estamos propondo como categoria de compositor-arranjador. Isso encontra amparo também na

– Lá – Ré – Sol – Si – Mi. Para tocar quaisquer outras notas, é necessário usar dedos da mão esquerda, que pressionam as cordas contra a escala, localizada no braço do instrumento, em pontos definidos e marcados por trastes, alterando o comprimento da corda vibrante e, consequentemente, a altura da nota produzida.

[93] No contexto de uma tradição crítica que propôs a bossa nova como chave interpretativa e marco zero da inovação musical, afirmar alguém como precursor da bossa nova era uma espécie de atestado de modernidade. Sobre esse processo de constituição da bossa nova como marco de modernidade musical e suas amplas repercussões culturais, ver Poletto (2022), disponível em: https://transatlantic-cultures.org/landing/bossa-nova

teoria musical formal, inclusive no clássico *Harmonia*, de Arnold Schoenberg, lançado originalmente em 1922, do qual o fragmento a seguir foi extraído de uma edição recente:

> O material da música é o som, o que atua diretamente sobre o ouvido. A percepção sensível provoca associações e relaciona o som, o ouvido e o mundo sensorial. Da ação conjunta destes três fatores depende tudo o que em música existe de arte (SCHOENBERG, 2011, p. 56).

Essa perspectiva reforça a ideia de que o gesto arranjístico de Caymmi não se estrutura sobre uma racionalidade técnica desvinculada da experiência sonora, mas sobre uma escuta sensível e intuitiva, em plena consonância com o que Schoenberg define como essência da arte musical: a articulação entre som, ouvido e mundo sensorial. A interação entre corpo e instrumento, ou seja, entre o que se sente e o que se organiza musicalmente, é, aqui, o terreno em que se constrói uma sonoridade autoral. Ao reunir intuição expressiva, manipulação tímbrica e consciência harmônica, Caymmi configura um tipo de criação em que o arranjo não adorna a canção, mas integra sua própria estrutura expressiva. Nesse sentido, sua prática oferece um paradigma exemplar do compositor-arranjador, não apenas como categoria analítica, mas como realização concreta de uma estética da canção que é, ao mesmo tempo, corporal, afetiva e profundamente musical.

Para fins de sistematização analítica e como forma de consolidar as observações realizadas ao longo da escuta e da leitura documental, propõe-se, a seguir, uma ficha-síntese do caso estudado. Esse modelo será aplicado de maneira complementar aos demais perfis de arranjadores analisados no capítulo, funcionando como um padrão de organização dos dados formais, interpretativos e contextuais relacionados a cada fonograma. A intenção não é reduzir a complexidade dos exemplos, mas oferecer um recurso visual que permita a comparação entre casos, ressaltando especificidades e recorrências no gesto arranjístico. Abaixo, o caso de Dorival Caymmi como compositor-arranjador:

TABELA 15 – DORIVAL CAYMMI: FICHA DE ANÁLISE

Elemento	Descrição
Categoria tipológica	Compositor-arranjador.
Fonograma analisado e fascículo da *HMPB*	*O Vento* (fascículo 3)
Procedência fonográfica	Gravação original RCA (1949), reeditada na HMPB
Tonalidade	Em (Mi menor)
Estratégias arranjísticas	- Uso de cordas soltas no violão como recurso estrutural; - Organização melódica baseada em alternância entre notas da estrutura do acorde e notas de tensão; - Integração do gesto instrumental à forma musical,
Material analisado	- Sequência melódica principal; - Arpejo inicial (partituras 3 e 4); - Fragmento do fascículo (fonte documental); - Relação com discurso harmônico intuitivo e modal.
Característica marcante	O arranjo emerge do próprio corpo da canção, com tensão e resolução embutidas na melodia e no dedilhado. A escrita está ausente, mas a forma sonora é plena.
Base teórica incorporada	- Conceitos de notas de estrutura do acorde e notas de tensão; - Sonoridade (Trotta, 2008); - Escuta sensível (Schoenberg, 1922/2011).
Função autoral do arranjo	O arranjo não adorna a canção: ele define sua identidade sonora desde o início, sendo parte constitutiva da composição.
Contribuição para a tese	Caymmi exemplifica o modelo em que composição e arranjo são indistintos. Sua prática articula técnica, escuta e expressão, consolidando-o como paradigma da categoria.

FONTE: O autor (2025).

Se Dorival Caymmi representa uma vertente em que o gesto arranjístico nasce da intimidade performativa com o instrumento, Pixinguinha personifica um outro modelo de compositor-arranjador: aquele que, partindo de um domínio técnico-musical mais amplo, realiza a articulação entre escrita, instrumentação e estrutura formal de maneira plenamente integrada à composição. No interior da coleção *HMPB*, sua presença se distribui por fonogramas que evidenciam tanto sua atuação como instrumentista virtuoso quanto como autor de obras nas quais melodia, harmonia e orquestração já aparecem como uma totalidade estética. Mais do que compor canções ou choros memoráveis, Pixinguinha forjou modos específicos de arranjar para os conjuntos populares da primeira metade do século XX, definindo práticas sonoras que viriam a consolidar uma linguagem própria da música brasileira. A seguir, vamos procurar trazer evidências de como essa operação arranjística se manifesta em fonogramas incluídos no fascículo dedicado ao artista na *HMPB*, com atenção especial à relação entre melodia e acompanhamento, à condução tímbrica das formações instrumentais e à fusão expressiva entre voz e orquestra. Trata-se de compreender Pixinguinha não apenas como autor

de temas consagrados, mas como agente criativo decisivo na construção da sonoridade da música popular brasileira gravada.

O repertório dedicado a Pixinguinha no fascículo 2 da coleção *HMPB* abrange momentos distintos de sua trajetória, contemplando tanto sua atuação como flautista e saxofonista quanto como compositor de peças instrumentais e canções populares. A seleção inclui obras de forte apelo lírico, como *Carinhoso* e *Rosa*, ambas gravadas por Orlando Silva em 1937, que ilustram a capacidade do compositor de articular melodia e acompanhamento de forma integrada, promovendo uma fusão expressiva entre voz e conjunto instrumental. Em *Página de Dor*, também na voz de Orlando, o fascículo destaca o refinamento do arranjo, no qual a linha vocal se funde com a orquestra, criando um momento de intensa coesão sonora. A presença de peças como *Lamento* — interpretada por Jacob do Bandolim — e *Um a Zero* — com Pixinguinha ao saxofone — revela o traço erudito e a sofisticação técnica de suas composições instrumentais, sendo a primeira exaltada como exemplo do que os compositores eruditos brasileiros poderiam aprender com sua obra. Já a canções *A Vida é um Buraco* e *Urubu* registram sua performance como flautista em contextos diversos, incluindo a atuação internacional dos Oito Batutas em Buenos Aires. Por fim, *Samba de Fato* aparece como uma incursão em um gênero fora de sua zona de conforto, enquanto a peça *A Vida é um Buraco* reitera sua versatilidade técnica. Ao reunir canções sentimentais, choros estruturados, solos virtuosísticos e momentos de integração orquestral, o fascículo projeta uma imagem plural de Pixinguinha, que ultrapassa a figura do compositor e se afirma também como arranjador de suas obras, antecipando estratégias sonoras que marcariam profundamente a história da música popular brasileira gravada.

Entre as obras selecionadas para representar Pixinguinha na coleção *HMPB*, *Página de Dor* se destaca como exemplo emblemático de sua atuação como compositor-arranjador. Gravada em 15 de maio de 1938 por Orlando Silva, a canção é descrita no fascículo como um dos momentos de maior integração entre voz e acompanhamento instrumental na história da música popular brasileira. A descrição menciona uma "dolência da melodia algo rebuscada de Pixinguinha" e ressalta a "interpretação sem igual"[94] de Orlando, emoldurada por um arranjo que, em certos momentos, funde a voz do cantor à sonoridade da orquestra. Essa fusão não é apenas resultado de uma orquestração eficiente, mas de uma concepção musical em que a melodia já nasce arranjada, carregando em si o impulso do encadeamento harmônico que sustentará a performance.

---

[94] *HMPB,* n. 2, s/p, 1970).

Ao contrário de casos em que a orquestração é uma etapa posterior e externa à composição, aqui o arranjo aparece como prolongamento natural da escrita melódica, sustentando-se em soluções de dinâmica, condução e textura que ampliam o potencial expressivo da canção. A escolha de Orlando Silva como intérprete reforça essa integração: sua voz se projeta como extensão do desenho melódico e encontra no arranjo orquestral não um fundo decorativo, mas um ambiente em que os timbres dialogam com os contornos líricos da canção. A riqueza harmônica, a distribuição orquestral equilibrada e a escrita contrapontística sutil demonstram um domínio técnico que evidencia o gesto arranjístico como parte intrínseca da obra.

No caso de *Página de Dor*, portanto, o arranjo não funciona como suporte, mas como agência criativa que participa ativamente da construção da forma musical e da narrativa expressiva. Pixinguinha escreve como quem orquestra e orquestra como quem compõe, operando uma síntese que o inscreve com nitidez na categoria de compositor-arranjador. Esse tipo de atuação, ainda que raramente destacado nos fascículos da coleção, deixa marcas audíveis nos fonogramas e constitui uma camada essencial da memória sonora organizada pela *HMPB*.

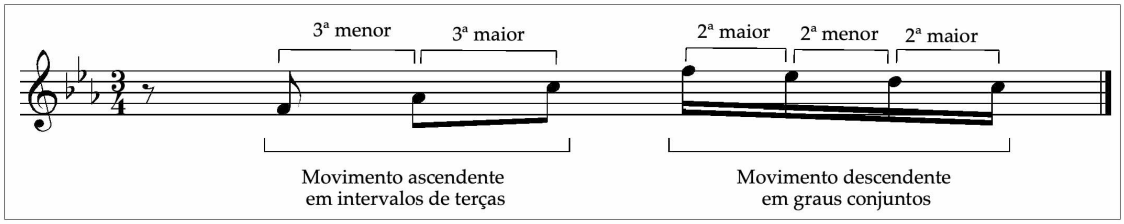
PARTITURA 4 – MANUSCRITO PARA PIANO DA VALSA "PÁGINA DE DOR"

FONTE: Acervo Pixinguinha/Instituto Moreira Salles[95]

[95] Tomamos a análise da partitura de piano como uma versão condensada da obra, reunindo as ideias composicionais de base que foram desenvolvidas no arranjo orquestral da gravação selecionada para o fascículo da *HMPB*. Não foi possível comprovar se a partitura manuscrita é de autoria de Pixinguinha e se corresponde a uma primeira versão, ainda sem letra, mas é razoável supor que sim. O manuscrito para piano está datado de 1930, enquanto a gravação é de 1938. Disponível em: https://pixinguinha.com.br/sheets/pagina-de-dor-5/

A observação dos compassos iniciais de *Página de Dor* – conforme a partitura de piano, em Dó menor (Cm) – traz elementos que remetem ao arranjo orquestral gravado. É possível considerar a partitura de piano escrita como uma redução das ideias orquestrais que seriam gravadas no fonograma. Um exemplo disso vem do movimento transcrito a seguir:

PARTITURA 5 – MOTIVO RÍTMICO E RELAÇÃO INTERVALAR DE FRASE MUSICAL USADA POR PIXINGUINHA EM DIFERENTES TRECHOS DE "PÁGINA DE DOR"



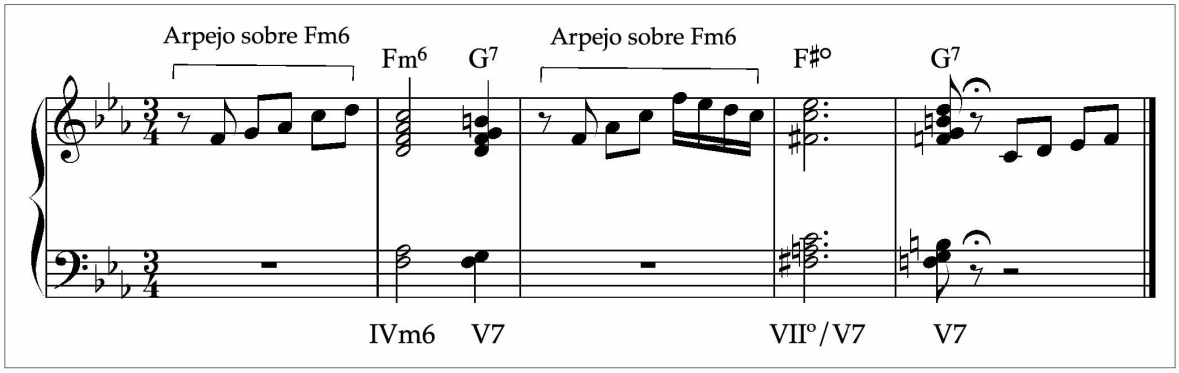
FONTE: O autor (2025).

O trecho transcrito representa um motivo rítmico-melódico elaborado por Pixinguinha, recorrente em diferentes momentos do arranjo de *Página de Dor* e executado, sobretudo, por instrumentos de sopro. Trata-se de um trecho com ritmo acéfalo[96], criando uma sensação de suspensão rítmica já na entrada da frase. A estrutura se organiza inicialmente a partir de intervalos de terça (menor e maior) em movimento ascendente, escritos em colcheias, e é concluída com um movimento descendente em segundas (menor e maior), agora em semicolcheias, o que acelera a passagem e reforça o contraste direcional, acentuando o caráter rítmico-melódico da célula.

No exemplo em questão, o motivo melódico ocorre como um arpejo derivado do acorde de Fá menor com sexta (Fm^6), que corresponde ao quarto grau do campo harmônico de Cm. Nessa interpretação, a nota Dó (presente na frase) integra a estrutura do acorde e o Mi♭ assume a função de nota de passagem entre a fundamental (Fá) e a sexta (Ré). Assim, o motivo pode ser compreendido como uma inflexão momentânea que colore a progressão dominante com um campo modal paralelo, típico da linguagem harmônica de Pixinguinha, que ainda opta por não resolver de imediato a cadência para Cm. Em vez disso, ele introduz uma dominante secundária diminuta ($F\#^o$)[97], que leva cromaticamente ao G^7, preparando a cadência autêntica em Dó menor, o que encerra a introdução e estabelece o centro tonal da peça. A seguir, observa-se o trecho completo com a respectiva análise harmônico-melódica:

[96] Ritmo que se inicia após o tempo forte (acento rítmico) do compasso.
[97] Sobre dominantes secundárias, ver Almada (2012, p. 103).

PARTITURA 6 – PARTITURA DE PIANO COM ANÁLISE HARMÔNICA DA PARTE INICIAL DE "PÁGINA DE DOR"



FONTE: O autor (2025).

A análise harmônica do trecho evidencia o tipo de gesto autoral que caracteriza Pixinguinha como compositor-arranjador. A sequência inicial de notas (Fá, Sol, Lá bemol, Dó e Ré) delineia um arpejo sobre o acorde de Fm^6, correspondente ao quarto grau do campo harmônico de Dó menor. Todas essas notas pertencem ao acorde, sendo que a nona (Sol) atua como nota de passagem entre o Fá e o Lá bemol. Essa estratégia contrasta levemente com a célula já discutida anteriormente, construída sobre o mesmo acorde, mas com outra ordenação intervalar: ali, a ausência da nota Sol entre Fá e Lá bemol produz uma frase que se inicia com um intervalo melódico de terça menor, criando uma variação expressiva dentro de um mesmo campo harmônico e de um motivo melódico semelhante.

Outro ponto de destaque está no encadeamento harmônico da introdução, que parte do quarto grau (Fm^6), progride para a dominante (G^7), retorna ao Fm^6 e, em seguida, utiliza uma dominante secundária diminuta ($F\#^o$) para reforçar a resolução final em G^7, para, enfim, concluir a cadência autêntica em Cm. Essa sequência evidencia uma arquitetura harmônica cuidadosamente elaborada, em que repetição, variação e tensão funcionam como elementos formais a serviço da expressividade.

Mais do que estruturar a harmonia, Pixinguinha elabora motivos melódicos recorrentes que serão posteriormente desenvolvidos e replicados na orquestração, ampliando sua presença como arranjador. Nesse sentido, sua atuação se distingue de casos como o de Dorival Caymmi: enquanto Caymmi embute o arranjo no gesto performativo e harmônico da canção, numa relação corpórea e tátil com violão, Pixinguinha desenha estruturas que antecipam o gesto orquestral, compondo já com a escuta da orquestra em mente. O arranjo, aqui, não vem depois, ele surge integrado ao processo de composição, orientando timbres, articulações e relações funcionais que definem a sonoridade do fonograma.

Para fins de sistematização analítica e continuidade metodológica, apresenta-se a seguir a ficha-síntese referente ao estudo de Pixinguinha como compositor-arranjador. Assim como no exemplo anterior, sobre Caymmi, o objetivo é condensar, em formato esquemático, os principais dados extraídos da escuta, da análise formal e da contextualização histórica, evidenciando como o gesto arranjístico aparece imbricado à própria composição. Esta sistematização não pretende esgotar a complexidade do exemplo, mas oferecer um recurso complementar de leitura e comparação entre os diferentes perfis de arranjadores discutidos ao longo do capítulo.

TABELA 16 – PIXINGUINHA: FICHA DE ANÁLISE

Elemento	**Descrição**
Fonograma analisado	*Página de Dor* (Pixinguinha / Cândido das Neves), gravado por Orlando Silva em 15 de maio de 1938 (RCA Victor, 34.354).
Categoria de arranjador	Compositor-arranjador
Tonalidade	Cm (Dó menor)
Instrumentação principal	Voz solista e conjunto orquestral (constituído por sopros, cordas e base harmônica).
Estratégias composicionais-arranjísticas	- Uso de arpejos com função harmônica explícita (Fm6); - Motivos rítmico-melódicos recorrentes, estruturados em ritmo acéfalo; - Integração entre célula melódica e fraseado orquestral; - Encadeamentos harmônicos com retardamentos e cadências tensionadas.
Técnicas de escrita e variação	- Variação de uma mesma célula com modificação intervalar (inclusão/omissão de nota de passagem); - Reiteração de motivos com mudanças rítmicas e texturais; - Sobreposição entre escrita melódica e estrutura harmônica de apoio.
Relação com o arranjo orquestral	- A melodia é composta de modo a prever sua futura orquestração; - Frases escritas por Pixinguinha são reutilizadas como material para o acompanhamento instrumental.
Ponto de convergência com a tipologia	O arranjo está embutido na composição de forma escrita e estruturada, sendo desenvolvido e replicado na condução orquestral. Pixinguinha atua como criador de um gesto composicional que organiza tanto a melodia quanto a ambientação sonora, tornando inseparáveis as funções de compositor e arranjador.

FONTE: O autor (2025).

No entanto, a concepção de arranjo integrada à composição, já observada em Pixinguinha, adquire em Tom Jobim contornos mais sutis e estilisticamente concentrados. Em vez da escrita voltada à orquestra tradicional ou aos grupos de sopros populares, como nos choros e modinhas do início do século, a canção bossanovista carrega em si uma arquitetura

sonora mais contida, camerística e harmônica, na qual o arranjo está embutido desde os primeiros gestos composicionais. Jobim atua como um compositor-arranjador em sentido pleno, projetando suas canções com atenção à distribuição de vozes, às inflexões rítmicas e ao equilíbrio sonoro entre voz, violão, piano e pequenos naipes de sopros, elementos que moldam a escuta e definem uma assinatura sonora reconhecível, mesmo quando o arranjo final é formalizado por terceiros.

A canção escolhida para abrir o fascículo dedicado ao artista é *Chega de saudade,* gravação de João Gilberto realizada no dia 10 de julho de 1958, na Odeon, e lançada em disco pouco depois. O texto do fascículo discute o caráter inovador da obra, que se constituiu em "momento decisivo na carreira dos três grandes instauradores da forma *bossa nova* na música popular brasileira: Tom, Vinícius e João Gilberto"[98]. Quanto à gravação, o texto fala abertamente do arranjo:

> [...] buscou conjugar a rítmica desconcertante do violão de João Gilberto com a orquestração de Jobim (em cuja elaboração João participou) e o esmêro da instrumentação, acompanhando o estilo intimista do cantor num plano discreto, camerístico.
> A gravação aqui apresentada, de inestimável sentido histórico e divisora definitiva de águas, [...] provocou um dos mais poderosos impactos que se conhecem em todo o curso de nossa música popular (*HMPB,* n. 16, n/p, 1970).

O trecho destacado do fascículo sobre *Chega de Saudade* evidencia a centralidade do arranjo na construção da sonoridade bossanovista, ressaltando não apenas a orquestração de Tom Jobim, mas sua interação com o violão de João Gilberto e com a performance intimista do cantor. A referência ao "esmêro da instrumentação" e à orquestração "num plano discreto, camerístico" projeta um tipo de escuta que valoriza o refinamento tímbrico e a contenção expressiva, traços essenciais do gesto arranjístico de Jobim. O fascículo reconhece, ainda que implicitamente, o papel de Jobim como compositor-arranjador, uma vez que lhe atribui não apenas a autoria musical, mas a responsabilidade pela moldura sonora que dá forma à canção.

É significativo notar que a própria ideia de "conjugar" a rítmica do violão com a orquestração sugere uma operação de equilíbrio e escuta entre forças distintas, mediada por um arranjo que não se impõe, mas molda. Tal estratégia aponta para uma concepção do arranjo como organização estética da escuta, categoria que ultrapassa a noção de ornamentação ou acompanhamento. Neste caso, a escrita instrumental de Jobim opera como extensão do gesto composicional, acomodando nuances rítmicas, contornos melódicos e escolhas harmônicas em

[98] *HMPB,* n. 16, n/p, 1970.

um tecido sonoro que, embora discreto, é estrutural. Além disso, o envolvimento ativo de João Gilberto na elaboração do arranjo, como informado pelo próprio texto, reforça a dimensão colaborativa do processo e a articulação entre os diferentes tipos de arranjador já discutidos. Jobim lidera a concepção harmônico-instrumental, mas há, ao mesmo tempo, uma escuta mútua entre o compositor-arranjador e o intérprete-arranjador, cujos gestos performáticos influenciam diretamente a configuração final do fonograma. Essa confluência entre criação, performance e orquestração marca a ruptura estética promovida pela bossa nova e explica o impacto histórico que o fascículo atribui à gravação.

Essa lógica de interação entre escrita instrumental e performance violonística torna-se ainda mais evidente quando se observa, com maior detalhamento, o funcionamento dos padrões de acompanhamento que sustentam a base rítmico-harmônica da bossa nova. Conforme Carvalho e Mangueira (2023), o violão de João Gilberto articula síncopes discretas, divisão rítmica descontínua e acentuações deslocadas do tempo forte, elementos que não apenas sustentam a harmonia, mas criam ambiências específicas para a performance musical. A concepção harmônica de Jobim encaixa-se a esse contexto performático porque, por meio dos encadeamentos não convencionais e contrastes tímbricos cuidadosamente elaborados, possibilita a aplicação de uma linguagem contida e refinada para o violão, como se o próprio arranjo fosse uma moldura maleável, desenhada para acolher e valorizar a fluência rítmica e a economia gestual que caracterizam a revolução estética promovida por João Gilberto. Trata-se, portanto, de um projeto sonoro em que a escrita do arranjo e a performance instrumental se retroalimentam, gerando implicações que ainda ressoam na memória musical brasileira.

O caráter inovador da escrita de Tom Jobim também é destacado pelo fascículo ao tratar da canção *Teresa da praia,* gravada por Dick Farney e Lucio Alves no dia 22 de junho de 1954. Composta por Tom Jobim em parceria com Billy Blanco, a canção, segundo o fascículo, teria surgido a partir de uma "suposta rivalidade" entre Farney e Alves, "os dois mais conceituados cantores da época"[99], que mantinham contratos de exclusividade com a Continental. A canção, gravada em dueto pelos dois intérpretes, viria para dirimir os rumores dessa rivalidade entre eles. O fascículo trata o arranjo instrumental escrito por Tom Jobim como "inegavelmente precursor". Depreende-se através da leitura do fascículo, que a citação a seguir está ligada a um contexto da vida pessoal de Tom Jobim, que vinha de um período de dificuldade financeira, logo que se casou com Teresa, no início dos anos 1950.

[99] *HMPB,* n. 16, s/p, 1970.

> Tom suportou essa vida por uns dois anos, depois arranjou emprêgo na gravadora Continental, onde conheceu o maestro Radamés Gnatalli. A função de Tom: passar para o papel as músicas dos compositores que apareciam. Já em 1954, auxiliado por Radamés, começou a fazer os primeiros arranjos. Dick Farney, Elizeth Cardoso, Nora Ney e Os Cariocas (dos quais participou) foram alguns cantores que gravaram músicas com arranjos de Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim (*HMPB,* n. 16, p. 4, 1970).

O fragmento citado nos mostra que, antes de consolidar-se como compositor e arranjador reconhecido, Tom Jobim atuou nos bastidores da indústria fonográfica, num ofício revelador de sua sensibilidade técnica e musical. No início dos anos 1950, após um período de dificuldades financeiras, Jobim foi contratado pela gravadora Continental, onde conheceu o maestro Radamés Gnattali. Sua função inicial era transcrever para partitura as músicas trazidas por compositores, o que exigia escuta apurada, conhecimento harmônico e domínio da escrita musical. Trata-se de um gesto técnico que, na prática, já envolvia decisões arranjísticas, desde a definição de tonalidades e andamentos até a organização de estruturas harmônicas e melódicas. Em outras palavras, Jobim já exercia ali um papel fundamental de mediação entre a criação intuitiva e a realização fonográfica.

Segundo o fascículo, foi ainda em 1954, com o auxílio de Radamés, que ele começou a assinar seus primeiros arranjos. A partir desse momento, sua atuação passa a integrar, de modo formal, o circuito da música popular gravada, com arranjos feitos para nomes como Dick Farney, Elizeth Cardoso, Nora Ney e o grupo Os Cariocas, do qual chegou a participar. Essa transição evidencia o modo como o gesto de arranjar, em Jobim, emerge de uma escuta atenta, do ofício cotidiano de tradução musical e da experiência prática de lidar com os repertórios e demandas da indústria fonográfica, fatores que estruturariam, mais adiante, sua linguagem autoral como compositor-arranjador.

A discussão em torno de Tom Jobim pode ser ampliada se observarmos o caso de *Samba de uma nota só,* composta em parceria com Newton Mendonça, autor da letra. Trata-se de um dos exemplos emblemáticos da estética bossanovista, não apenas por sua engenhosa concepção melódica, que parte de uma única nota para explorar desdobramentos rítmicos e harmônicos, mas também pela forma como sua realização fonográfica reafirma o papel do compositor como agente arranjador. A versão contida no fascículo da *HMPB*, gravada em 1963 nos Estados Unidos com Tom ao piano, Leo Wright à flauta e Édson Machado na bateria, ganha contornos orquestrais com o arranjo de Claus Ogerman, maestro polonês cuja atuação junto a Jobim foi fundamental para o refinamento camerístico da bossa nova em escala internacional:

> Em suas constantes idas aos Estados Unidos, Tom gravou vários LPs, entre os quais *Featuring Antônio Carlos Jobim, Antônio Carlos Jobim – Composer of Desafinado, The Wonderful World of Antônio Carlos Jobim, Wave, Stoneflower* e outros. Embora trabalhando com músicos americanos e arranjadores de projeção, como Nelson Riddle e Claus Orgerman, Tom fazia questão de manter a "cozinha" brasileira – isto é, a seção rítmica, principalmente bateria, sempre a cargo de um músico brasileiro (*HMPB,* n. 16, p. 12, 1970).

A escolha por um formato instrumental, com arranjo sofisticado e a presença de músicos de projeção global, não dilui o caráter brasileiro da peça. Pelo contrário, o fascículo enfatiza que, mesmo em suas gravações norte-americanas, Jobim fazia questão de manter a chamada "'cozinha' brasileira", especialmente a seção rítmica, sob responsabilidade de músicos nacionais, garantindo autenticidade e balanço às interpretações. Isso revela não só uma atenção estética, mas uma estratégia de mediação cultural consciente: ao combinar estrutura harmônica refinada com pulsação rítmica brasileira, Jobim projetava a bossa nova como linguagem moderna e internacionalizada, sem renunciar a seus fundamentos locais.

O arranjo de Ogerman atua, nesse sentido, como extensão e tradução orquestral da arquitetura implícita da composição de Jobim. A fluidez entre a melodia repetitiva e a harmonia em constante deslocamento, proposta na canção, é amplificada pelos gestos orquestrais, que dialogam com a flauta e o piano, explorando texturas delicadas e dinâmicas sutis. Essa concepção é coerente com a opinião de Rogério Duprat, tratada no capítulo anterior, que considerava o resultado sonoro sofisticado, porém de aparência simples e acessível, que se tornou a marca registrada dos arranjos de Tom Jobim, como sendo um "despojamento na complexidade"[100]. Entretanto, isso pode estar enraizado em fundamentos teóricos musicais mais profundos, como aponta o fascículo:

> As inovações trazidas pela bossa nova não se limitaram apenas a acompanhamento, linguagem instrumental, harmonização e ritmo. No bôjo dessas inovações estava tôdo um novo estilo composicional que representava a culminância dos recursos musicais alcançados até então (a maioria dos músicos, além do jazz, havia estudado os eruditos) (*HMPB,* n. 16, p. 7, 1970).

Incorporando a leitura da fonte citada acima, a escuta analítica da gravação do *Samba de uma nota só*, mesmo sem o suporte da partitura, permite reconhecer Jobim como compositor-arranjador num sentido expandido: seu domínio técnico, sensibilidade tímbrica e consciência formal extrapolam a função do compositor tradicional, antevendo e articulando diversas camadas da realização sonora. Ao mesmo tempo, ele antecipa também os gestos do arranjador-

[100] *HMPB,* Rogério Duprat, n. 16, p. 11, 1970.

colaborador, ao participar diretamente da concepção dos fonogramas, mesmo quando o arranjo é assinado por outros; e do arranjador-fonográfico, ao adaptar sua linguagem aos circuitos industriais das gravações internacionais. Portanto, em *Samba de uma nota só* esses gestos se entrelaçam, configurando Jobim como uma figura que tensiona os limites entre as categorias propostas para os tipos de arranjadores, condensando em sua atuação múltiplas funções arranjísticas. Sua obra, assim, não apenas exemplifica a categoria de compositor-arranjador, mas ilumina a fluidez com que essas funções podem se articular no interior de uma poética musical integrada.

Essa complexidade pode ser ilustrada pelo caso envolvendo a canção *A felicidade*, gravada por Agostinho dos Santos, na RGE, no dia 23 de julho de 1959, somente com Tom Jobim ao piano. A música não chegou a ser lançada na época, porque, segundo o fascículo, o arranjo foi considerado "moderno demais", o que levou a gravadora a buscar por algo "menos 'avançado'", optando-se por um arranjo que tivesse a voz de Agostinho acompanhado de orquestra. O fonograma contido no fascículo é o original, que nunca havia sido lançado: "Gravação inédita, portanto, na qual se pode surpreender Tom Jobim em atrevidas experiências harmônicas ao piano"[101].

Diferentemente de Dorival Caymmi, cuja prática arranjística se fundamentava na relação corporal com o violão e na organização intuitiva dos elementos sonoros, Tom Jobim desenvolveu sua linguagem como compositor-arranjador a partir do trânsito entre a intuição criativa e a formalização escrita. Enquanto Caymmi construía arranjos implícitos diretamente sobre sua performance ao violão, dispensando a mediação da partitura, Jobim assumiu desde cedo o papel de transcritor e organizador técnico das ideias musicais de outros compositores, o que lhe conferiu uma base sólida de domínio harmônico, estilístico e orquestral. Sua escuta era sensível como a de Caymmi, mas também era estruturalmente consciente, moldada por experiências formais e pela convivência com arranjadores como Radamés Gnattali, figura que, inclusive, representava uma ponte entre os mundos da música popular e da tradição erudita, conforme discutido no capítulo anterior.

Já em relação a Pixinguinha, a comparação revela outras nuances: ambos partilham uma trajetória marcada pela atuação em múltiplas frentes, como compositores, intérpretes, orquestradores e arranjadores, ao mesmo tempo em que mantêm a capacidade de integrar elementos da linguagem popular a formas musicais complexas. No entanto, se em Pixinguinha a escrita do arranjo nascia muitas vezes da reiteração de frases instrumentais estruturadas para

[101] *HMPB*, n. 16, s/p, 1970.

pequenos grupos ou orquestras, articuladas a um senso de improvisação e contraponto herdado do choro e do jazz, em Jobim a concepção arranjística assume uma feição camerística e moderna, fortemente marcada por sutilezas tímbricas, linhas vocais contidas e uma arquitetura harmônica sofisticada. Ambos inscreveram sua linguagem autoral no próprio projeto arranjístico: em Pixinguinha, isso se dá pela repetição e variação de células rítmico-melódicas que informam todo o desenho da orquestração; em Jobim, pela criação de uma moldura sonora coesa que antecipa, e, muitas vezes, dispensa a intervenção de um outro arranjador externo. Desse modo, os três artistas operam como compositor-arranjadores em sentidos complementares: Caymmi pela incorporação tátil do arranjo à performance; Pixinguinha pela articulação orquestral de células composicionais; e Jobim pela escrita técnica refinada que já projetava, na composição, os contornos do fonograma. Essa tríade permite visualizar com nitidez as variações da figura do compositor-arranjador na música popular brasileira e suas implicações na conformação da sonoridade de suas respectivas épocas.

Com base na discussão das fontes, fica evidente que a diversidade de fonogramas apresentados no fascículo dedicado a Tom Jobim permite reconhecer diferentes nuances do gesto arranjístico articulado à composição. Seja em arranjos assinados por ele próprio, como em *Chega de saudade*, ou em colaborações com maestros como Claus Ogerman, o que se observa é uma assinatura sonora contínua, que antecipa, adapta e conduz as soluções formais dos fonogramas. A seguir, os aspectos centrais dessa atuação como compositor-arranjador são sistematizados em tabela, evidenciando os modos pelos quais Jobim molda a sonoridade de sua obra no interior da lógica fonográfica.

TABELA 17 – TOM JOBIM: FICHA DE ANÁLISE

Canção / Fonograma	**Ano / Intérpretes / Observações Técnicas**	**Gestos arranjísticos associados**
Chega de Saudade	1958 – João Gilberto, arranjo de Tom Jobim.	- Arranjo camerístico integrado à rítmica do violão; - Uso contido da orquestra; - Moldura sonora equilibrada entre voz, violão e orquestra; - Escuta colaborativa com o intérprete.
Teresa da Praia	1954 – Dick Farney e Lúcio Alves, arranjo de Jobim.	- Escrita considerada "precursora"; - Revela o início da atuação como arranjador; - Gesto estilístico que marca o início de uma trajetória autoral como compositor-arranjador.
Samba de uma Nota Só	1963 – Jobim (piano), Leo Wright (flauta), Édson Machado (bateria), arranjo de Claus Ogerman	- Composição com estrutura arranjística implícita; - Arranjo orquestral que expande os gestos composicionais; - Presença da "cozinha" brasileira para garantir identidade rítmica e expressiva.
Garota de Ipanema	1970 – Dick Farney, arranjo de José Briamonte	- Registro encomendado exclusivamente para o fascículo; - Jobim aparece como autor da canção, mas sua assinatura está presente na concepção melódico-harmônica absorvida pelo arranjo.
Desafinado	1958 – João Gilberto, arranjo de Tom Jobim	- Arranjo com estruturação camerística, semelhante a *Chega de Saudade*; - Escrita harmônica refinada; - Destaque à tessitura vocal e à sincronia entre voz e instrumentação.
Dindi	1966 – Sylvia Telles (voz), Rosinha de Valença (violão)	- Gravação ao vivo; - A simplicidade instrumental (violão e voz) revela a concepção já arranjada na escrita harmônica e melódica de Jobim;
A Felicidade	1959 – Agostinho dos Santos (voz), Tom Jobim (piano); gravação inédita à época	- Acompanhamento apenas com piano, considerado "moderno demais" pela gravadora; - Jobim explora harmonia avançada mesmo em formato minimalista.
Só Tinha de Ser com Você	1963 – Tom Jobim (arranjo, piano, voz), Danilo Caymmi (flauta), Dori Caymmi (violão), Sérgio Barrozo (contrabaixo) e Dom Um Romão (bateria).	- Gravação caseira e espontânea; - Escrita com harmonia jazzística e estruturação rítmico-melódica complexa; - Arranjo surge da interação direta entre os músicos.

FONTE: O autor (2025).

Dentre os artistas abordados na coleção *HMPB*, Edu Lôbo figura como um caso singular de compositor-arranjador cuja obra se desdobra entre o rigor da construção formal e a vitalidade da cena popular brasileira dos anos 1960. Sua trajetória, marcada por uma crescente sofisticação harmônica e por uma escuta dramatúrgica refinada, articula elementos da tradição erudita, da música nordestina e da canção de protesto em uma linguagem autoral de forte densidade estética. O fascículo dedicado a Edu Lôbo (n. 20, 1971) traça com precisão os vetores dessa construção: do impulso modal presente em *Arrastão* e *Upa, Neguinho* — com seus encadeamentos harmônicos irregulares e frases rítmicas incisivas — às experimentações formais e orquestrais de *Ponteio* e *Marta Saré*, o que se evidencia é uma escuta composicional que já antecipa os contornos do arranjo no próprio gesto criador. O caso específico de *Ponteio,* vencedora do III Festival da Música Popular Brasileira promovido pela *TV Record*, em 1967, simboliza esse universo do compositor-arranjador contido na obra de Edu Lôbo, como relata a *HMPB:*

> - *Ponteio* foi minha primeira possibilidade de fazer um som próprio, um som característico. Tôdas as músicas que fiz depois estão na linha inaugurada por *Ponteio.*
> [...]
> Na linha de *Ponteio*, a música que Edu prefere é *Marta Saré*. Foi composta para a peça de Gianfrancesco Guarnieri e ganhou o prêmio de melhor arranjo do III Festival da Record.
> [...] Edu foi a Nova York, onde ficou quinze dias, e seguiu para Los Angeles. Fixou-se na Califórnia, centro musical movimentado e de clima parecido com o brasileiro. Voltou ao Brasil para casa com Vanda de Sá, a 30 de abril de 1969. Hoje, Edu está morando em Tarzana, distrito de Los Angeles. [...]
> A casa de Edu é simples, acolhedora. Onde antes havia uma garagem, há agora um estúdio com aparelhos de som, ar condicionado e paredes à prova de som. [...]
> Nos Estados Unidos, Edu começou a penetrar num mundo diferente, chegando a ter mais interêsse na compra de um disco erudito do que na de um popular (*HMPB,* n. 20, p. 11, 1971).

Esse trecho do fascículo oferece uma chave interpretativa importante para compreender tanto a virada estética de Edu Lôbo quanto o modo como o próprio compositor percebe a consolidação de sua linguagem autoral. Ao afirmar que *Ponteio* foi sua "primeira possibilidade de fazer um som próprio, um som característico", Edu Lôbo reconhece naquela obra não apenas um ponto de inflexão criativa, mas também o marco inaugural de uma poética musical coerente, da qual *Marta Saré* seria o desdobramento mais significativo. Inclusive, a menção à preferência pessoal por essa canção indica que, ao menos no campo do arranjo e da estrutura composicional, essa peça representa para o autor um grau elevado de síntese entre sofisticação formal e identidade expressiva. Esse dado é fundamental para entender Edu Lôbo como um compositor-arranjador em sentido pleno, cuja obra opera simultaneamente nos planos da escrita, da escuta e da orquestração.

Esse processo de transição que se desenha a partir de *Ponteio* e se consolida em *Marta Saré* pode ser compreendido com maior profundidade à luz das considerações de Bastos e Fernandes (2014), ao tratarem da música para teatro como um laboratório estético na formação do compositor brasileiro da segunda metade do século XX. Segundo os autores, o trabalho de Edu Lôbo com o teatro Arena, especialmente em parcerias com Gianfrancesco Guarnieri, constitui um ponto de inflexão não apenas em sua trajetória artística, mas na própria definição de seu gesto autoral. A música de cena, nesse contexto, extrapola a função de ilustração dramatúrgica e se torna espaço de experimentação tímbrica, rítmica e formal, contribuindo para o desenvolvimento de uma linguagem composicional que se estrutura já em chave arranjística. *Marta Saré*, nesse sentido, não apenas representa um marco de sofisticação técnica, como também um momento em que a função narrativa da música e a elaboração harmônico-orquestral se fundem, ampliando os horizontes de atuação do compositor no campo da canção popular. A integração entre música e cena, como destacam os autores, opera como catalisadora de novas formas de organização sonora, preparando o terreno para os desdobramentos que Edu Lôbo viria a desenvolver em sua fase internacional.

A experiência nos Estados Unidos consiste num ponto de desenvolvimento para a carreira de Edu Lôbo, influenciando em seu processo de criação. Isso se deve a diversos fatores, dentre os quais esteve a instalação de um estúdio doméstico em Los Angeles. Mais do que um detalhe biográfico, essa mudança espacial e cultural coincide com um processo de ampliação das referências sonoras de Edu, que passa a se interessar mais pela música de tradição erudita do que pela popular. Isso sugere um deslocamento do centro de gravidade de sua criação: o compositor que emergiu no circuito dos festivais e da canção engajada começa a operar dentro de uma lógica composicional mais estrutural, atenta ao universo tímbrico, à escrita para orquestra e à escuta analítica, refletindo um processo de aprimoramento de suas técnicas musicais, conforme relata a *HMPB:*

> Personagem importante nessa transformação é um inglês que mora há vinte anos nos Estados Unidos: Albert Harris, professor de orquestração de Edu:
> - No primeiro dia de aula levei os arranjos de *Saré* e perguntei se êle queria ouvir o disco. Êle respondeu: "Não, estou ouvindo melhor aqui na partitura; nos discos a gente nunca ouve bem, êles não gravam direito".
> O estudo com Albert Harris é completamente prático. Edu faz os arranjos e leva para que êle comente:
> - Não deu livro nenhum, teoria nenhuma. Eu mostro o trabalho e êle diz: "Para isso que você fêz existe uma teoria que afirma que se você usar tal recurso sairá um som melhor". Sem manuais sem receitas. Não existe uma lei absoluta para música, tudo depende do tipo de música que você quer fazer (*HMPB,* n. 20, p. 11, 1971).

O que o fragmento aponta é que, além de sua atuação como arranjador efetivo, tanto em discos brasileiros quanto na fase internacional, especialmente após sua ida aos Estados Unidos em 1968, Edu Lôbo vai buscar por um domínio crescente da orquestração como campo expandido da canção. O estudo com Albert Harris aponta para um projeto estético que transcende as fronteiras entre música popular e erudita, forjando um modelo de criação no qual o arranjo se torna um princípio orgânico da composição.

> A primeira gravação que Edu fêz nos Estados Unidos foi com Paul Desmond. O saxofonista do antigo Dave Brubeck Quartet gravou um disco com músicas de Milton Nascimento e quatro de Edu, que acompanhou ao violão tôdas as faixas. Depois disso, Edu fêz dois discos inteiramente seus: um lançado nos Estados Unidos, outro no Brasil, êste último incluindo *Saré, Casa forte, Itamaracá* e uma série de composições mais recentes.
> É a continuação de um trabalho que começou no Brasil.
> - Mas é ouvindo música que você aprende.
> Vanda [esposa de Edu] conta que Edu coloca os fones nos ouvidos e se esquece do mundo. Com as partituras na mão, êle acompanha Stravinsky e Bartók, seus compositores prediletos, ou Carl Orff, cujas obras para vozes e instrumentos lhe interessam muito. Na verdade, o compositor Edu Lôbo está realmente preocupado com os problemas de orquestração, com problemas puramente musicais.
> Edu está se transformando num compositor erudito?
> - Se isso acontecer, naturalmente acharei formidável. Se um dia eu puder fazer uma música séria, em vez de uma de três minutos e botar no teatro, por que não fazer? (*HMPB,* n. 20, p. 12, 1971).

Esse fragmento do fascículo dedicado reforça e aprofunda o entendimento da trajetória de Edu Lôbo como compositor-arranjador em expansão contínua. A narrativa traça um arco que vai do acompanhamento de canções ao violão (como no disco com Paul Desmond, saxofonista do histórico Dave Brubeck Quartet), até a busca deliberada por uma escuta analítica, com partituras em mãos e o foco direcionado à obra de compositores como Stravinsky, Bartók e Carl Orff. O texto sugere, assim, que Edu procurava transitar da prática intuitiva da canção para uma relação mais técnica e estrutural com os parâmetros da música, especialmente no campo da orquestração.

Esse gesto não configura um abandono da canção, mas sim a ampliação de sua tessitura composicional, em que o arranjo deixa de ser mero acabamento e passa a estruturar a própria forma da obra. A escuta com partitura, prática típica de músicos de formação erudita, é aqui apropriada por um artista oriundo da canção popular, operando como deslocamento e afirmação de uma estética híbrida. O próprio Edu Lôbo não recusa a possibilidade de ser lido como um compositor "erudito", embora sua resposta denote mais um desejo de liberdade criativa do que de filiação institucional: "Se um dia eu puder fazer uma música séria, em vez de uma de três minutos e botar no teatro, por que não fazer?". O comentário final reforça essa ambivalência:

trata-se de alguém que, ao mesmo tempo que domina os códigos da canção popular (inclusive sua dimensão mercadológica, dos "três minutos"), não se furta a projetar sua linguagem para outras formas, como o teatro ou a música de concerto. Em suma, a fonte oferece um retrato de Edu Lôbo num momento de transição e afirmação, cuja escuta técnica, consciência harmônica e preocupação orquestral integram um projeto estético que dissolve as fronteiras entre compositor e arranjador, entre canção e composição instrumental, entre popular e erudito.

A análise do percurso de Edu Lôbo no contexto da coleção *HMPB* revela um compositor que assume de forma progressiva, tornando-se cada vez mais consciente disso, o papel de arranjador de sua própria obra, articulando linguagem popular e estratégias composicionais complexas. Diferente da abordagem corporal e intuitiva de Caymmi, ou da prática instrumental-orquestral moldada nas engrenagens do rádio como em Pixinguinha, Edu Lôbo constrói sua identidade sonora por meio de uma escuta sofisticada, ampliada por seus estudos nos Estados Unidos, sua convivência com músicos de jazz e sua atenção às formas eruditas europeias do século XX.

Nesse sentido, sua trajetória se aproxima, em densidade técnica e ambição formal, da de Tom Jobim, porque ambos forjaram arranjos que não apenas emolduraram a canção, mas a constituíram desde sua gênese. No entanto, enquanto Jobim parece desenvolver desde o início uma linguagem autoral plenamente estruturada, que já contém em si o arranjo como gesto embutido, Edu percorre um caminho mais fragmentado e exploratório, no qual a linguagem orquestral vai se consolidando a partir de experiências acumuladas e da interação com distintos circuitos musicais. Sua atuação em festivais e na indústria fonográfica brasileira, seguida por sua inserção em um mercado internacional de viés jazzístico, oferece uma síntese particularmente potente entre sofisticação técnica, engajamento estético e sensibilidade popular. Assim, é possível afirmar que Edu Lôbo não apenas deu continuidade a uma linhagem de compositor-arranjadores na música brasileira, mas também contribuiu para redimensioná-la, ao trazer para a canção elementos da música de concerto, do teatro e da cultura nordestina reelaborada sob ótica urbana. Seu percurso ilustra uma inflexão importante da canção brasileira nas décadas de 1960 e 1970: aquela em que o arranjo deixa de ser mera mediação sonora e passa a ser, também, projeto autoral e campo de invenção estética.

A seguir, apresenta-se uma sistematização do repertório de Edu Lôbo abordado no fascículo da *HMPB*, contemplando informações sobre gravações, parceiros, características do arranjo, estrutura das obras e observações relevantes. Essa tabela contribui para consolidar as análises desenvolvidas, funcionando como ferramenta comparativa entre os diferentes gestos autorais e arranjísticos mobilizados por Edu ao longo de sua trajetória.

TABELA 18 – EDU LÔBO: FICHA DE ANÁLISE

Obra	Gravação destacada	Características composicionais/arranjo	Observações adicionais
Arrastão	Elis Regina, abril de 1965, Festival da TV Excelsior.	- Estrutura modal; - Forte presença rítmica; - Encadeamentos harmônicos incisivos.	- É parte de uma nova fase da MPB; - Consiste em marco performático e televisivo.
Canção do amanhecer	Edu Lôbo com Tamba Trio	- Melodia bem contornada, dando ar de suspense contínuo; - Arranjo camerístico.	- Diálogo com o Tamba Trio; - Sofisticação tímbrica.
No cordão da saideira	MPB4, 17/07/1967	- Releitura do frevo com aceleração progressiva; - Destaque para a performance e arranjo vocais.	- Influência do pai (Fernando Lôbo); - Referência ao Recife.
Upa, Neguinho	Elis Regina, 20/05/1966	- Harmonia modal; - Células rítmicas incisivas; - Arranjo dinâmico	- Relacionada à peça *Arena conta Zumbi*; - Forte presença performática e teatral.
Ponteio	Edu Lôbo e Marília Medalha, 26/09/1967	- Orquestração expressiva; - Alternância de clímax e anticlímax.	- Marca "som próprio" de Edu; - Vencedor do III Festival da Record.
Marta Saré	Philips, 1967	- Arranjo orquestral premiado; - Variações modais; - Influência de música erudita.	- Composta para peça de Guarnieri; - Ponto alto da sofisticação orquestral nas obras de Edu.
Borandá	Edu Lôbo com Tamba Trio, dezembro de 1964	- Violão marcado; - Harmonia vigorosa; - Uso poético da linguagem oral ("vamos embora andar")	- Canção de protesto com estética refinada.
Chegança	Nara Leão, 29/06/1964	- Clima festivo e social; - Modo e melodia entrelaçados ao sentido da letra.	- Temática social com otimismo; - Influência nordestina
Corrida de jangada	Elis Regina, 26/08/1968	- Impacto rítmico.	- Considerada pelo fascículo como último grande sucesso popular antes da ida aos EUA
Repertório internacional	Discos com Paul Desmond, Ron Carter e produções próprias nos EUA	- Domínio crescente da escrita orquestral; - Escuta erudita (Bartók, Stravinsky, Orff); - Arranjos próprios respeitados por instrumentistas estrangeiros.	- Formação com Albert Harris; - Fusão entre tradição brasileira e linguagem sinfônica contemporânea.

FONTE: O autor (2025).

O cotejamento entre os quatro artistas analisados (Caymmi, Pixinguinha, Tom Jobim e Edu Lôbo), permite que fechemos a seção dedicada ao compositor-arranjador destacando a complexidade e a pluralidade de caminhos que essa categoria assume na música popular brasileira. Longe de representar uma figura com atuação limitada a um único contexto, o compositor-arranjador, tal como evidenciado nas análises, constitui um agente múltiplo, que opera por meio de relações específicas entre gesto composicional, arranjo e realização sonora, cada qual conformando uma forma própria de autoria.

Dorival Caymmi exemplifica um modelo em que a concepção sonora nasce da escuta corporal e da experimentação direta com o instrumento. Seu violão organiza a melodia, define o campo harmônico e antecipa o modo como a canção será escutada, fazendo isso não por meio da escrita, mas da performance. Pixinguinha, por outro lado, atua desde cedo como orquestrador, desenvolvendo uma linguagem em que a melodia carrega consigo um potencial de desdobramento orquestral. Os arranjos se nutrem de células temáticas cuidadosamente elaboradas, e a repetição, a variação e o encadeamento harmônico são operados como parte de uma escrita que já prevê a execução orquestral.

Tom Jobim amplia ainda mais esse horizonte ao fazer da canção uma forma estrutural que equilibra timbre, harmonia e articulação rítmica. Sua escrita já traz implícita a moldura do arranjo, mesmo quando outro músico assina a orquestração. O arranjo, nesse caso, não vem como suplemento, mas como camada prevista no próprio desenho composicional. Se há um gesto coletivo na bossa nova, ele passa pela escuta minuciosa entre voz, violão e instrumentação, frequentemente operada por Jobim com rigor técnico e elegância formal. Ainda que tenha mantido relação com a canção cênica e com trilhas, como demonstram suas colaborações com Vinicius de Moraes, sua escrita privilegia a organização interna da canção como estrutura harmônica e melódica autorreferente.

Edu Lôbo, por sua vez, opera uma síntese entre esses diversos modos de ação. Sua entrada na cena musical, marcada pela influência nordestina e pela articulação com o teatro político (*Arena Conta Zumbi*, por exemplo), confere à sua canção uma dimensão cênica explícita. Mas essa presença performática convive com uma crescente sofisticação técnica. Desde os primeiros fonogramas com o Tamba Trio até os arranjos sinfônicos assinados nos Estados Unidos, Edu constrói uma trajetória que não apenas preserva a força rítmica e o apelo melódico das formas populares, como também busca assimilar recursos orquestrais complexos, fruto de escuta atenta e estudo formal. Nesse sentido, se aproxima de Jobim pela ambição formal e pelo detalhamento harmônico, mas sua linguagem tende mais ao contraste dramático,

às alternâncias expressivas e ao uso do arranjo como vetor de teatralidade, por meio de obras musicais que frequentemente miram tanto o palco quanto o disco.

Esse panorama evidencia como o compositor-arranjador, em sua multiplicidade, tensiona os limites entre composição e arranjo, escrita e performance, popular e erudito. Os quatro casos analisados demonstram que, muito antes da atuação de um arranjador externo, essas obras já carregam em sua forma original um plano sonoro em estado latente, no qual o arranjo se apresenta como dimensão imanente da composição. Contudo, se o gesto arranjístico pode nascer junto ao ato de compor, ele também pode emergir no instante da performance, especialmente quando a interpretação vocal ou instrumental introduz inflexões marcantes que acabam por reconfigurar a própria escuta da canção. É nesse ponto que se delineia a figura do intérprete-arranjador: o artista que, mesmo que não recorra à escrita formal, molda a canção por meio de escolhas performáticas que operam como arranjo. A próxima seção será dedicada a esses casos, nos quais a performance não apenas realiza a obra, mas a reinventa e a fixa simbolicamente, definindo modos de escuta que muitas vezes se tornam canônicos.

5.2 O INTÉRPRETE-ARRANJADOR: PERFORMANCE COMO CONSTRUÇÃO SONORA

Entre os diferentes perfis de atuação arranjística identificados nos fonogramas da coleção *HMPB*, ganha relevo a figura do intérprete que, ao performar a canção, participa ativamente da construção de sua identidade sonora. Não se trata, nesse caso, de uma autoria vinculada à escrita ou à orquestração tradicional, mas de uma forma de intervenção estética que opera por meio da escuta, do timbre, do fraseado, da dinâmica e da articulação rítmica. A performance torna-se, aqui, um gesto arranjístico em si, não enquanto tradução de uma estrutura prévia, mas como instância de invenção sonora que organiza e projeta sentidos. O que está em jogo não é apenas a fidelidade a uma partitura ou a uma proposta composicional, mas a capacidade de configurar um modo específico de escuta. Intérpretes como Francisco Alves, Orlando Silva, Elis Regina, Nara Leão, Gal Costa e Wilson Simonal, presentes em diferentes fonogramas da *HMPB*, exemplificam essa condição: por meio de escolhas performativas precisas e recorrentes, criam molduras sonoras que não apenas definem a obra naquele contexto específico, mas também passam a influenciar sua trajetória posterior, funcionando como referências estilísticas sedimentadas. Nessas situações, o arranjo não se encontra no papel, mas na voz, no corpo e na relação entre o intérprete e os demais elementos do fonograma. Ao investigar esses casos, esta seção busca deslocar o foco da escrita para a escuta, reconhecendo que a performance, em muitos contextos da música popular brasileira, é o espaço em que se

produzem as formas mais perenes de arranjo. Trata-se de compreender a interpretação não como etapa final de um processo, mas como lugar de autoria, capaz de tensionar estruturas, renovar sentidos e inscrever marcas que perduram na memória musical.

Nesse contexto, as gravações incluídas na coleção *HMPB* oferecem um terreno fértil para investigar como a performance pode atuar como componente ativo da construção arranjística, sem, com isso, subsumir ou eclipsar o papel do arranjador enquanto agente técnico-estético da gravação. O que se pretende demonstrar é que, em determinados fonogramas, o intérprete participa da modelagem da sonoridade de forma decisiva, não por substituir a escrita do arranjo, mas por operar sobre ela — tensionando, modulando ou acentuando escolhas formais que já estão em curso. Trata-se de reconhecer que, embora o arranjo como linguagem e estrutura seja frequentemente concebido por um autor específico (muitas vezes invisibilizado), ele encontra na performance um campo de ativação e, por vezes, de reinvenção. Assim, o intérprete-arranjador não assume protagonismo sobre a forma musical, mas age como vetor de significação, ampliando as possibilidades expressivas do arranjo fonográfico e, em certos casos, fixando modos de escuta que passam a ser referência para recepções futuras.

Com base nessa perspectiva, os exemplos a seguir foram escolhidos pela maneira como articulam gesto interpretativo e moldura arranjística, evidenciando zonas de colaboração, reinterpretação e agência performativa. O foco recairá sobre elementos como fraseado, variação dinâmica, articulação rítmica e diálogo com os instrumentos de acompanhamento, sempre em relação direta com a estrutura do arranjo previamente concebido. A escuta crítica dessas performances permitirá observar como o intérprete, ao mesmo tempo em que se insere em uma arquitetura musical já definida, contribui para torná-la sensível, reconhecível e afetivamente ressoante. Isso fica mais evidente se pensarmos numa cadeia de mediação para a música popular gravada, conforme disposto na tabela 19:

TABELA 19 – CADEIAS DE MEDIAÇÕES NA CRIAÇÃO FONOGRÁFICA

Polo	Função principal	Mediação exercida
Cancionista	Autor da canção (melodia e/ou letra).	Fornece o material poético-musical base, que será moldado por arranjadores e intérpretes.
Arranjador	Organizador técnico e estético do material musical.	Transforma a canção em estrutura sonora executável, definindo harmonias, instrumentação, texturas, forma etc.
Intérprete	Agente performativo que dá corpo e voz à canção.	Modula a sonoridade com escolhas de timbre, articulação, fraseado, dinâmica e presença cênica.
Fonograma	Produto sonoro final, síntese das contribuições anteriores.	Registro técnico da canção arranjada e interpretada, destinado à circulação pública.
Público	Receptor ativo do fonograma, cujo processo de escuta consolida a forma canônica da canção.	Estabelece modos de gosto coletivo, reforçando opções estéticas que alcançam maior reputação artística e/ou vendagem e reforçam o investimento em artistas pelas etapas anteriores do ciclo da cadeia.
Crítica especializada	Produtores, outros músicos, jornalistas – procedem a uma escuta informada e produzem uma primeira camada de recepção, discutindo o fonograma em entrevistas ou textos de imprensa ou produtos editoriais.	Atua na legitimação simbólica da obra, cristalizando modos de escuta, reconhecendo marcas autorais e estabelecendo o cânon de artistas.

FONTE: O autor (2025).

Essa cadeia evidencia que o fonograma, longe de ser apenas um reflexo da canção original, é o resultado de um processo coletivo de construção estética, técnica e simbólica. O cancionista propõe o núcleo criativo; o arranjador estrutura esse núcleo num plano sonoro organizado; o intérprete o ativa e o performa, imprimindo inflexões e traços de personalidade; o fonograma registra essa convergência; o público escuta, interpreta e sedimenta sentidos; e a crítica especializada consagra artistas e obras. É importante ressaltar que o arranjador ocupa o eixo técnico-central dessa cadeia, pois é ele quem transforma o material inicial da canção em linguagem fonográfica viável, ou seja, elabora e estruturação musical escrita, para que seja tocável e organizável em camadas. O intérprete, por sua vez, age sobre essa organização com liberdade variável, moldando percepções e traços personalistas, mas sempre em relação com uma estrutura prévia. Quanto ao público, seu papel é legitimar o gesto coletivo ao reconhecer, repetir, valorizar ou ressignificar os fonogramas produzidos.

Para a análise da categoria do intérprete-arranjador no interior da coleção *HMPB*, foram selecionados três artistas cujas performances revelam gestos arranjísticos decisivos na conformação sonora dos fonogramas: Elis Regina (1945-1982) e Jacob do Bandolim (1918-

1969), ela, por conta da intensidade dramática e domínio rítmico nas performances vocais; ele, por representar, no plano instrumental, a figura do intérprete que elabora fraseados, variações e articulações que reconfiguram peças do repertório popular e as elevam a um estatuto camerístico. Em comum, ambos demonstram como o gesto performativo pode operar como forma de arranjo, mesmo na ausência de escrita formal, produzindo sonoridades que marcam profundamente a recepção e a memória das canções.

A atuação de Elis Regina nos fonogramas da coleção *HMPB* oferece um campo fértil para a compreensão do intérprete como agente arranjador. Longe de simplesmente executar uma partitura ou seguir diretrizes previamente estabelecidas, Elis constrói, em cada gravação, uma moldura sonora particular que redefine a escuta possível da canção. Seu gesto interpretativo não se limita à emissão vocal: articula corpo, respiração, dicção e dinâmica de maneira a interferir estruturalmente na forma e na recepção da obra. Ao longo das décadas de 1960 e 1970, consolidou-se como uma das vozes mais incisivas da música popular brasileira justamente por sua capacidade de atribuir sentido às canções por meio da performance. Mais do que apenas uma transmissora da intenção do compositor, Elis emerge como coautora da sonoridade dos fonogramas que interpreta.

Para evidenciar esse processo de agenciamento sonoro, serão analisados dois fonogramas em que sua atuação como intérprete-arranjadora se mostra particularmente expressiva: *Arrastão e Upa, Neguinho,* ambas compostas por Edu Lôbo. São gravações que exemplificam, a seu modo, como a performance vocal pode operar como instância de invenção estética, reorganizando elementos melódicos, rítmicos e expressivos em diálogo ativo com os arranjos instrumentais. Nessas gravações, a voz de Elis não apenas atravessa os arranjos — ela os tensiona, os amplia e, em muitos casos, os conduz. Trata-se, portanto, de escutar sua atuação como um gesto arranjístico pleno, cuja assinatura estilística é parte constitutiva da memória sonora da música popular brasileira.

Em ligação com as análises da seção anterior, na qual Edu Lôbo foi abordado como exemplo do compositor-arranjador cuja escrita já carrega decisões estruturantes de arranjo, a leitura de *Arrastão* permite avançar no entendimento de como essas decisões podem ser reconfiguradas ou potencializadas pelo gesto performativo da intérprete. Gravada em abril de 1965 e vencedora do I Festival da Música Popular Brasileira, promovido pela *TV Excelsior*, a interpretação de Elis Regina é tratada no fascículo dedicado a Edu como elemento determinante para o impacto da obra. A coreografia dos braços, que, segundo o fascículo, foi orientada pelo norte-americano Lennie Dale, é mencionada como "ruptura com a primeira fase da bossa nova,

geralmente tímida e intimista desde João Gilberto"[102], instaurando uma nova corporeidade na interpretação televisiva da canção. Além disso, *Arrastão* é descrita como responsável por projetar Edu Lôbo para um circuito de escuta mais amplo, para além do nicho da bossa nova, e como marco inaugural do modelo de festivais musicais que ocuparia a televisão brasileira nos anos seguintes, marcando "comercialmente"[103] esse novo tipo de atração televisiva. Ao articular o projeto sonoro do compositor-arranjador com a potência expressiva da intérprete-arranjadora, a canção exemplifica a construção partilhada de uma sonoridade cuja força reside na convergência de camadas autorais distintas.

Uma reportagem publicada no *Jornal do Brasil* em agosto de 1966, intitulada "Elis pede passagem pra sambar"[104], oferece uma chave interpretativa valiosa para compreender, em retrospecto, os desdobramentos da performance de *Arrastão* por Elis Regina no ano anterior. Embora a canção tenha vencido o I Festival da Música Popular Brasileira em abril de 1965, seu impacto não se limitou àquele momento. Pelo contrário, como sugere a matéria, a performance de Elis, marcada pela gestualidade intensa e coreografada, teria funcionado como catalisador de um movimento mais amplo de reconfiguração da cena musical brasileira, especialmente diante da crise enfrentada por intérpretes da bossa nova e do samba tradicional frente à ascensão do *iê-iê-iê*.

> Os compositores famosos que sustentaram o movimento há cerca de dois anos já quase não produziam nada. Os intérpretes, principalmente Elis Regina e Jair Rodrigues, necessitavam urgentemente de músicas novas e por isso começaram a procurar entre os novos algo de bom e válido, dentro da nova linha (*Jornal do Brasil,* 24/08/1966, *Caderno B*, p. 8).

O texto jornalístico aponta para um cenário de instabilidade, em que nomes consagrados do repertório bossanovista silenciavam, enquanto programas como *O Fino da Bossa* resistiam com auditórios esvaziados. Nesse panorama, a figura de Elis se fortalece como liderança simbólica de uma retomada: segundo a matéria, artistas do Rio e da Bahia passaram a se deslocar para São Paulo, onde o movimento seguia vivo, reanimado por nomes como Elis, Jair Rodrigues, Nara Leão e o então emergente Chico Buarque.

> Muitos nomes da Bossa Nova silenciaram diante do fenômeno *iê-iê-iê*. Restavam, apenas, em São Paulo, Elis e Jair Rodrigues, tôdas (sic) as segundas-feiras, no **Fino da Bossa**. Simonal aderiu ao samba-jovem, mistura de *iê-iê-iê* e samba, e chegou a convidar muitos dos seus companheiros a acompanhá-lo. O Teatro Record, por uns meses, manteve o programa com muitas poltronas vazias, mas a televisão o transmitia para todo o Estado de São Paulo, exibindo o vídeo-tape no Rio de Janeiro. Diante

[102] *HMPB,* s/p, n. 20, 1971.
[103] Idem.
[104] *Jornal do Brasil*, 24/08/1966, *Caderno B,* p. 8.

> disso, artistas do Rio de Janeiro, como Nara Leão, Baden Powell, Edu Lôbo e outros, da Bahia, residentes no Rio, como Caetano Veloso e Torquato, ambos compositores, voltaram-se novamente para São Paulo, atendendo ao chamado e porque era lá que o movimento continuava.
> [...]
> Nesta mesma época, aparecia um nome bastante credenciado, chamado por alguns críticos de "O nôvo (sic) Noel Rosa". Era Chico Buarque de Holanda, autor das músicas de **Morte e Vida Severina**, poema de João Cabral de Melo Neto, que mais tarde ganhou o primeiro prêmio do Festival de Teatro Amador, realizado em Nancy, na França (*Jornal do Brasil,* 24/08/1966, *Caderno B*, p. 8).

Arrastão, nesse contexto, aparece como ponto de inflexão: sua vitória no I Festival da Música Popular Brasileira, em 1965, projetou Edu Lôbo para além do circuito restrito da bossa nova, ao mesmo tempo em que introduziu, pela voz e pelo corpo de Elis Regina, um novo paradigma performático na televisão brasileira. Um ano depois, em meio à crise de repertório e ao esvaziamento das audiências de samba e bossa nova, fenômeno registrado pela imprensa da época, conforme demonstrado, o fonograma mantinha sua relevância estética e simbólica. A reportagem do *Jornal do Brasil* confirma que esse período de instabilidade deu lugar à reorganização do campo musical, e identifica em Elis Regina uma liderança desse movimento de renovação. Mais do que uma remanescente da era da bossa, ela passa a ser vista como figura catalisadora de um novo ciclo musical, capaz de atrair artistas como Nara Leão, Jair Rodrigues, Chico Buarque e Gilberto Gil para o ambiente do *Fino da Bossa*, onde se ensaiavam respostas aos desafios impostos pela emergência do *iê-iê-iê* e pela transformação do gosto popular.

> Terminou o período de crise. Elis Regina volta a reinar em São Paulo e os fãs não a deixam em paz onde estiver. Tôdas (sic) as segundas-feiras o **Fino da Bossa** fica lotado, e a êle (sic) comparecem Nara Leão, Chico Buarque de Holanda, Jair Rodrigues, Maria Odete, Gilberto Gil e outros compositores e cantores do samba, que aos poucos se engajam no movimento liderado por Elis Regina (*Jornal do Brasil,* 24/08/1966, *Caderno B*, p. 8).

A intersecção entre o gesto composicional de Edu Lôbo (que incorpora elementos modais e estruturas harmônicas não convencionais) e a performance vocal e corporal de Elis (que tensiona os limites entre interpretação e arranjo), revela-se, assim, como um modelo inaugural de interlocução entre compositor-arranjador e intérprete-arranjador. Não se trata apenas de uma interpretação bem-sucedida de um tema original, mas de um gesto compartilhado de invenção sonora que redefine a função de ambos no interior da canção. A presença ativa de Elis na reconfiguração do repertório e dos circuitos de escuta, como evidencia a cobertura jornalística da época, atesta não apenas sua centralidade como cantora, mas sua capacidade de agir como mediadora estética entre a tradição da canção brasileira e os novos

códigos de sensibilidade promovidos pela televisão, pela cultura dos festivais e pelas mudanças do mercado fonográfico.

Gravada por Elis Regina em maio de 1966, *Upa, Neguinho* reencena, em outra chave, a colaboração frutífera entre Edu Lobo e a intérprete, já estabelecida em *Arrastão*. A canção, composta originalmente para a trilha do espetáculo *Arena conta Zumbi*, fruto da parceria de Edu com Gianfrancesco Guarnieri, ressurge como fonograma independente que dialoga com o teatro, a televisão e o mercado fonográfico. O fascículo da *HMPB* dedicado a Edu Lobo aponta a canção como o "segundo grande sucesso popular" do compositor, impulsionado não apenas pela peça original, mas principalmente pela "vibrante e criativa interpretação"[105] de Elis. Em sua gravação, a cantora transforma o tema teatral em um artefato sonoro potente, projetando-o para além do contexto dramático original e inscrevendo-o no repertório moderno da canção brasileira.

A relação entre teatro e música popular, mediada por Elis, adquire um novo contorno quando considerada à luz do reconhecimento crítico da época. Em retrospectiva publicada no *Jornal do Brasil* ao final de 1966, o crítico Yan Michalski destaca que a temporada teatral daquele ano foi relativamente fraca no que diz respeito à música, com uma única exceção: "as belas partituras que Chico Buarque de Holanda e Edu Lôbo compuseram, no ano passado, para **Morte e Vida Severina** e **Arena conta Zumbi**, respectivamente"[106]. A menção ao espetáculo *Arena conta Zumbi* nesse balanço evidencia o impacto duradouro da peça e da trilha sonora associada a ela, consolidando o prestígio de Edu Lôbo como compositor-arranjador. Ao trazer uma de suas canções centrais para o disco e para o palco do Olympia de Paris, Elis age como difusora estética e tradutora sonora de uma experiência originalmente teatral, reafirmando a sua função como intérprete-arranjadora.

Dessa forma, *Upa, Neguinho* projeta-se como síntese de uma época: resultado do trânsito entre teatro e música popular, entre palco e estúdio, entre Guarnieri, Edu e Elis. A força rítmica e harmônica da canção, ancorada em procedimentos modais e na articulação entre percussão e melodia, oferece o ambiente ideal para a performance enérgica de Elis, que não apenas interpreta, mas molda o fonograma de forma definitiva. Ao dar voz à luta de *Arena conta Zumbi*, Elis traduz em timbre e gesto uma dramaturgia que, mesmo fora da cena teatral, permanece ativa na escuta. O fonograma não registra apenas uma canção, mas um campo expandido de atuação simbólica, que reúne memória, política e invenção estética. Nesse sentido, *Upa, Neguinho* reafirma o papel central de Elis Regina como mediadora entre

[105] *HMPB,* n. 20, s/p, 1971.
[106] *Jornal do Brasil*, 30/12/1966, *Caderno B*, p. 2.

repertórios autorais e regimes de escuta, operando como coautora da sonoridade moderna da canção brasileira.

A seguir, apresenta-se uma tabela de síntese que sistematiza os principais elementos observados nos dois fonogramas analisados de Elis Regina no contexto da coleção *HMPB*. A proposta é evidenciar como a atuação de Elis se configura como gesto arranjístico, ainda que não ancorado na escrita ou na orquestração tradicionais. Nessas gravações, a performance vocal e cênica da intérprete redefine a escuta possível das composições, funcionando como mediação estética decisiva entre o projeto autoral dos compositores-arranjadores (no caso, Edu Lôbo) e o regime de escuta instaurado pelos fonogramas. Ao tensionar limites entre composição, arranjo e interpretação, Elis atua como coautora da sonoridade moderna da canção brasileira, participando ativamente da reorganização simbólica do repertório nacional.

TABELA 20 – ELIS REGINA: FICHA DE ANÁLISE

Fonograma	**Compositor-arranjador**	**Intérprete-arranjador**	**Aspectos composicionais relevantes**	**Estratégias interpretativas decisivas**	**Efeitos estéticos gerados**
Arrastão	Edu Lôbo	Elis Regina	- Estrutura modal; - Forma dramática integrada	- Coreografia (com orientação de Lennie Dale); - Intensidade vocal crescente, uso expressivo do fraseado.	- Marco de transição estética: ruptura com a bossa nova intimista e consolidação dos festivais como espetáculo midiático
Upa, Neguinho			- Harmonia modal com impulsos rítmicos pontuais;	- Ataque incisivo da voz, articulação rítmica precisa, interpretação vibrante e dinâmica	Tradução teatral para o fonograma: projeção internacional e chancela da peça *Arena conta Zumbi* pelo circuito fonográfico

FONTE: O autor (2025).

Depois de observarmos o exemplo de Elis Regina na condição de intérprete-arranjadora no plano vocal, é importante fazermos o mesmo exercício pensando em outro artista, entretanto, com atuação na música instrumental. Neste plano, entre os intérpretes cujas práticas performáticas redefiniram os contornos do arranjo na música popular brasileira, Jacob do Bandolim constitui um exemplo paradigmático. Embora não seja comumente classificado como "arranjador" no sentido técnico tradicional, ou seja, aquele que assina partituras para orquestrações amplas ou atua no interior do estúdio fonográfico, Jacob opera sobre a matéria

sonora da canção e do choro a partir de um gesto interpretativo que reorganiza a estrutura melódica, redefine as dinâmicas e ressignifica o papel dos instrumentos no conjunto. Em fonogramas como *Ameno Resedá* (fascículo 40, dedicado a Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga) e *Lamento* (fascículo 2, sobre Pixinguinha) é possível perceber essa atuação como forma de mediação criativa entre a composição original e seu registro fonográfico.

No primeiro caso, ao transpor a polca de Ernesto Nazareth, originalmente escrita para piano, para o bandolim solista com acompanhamento de regional, Jacob recria o delineamento melódico com tal precisão e expressividade que sua versão passa a operar como uma nova referência interpretativa da obra. A escolha tímbrica, o fraseado pontilhado e a articulação virtuosística do instrumento conferem ao fonograma uma moldura que desloca o arranjo do campo do suporte para o da autoria interpretativa.

> Composta e publicada em 1912, esta polca de Nazareth tem passado desde aquela época por inúmeras versões, no sentindo de marcações de ritmo mais complexas. E, como resultado disso, passou de polca a choro e integra o repertório dos maiores "chorões" do nosso país. Melòdicamente é uma das mais expressivas composições de Ernesto Nazareth, com elaboração requintada, indisfarçavelmente chopiniana, principalmente na segunda parte. Jacob a interpreta aqui no delineamento original, fazendo do som e da agilidade do bandolim os substitutos ideais do instrumento para o qual a polca foi escrita, ou seja, o piano (*HMPB*, n. 40, s/p, 1971).

O trecho citado corresponde à íntegra da descrição de *Ameno Resedá* conforme foi inserida na ficha técnica de repertório do fascículo 40 da *HMPB*. A fonte revela-se especialmente relevante para a compreensão de Jacob do Bandolim como intérprete-arranjador, porque, ao destacar que *Ameno Resedá*, originalmente uma polca escrita para piano por Ernesto Nazareth, "passou de polca a choro" por meio de sucessivas interpretações, sugere que o percurso histórico da obra se construiu também no plano da performance, não apenas da partitura. A menção ao "delineamento original" preservado por Jacob reforça a ideia de fidelidade estrutural, mas é a adaptação expressiva para o bandolim que confere à versão uma nova identidade sonora, sem romper com o espírito original da peça.

Isso reforça a ideia que estamos construindo de um intérprete-arranjador, principalmente porque a descrição de sua execução como "substituto ideal" do piano, não por imitação, mas por reinvenção técnica e timbrística, evidencia a sofisticação do gesto interpretativo de Jacob, que não apenas executa, mas molda e atualiza o material original segundo os parâmetros característicos dos regionais de choro. Neste gesto está contida uma forma de arranjo implícito, que articula concepção melódica, domínio instrumental e organização de conjunto. Assim, o fascículo reconhece, ainda que sem usar o termo

diretamente, a operação estética do intérprete como agente de transformação histórica da obra, reafirmando o papel que pode ser desempenhado pelo intérprete-arranjador na formação do repertório e da escuta da música instrumental brasileira, como demonstra a citação a seguir:

> LAMENTO: outro grande momento da obra de Pixinguinha, na interpretação magistral de Jacob do Bandolim. Nessa gravação em que Jacob consegue, a certa altura, cromatizar a melodia como um trabalho de cordas digno dos maiores mestres, Pixinginha oferece um exemplo de quanto os compositores eruditos brasileiros teriam a ganhar com um pouco mais de atenção para com a sua obra (*HMPB,* n. 2, s/p, 1970).

A leitura desse trecho permite aprofundar a articulação entre dois gestos autorais distintos, mas complementares, na conformação da sonoridade final do fonograma. Por um lado, o trabalho de Pixinguinha representa a figura do compositor-arranjador, cujas partituras já contêm um delineamento harmônico e estrutural suficientemente elaborado para orientar uma moldura sonora complexa. Sua escrita não se limita à invenção melódica, mas compreende o arranjo como uma dimensão indissociável da composição. *Lamento,* nesse sentido, é uma obra paradigmática: ainda que sua estrutura remeta à linguagem do choro tradicional, a construção harmônica e o uso de cromatismos revelam um domínio sofisticado dos recursos da escrita musical, que se projeta para além do universo popular e flerta com estratégias típicas da música de concerto. Por outro lado, a gravação de Jacob do Bandolim, realizada no dia 1° de agosto de 1967, no estúdio da RCA Victor, localizado no Rio de Janeiro, atualiza e expande seu potencial expressivo por meio de um gesto interpretativo que opera como arranjo. Sua atuação não apenas respeita o delineamento proposto por Pixinguinha, mas também o reconfigura por meio de articulações específicas, variações dinâmicas e ornamentações melódicas que transformam o material original em uma nova experiência sonora. A "cromatização" da linha melódica, destacada no texto da *HMPB*, ilustra esse processo: trata-se de uma operação performática que extrapola a mera leitura da partitura, incorporando nuances próprias do intérprete e, com isso, abrindo espaço para uma escuta mais densa e refinada da obra. Temos, assim, um circuito criativo que se desdobra em duas camadas autorais: a primeira, de natureza composicional e ligada a Pixinguinha, em que o arranjo já se encontra embutido na própria concepção da obra; e a segunda, de natureza performática e que tem Jacob do Bandolim como agente criativo, em que o arranjo emerge da leitura ativa e interpretativa da obra escrita. Essa relação evidencia como o arranjo, longe de ser apenas uma etapa técnica da produção musical, pode se manifestar tanto na escrita quanto na execução, funcionando como elo entre o projeto composicional e sua realização fonográfica. É nesse trânsito entre escrita e escuta, partitura e performance, que se consolida a contribuição dos intérpretes-arranjadores para a memória sonora da música popular

brasileira. Além disso, esse processo também gera impacto na formação de novos músicos, que serão expostos à sonoridade impressa pelos intérpretes-arranjadores. A centralidade de Jacob na formação de músicos como Paulinho da Viola, conforme narrado no fascículo 26 da *HMPB*, reforça essa dimensão pedagógica e modelar do seu gesto:

> Com o mesmo carinho com que constrói os móveis de sua casa, Paulinho da Viola cria suas músicas. Porque música êle se acostumou a ouvir desde cedo em casa: tôdas as semanas apareciam por lá uns senhores austeros, que exigiam silêncio para tocar. E, em meio àquela simplicidade severa, iam nascendo sons que Paulinho jamais esqueceria. Depois, o menino ficou sabendo da importância do Seu Jabob: aquêle senhor empertigado, que pedia silêncio com aquêle vozeirão, era o respeitado Jacob do Bandolim, e o conjunto, o Época de Ouro. Soube mais. Que aqueles senhores eram chamados de "chorões", por darem seqüência ao chorinho, uma das formas mais marcantes da música popular brasileira. E Paulinho, observando os complicados volteios daquele tipo de música, decidiu que iria tocar o mesmo instrumento que seu pai, Benedito César Ramos de Faria.
> Quem não gostou da idéia foi Seu César: tocar violão, ser sambista, não dava camisa a ninguém. Paulo César batista de Faria, nascido no Rio de Janeiro a 12 de setembro de 1942, teria que ser "doutor" (mais tarde êle contaria esta história no samba **Catorze anos**) (*HMPB,* n. 26, p. 2, 1971).

Esse relato do fascículo evidencia como a convivência com Jacob do Bandolim e o grupo Época de Ouro teve um papel formativo decisivo para Paulinho da Viola, muito antes de sua consolidação como cancionista. Ao descrever a rotina de ensaios em casa, com músicos exigindo silêncio e concentrados na execução de um repertório tradicional, o texto revela um tipo de ambiente musical disciplinado, no qual a escuta atenta e a prática rigorosa ocupavam um lugar central. Jacob, nesse contexto, não aparece apenas como um virtuose do bandolim, mas como um modelo de organização musical e de postura profissional diante da música. A seriedade com que tratava a execução do choro influenciou diretamente a maneira como Paulinho passou a enxergar a música: como um ofício exigente, que exigia domínio técnico, responsabilidade estética e respeito pela tradição. É possível afirmar, a partir desse fragmento, que a figura de Jacob foi determinante não apenas como intérprete, mas como referência de trabalho coletivo e exigência musical, elementos que mais tarde também caracterizariam a trajetória de Paulinho da Viola.

Essa dimensão formativa da escuta e da prática musical, representada na convivência de Paulinho da Viola com Jacob do Bandolim, permite expandir a reflexão sobre o papel do intérprete na configuração sonora da obra musical. Se, no caso de Paulinho, a experiência com o Época de Ouro moldou um tipo de disciplina do fazer musical, no caso de Jacob, a própria prática interpretativa passa a operar como um gesto transformador da obra. Ou seja, mais do que apenas executar o que está escrito, o intérprete participa da constituição estética do que se

escuta, modelando a sonoridade final a partir de suas decisões técnicas e expressivas. Essa perspectiva nos permite agora incorporar uma chave conceitual desenvolvida em outro contexto musical, mas que ajuda a compreender a centralidade da performance nesse tipo de processo criativo. Embora desenvolvido no âmbito da música de concerto contemporânea, o argumento de Domenici (2010) acerca da atuação do intérprete como coautor oferece uma chave conceitual útil para pensar, sem anacronismos, certas práticas performáticas presentes na música popular brasileira do período da coleção *HMPB*. A autora parte de uma experiência autoetnográfica como pianista colaboradora de compositores vivos para sustentar que, nesse tipo de relação, o intérprete não apenas realiza uma obra já escrita, mas participa ativamente de sua conformação estética. Essa colaboração se dá por meio de escolhas rítmicas, tímbricas e estruturais que emergem da escuta, da técnica instrumental e da interação com o material sonoro, promovendo uma forma de coautoria que desafia as fronteiras tradicionais entre composição e interpretação.

Ainda que o contexto descrito por Domenici (2010) difira da lógica fonográfica da *HMPB*, sua reflexão contribui para compreender a performance como um espaço de construção autoral. Isso se mostra particularmente pertinente no caso de intérpretes como Jacob do Bandolim, cuja atuação reorganiza o conteúdo melódico das obras e instaura novas camadas expressivas por meio de um gesto performático altamente elaborado. Assim como no modelo descrito por Domenici (2010), não se trata apenas de execução, mas de mediação estética, na qual o intérprete, dotado de escuta composicional, projeta uma moldura sonora própria, muitas vezes tão marcante quanto a própria composição. Temos aqui um reforço para o argumento de que o arranjo pode se manifestar como gesto incorporado à performance. Trata-se, em última instância, de reconhecer que a autoria na canção popular pode não ser apenas uma questão de texto ou partitura, mas também de escuta, de presença e de escolha performativa. Encaixando essa ideia ao processo produtivo de um fonograma, conforme já discutido anteriormente, nota-se que há toda uma cadeia criativa que envolve cancionistas, intérpretes, técnicos e arranjadores de diferentes níveis.

Seguindo o procedimento metodológico adotado neste capítulo, segue a sistematização das análises desenvolvidas ao longo da seção, em formato de tabela. Essa organização busca condensar os dados mais relevantes para efeito de comparação entre diferentes agentes criativos envolvidos no processo de configuração da sonoridade da canção popular brasileira. Neste caso, o foco está na figura do intérprete-arranjador Jacob do Bandolim, cuja atuação performática é analisada a partir de dois fonogramas incluídos na coleção *HMPB:*

TABELA 21 – JACOB DO BANDOLIM: FICHA DE ANÁLISE

Obra analisada	**Compositor-arranjador**	**Intérprete-arranjador**	**Ano do fonograma**	**Fonte na *HMPB***	**Evidência do gesto arranjístico**
Ameno Resedá	Ernesto Nazareth	Jacob do Bandolim	1961	Fascículo 40	Recriação tímbrica e técnica da peça originalmente pianística; moldura expressiva própria com uso de fraseado pontilhado e articulação virtuosística no bandolim.
Lamento	Pixinguinha	Jacob do Bandolim	1967	Fascículo 2	"Cromatização" da melodia original como recurso expressivo; reorganização interpretativa da escrita de Pixinguinha, com variações dinâmicas e ornamentações que redefinem a escuta.
Análise adicional					
Influência formativa		Jacob do Bandolim (com Época de Ouro)	Década de 1950	Fascículo 26	Atuação como modelo estético e disciplinar na formação de Paulinho da Viola; moldagem do ambiente musical como espaço de rigor técnico e escuta qualificada.

FONTE: O autor (2025).

A comparação entre os casos de Elis Regina e Jacob do Bandolim permite aprofundar a compreensão sobre o papel do intérprete na conformação sonora da canção popular brasileira, destacando as diferentes formas pelas quais a performance pode operar como gesto arranjístico. Trata-se, em ambos os casos, de intérpretes cuja atuação extrapola o campo da execução para se inscrever como instância criativa, capaz de reorganizar, ressignificar e moldar o fonograma. No caso de Elis Regina, sua atuação ocorre no cruzamento entre as duas linguagens fundamentais de uma canção, conforme define Moraes (2000): a linguagem poética e a linguagem musical. Sua performance vocal incide diretamente sobre o texto, modulando ritmo, acentuação, dicção e sentido, ao mesmo tempo em que intervém no plano musical, articulando elementos como fraseado, dinâmica e prosódia melódica. Essa dupla atuação permite compreender a canção como um espaço expandido de invenção, em que o intérprete interfere na maneira como a letra é escutada e como a música é compreendida. Elis não apenas canta:

ela interpreta com o corpo, o gesto e a intenção, configurando um plano expressivo em que a performance transforma a escuta e redefine os contornos da obra.

Quanto a Jacob do Bandolim, sua atuação ocorre exclusivamente no plano da linguagem musical, mas com igual densidade criativa. Por meio da performance instrumental, ele reorganiza o conteúdo melódico, rearticula linhas, projeta variações e define contornos expressivos que não estão previstos na partitura original. No caso de *Ameno Resedá*, sua versão para bandolim desloca a peça de Ernesto Nazareth para um novo regime de escuta, no qual o fraseado, o timbre do instrumento e a articulação rítmica produzem uma moldura interpretativa que passa a ser referência. Em *Lamento*, de Pixinguinha, Jacob reinterpreta um arranjo já estruturado e escrito com sofisticação, realizando uma leitura performática que o reconfigura, especialmente pela "cromatização" da melodia, como observa o texto do fascículo. Em ambos os casos, a performance não é apenas a realização da obra, mas uma operação estética sobre ela.

A partir do referencial teórico de Moraes (2000), também é possível distinguir entre uma análise interna (que considera os elementos musicais e textuais da canção) e uma análise externa (voltada ao contexto histórico, social e cultural em que a obra se insere). No caso de Elis, ambas as dimensões se articulam: suas performances nos festivais, como em *Arrastão*, geram efeitos que ultrapassam o plano da obra para incidir no circuito de escuta da MPB. Jacob, por sua vez, se insere em outro tipo de contexto: sua atuação no regional Época de Ouro e sua presença como figura disciplinadora e formadora de jovens músicos, como Paulinho da Viola, revelam a dimensão pedagógica e histórica de sua atuação performática.

A noção de intérprete-arranjador, portanto, não aponta para um modelo único, mas para uma função que pode assumir diferentes formas conforme o perfil do artista, o instrumento, o repertório e o contexto. O que une os exemplos analisados é a centralidade da performance como espaço de invenção sonora. Trata-se de compreender que, mesmo sem escrever os arranjos, esses intérpretes agem sobre eles, transformando estruturas em experiências sensíveis, reorganizando significados e contribuindo para a sedimentação de regimes de escuta que ultrapassam o momento da gravação.

Encerrando esta seção, cabe agora avançar para a análise do próximo perfil de atuação arranjística identificado nos fonogramas da *HMPB*: o arranjador-colaborador. Ao contrário do intérprete-arranjador, cuja contribuição se dá no plano performático e expressivo, o arranjador-colaborador atua ao lado do compositor ou do produtor como parceiro na estruturação do material musical. Sua operação – que pode se confundir com a do arranjador-fonográfico, cuja responsabilidade recai sobre o processo de registro do fonograma no estúdio – está relacionada

a um momento anterior, geralmente mais artesanal e dialogado, no qual podem ser definidos diversos elementos, como a forma da obra musical e seu encadeamento harmônico, entre outros fatores. Trata-se de uma atuação intermediária e muitas vezes invisibilizada, que exige atenção às formas de cooperação e aos modos pelos quais a autoria se distribui no processo criativo coletivo da canção popular brasileira.

5.3 O ARRANJADOR-COLABORADOR: ENTRE A IDEIA E A PARTITURA

A partir dos exemplos anteriores, tornou-se evidente que o gesto arranjístico pode emergir tanto da performance quanto da escrita composicional. No caso do intérprete-arranjador, o arranjo se realiza por meio de escolhas tímbricas, rítmicas e expressivas no momento da execução; no caso do compositor-arranjador, ele se manifesta como parte da própria arquitetura da canção, estruturando-a desde sua concepção. Entre esses dois polos, começa a se delinear uma figura intermediária, que atua de modo decisivo no delineamento sonoro das obras, embora nem sempre a partir da partitura: trata-se do arranjador-colaborador.

Esse perfil de atuação se desenvolve a partir de vínculos diretos com os compositores e intérpretes, em ambientes de criação compartilhada. Mais do que propor uma escrita formal para os instrumentos, o arranjador-colaborador participa ativamente da invenção da sonoridade a partir da escuta, do diálogo e da experimentação em tempo real. Seu trabalho se consolida em ensaios, estúdios, palcos e gravações, onde a convivência musical se transforma em decisões estéticas. Com frequência, é também instrumentista e sua atuação se entrelaça com a performance. O arranjo, nesse contexto, não é apenas resultado de um projeto técnico, mas desdobramento de um processo de escuta sensível e criativa, onde cada gesto musical responde diretamente ao conteúdo poético, melódico e afetivo da canção.

As reflexões de Moraes (2000) oferecem elementos importantes para essa discussão. Ao propor que a canção deve ser compreendida como articulação entre uma linguagem poética (formada por letra, métrica, ritmo verbal) e uma linguagem musical (melodia, harmonia, forma), o autor reforça a necessidade de análises que considerem tanto os aspectos internos da obra quanto os elementos contextuais que a cercam. É nesse ponto que o arranjador-colaborador se insere como figura-chave: seu gesto molda a linguagem musical da canção em sintonia com sua linguagem poética, mesmo que não seja o autor da letra nem da melodia. Ao atuar sobre o som, inscreve sentido, e, muitas vezes, é sua moldura que fixa a forma pela qual a canção será lembrada e reconhecida. Um exemplo disso vem da canção *Travessia,* fruto da parceria entre Milton Nascimento e Fernando Brant, autor da letra, que foi defendida por Milton no II Festival

Internacional da Canção, realizado no Rio de Janeiro em 1967. O fonograma disponível na coleção é o original, lançado pela gravadora Codil, com arranjo de Luiz Eça (trataremos disso adiante, na seção dedicada ao arranjador-fonográfico), contudo, uma citação do fascículo introduz a figura de um outro profissional, que se caracteriza como arranjador-colaborador. É importante salientar que se trata de uma fala de Milton Nascimento sobre o início de sua parceria com Fernando Brant, contudo, ele também salienta o contato e a colaboração com um maestro e arranjador.

> - Antes, êle era apenas companheiro de prosa e copo, mas nunca tinha pensado em compor. Nessa estada em São Paulo, em 67, eu tinha feito a música de *Travessia* e não conseguia encontrar a letra. Tentei convencê-lo a me ajudar, mas êle relutou. Meses depois, venceu a timidez e me mostrou o rascunho dos versos. Foi o aprovado: "Solto a voz nas estradas / já não quero parar / meu caminho é de pedra / como posso sonhar?" Comemoramos.
> Milton mostrou a música a outro de seus incentivadores, o cantor Agostinho dos Santos, e êste insistiu que êle fizesse a inscrição de *Travessia* no II Festival Internacional da Canção [...]. Na comissão de seleção, Milton encontrou outro incentivador, o arranjador e maestro Eumir Deodato.
> - Foi êle que me deu força no Festival e depois fêz os arranjos que deram forma a *Travessia* e *Morro velho*" (*HMPB*, n. 39, p. 5, 1971).

A declaração de Milton Nascimento é particularmente significativa, porque evidencia uma dupla colaboração decisiva para a configuração estética de *Travessia* e *Morro velho*, com ênfase à primeira, por ter representado a parceria inaugural com o letrista Fernando Brant e o encontro com o maestro Eumir Deodato. Enquanto Brant ofereceu a dimensão poética que faltava à canção, Deodato foi responsável por dar-lhe forma sonora, projetando-a no espaço da performance e da escuta. O próprio Milton, no fragmento citado, reconhece que o gesto arranjístico não se restringiu a uma função técnica, mas operou como mediação estética e afetiva na realização fonográfica da obra.

Esse tipo de atuação ilustra com precisão o perfil do arranjador-colaborador: um músico que, sem necessariamente assinar a composição ou a letra, intervém decisivamente na conformação final da canção, a partir de uma escuta partilhada e da convivência criativa com os autores. Para compreender melhor o alcance desse gesto e seu impacto na história da música popular brasileira, é necessário apresentar brevemente o percurso de Eumir Deodato, cuja trajetória artística ajuda a esclarecer a relevância de sua atuação nesse período.

Nascido em 1943, Eumir Deodato iniciou sua trajetória como instrumentista no acordeom, ainda na adolescência, e rapidamente enveredou pelos caminhos do piano, da

orquestração e da regência[107]. Desde o final dos anos 1950, integrou a nascente cena da bossa nova, apresentando-se ao lado de Roberto Menescal, Durval Ferreira e outros nomes que protagonizavam a renovação estética da música brasileira. Sua atividade como arranjador consolidou-se ainda nos anos 1960, ao escrever para os primeiros discos de artistas como Wilson Simonal e Marcos Valle. Em paralelo, formou a banda Os Catedráticos, com a qual gravou álbuns de grande inventividade harmônica e rítmica, combinando elementos do samba, do jazz e da música pop internacional.

No contexto da coleção *HMPB*, sua atuação é especialmente relevante por conta da interlocução direta com Milton Nascimento no II Festival Internacional da Canção, em 1967. Além de participar da comissão de seleção que escolheu *Travessia*, *Maria, minha fé* e *Morro velho* para concorrerem no festival, Deodato assumiu também a função de arranjador dessas canções, tendo papel fundamental na definição de sua moldura sonora. Sua atuação no caso de *Travessia* ultrapassa a mera transcrição ou orquestração: trata-se de um gesto arranjístico moldado a partir do contato direto com o compositor, com a proposta poética da obra e com a escuta atenta da performance vocal. Deodato funciona, nesse sentido, como um arranjador-colaborador, pois sua intervenção organiza e potencializa a canção na sua versão fonográfica, mesmo sem romper com a linguagem proposta por Milton e Fernando Brant.

Ainda em 1967, Deodato se muda para os Estados Unidos, onde inicia uma carreira internacional de sucesso. Lá, trabalha com artistas como Astrud Gilberto, Tom Jobim, Aretha Franklin, Frank Sinatra, Björk e Earth, Wind & Fire, além de desenvolver discos autorais aclamados, como *Prelude* (1973), que vendeu mais de cinco milhões de cópias. Ao longo de sua carreira, assinou arranjos, produziu ou participou como músico em mais de 450 discos, acumulando prêmios, parcerias e reconhecimento como um dos grandes arquitetos sonoros da música popular internacional. No entanto, sua contribuição decisiva para o lançamento de Milton Nascimento e para a consolidação da canção moderna brasileira permanece como um dos momentos mais significativos de sua trajetória.

O caso de Eumir Deodato permite visualizar com nitidez a figura do arranjador-colaborador em sua forma mais ativa e partilhada. Sua participação na gênese e conformação de canções como *Travessia* e *Morro Velho*, compostas por Milton Nascimento e Fernando Brant, revela um tipo de intervenção estética em que o arranjo deixa de ser um complemento técnico para tornar-se instância criadora de sentido e forma. A tabela a seguir resume os

[107] Segundo verbete do Dicionário Cravo Albin, disponível em: https://dicionariompb.com.br/artista/eumir-deodato/

principais elementos envolvidos em sua atuação, articulando dados biográficos, contextuais e analíticos:

TABELA 22 – EUMIR DEODATO: FICHA DE ANÁLISE

Perfil profissional	Instrumentista, arranjador, compositor, produtor musical.
Instrumento de origem	Acordeom e piano.
Formação técnica	Estudos de piano, orquestração e regência desde a adolescência.
Inserção inicial	Cena da bossa nova no fim dos anos 1950.
Colaboração destacada na HMPB	Interlocução direta com Milton Nascimento no II Festival Internacional da Canção, em 1967.
Obra de referência	*Travessia* (letra de Fernando Brant, melodia de Milton Nascimento e arranjo original de Eumir Deodato)
Tipo de gesto arranjístico	Moldagem da sonoridade a partir do contato direto com o compositor e da escuta da performance, contribuindo na construção de moldura expressiva para a canção.
Posição na tipologia sugerida	Arranjador-colaborador.
Trajetória posterior	Mudança para os EUA em 1967 e carreira internacional como arranjador e produtor de Tom Jobim, Sinatra, Aretha Franklin, Björk, Earth Wind & Fire, entre outros artistas.
Contribuição principal	Mediação entre composição e escuta e participação decisiva na definição estética das canções, tendo papel fundamental na projeção de Milton Nascimento.

FONTE: O autor (2025).

O arranjador-colaborador como compositor e intérprete encontra em Baden Powell (1937-2000) um caso exemplar, no qual as funções de criação, execução e organização sonora se confundem e se complementam em um gesto autoral expandido. Ao longo das décadas de 1960 e 1970, o violonista fluminense desenvolveu uma linguagem própria marcada pelo entrelaçamento entre composição, performance e invenção tímbrica. Sua produção, especialmente nas parcerias com Vinicius de Moraes, revela uma dimensão arranjística que se manifesta não apenas na escrita, mas sobretudo na estruturação melódica, na concepção rítmica e na arquitetura harmônica das peças. Baden não apenas escreve músicas: ele modela mundos sonoros a partir do violão, operando como um artesão da forma e da textura musical. Ao analisar suas criações e gravações presentes na coleção *HMPB*, é possível identificar um gesto composicional que se desdobra como arranjo, não como instância separada da obra, mas como parte constitutiva de sua materialidade estética.

Nos fonogramas presentes na *HMPB*, a presença de Baden Powell se manifesta por meio de obras que articulam distintas camadas autorais e revelam sua centralidade na configuração da linguagem moderna da canção brasileira. Desde o início da parceria com Vinicius de Moraes, a partir de 1963, evidencia-se uma concepção musical integrada, na qual o violão de Baden não apenas acompanha ou harmoniza as melodias, mas atua como núcleo gerador da forma e da expressividade da canção. É o caso de *Consolação* e *Canto de Ossanha*, que, embora formalmente atribuídas à dupla, carregam em suas tramas melódico-rítmicas uma

assinatura técnica profundamente violonística, identificada inclusive nos comentários críticos dos fascículos da *HMPB*.

> CONSOLAÇÃO: um dos maiores êxitos populares da dupla Vinicius de Moraes-Baden Powell. É curiosa a condução melódica tipicamente violonística desta página, para a qual Vinicius criou versos de extrema simplicidade. Consolação é composição de 1963, ano em que o poeta e o violonista se juntaram para a criação de alguns dos seus melhores sambas (HMPB, n. 11, s/p, 1970).

O fascículo da *HMPB* dedicado a Baden Powell oferece uma leitura reveladora sobre *Consolação*, obra de 1963 que marca o início da colaboração com Vinicius de Moraes. Ao destacar a "condução melódica tipicamente violonística" da peça e a criação de versos "de extrema simplicidade" por parte do poeta, o texto aponta para uma centralidade do violão de Baden na conformação da canção, sugerindo que a ideia musical precede e estrutura a entrada da palavra. Essa observação aproxima o gesto de Baden da figura do compositor-arranjador, conforme discutido anteriormente neste capítulo: alguém que, ao compor, já determina caminhos rítmicos, harmônicos e texturais que operam como arranjo em si.

No entanto, no contexto da coleção *HMPB*, a versão selecionada para representar *Consolação* não é uma gravação do próprio Baden, mas sim uma interpretação do Tamba Trio. Essa escolha introduz outra camada analítica, pois mobiliza elementos de performance e reinterpretação, associados ao perfil do intérprete-arranjador. Assim, *Consolação*, tal como aparece na *HMPB*, articula três níveis distintos de autoria: a concepção estrutural do compositor-arranjador (Baden), a elaboração verbal do letrista (Vinicius) e a reinvenção performativa do Tamba Trio. O resultado é um fonograma que sintetiza diferentes camadas criativas, atravessando as categorias previamente analisadas e evidenciando o entrelaçamento de funções na cadeia de mediação da canção gravada.

Retornando ao referencial teórico de Moraes (2000), sobre a linguagem da canção, que vem sendo utilizado ao longo do capítulo, notamos que esse entrelaçamento de camadas autorais presente em *Consolação* ocorre no núcleo da obra, que reside justamente na relação dinâmica entre letra e música. Isso inclui, no plano sonoro, aspectos melódicos, harmônicos, formais e texturais, que, no caso analisado, aparecem na condução melódica "tipicamente violonística" mencionada pelo fascículo. Ao mesmo tempo, existe um direcionamento a uma linguagem musical que precede e estrutura a entrada da linguagem poética, tornando o gesto composicional de Baden Powell um elemento organizador do todo. Ampliando esse raciocínio e complementando a obra, é a simplicidade dos versos de Vinicius que fecha o diálogo com essa base musical sem competir com ela, funcionando como moldura discursiva que respeita o

domínio expressivo do violão. A versão registrada pelo Tamba Trio, ao introduzir novos contornos de performance e arranjo, amplia ainda mais essa articulação entre linguagens, acrescentando uma dimensão interpretativa que reorganiza a escuta da obra. Assim, *Consolação* se apresenta como exemplo paradigmático da complexidade autoral da canção popular brasileira, cuja forma final resulta de um entrelaçamento contínuo entre escrita, performance e mediação sonora.

A gravação de *Canto de Ossanha* presente na coleção *HMPB* oferece um exemplo representativo da atuação multifacetada de Baden Powell como compositor e arranjador. Integrante do ciclo dos chamados "afro-sambas", desenvolvido em parceria com Vinicius de Moraes, a obra articula elementos rítmicos e harmônicos associados às tradições afro-brasileiras, projetando uma linguagem autoral assentada no violão como eixo estruturante. Na versão registrada ao vivo no programa *O Fino da Bossa*, em 1966, a condução instrumental de Baden organiza o espaço sonoro da canção e sustenta sua forma expressiva, revelando uma concepção de arranjo que emerge do próprio gesto composicional. Trata-se, portanto, de um exemplo em que se adensam as dimensões da autoria musical no campo da canção.

> CANTO DE OSSANHA: um dos primeiros grandes sucessos do compositor Baden Powell. Feito em parceria com Vinicius e Moraes, este "afro-samba" (que faz parte de uma série no gênero, criada pela dupla por volta de 1966) foi lançado com grande êxito por Elis Regina no programa O fino da bossa, da TV Record de São Paulo. Possui impressionante magnetismo rítmico-melódico, provavelmente por força de sua característica ritual, emprestada de cerimoniais religiosos ouvidos por Baden Powell na Bahia. A presente gravação foi feita em julho de 1966 no Teatro Record de São Paulo e nos mostra Elis Regina numa das interpretações mais notáveis de sua carreira (*HMPB,* n. 11, s/p, 1970).

Ao lado da densidade composicional de Baden Powell, a interpretação de Elis Regina em *Canto de Ossanha* opera como força modeladora da experiência sonora. Sua atuação não se restringe à emissão vocal da melodia ou à fidelidade ao texto letrístico, mas inscreve um gesto de autoria que reorganiza sentidos, planos sonoros e intensidades expressivas. Essa característica aproxima Elis da figura do intérprete-arranjador, tal como delineada neste trabalho — alguém cuja performance vocal interfere na arquitetura da canção, redistribuindo suas ênfases, articulações e nuances. À luz da teoria de Luiz Tatit (2012), sua dicção pode ser entendida como forma de moldura para sonoridade, porque a cantora projeta a canção como acontecimento comunicativo pleno, conjugando a dimensão rítmica da fala com a estrutura melódica de modo a ativar os sentidos da obra em sua realização fonográfica. Ao fundir sua expressividade à base rítmico-harmônica oferecida pelo violão de Baden, Elis reorganiza o equilíbrio da canção, evidenciando determinadas articulações melódicas e destacando nuances

interpretativas que influenciam diretamente a escuta do ouvinte. Sua atuação, portanto, reforça a ideia de que a performance vocal pode operar como um componente de arranjo, definindo camadas de sentido e contribuindo para a configuração estética final da obra.

O percurso de Baden Powell como figura central na modernização da canção brasileira encontra, na recepção crítica de sua obra, uma série de leituras que apontam para a complexidade e a densidade de sua linguagem musical. Um dos registros mais significativos desse reconhecimento aparece no fascículo dedicado a ele, onde se enfatiza não apenas a sofisticação de sua técnica violonística, mas a singularidade de seu projeto estético. A seguir, o texto assinado por Júlio Medaglia, que fazia parte do grupo de assessores da *HMPB,* descrito no capítulo 2 da tese, sintetiza essa percepção, destacando o "mundo musical" construído por Baden a partir de sua escuta, de seu gesto composicional e de sua inserção no cenário internacional.

> É impossível se referir ao Baden compositor apenas como autor de "lindas melodias". O real sentido de sua obra se revela através de todo um complexo sonoro criado a partir do violão e que, pela riqueza e inventiva, constitui verdadeiro "mundo" – o que justifica o título escolhido por uma das maiores gravadoras francesas (Barclay) ao apresentá-lo ao público europeu: *O mundo musical de Baden Powell.*
> Se na Europa, nos Estados Unidos ou em qualquer outra parte alguém fôr induzido a ouvir Baden pela sedução exótica de alguns de seus afro-sambas, se surpreenderá com a superdesenvolvida ténica de execução instrumental que ilustra aquêles ritmos primitivos.
> [...]
> Certa vez Stan Getz me perguntou: "Por que razão Baden Powell não se transfere oara a Europa ou para os Estados Unidos? Por que razão êle não quer ser o maior violonista do mundo?" Não tendo tempo para consultá-lo por telefone, respondi por mim mesmo. "Porque talvez ele já o seja há muito tempo..." (*HMPB,* Júlio Medaglia, n. 11, p. 7, 1970).

A observação de Medaglia oferece um contraponto importante à tendência de reduzir Baden Powell à imagem de melodista inspirado ou parceiro ocasional de Vinicius de Moraes. Sua obra revela um domínio técnico e uma visão estética que deslocam a função do violão do acompanhamento para o centro do processo criativo. Na leitura aqui desenvolvida, seu papel pode ser compreendido a partir da noção de arranjador-colaborador em sentido expandido, na medida em que seu gesto instrumental não apenas estrutura a linguagem musical das canções, mas as define em sua forma final. Assim, mais do que acompanhar, Baden compõe com o corpo de forma integral: pelas cordas, pelos gestos, pela escuta, e, com isso, reafirma seu lugar como agente fundamental na transformação da canção brasileira nos anos 1960 e 1970.

A análise das obras de Baden Powell presentes na *HMPB* evidencia um caso particular de arranjador-colaborador em sentido expandido, no qual as fronteiras entre composição,

execução e arranjo se tornam difusas. Seu violão atua como núcleo gerador da linguagem musical da canção, estabelecendo bases harmônicas, rítmicas e formais a partir das quais se constroem tanto o texto poético quanto os arranjos e performances subsequentes. A tabela abaixo sintetiza os principais elementos de sua atuação nesse perfil:

TABELA 23 – BADEN POWELL: FICHA DE ANÁLISE

Perfil profissional	Compositor, instrumentista (violonista), arranjador.
Instrumento de origem	Violão
Inserção na *HMPB*	Personagem tema do fascículo 11.
Parceria recorrente na *HMPB*	Vinicius de Moraes (afro-sambas)
Obra de referência	*Consolação* – composição em que a melodia é conduzida por uma lógica violonística, sendo que a versão gravada pelo Tamba Trio agrega camada interpretativa adicional.
Tipo de gesto arranjístico	Composições estruturadas no próprio gesto instrumental, em que o arranjo está embutido na arquitetura da obra.
Papel na tipologia sugerida	Arranjador-colaborador com função expandida: composição e arranjo indissociáveis.
Dimensão interpretativa	Presença performática forte, porque sua execução instrumental define a textura e a expressão das obras.
Diálogo com outros perfis	Articula-se com o compositor-arranjador e o intérprete-arranjador, conforme discutido nos casos do Tamba Trio e de Elis Regina.
Contribuição principal	Redefine a posição do violão na canção brasileira, transformando o arranjo em gesto composicional e expressivo integrado à obra

FONTE: O autor (2025).

A análise comparativa dos casos de Eumir Deodato e Baden Powell permite observar como a figura do arranjador-colaborador pode assumir contornos distintos a depender da natureza da interação com os demais agentes da canção. Ambos atuam de forma decisiva na definição sonora das obras analisadas, mas o fazem a partir de lógicas distintas de inserção e mediação.

No caso de Eumir Deodato, trata-se de uma colaboração em que o arranjador se integra a um processo coletivo já em curso, contribuindo para moldar o som da canção em diálogo com os compositores e intérpretes. Sua escuta e sua escrita transformam-se em forma musical, mas sua atuação parte de um lugar de escuta externa e posterior à criação da melodia e da letra. Ainda assim, sua proximidade com Milton Nascimento no contexto do Festival Internacional da Canção e sua função na moldura expressiva de *Travessia* demonstram o quanto esse gesto é criativo e autoral.

Quanto a Baden Powell, o gesto arranjístico está inscrito desde a origem da obra: o violão não acompanha a canção, ele a estrutura. A melodia, o ritmo e a harmonia brotam de sua concepção instrumental, de modo que a função de arranjador se confunde com a de compositor. Além disso, sua presença performática, seja como intérprete de si mesmo ou como referência

para outros intérpretes, reforça uma compreensão autoral expandida que extrapola a escrita musical e se projeta na materialidade do som. É o caso de *Consolação* e *Canto de Ossanha*, em que o gesto violonístico organiza a canção antes mesmo de qualquer outro arranjo instrumental ou vocal.

Ambos os casos, portanto, ampliam a noção de arranjo como mera organização de texturas: em Deodato, o arranjo nasce do diálogo e da escuta compartilhada; em Baden, ele emerge da própria concepção da obra, sendo expressão direta do gesto criativo. Em comum, os dois apontam para formas de autoria que não se confundem com a figura do compositor tradicional nem com a do arranjador puramente técnico, mas sim para uma zona de coparticipação e invenção estética em tempo real.

Essas distinções internas ao campo dos arranjadores-colaboradores mostram que a categoria não é estática, mas se adapta à lógica dos contextos de criação e gravação da canção popular brasileira. Na próxima seção, a análise volta-se para o arranjador-fonográfico, cuja atuação está fortemente ligada ao ambiente do estúdio, à mediação entre intérprete e produtor e à organização técnica da gravação. Diferentemente do colaborador, esse perfil, em geral, opera por meio de partitura escrita, com maior distanciamento em relação aos autores da canção, mas com forte poder de decisão sobre a forma final do fonograma. Trata-se, como se verá, de um gesto menos compartilhado e mais autoritário, cujos efeitos são cruciais para a compreensão da escuta e da memória musical no Brasil.

5.4 O ARRANJADOR-FONOGRÁFICO: TÉCNICA E PRODUTIVIDADE NA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA

Entre os diversos perfis de arranjadores presentes na coleção *HMPB*, destaca-se com nitidez a figura do arranjador-fonográfico: aquele cuja atuação se dá predominantemente no ambiente de estúdio, organizando a forma sonora final da canção tal como será fixada em disco. Trata-se de um profissional que assume a mediação entre a obra original e sua realização fonográfica, trabalhando a partir de escolhas técnicas e estéticas que envolvem desde a instrumentação até a dinâmica, o timbre e a mixagem. Diferente do compositor-arranjador, cuja moldura sonora se origina na própria escritura da canção, ou do arranjador-colaborador, que participa de contextos de criação compartilhada, o arranjador-fonográfico atua majoritariamente como agente de transposição: é ele quem adapta, reestrutura e reorganiza os materiais musicais em função de um resultado sonoro direcionado à escuta pública e comercial.

Esse perfil é recorrente na *HMPB*, tanto nas gravações feitas exclusivamente para a coleção quanto nos fonogramas históricos selecionados. No primeiro caso, os arranjos foram frequentemente elaborados para intérpretes contemporâneos revisitarem obras canônicas, o que exigiu adaptações estilísticas e soluções formais alinhadas à estética vigente no início da década de 1970. No segundo, a própria curadoria da coleção privilegiou registros cujos arranjos fonográficos já se apresentavam como contribuições decisivas à forma final da canção — evidenciando, portanto, a função autoral desse tipo de mediação, ainda que raramente reconhecida como tal.

Dois nomes ilustram com força esse perfil na *HMPB*: Luiz Eça e Lindolfo Gaya. Ambos operaram como arranjadores centrais em gravações marcantes da coleção, e seus trabalhos exemplificam diferentes estratégias de moldagem sonora em contexto fonográfico. Luiz Eça, além de compositor e instrumentista, atuou como arranjador em faixas emblemáticas de Milton Nascimento, estabelecendo um padrão de sofisticação harmônica e orquestral que influenciou decisivamente a escuta da canção moderna. Já Gaya, com longa trajetória como regente, diretor artístico e arranjador de estúdio, representa o modelo clássico de orquestrador da indústria fonográfica, articulando tradição e inovação em molduras sonoras que reconfiguraram obras do repertório popular brasileiro. A seguir, analisaremos suas atuações, com ênfase nas gravações presentes na *HMPB*.

Entre os instrumentistas e arranjadores que atuaram de forma decisiva na modernização da linguagem musical brasileira a partir da década de 1960, Luiz Eça (1936–1992) ocupa lugar de destaque. Pianista de formação sólida[108], Eça desenvolveu uma linguagem própria marcada pela fusão entre recursos da música de concerto, elementos do jazz e estruturas modais presentes em repertórios populares brasileiros. Sua trajetória atravessa momentos-chave da história da bossa nova, tanto como solista quanto como arranjador e diretor musical de conjuntos inovadores. Foi no início dos anos 1960 que ele se consolidou como uma figura central na renovação da música instrumental brasileira, ao fundar o Tamba Trio[109], grupo do qual foi o principal arranjador e cuja sonoridade refletia com nitidez sua concepção estética. Junto a Bebeto Castilho (contrabaixo, flauta e saxofone) e Hélcio Milito (bateria e percussão), criou um modelo de performance camerística, combinando precisão técnica, vocais elaborados e arranjos sofisticados. O trio, que se apresentava regularmente no Beco das Garrafas, epicentro da cena bossanovista no Rio de Janeiro, foi um dos primeiros grupos a se projetar

[108] Segundo informações de verbete do Dicionário Cravo Albin, disponível em: https://dicionariompb.com.br/artista/luiz-eca/

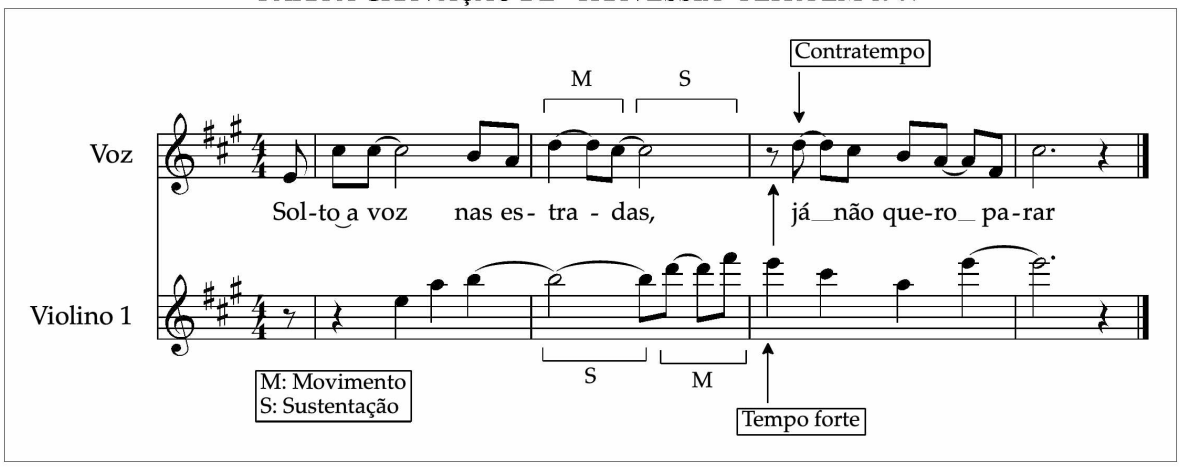
[109] Conforme o verbete disponível em: https://dicionariompb.com.br/grupo/tamba-trio/

internacionalmente com repertório autoral e identidade sonora própria, gravando álbuns nos Estados Unidos e participando de turnês pela América Latina.

A atuação de Luiz Eça, no entanto, não se restringe à experiência com o Tamba Trio. Ao longo das décadas de 1960 e 1970, ele também se destacou como arranjador de estúdio, colaborando com importantes nomes da canção brasileira, como Maysa, Pery Ribeiro e, de forma particularmente significativa, Milton Nascimento. Foi responsável por orquestrações de forte impacto expressivo e sonoro, a exemplo das faixas *Travessia*, *Morro velho* e *Catavento*, que integram a coleção *HMPB*. Nesses fonogramas, Luiz Eça atua como arranjador-fonográfico: sua intervenção reorganiza a arquitetura sonora da canção no contexto da gravação, a partir de escolhas harmônicas, texturais e formais que moldam a experiência auditiva da obra, muitas vezes em diálogo direto com o intérprete, mas já em um estágio avançado do processo de produção fonográfica. Assim, compreender a atuação de Luiz Eça no contexto da *HMPB* implica reconhecer nele um agente de transição estética: alguém capaz de dialogar com a tradição, o popular e o erudito, fundindo essas camadas em arranjos que reconfiguraram a escuta da canção brasileira no período. Sua presença na coleção não é episódica: ela articula um modo de conceber o arranjo como intervenção estética compartilhada, isto é, como contribuição criativa inscrita diretamente no tecido sonoro das obras.

Um exemplo revelador da atuação do arranjador-fonográfico é a canção *Travessia*, já discutida na seção anterior no contexto do arranjador-colaborador, com foco na intervenção de Eumir Deodato durante o II Festival Internacional da Canção. No entanto, a versão de *Travessia* que integra a coleção *HMPB* não é aquela arranjada por Deodato, mas sim o fonograma lançado comercialmente em 1967, com arranjo de Luiz Eça. Isso oferece a oportunidade de examinar a mesma obra sob outra chave analítica: a do arranjador-fonográfico. A gravação original revela como Luiz Eça, atuando a partir do estúdio, projeta uma moldura sonora que reorganiza as condições de escuta da canção. Mais do que reproduzir ou ilustrar a estrutura harmônica de *Travessia*, Eça a amplifica a obra como experiência fonográfica. Trata-se de uma atuação que exemplifica o que Aragão (2001) define como a instância de recriação do arranjo, ou seja, um gesto que ultrapassa a ideia tradicional de acompanhamento para tornar-se elemento estruturante do sentido musical. Ao elaborar uma nova sonoridade para a canção, Eça intervém diretamente na forma como *Travessia* será percebida, memorizada e transmitida. Para fins analíticos, observemos a relação entre a melodia e a linha dos violinos, conforme a gravação arranjada por Luiz Eça.

PARTITURA 7 – RELAÇÃO ENTRE A MELODIA E A LINHA DE VIOLINOS ESCRITA POR LUIZ EÇA PARA A GRAVAÇÃO DE "TRAVESSIA" FEITA EM 1967



FONTE: O autor (2025).

O trecho transcrito, correspondente ao início do refrão de *Travessia*, evidencia de forma precisa a presença criativa de Luiz Eça como arranjador-fonográfico. Na pauta superior está a linha melódica original, composta por Milton Nascimento, que, segundo relato do próprio cantor reproduzido pela coleção *HMPB*, possivelmente tenha sido escrita na partitura original por Eumir Deodato. Na pauta inferior, figura uma linha escrita para os violinos, parte do arranjo orquestral elaborado por Eça. Observa-se que o arranjador opta por preservar a melodia vocal e organiza a intervenção dos violinos em função dela, explorando uma lógica de complementariedade: quando a voz sustenta uma nota longa (marcada com "S" na partitura), os violinos executam um trecho de movimento melódico ("M"), funcionando como contraponto instrumental. Quando, por sua vez, a voz entra em movimento, os violinos são mantidos em repouso, preparando-se para retomar a ação na sequência. Esse jogo de alternância rítmica contribui para uma escuta fluida e dinâmica da canção, sem que os elementos instrumentais interfiram na inteligibilidade do texto cantado.

Um detalhe particularmente expressivo ocorre no compasso seguinte, quando Eça posiciona o fraseado dos violinos sobre o tempo forte do compasso, enquanto a entrada da voz, no verso "já não quero parar", acontece no contratempo. Essa escolha sutil realça a tensão entre estabilidade e deslocamento, criando um efeito de propulsão que ecoa o conteúdo poético da canção. Tais decisões demonstram a precisão da escrita de Eça e ilustram com clareza o papel do arranjador-fonográfico: não apenas alguém que organiza os materiais sonoros, mas um criador que molda o discurso musical por meio de procedimentos técnicos afinados à expressividade do texto e da melodia. Nesse sentido, o referencial de Moraes (2000) contribui para ampliar a compreensão do arranjo como um operador de sentido: a movimentação dos

violinos, em resposta à letra que fala de "soltar a voz nas estradas", sugere, em termos musicais, o avanço de um corpo em deslocamento, seguindo curvas, balanços e tensões que redirecionam a trajetória da escuta. Trata-se da convergência entre linguagem poética e musical elevada a um novo patamar de complexidade, viabilizada pela escuta estruturante do arranjo.

O fascículo da coleção reconhece esse traço ao destacar que a canção inaugura uma "trilha antes esquecida pela música brasileira moderna: a toada do centro do país, usada numa hábil fusão com informações do jazz e da bossa nova"[110]. Essa fusão não está apenas no desenho melódico proposto por Milton, mas na maneira como o arranjo de Eça expande a canção, por meio de uma arquitetura sonora que confere densidade emocional e espacialidade à composição. No início da faixa, o violão de Milton Nascimento é apresentado em destaque, com um acompanhamento orquestral discreto e atmosférico. Eça opta por construir uma base harmônica que sustenta, sem sobrepor, a tessitura vocal expressiva de Milton. Os metais e as cordas são acionados calmamente, criando zonas de respiro e de tensão, que funcionam como camadas móveis, intensificando os momentos de clímax e recolhendo-se nos trechos mais introspectivos. Ao longo da canção, nota-se o uso de modulações suaves e *voicings*[111] abertos, procedimentos típicos da formação pianística e jazzística de Eça, que enriquecem a ambiência harmônica da canção sem descaracterizá-la. Há, nesse sentido, um respeito à forma original, mas também uma leitura sensível de suas possibilidades de expansão. A voz de Milton é conduzida por esse tecido orquestral com naturalidade, como se arranjo e melodia tivessem sido pensados em conjunto, o que caracteriza justamente o gesto do arranjador-fonográfico.

Outro elemento a ser destacado é a construção do vocal de apoio, que surge em pontos estratégicos para reforçar palavras ou sílabas-chave do texto, não apenas como apoio harmônico, mas como realce expressivo. Essa escolha de Eça atua diretamente na articulação entre linguagem poética e musical, como propõe o referencial de Moraes (2000): o arranjo, aqui, não apenas sustenta a canção, mas participa da atribuição de sentido. Ao final do fonograma, a orquestra cresce com elegância, projetando um clímax expansivo que parece espelhar a travessia sugerida no texto, não apenas geográfica ou afetiva, mas simbólica, entre um Milton ainda pouco conhecido e aquele que se tornaria um dos nomes centrais da música brasileira. O arranjo de Eça, nesse caso, opera como moldura e como vetor de projeção: é pela sua escuta criativa que a travessia estética da canção se completa.

---

[110] *HMPB*, n. 39, p. 8, 1971.

[111] Procedimento musical que envolve a montagem dos acordes em um instrumento harmônico, com o piano. Sobre esse assunto, ver ALMADA, Carlos. *Harmonia Funcional*, p. 45-56. Campinas: UNICAMP, 2012.

TABELA 24 – LUIZ EÇA: FICHA DE ANÁLISE

Perfil profissional	Pianista, compositor, arranjador e diretor musical
Instrumento de origem	Piano.
Inserção na *HMPB*	Presente como arranjador em fonogramas de destaque, especialmente nas faixas de Milton Nascimento
Obra de referência analisada	*Travessia* – arranjo fonográfico para a gravação original de 1967, lançado comercialmente e incorporado à *HMPB*.
Tipo de gesto arranjístico	Elaboração de moldura orquestral sofisticada a partir da escuta da melodia e do texto, com contraponto instrumental e organização harmônica detalhada.
Papel na tipologia sugerida	Arranjador-fonográfico.
Dimensão interpretativa	Escuta sensível e estruturante, com uso refinado de *voicings*, texturas e construções melódicas complementares.
Contribuição principal	Reestruturação da linguagem da canção gravada por meio de intervenções harmônicas, formais e expressivas, moldando o modo como a obra será escutada e lembrada.

FONTE: O autor (2025).

Figura central no circuito da música popular brasileira entre as décadas de 1940 e 1970, Lindolpho Gaya (1921-1987) destacou-se como um dos mais prolíficos e refinados arranjadores da era dos discos. Com formação pianística e sólida trajetória como instrumentista, regente, compositor e diretor musical[112], Gaya construiu sua carreira a partir de uma atuação multifacetada, transitando com desenvoltura entre o rádio, o cinema, os espetáculos ao vivo e os estúdios de gravação. Seu trabalho é especialmente relevante no contexto da coleção *HMPB*, onde atua como arranjador responsável por reorganizar a escuta de obras consagradas do repertório nacional por meio de novas molduras orquestrais e camerísticas.

Ao lado de nomes como Lyrio Panicali e Luiz Eça, Gaya exemplifica o perfil do arranjador-fonográfico, tal como delineado neste capítulo: um profissional que opera no momento da realização sonora da obra, atuando a partir do estúdio como instância estética decisiva. Suas intervenções não visam apenas adaptar ou ilustrar composições já existentes, mas reinterpretá-las, articulando parâmetros formais, timbrísticos e expressivos com base nos recursos técnicos do ambiente fonográfico. Trata-se, portanto, de uma mediação que combina leitura histórica da canção com escuta contemporânea, que frequentemente resulta em versões que passam a disputar lugar com as gravações originais no imaginário do público.

Entre os fonogramas com arranjos assinados por ele na coleção *HMPB*, destacam-se *Rancho das Namoradas* (na voz de Nara Leão), *Você está sumindo* e *Cansei* (ambas com Paulinho da Viola). Em todos esses casos, seu trabalho não apenas atualiza obras do passado, mas também inscreve novas camadas expressivas, definindo atmosferas específicas por meio da escrita instrumental. Como se verá nas análises a seguir, Gaya mobiliza com frequência

[112] Conforme verbete disponível em: https://dicionariompb.com.br/artista/lindolpho-gaya/

recursos camerísticos e orquestrais (como naipes de cordas e sopros), de forma a emoldurar a interpretação vocal com elegância e contenção, sem sacrificar a clareza melódica ou o texto poético. Sua atuação revela, assim, uma escuta particularizada da canção como forma composta por diferentes níveis de sentido. Isso reforça sua posição como um dos grandes arquitetos do som gravado, cuja contribuição para a história da música brasileira se inscreve não apenas nas partituras que escreveu, mas na memória auditiva de gerações de ouvintes.

O primeiro fonograma com arranjos de Gaya que analisaremos é *Rancho das namoradas*, canção escrita em parceria entre Ary Barroso e Vinicius de Moraes, autor da letra e que está presente no fascículo 24, dedicado a Vinícius. A canção faz parte de um conjunto de quatro músicas que Ary Barroso entregou a Vinicius para que criasse as letras, pois "pretendia que Angela Maria gravasse"[113]. O fonograma presente no fascículo data de 1967 e foi lançado por Nara Leão no disco *Vento de Maio* (*Philips* P 765.006 P), tendo Gaya como arranjador em sete das doze faixas que compõem o LP. Além de *Rancho das namoradas,* ele assina os arranjos de *O circo, Chorinho, Noite dos mascarados, A praça, Fui bem feliz* e a canção título, *Vento de Maio*[114].

[113] *HMPB,* n. 24, s/p, 1971.
[114] As demais faixas foram arranjadas por Dori Caymmi.

FOTOGRAFIA 45 – CONTRACAPA DO LP VENTO DE MAIO, QUE TRAZ AS INFORMAÇÕES SOBRE OS ARRANJOS

NARA

A primeira vez que vi Nara Leão achei que ela era a Musa, minha ta bossa nova. Depois, Nara foi se desmusando, se desmusando... ortou curto os cabelos, meteu uns blue-jeans e saiu por aí. Mais romântica, menos intimista, gritou umas verdades no teatro. As verdades ficaram no teatro e Nara foi para a televisão. Levava a sua verdade e a música brasileira para o grande público.

Seus elepês documentam perfeitamente êstes cinco últimos anos da nossa música. Com sua voz aguda e frágil, a pequenina Nara carregou nas costas um barquinho, um violão, um carcará, uma rosa, um trem, uma tuba e um circo inteiro. É natural que conheça, enfim, o pêso e o valor das coisas que diz. Nara não se ilude: por mais fé que ponha em seu canto, não espera remover montanhas. Isso lhe dá às vêzes aquêle ar de desencanto, quase beirando a displicência. É quando nasce um samba, um nôvo alento, uma esperança... E para tanto, ela é uma menina. Saia curta, perna grossa e tudo.

Aqui está ela de volta. Porque é consciente na escolha de seu repertório; porque é corajosa na hora das verdades; porque é imagem de mulher independente... Atribua seu sucesso ao que bem entender, porém uma coisa é certa: Nara canta brasileiro, canta o que é bem nosso. Nara não tem pretensões a uma música universal — "esperanto hipotético que não existe" — no dizer de Mário de Andrade. Nara canta sem sotaques. Canta apenas o dia a dia, o sol a sol — o que já é muito, aqui para nós...

Chico Buarque de Hollanda

R 765.006 L

LADO 1	LADO 2
1 — QUEM TE VIU E QUEM TE VÊ	1 — O CIRCO
2 — COM AÇÚCAR E COM AFETO	2 — MORENA DO MAR
3 — NOITE DOS MASCARADOS	3 — FUI BEM FELIZ
4 — VENTO DE MAIO	4 — RANCHO DAS NAMORADAS
5 — MARIA JOANA	5 — CHORINHO
6 — A PRAÇA	6 — PASSA, PASSA, GAVIÃO

ARRANJADORES. GAYA: O CIRCO — VENTO DE MAIO — CHORINHO — RANCHO DAS NAMORADAS — NOITE DOS MASCARADOS — A PRAÇA — FUI BEM FELIZ

DORI CAYMMI: MARIA JOANA — QUEM TE VIU E QUEM TE VÊ — PASSA, PASSA, GAVIÃO — MORENA DO MAR — COM AÇÚCAR E COM AFETO (As três últimas juntamente c/Gaya)

CAPA — AUGUSTO RODRIGUES

PREZADO DISCÓFILO

Damos, a seguir, alguns conselhos quanto aos cuidados que devem ser prestados aos seus discos, para que possam deles usufruir por longo tempo.

1.º — As gravações monofônicas podem ser reproduzidas com picape estereofônico. Os discos estereofônicos sòmente devem ser reproduzidos com picape equipado com agulha apropriada, que tenha 0007 a 0005 de polegada, pesando até 3 gramas. O uso de picape muito pesado e de agulha não apropriada destrói os sulcos do disco, tornando a reprodução imperfeita.

2.º — Uma safira (ponta de agulha) não dura a vida inteira! É conveniente mandar verificar seu estado por um técnico especializado. A safira sofre atrito contra o material do disco e se desgasta com o tempo. Pode também estar quebrada e, neste caso, destruirá as bordas do sulco, prejudicando a boa reprodução.

3.º — Guarde os seus discos em local livre de poeira e calor. Evite arranhá-los. Não se esqueça de limpar o disco tôdas as vêzes que desejar ouvi-lo, o que deve ser feito com o auxílio de uma flanela antiestática. Após cada audição, guarde-o imediatamente em sua capa.

COMPANHIA BRASILEIRA DE DISCOS

℗ 1967

CGC n.º 33.772.411/3

FONTE: Discogs[115].

Apesar de ter sido gravada em um disco de 1967, *Rancho das namoradas* apresenta um arranjo com características típicas das grandes orquestrações das décadas de 1940 e 1950, associadas à era do rádio. A introdução destaca a flauta transversal conduzindo a melodia principal, sustentada por um desenho contrapontístico nas cordas, que contribui para uma ambiência orquestral. Mesmo os elementos percussivos, embora marquem com clareza a rítmica do samba, são tratados com uma sonoridade orquestral, distante da percussão típica do samba de morro ou das rodas de partido alto. Há, nesse sentido, uma tensão entre a linguagem musical do arranjo — vinculada a uma tradição mais formal e encenada — e a postura da

[115] Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/release/1222710-Nara-Leão-Vento-De-Maio

própria intérprete, Nara Leão, registrada em uma visita à redação da *Rádio Jornal do Brasil* durante o lançamento do disco.

> A cantora Nara Leão, ao visitar ontem a RÁDIO JORNAL DO BRASIL, disse que a música de roda tem inspiração no que há de mais autêntico no povo e que a música popular brasileira, buscando inspiração no folclore, está ficando cada vez mais genuinamente popular.
> Nara Leão deve visitar todos os órgãos de divulgação do Rio para promover seu último LP – **Vento de Maio** – que segundo afirmou "é uma continuidade dos caminhos da música popular brasileira, cada vez mais identificada com sua origem popular (*Jornal do Brasil*, 02/06/1967, *1º Caderno*, p. 10).

A declaração de Nara Leão à imprensa, durante a divulgação do LP *Vento de Maio*, sugere uma valorização da música popular brasileira em sua vertente mais tradicional, com destaque para as influências do folclore e das chamadas músicas de roda. Ao afirmar que o disco representa uma continuidade dos caminhos da música brasileira "cada vez mais identificada com sua origem popular", Nara evoca uma ideia de autenticidade associada à simplicidade e às raízes culturais, incluindo um viés folclorista. O arranjo de *Rancho das namoradas*, no entanto, assinado por Lindolpho Gaya, apresenta uma abordagem bastante distinta: trata-se de uma construção orquestral sofisticada, marcada por timbres densos, escrita contrapontística e articulação harmônica elaborada. Essa diferença entre o discurso da intérprete e a estética do arranjo evidencia não apenas a complexidade da produção fonográfica da época, mas também os deslocamentos entre intenção e realização. Em vez de uma sonoridade diretamente ancorada no popular, o que se ouve é uma reelaboração formal mediada por escolhas técnicas e estilísticas que remetem ao universo dos estúdios e da linguagem orquestral. O que se delineia, assim, é a sugestão de que as mediações do arranjador e do aparato fonográfico moldam o resultado final de maneira mais decisiva do que o discurso de divulgação poderia fazer supor.

Essa moldura técnica e expressiva do arranjo, que se realiza no encontro entre intenção artística, mediação fonográfica e escuta sensível, torna-se ainda mais relevante quando colocada em perspectiva com os demais agentes envolvidos no processo. No caso de *Rancho das namoradas*, é justamente o distanciamento entre o arranjador e os compositores originais que evidencia a especificidade de sua contribuição: Gaya não participa da gênese da canção, mas da sua reatualização em contexto fonográfico. O arranjo, assim, torna-se um elo entre tempos distintos, ressignificando uma obra originalmente concebida para outro momento e outro tipo de escuta. A atuação de Gaya, nesse sentido, não é apenas de reprodutor ou adaptador, mas de um agente criativo que opera a partir das condições do presente, seja ele estético, técnico ou

industrial, para projetar um novo lugar de escuta para a canção. Trata-se de uma atualização que não apaga o passado, mas o reinscreve sob nova forma, evidenciando, ao mesmo tempo, os limites e as possibilidades do gesto arranjístico enquanto prática situada. Além disso, sua atuação ajuda a compreender as conexões entre diferentes perfis de arranjadores, em especial entre o arranjador-colaborador e o arranjador-fonográfico, como sugere o fascículo da *HMPB*:

> [...] falando em parceiros, [Vinicius de Moraes] tem ainda J. Medina (em 1933), Gaya, Ary Barroso (no *Rancho das namoradas*), Vadico, Moacyr Santos, Nilo Queiroz, Francis Hime, Pixinguinha (em *Mundo melhor),* Edino Krieger, Francisco Enoé, Dulce Nunes e Edu Lôbo [...] (*HMPB,* n. 24, p. 8, 1971).

O fragmento acima menciona Gaya entre os diversos parceiros de Vinicius de Moraes, o que permite situá-lo dentro de uma rede de colaborações que inclui nomes fortemente ligados ao universo do arranjo, como Pixinguinha e Edu Lôbo, já observados no presente capítulo. No caso específico de *Rancho das namoradas*, porém, a relação entre Gaya e Vinicius se estabelece de forma indireta: trata-se de um arranjo concebido para um fonograma de Nara Leão e não de uma colaboração direta com os cancionistas (Vinicius de Moraes e Ary Barroso). Essa mediação revela algo importante sobre a natureza do gesto arranjístico na indústria fonográfica: ele pode tanto derivar de vínculos autorais e afetivos quanto ser acionado a partir de demandas editoriais, de estúdio ou de repertório. O caso de Gaya ilustra bem essa multiplicidade de inserções, porque, embora esteja aqui atuando como arranjador-fonográfico, podendo operar com liberdade criativa sobre uma obra já existente, sua trajetória inclui também experiências como compositor, regente e colaborador direto de intérpretes e autores. O que determina sua classificação nesta tipologia, portanto, não é uma identidade fixa, mas o contexto específico da intervenção, que, neste caso, é marcado pela mediação entre intérprete, repertório e linguagem de estúdio.

TABELA 25 – LINDOLPHO GAYA: FICHA DE ANÁLISE

Perfil profissional	Pianista, arranjador, regente, compositor e diretor musical.
Instrumento de origem	Piano.
Inserção na *HMPB*	Arranjador de diversos fonogramas. É citado no fascículo 24 como parceiro de Vinicius de Moraes.
Obra de referência analisada	*Rancho das namoradas,* em arranjo de 1967 que reapresenta canção de Vinicius de Moraes e Ary Barroso com acompanhamento orquestral para o LP *Vento de Maio,* de Nara Leão.
Tipo de gesto arranjístico	Elaboração harmônica e tímbrica a partir do estúdio, por meio de orquestrações que atuam como moldura expressiva e reorganizam a escuta da canção.
Posição na tipologia sugerida	Arranjador-fonográfico.
Dimensão técnica e estética	Combina escuta sensível com domínio orquestral, ressignificando obras por meio de escolhas de textura, timbre e forma.
Diálogo com outros perfis	Interseção com o arranjador-colaborador, marcando atuação em diferentes frentes, o que revela fluidez de papéis segundo o contexto de produção.
Contribuição principal	Redefine a escuta de obras já conhecidas ao projetá-las sob nova forma, inscrevendo-se na memória auditiva coletiva por meio de suas soluções orquestrais.

FONTE: O autor (2025).

A análise dos trabalhos de Luiz Eça e Lindolpho Gaya evidencia com nitidez as especificidades do arranjador-fonográfico: um agente que atua a partir do estúdio para reorganizar a escuta da canção, operando escolhas técnicas e expressivas que moldam sua forma definitiva. Diferentemente do arranjador-compositor (cuja intervenção se confunde com a gênese da obra) e do arranjador-colaborador (que participa de processos de criação conjunta), o arranjador-fonográfico ocupa uma posição intermediária entre a criação e a recepção. Sua função não é apenas técnica ou ilustrativa, mas criativa e determinante, na medida em que redefine os contornos sonoros da canção e influencia sua permanência no imaginário coletivo. As atuações de Eça e Gaya na *HMPB* revelam como essa mediação se concretiza em arranjos que dialogam com a tradição e, ao mesmo tempo, a atualizam em chave fonográfica.

5.5 O ARRANJADOR COMO AGENTE SONORO DA MEMÓRIA FONOGRÁFICA

Ao longo deste capítulo, a escuta crítica de fonogramas da coleção *HMPB* permitiu identificar, sistematizar e exemplificar diferentes tipos de atuação arranjística na conformação sonora da canção brasileira. Por meio de uma abordagem que articulou análise musical, cotejamento documental e fundamentação historiográfica, foi possível propor uma tipologia autoral composta por quatro perfis principais — compositor-arranjador, intérprete-arranjador, arranjador-colaborador e arranjador-fonográfico — que se distribuem ao longo das diferentes etapas do processo fonográfico, desde a gênese da canção até sua realização em disco. A tipologia proposta não deve ser entendida como um modelo fixo ou exaustivo, mas como uma

ferramenta analítica construída a partir do exame de uma documentação específica. Nesse sentido, ela reflete os modos de atuação arranjística observados na *HMPB*, reconhecendo que esses perfis coexistem e podem ser sobrepostos conforme o contexto de criação, gravação e circulação das canções. A metodologia empregada (sistematizada na tabela 12), que combina escuta dirigida, transcrição pontual, descrição técnica e análise interpretativa, possibilitou mapear essas atuações e compreender como os gestos arranjísticos incidem sobre a forma final das gravações.

Ao tratar o arranjo como instância estética e não meramente técnica, o capítulo dialoga com a definição apresentada por Boyd (2001) no *Grove Music Online*, segundo a qual o arranjo se realiza em três níveis fundamentais: como prática de escrita, como reconfiguração estilística e como reinterpretação expressiva. Essa concepção amplia o entendimento tradicional do arranjo como um tipo de ilustração sonora da composição, reconhecendo-o como operação autoral que transforma e reinscreve a obra no interior de novas molduras formais, tímbricas e simbólicas. Essa perspectiva é ampliada por Molina (2017), que propõe compreender o fonograma como instância composicional autônoma, resultado de um processo coletivo que inclui, além dos cancionistas e intérpretes, arranjadores, engenheiros de som, produtores e instrumentistas. Com isso, desloca-se a centralidade autoral da melodia e da letra para a totalidade sonora registrada, situando o arranjador como um dos principais agentes desse processo expandido de composição.

A articulação entre os quatro perfis tipológicos e as etapas do processo fonográfico (conforme disposto na tabela 11) mostra que o trabalho do arranjador percorre toda a cadeia produtiva da canção gravada, contribuindo ativamente para a construção do que Trotta (2008) define como "sonoridade", ou seja, uma configuração simbólica e compartilhada que integra práticas musicais, tecnologias de produção e regimes de escuta. Nessa perspectiva, o arranjador não atua apenas como executor de uma tarefa funcional, mas como mediador entre o projeto musical e sua materialização fonográfica, operando escolhas que afetam diretamente a forma como a obra será escutada, memorizada e, em última instância, incorporada à história da música brasileira.

Assim, as análises desenvolvidas ao longo do capítulo reafirmam a hipótese de que o arranjador é uma figura estruturante na construção do repertório fonográfico nacional. Seja compondo diretamente o arranjo como desdobramento da criação melódica e harmônica, seja colaborando com intérpretes na construção de uma linguagem performativa, seja atuando como orquestrador em estúdio sob parâmetros técnicos da indústria, o arranjador aparece como um dos principais operadores da memória musical brasileira. Mais do que um intermediário entre

a canção e sua gravação, ele é um autor da forma sonora com que as obras são ouvidas e lembradas.

Ao propor uma escuta analítica que valoriza essas instâncias intermediárias da criação musical, a presente tese, em especial neste capítulo, procura contribuir para reposicionar o arranjador no campo dos estudos musicológicos e historiográficos, afirmando sua centralidade como sujeito criador no interior da prática fonográfica da música popular brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As considerações finais desta tese retomam as questões centrais que orientaram a investigação, à luz dos resultados obtidos ao longo do percurso analítico. O estudo partiu do reconhecimento de que os arranjadores, embora essenciais na definição da sonoridade da música popular brasileira, têm sido objeto de atenção secundária nas abordagens historiográficas. Mesmo com o crescimento dos estudos sobre música popular nas últimas décadas, observa-se uma persistente centralidade das figuras do cancionista e do intérprete, em detrimento de outros agentes do processo fonográfico.

Tomando como objeto empírico a coleção *História da Música Popular Brasileira* (*HMPB*), publicada entre 1970 e 1972 pela *Editora Abril*, buscou-se compreender de que maneira os arranjadores participam da construção estética dos fonogramas, contribuindo para a memória musical mediada editorialmente. A hipótese de que esses profissionais, ainda que não ocupem posição central na estrutura editorial da coleção, deixam marcas perceptíveis no corpo sonoro das gravações e operam como coautores de sentidos, foi sustentada por uma abordagem metodológica multifacetada. O trabalho combinou análise documental dos fascículos e fichas de repertório, escuta crítica e transcrição musical, levantamento quantitativo de dados e cotejamento com fontes de imprensa, notadamente o *Caderno B* do *Jornal do Brasil* e a *Folha de São Paulo.*

Quanto à tipologia das fontes, a pesquisa foi estabelecida em torno de um corpo documental constituído por fontes impressas e sonoras, tratando os fonogramas como documentos performáticos e vetores de memória. Por decisão metodológica, optou-se por preservar a grafia original dos textos jornalísticos citados, respeitando os contextos de produção e circulação dos materiais consultados.

Do ponto de vista teórico, a investigação ancorou-se em autores que permitiram abordar a canção popular como objeto histórico, midiático e estético. A noção de operação historiográfica, adaptada a partir das reflexões de Michel de Certeau (1982), foi fundamental para a compreensão da *HMPB* como um dispositivo de organização e legitimação simbólica do passado musical. A canção foi analisada como linguagem híbrida, conforme Luiz Tatit (2012), cujos elementos textuais e sonoros articulam significados de forma indissociável. A crítica musical, concebida como prática cultural e interpretativa, foi abordada a partir das contribuições de Fred Everett Maus (2001) e Simon Frith (2019).

O tratamento das fontes sonoras como documentos históricos referenciou-se nos pressupostos metodológicos de José Geraldo Vinci de Moraes (2000, 2018 e 2019), que enfatiza a escuta como atividade situada e culturalmente mediada. O mesmo autor, através de seu estudo seminal, "Criar um mundo do nada", forneceu o aporte teórico principal para o estudo da historiografia da música popular no Brasil. Outro conceito importante para a análise foi o de mediação cultural, conforme proposto por Luisa Quarti Lamarão (2012). Perante esse conceito, possibilitou-se o entendimento da atuação dos arranjadores como operadores culturais no campo da MPB. Isso nos leva ao estabelecimento de diferentes gestos arranjísticos, que se fundamentaram nos estudos de Paulo Aragão (2001) e Malcolm Boyd (2001), por meio dos quais o arranjo ficou estabelecido na condição de instância autônoma de elaboração estética, capaz de reconfigurar sentidos e influenciar modos de escuta. Somam-se a esses aportes os trabalhos de Sérgio Molina (2017), Virgínia Bessa (2010) e Marcos Napolitano (2004 e 2010), fundamentais para o entendimento dos circuitos de produção e legitimação da música popular na mídia, além do estudo de Tânia Regina de Lucca (2005), que forneceu suporte teórico-metodológico para a utilização da imprensa como fonte histórica.

A partir dessa base empírica e conceitual, a tese desenvolveu uma análise em cinco capítulos, cujos resultados são agora retomados de forma articulada, com o intuito de demonstrar como a atuação dos arranjadores se inscreve na constituição da memória sonora da música popular brasileira.

Capítulo 1 - Arranjadores na HMPB: questões iniciais

Em complemento à introdução da tese, o primeiro capítulo estabelece os fundamentos do problema de pesquisa ao investigar o papel dos arranjadores na conformação da sonoridade da música popular gravada no Brasil. Parte-se da constatação de uma lacuna persistente nos estudos sobre música popular brasileira, nos quais o arranjo é frequentemente tratado como um elemento técnico acessório, subordinado às figuras do compositor e do intérprete, ou seja, raramente reconhecido como instância autônoma de elaboração estética. Em contraste, o capítulo defende a centralidade do arranjo como prática criativa dotada de densidade simbólica, com implicações tanto historiográficas quanto culturais.

O objetivo central consiste em explicitar como a atuação dos arranjadores tem sido sistematicamente negligenciada nas narrativas históricas da música, sugerindo uma reorientação do olhar analítico para o fonograma como documento histórico e performático e para o arranjo como operador de leitura e reescrita da tradição. Com isso, o capítulo sustenta duas hipóteses complementares: a primeira propõe que o arranjo pode ser compreendido como

um gesto interpretativo da tradição musical brasileira, capaz de influenciar decisivamente as formas de recepção, atualização e consagração das canções; a segunda defende que a escuta crítica dos fonogramas permite identificar no arranjo uma dimensão autoral, ainda que muitas vezes não reconhecida institucionalmente.

Essas hipóteses se articulam à proposta de compreender o arranjador como agente cultural ativo no circuito fonográfico, cuja atuação inscreve camadas significativas de sentido nas gravações, mediando entre repertório, performance e recepção. Para desenvolver essa argumentação, o capítulo organiza-se em três vetores analíticos: 1) a delimitação do problema do reconhecimento autoral dos arranjadores no campo da música popular; (2) a problematização da noção de documento musical, com ênfase na dimensão histórica e performática do fonograma; e (3) a proposição metodológica da escuta como operação historiográfica, apta a acessar e interpretar os processos estéticos que conformam a memória sonora da canção popular.

No plano empírico, o capítulo realiza um resgate histórico das condições que moldaram a música popular brasileira na primeira metade do século XX, com destaque para a emergência de três tecnologias fundamentais: o disco, o rádio e a televisão. A análise evidencia como esses dispositivos reorganizaram o circuito da música popular, favorecendo a consolidação de um mercado de entretenimento que se desenvolve especialmente no Rio de Janeiro e estabelece novas formas de produção, mediação e circulação musical. Ao acompanhar esse processo, o capítulo aponta para o entrelaçamento entre gêneros musicais e transformações tecnológicas, indicando como a escuta pública da canção passa a ser moldada também pelos recursos orquestrais e pelas intervenções estéticas dos arranjadores.

Ao associar escuta crítica, reflexão historiográfica e contextualização tecnológica, o capítulo introduz o argumento que irá permear a tese como um todo, de que o arranjo não pode ser compreendido apenas como suporte da melodia ou da harmonia, mas como um vetor ativo de criação, cujas escolhas formais participam da construção da obra gravada como acontecimento estético e documento histórico.

Portanto, a conclusão principal proporcionada pelo capítulo é a de que o reconhecimento do arranjador como sujeito de mediações culturais torna-se essencial para a compreensão ampliada da história da música popular brasileira. A escuta crítica se afirma, nesse contexto, como instrumento legítimo da pesquisa historiográfica, permitindo acessar dimensões sensíveis e discursivas das gravações. O capítulo inaugurou, assim, o caminho metodológico e conceitual que foi aprofundado ao longo da tese: o arranjo como prática autoral e o fonograma como meio de disputas simbólicas, memórias e mediações culturais.

Capítulo 2 - Contribuição para a historiografia da música popular: a coleção HMPB como produto editorial

O segundo capítulo demonstrou como a coleção *HMPB* deve ser compreendida como dispositivo de mediação cultural, ao mesmo tempo em que consiste num artefato historiográfico estruturante na construção de uma narrativa canônica da música popular brasileira. A análise se desenvolveu a partir de três eixos principais: a identificação dos agentes editoriais e institucionais envolvidos no projeto, o funcionamento interno da *Editora Abril Cultural* no contexto do mercado editorial dos anos 1970 e a articulação entre práticas jornalísticas, escolhas fonográficas e curadoria textual. Por meio da pesquisa empírica detalhada, baseada na análise direta dos fascículos e dos discursos críticos mobilizados, foi possível mostrar como a coleção operava não apenas como produto comercial, mas como operação historiográfica: uma prática de organização da memória musical baseada em critérios de seleção, hierarquização e consagração simbólica.

A partir das reflexões de Certeau (1982), articulando-se à noção de mediação proposta por Lamarão (2012), o capítulo evidenciou que a coleção desempenha o papel de organizadora de um passado sonoro. A centralidade conferida a figuras do samba urbano, da bossa nova e do tropicalismo revela o alinhamento da coleção a uma concepção letrada e modernizante da canção brasileira, enquanto gêneros como a música sertaneja ou o cancioneiro rotulado como "brega" ficaram de fora da narrativa. Com isso, sustentou-se que a *HMPB* deve ser entendida não apenas como repositório documental, mas como prática ativa de escrita da história da música, que articula formas de escuta, critérios de legitimidade e modos de reconhecimento que impactam diretamente a maneira como a canção brasileira seria lida, lembrada e institucionalizada nas décadas seguintes.

Capítulo 3 - A imagem da música popular brasileira: a HMPB como produto gráfico

No terceiro capítulo, o foco se deslocou para a análise da dimensão visual da coleção *HMPB*, compreendendo o projeto gráfico como elemento central na construção da narrativa historiográfica da música popular brasileira. A investigação evidenciou como as escolhas de diagramação, fotografia, ilustração e composição visual dos fascículos desempenham funções que extrapolam o aspecto meramente decorativo ou informativo. Elas atuam como formas visuais de mediação simbólica, contribuindo para o enquadramento das figuras homenageadas, a estetização da memória e a consolidação de determinadas imagens públicas da canção brasileira.

A pesquisa empírica se apoiou no levantamento sistemático das imagens presentes nos fascículos, com ênfase às fotografias jornalísticas, aos registros performáticos e aos recursos gráficos. Desta forma, revelou-se a complexidade do projeto visual da coleção, que soube mobilizar tanto estratégias do fotojornalismo quanto convenções da iconografia editorial. Ao final, o capítulo demonstra que o projeto gráfico da *HMPB* não é um mero suporte do conteúdo textual e sonoro, mas uma camada significativa da mediação editorial. A visualidade mobilizada pela coleção desempenha papel decisivo na conformação da memória musical, atuando como dispositivo de reconhecimento, idealização e consagração. Assim, a coleção se afirma como um artefato multimodal, no qual texto, som e imagem operam de forma articulada para configurar uma narrativa histórica da música popular brasileira, tanto para o presente quanto para o futuro.

Capítulo 4 - Os arranjadores na coleção HMPB: uma discussão historiográfica

O quarto capítulo da tese tem como eixo central o mapeamento da presença dos arranjadores na coleção *HMPB* e a análise de sua inserção nos diferentes níveis da arquitetura editorial do projeto. A partir de uma sistematização detalhada dos fonogramas da coleção, o capítulo desenvolve uma abordagem empírico-analítica que combina dados quantitativos e qualitativos, com base no exame das fichas técnicas, na seleção de repertório, em tabelas comparativas e em observações minuciosas sobre os créditos atribuídos. Essa metodologia permite compreender como os arranjadores aparecem na materialidade documental da coleção e fornece subsídios concretos para refletir sobre suas funções estéticas e simbólicas.

Para estruturar os parâmetros da análise, o capítulo inicia com uma revisão crítica da terminologia associada à autoria musical, especialmente no que diz respeito à categoria "compositor". A partir disso, são delineadas distinções fundamentais entre letrista, melodista e cancionista, estabelecendo um vocabulário preciso para discutir a atuação dos profissionais envolvidos na elaboração da canção. Essa precisão terminológica se mostra crucial para que a figura do arranjador possa ser analisada com o devido rigor, considerando as especificidades de sua contribuição estética à gravação.

O percurso argumentativo desenvolve-se então em torno da atuação dos arranjadores na *HMPB*. Por meio de um levantamento sistemático, constata-se que, embora mais de 70% dos fascículos da coleção apresentem ao menos um fonograma com crédito de arranjo, apenas cerca de 25% do total de gravações nomeiam efetivamente seus arranjadores. Esse dado revela uma lógica editorial marcada pela intermitência e seletividade na atribuição de créditos, o que evidencia uma prática não sistematizada de reconhecimento. A análise se debruça sobre os

efeitos dessa visibilidade fragmentada, investigando os critérios que orientaram tais escolhas e os padrões de recorrência de determinados nomes.

Tabelas analíticas organizam os dados em diferentes eixos — como o número de fonogramas com crédito de arranjo por fascículo, a frequência com que certos arranjadores aparecem, e a relação entre repertório, arranjos e escolhas interpretativas. A partir desse cruzamento, o capítulo identifica a presença recorrente de figuras como Radamés Gnattali, Lyrio Panicali, Rogério Duprat e outros nomes cuja atuação foi decisiva para a conformação da sonoridade da música brasileira no século XX. A investigação também realiza uma aproximação com as trajetórias artísticas desses profissionais, relacionando suas atuações prévias no rádio, no disco e em outros espaços fonográficos, com os arranjos presentes na coleção.

Além da abordagem estatística, o capítulo propõe uma leitura crítica da lógica de visibilidade editorial da *HMPB*. Um dado particularmente relevante é a presença de Rogério Duprat e Júlio Medaglia na própria estrutura do projeto editorial. Ambos atuaram diretamente na elaboração da coleção, o que levanta a hipótese de que sua participação interna pode ter influenciado a presença de arranjadores na curadoria dos fonogramas. Embora não se possa afirmar isso de maneira conclusiva, o fato oferece elementos para pensar a inserção do arranjo como dimensão curatorial da coleção, ainda que com alcance limitado.

A análise se estende ainda a estudos de caso, nos quais se observa como certos arranjadores atuam como mediadores culturais dentro do projeto da *HMPB*. Em paralelo, o capítulo considera também os intérpretes presentes nas gravações — todos creditados nos fascículos — evidenciando uma lógica de valorização já consolidada pela indústria fonográfica. A presença de nomes oriundos da era do rádio, bem como de intérpretes vinculados aos festivais televisivos dos anos 1960, revela o esforço da coleção em consagrar um panteão representativo da música popular brasileira, mediado por critérios de prestígio e reconhecimento institucional.

Outro aspecto relevante do capítulo é o levantamento integral do repertório contido nos 48 fascículos da coleção, que, em diálogo com os arranjadores e intérpretes envolvidos, permite identificar a lógica de mediação operada pela *HMPB*. Essa mediação é descrita em cinco camadas principais: crítica/editorial, historiográfica, repertorial, interpretativa/performática e arranjística. O capítulo demonstra que essas dimensões se entrelaçam na construção de uma memória musical que, embora pretenda ser abrangente, é guiada por escolhas que atribuem centralidade a determinados valores estéticos e históricos.

Com base nesse conjunto de dados e análises, o capítulo reforça a compreensão do arranjo como operador estético central na mediação sonora promovida pela coleção. O

levantamento empírico, articulado à escuta crítica e à análise documental, sustenta a ideia de que os arranjadores atuam como agentes de memória sonora, mesmo quando sua presença não se converte em visibilidade editorial plena. A sistematização proposta permite, assim, reposicionar a função arranjística dentro da cadeia de produção fonográfica e oferecer novas ferramentas para a historiografia da música popular brasileira, valorizando o papel dos arranjadores na construção da sonoridade que sustenta o cânone da canção brasileira.

Capítulo 5 – Arranjadores na HMPB: uma proposta de categorização

O quinto e último capítulo da tese consolida a principal contribuição autoral do trabalho ao propor uma tipologia dos arranjadores identificados na coleção *HMPB*, formulada a partir de escuta crítica, análise fonográfica e cruzamento de dados entre repertório, créditos e práticas recorrentes de arranjo. Diferentemente do capítulo anterior, em que o foco recaía sobre a visibilidade e a frequência dos arranjadores na materialidade editorial da coleção, este capítulo desloca o centro da análise para os modos específicos de inserção e atuação desses profissionais no processo de criação da canção gravada. O objetivo foi compreender como diferentes tipos de arranjadores interferem nas etapas produtivas do fonograma e, com isso, configuram distintas formas de autoria e mediação estética.

A estrutura argumentativa do capítulo parte da análise das etapas do processo de produção de um fonograma — da escrita do arranjo à gravação da base instrumental, dos instrumentos de cobertura à captação da voz — para situar os arranjadores dentro desse fluxo criativo e técnico. A partir dessa perspectiva, é apresentada uma proposta de classificação em quatro perfis principais: compositor-arranjador, intérprete-arranjador, arranjador-colaborador e arranjador-fonográfico. Cada categoria foi construída a partir da análise de casos concretos presentes na coleção, articulando fonogramas, práticas autorais e dispositivos estéticos que apontam para diferentes formas de intervenção sobre a canção.

O compositor-arranjador é aquele que incorpora desde a gênese da obra elementos estruturantes do arranjo, operando simultaneamente na invenção melódica, harmônica e orquestral. Aqui, o arranjo não é uma camada posterior, mas emerge integrado ao gesto composicional. Os casos analisados foram Dorival Caymmi, com o violão em *O vento*, e Pixinguinha, com *Página de dor*, além de Tom Jobim e Edu Lobo. Esses exemplos revelam como a concepção autoral desses artistas inclui a definição antecipada da textura e da arquitetura sonora da obra.

No tipo intérprete-arranjador, o gesto arranjístico se dá pela performance. Através de escolhas de articulação, fraseado, dinâmica, instrumentação e andamento, o intérprete molda a

forma final da canção, assumindo um papel ativo na construção da sua sonoridade. Para representar essa categoria, foram analisadas atuações de Elis Regina e Jacob do Bandolim, representando as dimensões vocal e instrumental da performance. A análise evidencia como a interpretação pode alterar significativamente a percepção do arranjo, operando como mediação estética entre composição e escuta.

O perfil do arranjador-colaborador caracteriza-se pela atuação em estreita parceria com o cancionista, interferindo na elaboração da canção sem, no entanto, deter controle integral sobre a obra. O trabalho de Eumir Deodato no arranjo original de *Travessia* (Milton Nascimento e Fernando Brant), e a colaboração entre Baden Powell e Vinicius de Moraes, são exemplos centrais. Esses casos revelam uma zona de coautoria flexível, em que o arranjador intervém criativamente sem romper o equilíbrio com os demais agentes criadores.

Por fim, o arranjador-fonográfico representa o profissional contratado pela gravadora ou produtora fonográfica para dar forma final à gravação. Seu trabalho se realiza principalmente no estúdio, operando dentro dos parâmetros industriais e mercadológicos da música gravada. Luiz Eça, que escreveu o arranjo da versão fonográfica de *Travessia* (contrastando com a versão de Deodato), e Lindolpho Gaya, com ampla atuação na indústria do disco, exemplificam esse perfil. Trata-se de um tipo de arranjador cuja prática inclui elementos de colagem, montagem sonora, apropriação tímbrica e experimentação tecnológica.

Para construir essa tipologia, o capítulo adotou um procedimento analítico rigoroso: seleção de fonogramas representativos, descrição técnica inicial, escuta atenta e eventual transcrição em partitura de trechos específicos, seguida de uma análise interpretativa das soluções arranjísticas. Ao final, os casos foram sistematizados em tabelas comparativas que relacionam as categorias propostas com os fonogramas analisados, seus agentes e os gestos arranjísticos predominantes. Além de permitir uma escuta mais atenta às camadas formais e estilísticas dos fonogramas da *HMPB*, a tipologia de perfis arranjísticos proposta no quinto capítulo apresenta-se como uma ferramenta analítica com potencial de desdobramento em futuras investigações sobre a autoria na música popular gravada. Sua aplicação não se restringe à coleção estudada, podendo ser mobilizada em pesquisas sobre outras séries editoriais, acervos fonográficos ou projetos de regravação que envolvam práticas de mediação estética similares. Nesse sentido, a tese busca oferecer subsídios conceituais e metodológicos para a ampliação do debate sobre a contribuição dos arranjadores na conformação da memória musical brasileira.

Perspectivas

Essas constatações, além de reafirmarem a relevância do arranjo como operador estético e historiográfico, abrem caminhos para futuras investigações no campo da música popular brasileira. Um primeiro desdobramento possível consiste na análise das outras duas coleções lançadas pela Editora Abril: *Nova História da Música Popular Brasileira* (1976) e *História da Música Popular Brasileira – Grandes Compositores* (1982). Ambas compartilham da mesma lógica editorial e midiática da coleção aqui estudada, mas apresentam características específicas que merecem um exame analítico e criterioso, especialmente no que tange às transformações nos critérios de legitimação musical, na visualidade dos fascículos e na constituição dos repertórios.

Outro desdobramento relevante para futuras pesquisas consiste na investigação dos profissionais técnicos envolvidos na cadeia de produção fonográfica — como técnicos de som, engenheiros de áudio, responsáveis pela mixagem e masterização, operadores de estúdio e demais agentes que, embora frequentemente ausentes dos créditos e das narrativas historiográficas, desempenham papel fundamental na conformação estética e sensível do fonograma. A compreensão dessas práticas e saberes técnicos pode revelar mediações decisivas na constituição do som gravado, ampliando as possibilidades interpretativas sobre o processo criativo da música popular. Nesse campo, ainda carece de estudos uma história mais aprofundada dos equipamentos e das técnicas utilizadas nos estúdios de gravação, desde os primeiros recursos da era da eletrificação até os sistemas analógicos, digitais e as tecnologias contemporâneas de produção musical baseada em *softwares*. Investigar essas transformações permitiria compreender como a dimensão técnica participa, de maneira ativa, das transformações estilísticas, formais e perceptivas da música popular ao longo do tempo.

Por fim, torna-se igualmente pertinente o estudo dos agentes e estratégias comerciais que orientam a concepção, viabilização e circulação do produto fonográfico, desde decisões de mercado até escolhas vinculadas ao posicionamento editorial e à recepção pública. A observação desses aspectos pode enriquecer a interface entre história cultural, musicologia e economia da música, contribuindo para uma compreensão mais ampla dos dispositivos de consagração e da formação do gosto musical no Brasil.

Ao propor uma escuta historiográfica do arranjo como gesto autoral, esta pesquisa deseja contribuir não apenas para a historiografia da música popular, mas também para a valorização de escutas mais complexas e sensíveis no campo das humanidades. A fim de proporcionar recursos que possibilitem essa contribuição, ao final da tese consta um apêndice que reúne um conjunto de tabelas organizadas com o objetivo de consolidar as informações

coletadas ao longo da pesquisa. As fichas técnicas apresentadas foram integralmente compiladas após a redação final da tese, a partir de um levantamento sistemático realizado ao longo de todo o processo investigativo. Cada entrada reúne, de forma ordenada, os principais elementos contidos nos fascículos: número, personagem homenageado, estrutura editorial (incluindo editores, conselho, equipe de pesquisa, consultores e profissionais da área visual), repertório completo de cada disco, identificação detalhada dos fonogramas, intérpretes, e, sempre que possível, informações sobre os arranjadores, datas de gravação e aspectos técnicos das obras. As fotografias das capas dos fascículos foram todas produzidas com exclusividade e fazem parte do acervo documental reunido ao longo da pesquisa.

Este apêndice não apenas complementa a argumentação desenvolvida nos capítulos da tese, como também oferece uma base de dados consistente e de acesso direto, útil para futuras pesquisas sobre práticas editoriais, gravações fonográficas e mediações estéticas na história da música popular brasileira. Cada faixa analisada é acompanhada por um comentário crítico, fruto da escuta atenta e da análise realizada ao longo do trabalho. Em diversos casos, optou-se por realizar citações diretas aos fascículos, contextualizadas de modo a ampliar a visibilidade dessas fontes e aprofundar a leitura crítica que se buscou empreender ao longo da tese.

A opção por incluir integralmente o catálogo das fontes responde tanto à relevância histórica e documental das informações quanto ao esforço de sistematização que o levantamento exigiu, resultado de mais de três anos de trabalho dedicado. Sua inclusão oferece ao leitor um panorama ampliado e transparente do escopo da pesquisa, reforçando o compromisso com a documentação e a reconstituição crítica das fontes. Ainda que algumas informações reunidas no apêndice já tenham sido mobilizadas ao longo da tese, a apresentação conjunta e integral deste material se justifica por seu caráter sistemático e por seu potencial de ampliar as possibilidades de consulta, cruzamento de dados e novas interpretações por parte de futuros pesquisadores interessados no tema.

Em última instância, ao tomar a *HMPB* como instância de escuta e escrita midiática da história, esta tese recoloca o arranjo no centro do acontecimento fonográfico e reafirma o arranjador como agente de memória e coautor de sentidos. Ao articular análise documental, crítica e visual da coleção com procedimentos de escuta, transcrição e cruzamento de dados, demonstrou-se que sonoridade canonizada pela narrativa editorial é indissociável das mediações técnico-estéticas que a conformam. A tipologia proposta — construída a partir de casos concretos — opera como ferramenta voltada à escuta crítica do cânone e à ampliação do repertório interpretativo da historiografia da música popular, dentro e fora da documentação estudada. O apêndice que acompanha o trabalho consolida essa aposta, oferecendo base

empírica e transparente para novas investigações. Se a coleção organizou um passado sonoro, cumpre agora à historiografia fazê-lo ressoar com todas as suas camadas: reconhecer os arranjadores é reconhecer a espessura histórica da canção brasileira.

REFERÊNCIAS

ARAGÃO, Paulo. Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular. **Cadernos do Colóquio**, v. 3, n. 1, p. 94-107. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2001.

AZEVEDO, Lia Calebre de. No tempo do rádio: radiodifusão e cotidiano no Brasil – 1923-1960. **Tese de Doutorado em História**. Niterói: UFF, 2002.

BASTOS, Everson Ribeiro; FERNANDES, Adriana. Marta Saré de Edu Lobo: memórias híbridas**. Per Musi – Revista Acadêmica de Música**, n. 30, p. 145-158. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

BESSA, Virgínia de Almeida. **A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930**. São Paulo: Alameda, 2010.

BOYD, Malcolm. Arrangement. **The New Grove's Dictionary of Music and Musicians**. Londres: MacMillan, 2001.

CARVALHO, Gabriel Schrammel de; MANGUEIRA, Bruno. Padrões de acompanhamento na bossa nova ao violão de João Gilberto, em três faixas do LP Chega de Saudade. **Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Performance Musical**, p. 77-85. Uberlândia: UFU, 2023.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CORRÊA, Thomaz Souto. A era das revistas de consumo. In. LUCA, Tania Regina; MARTINS, Ana Luiza, (orgs). **História da Imprensa no Brasil**, p. 207-232. São Paulo: Contexto, 2008.

DELGADO, Leonardo Gonçalves. Almirante e a construção historiográfica da música brasileira: análise do programa No Tempo de Noel Rosa. **Dissertação de Mestrado**. Curitiba: UNESPAR, 2021.

DE MARCHI, Leonardo; VICENTE, Eduardo. Por uma história da indústria fonográfica no brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. **Música Popular em Revista**, ano 3, v. 1, p. 7-36. Campinas, 2014.

FERRARETTO, Luiz Artur. Uma proposta de periodização para a história do rádio no Brasil. **Revista de Economía Politica de las Tecnologias de la Información y de la Comunicación**, v. XIV, n. 2. Aracaju: UFS, 2012.

FREIRE, Guilherme Araújo. A produção artística de Tom Zé na década de 1970: considerações sobre o projeto da música "operária" e o disco Estudando o samba. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 68, p. 122-144. São Paulo: USP, 2017.

FRITH, Simon. Writing about popular music. **The Cambridge History Of Music Criticism,** p. 502-526. Cambrige, 2019.

GARCIA, Tânia da Costa. Afinidades eletivas: a Funarte e o samba carioca como patrimônio da cultura nacional. **Tempo e Argumento**, v. 9, n. 22, p. 70-92. Florianópolis: UDESC, 2017.

GERBASE, Carlos. **Cinema: primeiro filme**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2012.

GONÇALVES, Eduardo. A Casa Edison e a formação do mercado fonográfico no Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX. **Desigualdade & Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio**, n. 9, p. 105-122. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2011.

LAMARÃO, Luisa Quarti. A crista é a parte mais superficial da onda: mediações culturais na MPB (1968-1982). **Tese de Doutorado em História**. Niterói: UFF, 2012.

LANA, Jonas Soares. Rogério Duprat, arranjos de canção e a sonoplastia tropicalista. **Tese de Doutorado**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2013.

LIMA, Luciano. **Radamés Gnatalli e o violão de concerto: uma revisão da obra para violão solo com base nos manuscritos**. Curitiba: UNESPAR, 2017.

LIMA, Mariana Mont'Alverne Barreto. O artista popular e o contrato: lógicas divergentes nas produções musicais. **Ciências Sociais Unisinos**. São Leopoldo: UNISINOS, 2016.

LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In. PINSKI, Carla Bassanezi. **Fontes Históricas**, p. 111-154. São Paulo: Contexto, 2005.

MARQUES, Renata Letícia. O trabalho de Lúcio Rangel na imprensa: os textos para a Revista Manchete (1953-1957). **Dissertação de Mestrado em Música**. Curitiba: PPGMUS-UNESPAR, 2023.

MAUS, Fred Everett (et. al). Criticism. In: SADIE, Stanley; (Ed.) **The New Grove: Dictionary of Music and Musicians**, v. 6, p. 670-698, 2a edição. London: Oxford University Press, 2001.

MOLINA, Sérgio. **Música de montagem – a composição de música popular no pós-1967**. São Paulo: É Realizações, 2017.

MONTEIRO, Charles. História e Fotojornalismo: reflexões sobre o conceito e a pesquisa na área. **Revista Tempo e Argumento**, v. 8, n. 17, p. 64-89. Florianópolis: UDESC, 2016.

MORAES, José Geraldo Vinci de. "História e Música: canção popular e conhecimento histórico". **Revista Brasileira de História**, v. 20, n. 39, 2000. p. 203-221. São Paulo: USP, 2000.

MORAES, José Geraldo Vinci de. Escutar os mortos com os ouvidos - dilemas historiográficos: os sons, as escutas e a música. **Revista Tapoi**, v. 19, n. 38, p. 109-139. Rio de Janeiro, 2018.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **Criar um mundo do nada: a invenção de uma historiografia da música popular no Brasil**. São Paulo: Intermeios, 2019.

NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). **Revista Brasileira de História**, v. 24, n. 47, p. 103-126. São Paulo: USP, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**, versão digital revista pelo autor. São Paulo: FAPESP, 2010.

OLIVEIRA, Allan de Paula de. O ouvido dançante: a música popular entre swings e cangotes. **El oído pensante**, v. 3, n. 2, p. 7-27. Argentina: CAICYT-CONICET, 2015.

PEREIRA, Leandro Ribeiro. Os arranjadores da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, décads de 1930 a 1960. **Revista Brasileira de Música**, v. 25, n. 1, p. 157-184. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012.

PEREIRA, Matheus. A trajetória da Abril Cultural (1968-1982). **Em Questão**, v. 11, n. 2, p. 239-258. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

PEREIRA, André Protásio. Arranjo coral: definições e poesis. **XV Congresso da ANPPOM, Anais do evento**, p. 67-74. Rio de Janeiro: ANPPOM, 2005a.

PRÄKEL, David. *Composição.* Porto Alegre: Bookman, 2010.

QUEIROZ, Alexei Alves; FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Repressão ao samba: relatos e discursos em jornais cariocas do início do século XX. **Anais do V Simpósio Internacional Música e Crítica**. Pelotas: UFPEL, 2021.

SANTOS, Araci Alves. Terra encantada – a ciência na Exposição do Centenário da Independência do Brasil. **Dissertação de Mestrado em História**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SILVA, Gislene. Para pensar critérios de noticiabilidade. ***Estudos em Jornalismo e Mídia***, v. 2, n. 1. Florianópolis: UFSC, 2005.

SILVA, Michel Santos; *et. al.* Artes Integradas: reflexões iniciais de uma tese acerca das percepções do fazer docente em Arte no Brasil. **Revista Digital do LAV**, v. 17, p. 1-17. Santa Maria: UFSM, 2024.

TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

TROTTA, Felipe. Gêneros Musicais e Sonoridade: Construindo uma Ferramenta de análise. **Revista Ícone do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE**, Recife, v. 10, n. 2, 2008.

APÊNDICE – FICHA TÉCNICA DOS FASCÍCULOS

1970	1 –	Noel Rosa	305
	2 –	Pixinguinha	308
	3 –	Dorival Caymmi	311
	4 –	Chico Buarque	314
	5 –	Ary Barroso	316
	6 –	Lamartine Babo	319
	7 –	Ataulfo Alves	322
	8 –	Jorge Ben	325
	9 –	João de Barro e Alberto Ribeiro	328
	10 –	Lupicínio Rodrigues	331
	11 –	Baden Powell	334
	12 –	Ismael Silva	339
	13 –	Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira	340
	14 –	Assis Valente	343
	15 –	Jair Amorim e Evaldo Gouveia	346
	16 –	Tom Jobim	349
	17 –	Cartola e Nelson Cavaquinho	352
	18 –	Roberto Carlos	355
1971	19 –	Joubert de Carvalho	358
	20 –	Edu Lôbo	361
	21 –	Herivelto Martins	364
	22 –	Caetano Veloso	367
	23 –	Orestes Barbosa	370
	24 –	Vinicius de Moraes	373
	25 –	Vicente Celestino	376
	26 –	Paulinho da Viola	379
	27 –	J. Cascata e Leonel Azevedo	382
	28 –	Carlos Lyra	385
	29 –	Custódio Mesquita	388
	30 –	Gilberto Gil	391
	31 –	Geraldo Pereira	394

	32 –	Billy Blanco	397
	33 –	Sinhô	400
	34 –	Geraldo Vandré	403
	35 –	Wilson Batista	406
	36 –	Antonio Maria	409
	37 –	Sérgio Ricardo	412
	38 –	Catulo da Paixão e Cândido das Neves	415
	39 –	Milton Nascimento	418
	40 –	Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga	421
	41 –	Juca Chaves	424
	42 –	Haroldo Lôbo	427
	43 –	Johnny Alf	430
1972	44 –	Capiba e Nelson Ferreira	433
	45 –	Adoniran Barbosa e Paulo Vanzoli	435
	46 –	Elton Medeiros e o Samba de Morro	438
	47 –	Dolores Duran e Tito Madi	441
	48 –	Donga e Os Primitivos	443

1 – NOEL ROSA (1970)

Expediente

Editora Abril Cultural: Vitor Civita (editor), Roberto Civita (diretor de publicações), Pedro Paulo Poppovic (diretor da divisão de fascículos), Ary Coelho (diretor editorial de fascículos)
Fotos da capa: Almirante (MIS) e David Drew Zingg
Conselho Editorial: Balfour Zapler (vice-diretor), J. L. Ferrete (secretário), Elifas Andreatto (chefe de arte), Pedro Maia Soares (editor de texto)
Pesquisa: Cleonice Lima, Ubirajara Coutinho, Lúcia Parreiras
Assistente de arte: Tércio Paulo Marques
Assessores: José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão, Júlio Medaglia, Tárik de Souza

Colégio de Consultores

Almirante, Antonio Serafim, Aracy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Eneida, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azêdo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Olavo Bianco, Pádua Reis, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção, Walter Silva.

Repertório

Lado 1

1. Último Desejo
Autor: Noel Rosa.
Intérprete: Aracy de Almeida.
Gravação: 1º de julho de 1937 – *RCA Victor*, 34.296.

- Comentário: Trata-se de uma gravação feita quando o compositor já havia falecido e que, de acordo com o fascículo, "caracteriza perfeitamente a melancolia de suas últimas criações". Com relação à interpretação feita por Aracy de Almeida, o fascículo aponta que a artista conseguiu aliar "precisão e emoção", transmitindo a "tristeza da música", mas sem "cair no melodrama". A composição seria dedicada a um dos amores de Noel, uma jovem chamada Ceci.

2. Três Apitos
Autor: Noel Rosa.
Intérprete: Maria Bethânia.
Gravação: 3 de dezembro de 1965, com Carlos Castilho (violão) – *RCA Victor*, 1.142.

- Comentário: O texto do fascículo destaca o uso das rimas, empregado por Noel Rosa para dar ritmo e senso de humor à canção. Seriam "alguns dos achados mais felizes de Noel, como as rimas de pano e piano, apito, grito e aflito", por exemplo. A composição é de 1933, tendo sido gravada pela primeira vez alguns anos depois da morte de Noel, por Aracy de Almeida. O fonograma do fascículo foi extraído de um CPS (compacto simples) lançado por Maria Bethânia.

3. Dama do Cabaré
Autor: Noel Rosa.
Intérprete: Orlando Silva.
Acompanhamento: Regional de Canhoto.
Gravação: 28 de março de 1970 – *RCA Victor.*

- Comentário: Outra composição de Noel dedicada à jovem Ceci, a exemplo de *Último Desejo,* mas desta vez sob encomenda para integrar a trilha sonora do filme *Cidade Mulher*. A gravação original, feita por Orlando Silva, ocorreu em setembro de 1936, mas o fonograma contido no fascículo foi gravado com exclusividade para a coleção, novamente tendo Orlando como intérprete.

4. Conversa de Botequim
Autores: Noel Rosa e Vadico.
Intérprete: Martinho da Vila.
Arranjo e acompanhamento: Regional de Canhoto.
Instrumentistas: Abel Ferreira (clarinete), Altamiro Carrilho (flauta), Dino 7 Cordas (violão de sete cordas), Canhoto (cavaquinho), Gilberto D'Ávila (pandeiro), Marçal (reco-reco), Martinho da Vila (tamborim)
Gravação: Especial para a coleção *HMPB,* feita na *RCA Victor* (data não informada).

- Comentário: A gravação original dessa canção foi feita em 24 de julho de 1935, pelo próprio Noel Rosa. A composição é fruto da parceria com Vadico, com quem Noel compôs outros sucesso, dentre os quais destaca-se *Feitiço da Vila.* O texto do fascículo aponta para uma "perfeita concatenação do ritmo musical e dos versos", o que contribuiria para que *Conversa de Botequim* trouxesse uma "pintura perfeita de um tipo carioca em situação: o sambista, no botequim, sem dinheiro e em completa disponibilidade".

Lado 2

Palpite Infeliz
Autor: Noel Rosa.
Intérprete: Aracy de Almeida.
Gravação: janeiro de 1936 – *RCA Victor.*

- Comentário: O fascículo destaca a obra por ser a terceira dedicada à Vila Izabel, bairro famoso pelas canções de Noel Rosa (as outras duas são *Eu vou pra Vila* e *Feitiço da Vila*), consideradas entre as obras mais famosas do cancionista.

6. Quem Ri Melhor
Autor: Noel Rosa.
Intérpretes: Noel Rosa e Marília Batista (dueto).
Gravação: 18 de novembro de 1936 – *RCA Victor*, 34.140.

- Comentário: Outra composição inspirada na jovem Ceci, ganha destaque no fascículo pela intepretação de Noel, que seria "o melhor intérprete de suas composições, especialmente quando elas não exigiam poderio vocal". O texto enfatiza a voz como parâmetro de sonoridade a ser analisado, não apenas por Noel, mas também pela cantora Marília Batista, porque a voz de um servia de "prolongamento da do outro".

7. O Orvalho Vem Caindo
Autor: Noel Rosa e Kid Pepe.
Intérprete: Almirante e o conjunto Diabos do Céu.
Arranjo e direção musical: Pixinguinha.
Gravação: 3 de novembro de 1933 – *RCA Victor*, 33.734.

- Comentário: Destacada pelo paralelismo na letra, "de imagens descritivas e aparentemente desconexas", a canção foi sucesso no carnaval do ano de 1934. O texto do fascículo destaca a interpretação vocal de Almirante, de "voz cheia", o que pode sugerir uma comparação com a canção anterior, *Quem Ri Melhor*. Isso se deve pelo fato de que no texto referente a ela, enfatiza-se a ideia de que Noel interpretava muito bem suas obras quando estas não exigiam uma voz potente, em contraste com o caso de *O Orvalho Vem Caindo,* na interpretação de Almirante.

8. Com Que Roupa?
Autor: Noel Rosa.
Intérprete: Martinho da Vila.
Gravação: Especialmente realizada para a coleção *HMPB*.

- Comentário: Samba inaugural da carreira do cancionista e também seu primeiro sucesso, foi gravada originalmente pelo autor, em setembro de 1930, ganhando o público no carnaval de 1931. O texto do fascículo aponta o senso de humor da letra, por conta da "ironia" e das "rimas surpreendentes".

Link para audição online:
https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-noel-rosa

2 – PIXINGUINHA (1970)

Expediente

Editora Abril Cultural: Vitor Civita (editor), Roberto Civita (diretor de publicações), Pedro Paulo Poppovic (diretor da divisão de fascículos), Ary Coelho (diretor editoria de fascículos).
Foto da capa: Pedro Henrique. Quanto às fotos internas, há o agradecimento pelas colaborações de Almirante, do MIS e de Walter Wendhausen.
Conselho Editorial: Balfour Zapler (vice-diretor), J. L. Ferrete (secretário), Elifas Andreatto (chefe de arte), Pedro Maia Soares (editor de texto).
Pesquisa: Cleonice Lima, Ubirajara Coutinho, Lúcia Parreiras
Assistente de arte: Tércio Paulo Marques
Assessores: José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão, Júlio Medaglia, Tárik de Souza

Colégio de Consultores

Almirante, Antonio Serafim, Aracy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Eneida, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azêdo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Olavo Bianco, Pádua Reis, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção, Walter Silva.

Repertório

Lado 1

1. Carinhoso
Autores: Pixinguinha e João de Barro.
Intérprete: Orlando Silva.
Gravação: 25 de maio de 1937 – *RCA Victor*, 34.181

- Comentário: Gravada originalmente numa versão instrumental – pelo próprio Pixinguinha, em solo de flauta –, ganhou letra posteriormente. A gravação oferecida no fascículo, cantada por Orlando Silva, é tratada com "um acontecimento histórico", sendo "uma página definitiva da música popular brasileira". O acompanhamento conta com uma base instrumental de piano, contrabaixo, violão e cavaquinho, com uma cobertura de madeiras formada por uma flauta e dois clarinetes. O fascículo ressalta o sentimentalismo da obra, a fluidez melódica e a delicadeza vocal de Orlando Silva, que seria considerado por João Gilberto como "o maior cantor brasileiro de todos os tempos".

2. A Vida é um Buraco
Autor: Pixinguinha.
Intérprete: Pixinguinha (flauta transversal).
Gravação: 26 de fevereiro de 1930 – *RCA Victor*, 33.275.

- Comentário: Solo de flauta gravado por Pixinguinha, comparado no fascículo à posterior gravação de *Um a Zero*, como contraste de fases instrumentais. O texto destaca o "virtuosismo" do músico e trata

a obra "um verdadeiro 'estudo para flauta'". A gravação oferecida no fascículo é a original.

3. Samba de Fato
Autor: Pixinguinha.
Intérprete: Pixinguinha (flauta).
Gravação: 6 de julho de 1932 – *RCA Victor*, 33.585.

- Comentário: Apontado como exemplo da versatilidade do compositor ao se aventurar em um gênero menos frequente em sua produção. O texto destaca a importância da obra por dar ênfase às raízes afro-brasileiras do samba, em especial por conta do "estribilho fixo" e pela "base de dois versos repetidos". Ao mesmo tempo, ressalta que o samba carioca – que depois "ascendeu socialmente, passando a interessar à "gente rica de Copacabana'" – teve sua origem entre "'mulatos, filhos de baiana', freqüentadores da casa da Tia Ciata".

4. Lamento
Autor: Pixinguinha.
Intérprete: Jacob do Bandolim.
Gravação: 1º de agosto de 1967 – *RCA Victor*, BBL-1.383

- Comentário: O fascículo enaltece a sofisticação da interpretação de Jacob do Bandolim, que "cromatiza a melodia com um trabalho de cordas digno dos maiores mestres". Considerando-a uma obra de alta densidade erudita, o fascículo aproveita para criticar a separação entre música erudita e popular, alegando que "os compositores eruditos brasileiros teriam a ganhar", caso dedicassem "um pouco mais de atenção" à obra de Pixinguinha.

Lado 2

5. Rosa
Autores: Pixinguinha (música) e Otávio de Souza (letra).
Intérprete: Orlando Silva.
Gravação: 28 de maio de 1937 – *RCA Victor*, 23.181.

- Comentário: Destacada no fascículo como uma síntese do romantismo musical popular, pela "melodia doce como mel" e pelo "rebuscamento barroco delirante da letra", tem um ponto alto na interpretação de Orlando Silva. O fascículo aponta o trabalho do cantor nesta obra porque teria a influência de "mostrar às modernas gerações" a razão de João Gilberto, "no auge da bossa nova", citar Orlando Silva como "o maior cantor brasileiro de todos os tempos", replicando o comentário feito sobre a canção *Carinhoso*.

6. Urubu
Autor: Pixinguinha.
Intérprete: Oito Batutas, com solo de flauta de Pixinguinha.
Gravação: Ocorrida em 1927 – *RCA Victor*, 73.827

- Comentário: Registro mecânico realizado em Buenos Aires, durante a turnê do grupo Oito Batutas, com destaque para a performance de Pixinguinha como flautista, "comparável à de mestres da história do jazz", conforme o texto do fascículo. A obra é classificada como um "samba-chôro" e a gravação foi tratada como "histórica".

7. Página de Dor
Autores: Pixinguinha (música) e Cândido das Neves (letra).
Intérprete: Orlando Silva.
Gravação: 15 de maio de 1938 – *RCA Victor*, 34.354

- Comentário: Considerada por Pixinguinha uma de suas melhores criações, destaca-se pela integração entre voz e orquestra, especialmente na fusão expressiva entre melodia, letra e interpretação vocal. O texto dá ênfase à voz de Orlando, colocando-a como elemento de sonoridade característico, "numa interpretação sem igual".

8. Um a Zero
Autores: Pixinguinha e Benedito Lacerda.

Intérprete: Pixinguinha (saxofone tenor).
Gravação: 12 de junho de 1946 – *RCA Victor*, 800.442.

- Comentário: Destacada como marco da maturidade técnica do compositor no saxofone. A comparação com *A Vida é um Buraco*, proposta no fascículo, mostra a evolução Pixinguinha, de flautista virtuose a improvisador sofisticado no saxofone. Na gravação oferecida, é Benedito Lacerda quem faz o solo de flauta, anteriormente de Pixinguinha.

Link para audição online:
https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-pixinguinha?album=história%20da%20música%20popular%20brasileira%20pixinguinha

3 – DORIVAL CAYMMI (1970)

Expediente

Editora Abril Cultural: Vitor Civita (editor), Roberto Civita (diretor de publicações), Pedro Paulo Poppovic (diretor da divisão de fascículos), Ary Coelho (diretor editoria de fascículos).
Foto da capa: Pedro Henrique.
Conselho Editorial: Balfour Zapler (vice-diretor), J. L. Ferrete (secretário), Elifas Andreatto (chefe de arte), Pedro Maia Soares (editor de texto).
Pesquisa: Cleonice Lima, Ubirajara Coutinho, Lúcia Parreiras
Assistente de arte: Tércio Paulo Marques
Assessores: José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão, Júlio Medaglia, Tárik de Souza

Colégio de Consultores

Almirante, Antonio Serafim, Aracy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Eneida, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azêdo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Olavo Bianco, Pádua Reis, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção, Walter Silva.

Repertório

Lado 1

1. O Mar
Autor: Dorival Caymmi.
Intérprete: Dorival Caymmi.
Gravação: 1959 – *Odeon*.

- Comentário: O fascículo informa que a gravação original, na voz de Caymmi e com arranjo orquestral de Radamés Gnatalli, ocorrera em 1940 e estava registrada com o seguinte código: *Columbia,* C-55 247. O texto faz menção à forma da canção, A-B-A, destacando ainda o contraste temático entre a "acolhedora aparência do mar (O mar, quando quebra na praia é bonito... é bonito) com a trágica realidade (Quanta gente perdeu seus maridos, seus filhos, nas ondas do mar)."

2. Você Já Foi à Bahia?
Autor: Dorival Caymmi.
Intérprete: Leo Villar e Anjos do Inferno.
Gravação: 8 de julho de 1963 – *Estúdio Grava-Som.*

- Comentário: A gravação original foi feita em 1941 (*Columbia,* C-55 303) e é identificada como um "samba-convite", com arranjo vocal e interpretação de Leo Villar e seu grupo, os *Anjos do Inferno.* O fascículo oferece uma nova gravação, exclusiva para a *HMPB* e que atualiza o arranjo vocal do grupo original de 1941.

3. João Valentão
Autor: Dorival Caymmi
Intérprete: Dorival Caymmi
Gravação: 28 de maio de 1953 – *Odeon*, O-13 478.

- Comentário: O fascículo salienta que essa obra foi "considerada uma das mais expressivas criações de Caimmy", porque o compositor tinha como característica ser "um inteligente pintor de tipos humanos". O texto destaca o contraste da personalidade de João, ora um homem valente, que, quando em contato "com as coisas da natureza", tornava-se um "sujeito dócil". Há, ainda, uma reprodução do texto da canção escrito à mão pelo próprio Caymmi, no Rio de Janeiro em 26 de março de 1970. A julgar pela data, é possível deduzir que tenha sido feito especialmente para a *HMPB*.

4. Samba da Minha Terra
Autor: Dorival Caymmi.
Intérpretes: Dorival Caymmi e João Gilberto.
Gravação: 10 de março de 1961.

- Comentário: Retorno da canção lançada em 1940 pelo Bando da Lua, apontando uma fusão de tradição e bossa nova.

Lado 2

5. O Que é que a Baiana Tem?
Autores: Dorival Caymmi (música e letra).
Intérpretes: Dorival Caymmi e Carmen Miranda
Gravação: 27 de fevereiro de 1939 – *Odeon*, 11.710.

- Comentário: Gravação original, feita para o primeiro disco de Caymmi, num dueto com Cármen Miranda. A gravação, segundo o fascículo, consolidou "a imagem típica que já se fazia da cantora", que havia aparecido dois anos antes em obra de Ary Barroso e que seria, segundo o texto, "vulgarizada pouco tempo depois nos filmes americanos" feitos pela cantora.

6. O Vento
Autor: Dorival Caymmi.
Intérprete: Dorival Caymmi.
Gravação: abril de 1949 – *RCA Victor*.

- Comentário: O fascículo traz a gravação original – identificada como "canção praieira" – e fala do "inquieto acompanhamento de violões", que resultava em algo "indefinidamente dramático". Destacam-se elementos de ordem composicional que seriam característico das obras de Caymmi: "a conclamação (recitativo), a alegoria (batuque) e a invocação à divindade", algo semelhante ao que foi listado para a canção *O Mar*, a primeira do fascículo, com a diferença que naquela não há o elemento divino, é o recitativo que aparece no início e no final, tendo o batuque entre os dois trechos.

7. Marina
Autor: Dorival Caymmi.
Intérprete: Dick Farney.
Gravação: 18 de abril de 1970 – *RCA Victor*.

- Comentário: Primeiro samba-canção escrito por Caymmi, em 1947, quando o gênero começava a ganhar destaque no mercado. O texto ressalta a letra, cuja "enternecedora candura" estaria casada à "linear condução melódica" de Caymmi. Dick Farney, que a interpreta no fonograma do fascículo, também gravou a versão original.

8. Maracangalha
Autor: Dorival Caymmi.
Intérprete: Dorival Caymmi.
Gravação: 22 de junho de 1956 – *Odeon*.

- Comentário: Gravação original de Caymmi, é classificada no fascículo como uma "das mais populares páginas" do compositor, devido à "letra simples e condução melódica moldada em igual espírito". O texto também comenta sobre o ritmo, que se reflete através de uma "eufórica brejeirice". A música tem um arranjo orquestral bem estruturado, com cordas e metais que se encaixam aos elementos rítmicos e fazem contraponto à melodia e ao coro de pastorinhas que marca os refrões. O final oferece um corte de *fade out,* quando a música não termina numa cadência autêntica, optando-se por seguir numa repetição contínua de algum trecho do refrão, algo que se percebe com maior incidência nas gravações das décadas de 1970, o que confere a Caymmi um aspecto vanguardista neste sentido.

Link para audição online:
https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-dorival-caymmi

4 – CHICO BUARQUE (1970)

Expediente

Editora Abril Cultural: Vitor Civita (editor), Roberto Civita (diretor de publicações), Pedro Paulo Poppovic (diretor da divisão de fascículos), Ary Coelho (diretor editoria de fascículos).
Foto da capa: Autoria não creditada.
Conselho Editorial: Balfour Zapler (vice-diretor), J. L. Ferrete (secretário), Elifas Andreatto (chefe de arte), Pedro Maia Soares (editor de texto).
Pesquisa: Cleonice Lima, Ubirajara Coutinho, Lúcia Parreiras
Assistente de arte: Tércio Paulo Marques
Assessores: José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão, Júlio Medaglia, Tárik de Souza

Colégio de Consultores

Almirante, Antonio Serafim, Aracy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Eneida, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azêdo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Olavo Bianco, Pádua Reis, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção, Walter Silva.

Repertório

Lado 1

1. Pedro Pedreiro
Autor e intérprete: Chico Buarque.
Gravação: 31 de agosto de 1966 – *RGE*, 5 503.

- Comentário: Trata-se da gravação original, embora o fonograma tenha sido lançado inicialmente pelo CPS de 1965. Neste caso, existe uma discrepância entre as fontes.

2. Com Açúcar, Com Afeto
Autor: Chico Buarque.
Intérprete: Jane (Os Três Morais).
Gravação: 5 de julho de 1967 – LP *Chico Buarque de Hollanda, vol. 2.*

- Conteúdo: Gravação original, com o solo vocal de Jane, do grupo Os Três Morais

3. Carolina
Autor: Chico Buarque.
Intérprete: Dick Farney.
Gravação: 20 de abril de 1970 – *RCA Victor*.

- Comentário: Provável gravação exclusiva para o fascículo, com arranjo orquestral de José Briamonte.

4. A Banda
Autor e intérprete: Chico Buarque.
Gravação: 4 de outubro de 1966 – *RGE*

- Conteúdo: Gravação original de Chico Buarque, lançada no LP *Chico Buarque de Hollanda*, de 1966. A comparação entre o fonograma do fascículo com o do disco original dá a sensação de que a masterização do LP de 1966 é melhor, com maior percepção de volume.

Lado 2

5. Roda Viva
Autor e intérprete: Chico Buarque
Grupo vocal: MPB-4
Gravação: 23 de setembro de 1967 – *RGE*

- Comentário: Gravação feita pelo autor e o grupo vocal MPB4, em fonograma cedido pela Companhia Brasileira de Discos, CBD, que, segundo dados do IBOPE, ficou com a 14ª posição entre os compactos simples mais vendidos em outubro de 1967. A exemplo do que ocorre com *A Banda*, trata-se do mesmo fonograma contido no LP original *Chico Buarque de Hollanda, vol. 2*, lançado pela *RGE* em 1968. No disco original também existe a indicação de que o fonograma foi cedido pela CBD e, mais uma vez, tem-se a impressão de que a masterização do disco original traz maior percepção de volume.

6. Sonho de um Carnaval
Autor: Chico Buarque.
Intérprete: Alaíde Costa.
Gravação: 10 de outubro de 1965 – *Som Maior*, 1503.

- Comentário: Gravação original, com acompanhamento orquestral.

7. Noite dos Mascarados
Autor e intérprete: Chico Buarque.
Participação: Odete Lara e MPB-4.
Gravação: 5 de dezembro de 1966 – *RGE*, 70.239.

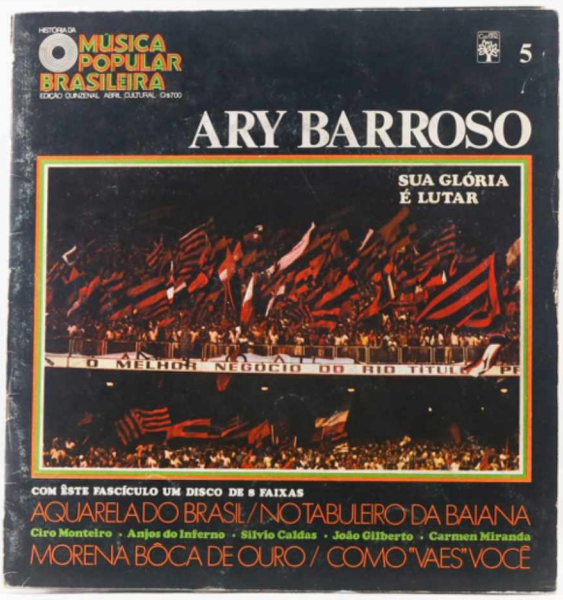
- Comentário: Fonograma diferente do presente no LP *Chico Buarque de Hollanda, vol. 2*, onde a gravação foi feita com Os Três Morais.

8. Olê, Olá
Autor: Chico Buarque.
Intérprete: Elizabeth Viana.
Gravação: 19 de maio de 1970 – *RCA Victor*

- Comentário: Provável gravação exclusiva para a coleção, com acompanhamento de regional, bastante diferente da versão contida no LP *Chico Buarque de Hollanda,* de 1966, em que se destaca o violão de Toquinho na introdução.

Link para audição online:
https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-chico-buarque

5 – ARY BARROSO (1970)



Expediente

Editora Abril Cultural: Vitor Civita (editor), Roberto Civita (diretor de publicações), Pedro Paulo Poppovic (diretor da divisão de fascículos), Ary Coelho (diretor editoria de fascículos).
Foto da capa: Pedro Henrique.
Conselho Editorial: Balfour Zapler (vice-diretor), J. L. Ferrete (secretário), Elifas Andreatto (chefe de arte), Pedro Maia Soares (editor de texto).
Pesquisa: Cleonice Lima, Ubirajara Coutinho, Lúcia Parreiras
Assistente de arte: Tércio Paulo Marques
Assessores: José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão, Júlio Medaglia, Tárik de Souza

Colégio de Consultores

Almirante, Antonio Serafim, Aracy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Eneida, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azêdo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Olavo Bianco, Pádua Reis, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção, Walter Silva.

Repertório

Lado 1

1. Aquarela do Brasil
Autor: Ary Barroso.
Intérprete: Sílvio Caldas.
Gravação: 29 de agosto de 1942 – *RCA Victor*, 34.949.

- Comentário: Embora a gravação do fascículo seja com Sílvio Caldas, a gravação inaugural foi feita em 1939 por Francisco Alves, com orquestração de Radamés Gnattali. A célula rítmica da introdução é inspirada no arranjo do samba *Meu consôlo é você*, gravado por Orlando Silva em 1938, com arranjo de Gnattali e bateria de Luciano Perrone.

2. Como "vaes" você?
Autor: Ary Barroso.
Intérprete: Cármen Miranda.
Gravação: 2 de outubro de 1936 – *Odeon*, 11.402.

3. Na Baixa do Sapateiro
Autor: Ary Barroso.
Intérprete: Anjos do Inferno (solo vocal de Léo Vilar, solo de trompete de Harry Vasco Almeida).
Gravação: 31 de março de 1947 – *RCA Victor*.

- Comentário: Identificada como "samba-jongo", foi gravada originalmente por Cármen Miranda em 1938. A música não teria feito muito sucesso, até ser introduzida por Walt Disney no filme *Alô,*

Amigos. Quanto à gravação contida no fascículo, o texto destaca a voz do intérprete, Léo Vilar (líder do grupo vocal), o arranjo e o solo de trompete de Harry Vasco de Almeida, tratado como um "pistão nasal".

4. Maria
Autor: Ary Barroso.
Intérprete: Sílvio Caldas.
Gravação: 10 de julho de 1939.

- Comentário: A gravação contida no fascículo é posterior à original, feita em 1932, trazendo acompanhamento de regional em vez do arranjo camerístico inicial (piano, dois violinos e violoncelo).

Lado 2

5. No Tabuleiro da Baiana
Autor: Ary Barroso.
Intérpretes: Cármen Miranda e Luiz Barbosa.
Gravação: 29 de setembro de 1936 – *Odeon*.

- Comentário: O fascículo destaca que Ary Barroso vendeu a música para Jardel Jércolis, porque se trataria de uma canção escrita por encomenda especificamente para um espetáculo do Teatro Recreio e ele não acreditaria no potencial da canção. O contrato Jardel previa que ele poderia explorar a música "como bem entedesse", no entanto, quando a canção "começou a estourar como sucesso – interpretada no Cassino Atlântico por Grande Otelo e Deo Maia – e no disco por Cármen Miranda e Luiz Barbosa", Ary Barroso moveu uma ação na justiça para reaver os direitos. Acabou sendo bem-sucedido, por meio da "alegação de que o empresário [Jardel] não cumpria o contrato".

6. Morena Boca de Ouro
Autor: Ary Barroso.
Intérprete: João Gilberto.
Gravação: 30 de janeiro de 1959 – *Odeon*.

- Comentário: Originalmente gravada por Sílvio Caldas em 1941. A versão de João Gilberto, ofertada no fascículo, revela elementos típicos da bossa nova. O fascículo considera a obra como sendo de um "ritmo malicioso, letra esmerada, construção e linha melódica das mais apuradas". A gravação de João Gilberto realçaria as "qualidades" apontadas, além de demonstrar "a atualidade da velha composição".

7. Risque
Autor: Ary Barroso.
Intérprete: Linda Batista.
Gravação: 28 de novembro de 1952 – *RCA Victor*.

- Comentário: O fascículo, que traz a gravação original, considera essa como sendo a canção de entrada de Ary Barroso num estilo que surgia à época em que foi gravada, início dos anos 1950, o do "samba canção mórbido, 'mesa de bar'", que teria surgido um ano antes, com *Vingança*, de Lupicínio Rodrigues. Há uma informação sobre arranjo, por conta da participação do violinista Fafá Lemos e seu grupo instrumental.

8. Os Quindins de Iaiá
Autor: Ary Barroso
Intérprete: Ciro Monteiro
Gravação: 10 de maio de 1970 – *RCA Victor*

- Comentário: O fascículo trata este como sendo "um dos mais populares sambas de Ary Barroso", que evocada um estilo típico de Dorival Caymmi. Há um destaque para a parte rítmica, comparando-a à de *O que é que a baiana tem"*, de Caymi. A música também fez parte do filme *Alô, Amigos*, de Walt Disney, e sua primeira gravação foi feita por Ciro Monteiro, em 1940. Para o fascículo, Ciro gravou novamente a canção, tendo o acompanhamento instrumental de Altamiro Carrilho (flauta), Horondino Silva e Jaime Florence (violões), G. Ávila (pandeiro), Raul de Barros (trombone), José Menezes (cavaquinho), Bijou (clarone), Luna e Eliseu (tamborins).

Link para audição online:
https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-ary-barroso?album=história%20da%20música%20popular%20brasileira%20Ary%20barroso

6 – LAMARTINE BABO (1970)

Expediente

Editora Abril Cultural: Vitor Civita (editor), Roberto Civita (diretor de publicações), Pedro Paulo Poppovic (diretor da divisão de fascículos), Ary Coelho (diretor editoria de fascículos).
Foto da capa: Pedro Henrique, com intervenção feita po Elifas Andreatto.
Conselho Editorial: Balfour Zapler (vice-diretor), J. L. Ferrete (secretário), Elifas Andreatto (chefe de arte), Pedro Maia Soares (editor de texto).
Pesquisa: Cleonice Lima, Ubirajara Coutinho, Lúcia Parreiras
Assistente de arte: Tércio Paulo Marques
Assessores: José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão, Júlio Medaglia, Tárik de Souza

Colégio de Consultores

Almirante, Antonio Serafim, Aracy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Eneida, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azêdo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Olavo Bianco, Pádua Reis, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção, Walter Silva.

Repertório

Lado 1

1. O Teu Cabelo Não Nega
Autores: Lamartine Babo, João Valença e Irmãos Valença.
Intérprete: Castro Barbosa (com apoio vocal de Cármen Miranda, Murilo Caldas, Jonjoca e o próprio Lamartine).
Gravação: 21 de dezembro de 1931 – *RCA Victor,* 33.514
Arranjo: Pixinguinha.

- Comentário: Gravação original da música, que foi lançada em janeiro de 1932. Na ocasião foram gravadas quatro músicas, numa sessão noturna no estúdio, iniciada às 21h, sendo *O Teu Cabelo Não Nega* uma delas. O instrumental era formado por Luiz Americano e Souza Aragão (ambos no clarinete e saxofone), Bonfíglio de Oliveira (trompete e saxofone), João Martins (contrabaixo e bandolim), Van Tuyl de Carvalho (trombone), Ernesto dos Santos, o Donga (banjo, violão e cavaquinho), Faustino da Conceição (percussão, tratada no fascículo como "instrumentos de batuque"), Adolfo Teixeira (cabaça), João da Baiana (pandeiro) e Eleazar de Carvalho (tuba, no caso como solista). A interpretação de *O Teu Cabelo não Nega* ficou a cargo de Castro Barbosa, com um vocal de apoio no refrão formado por Cármen Miranda, Murilo Caldas, Jonjoca e o próprio Lamartine. "Assim nasceu um dos maiores sucessos carnavalescos de todos os tempos e uma das dez gravações mais importantes da história da música popular brasileira", diz o fascículo.

2. Serra da Boa Esperança
Autor: Lamartine Babo.
Intérprete: Francisco Alves.

Gravação: 17 de março de 1937 – *RCA Victor*, 34.174

- Comentário: Composição destacada no fascículo pela "notável condução melódica", o que a teria levado a ser uma "das mais aplaudidas criações de Lamartine"; quanto à gravação na voz de Francisco de Alves, seria "um antológico show de interpretação. O que há de mais lindo de Chico Alves".

3. Moleque Indigesto
Autor: Lamartine Babo.
Intérprete: Cármen Miranda.
Gravação: 5 de janeiro de 1933 – *RCA Victor*
Arranjo: Pixinguinha.

- Comentário: Gravação original, com o acompanhamento do grupo Guarda Velha. A formação instrumental contava com piano, banjo, dois saxofones (não identificados quais, se soprano, alto, tenor ou barítono), trompete (indicado como "pistão"), trombone, tuba, cabaça, omelê, caixeta e bateria. Havia ainda um coro de apoio, com duas vozes femininas e três masculinas). Os nomes dos músicos e cantores não constam no fascículo, somente existe a indicação de que os arranjos foram escritos por Pixinguinha, que também respondia pela direção musical.

4. Hino do Carnaval Brasileiro
Autor: Lamartine Babo.
Intérprete: Almirante.
Gravação: Dezembro de 1938.
Arranjo: Orquestra e coro.

- Comentário: Tentativa de Lamartine de escrever uma música atemporal, que fosse um "hino para todos os carnavais brasileiros do futuro". A gravação oferecida é a original e o fascículo conta que, mesmo tendo obtido sucesso, a marcha foi considerada como "'mais uma música carnavalesca' daquele ano". Uma razão seria a concorrência, dentre as quais estava *Meu consôlo é você*, já discutida no fascículo sobre Ary Barrosso, na questão envolvendo o arranjo de Radamés Gnatalli e a célula rítmico/melódica que foi criada pelo arranjador e reaproveitada por ele em *Aquarela do Brasil*.

Lado 2

5. No Rancho Fundo
Autores: Ary Barroso e Lamartine Babo.
Intérprete: Silvio Caldas.
Gravação: 4 de julho de 1939 – *RCA Victor*, 34.496.

- Comentário: Segundo o fascículo, considerada uma das melhores gravações de Silvio Caldas ("Caboclinho").

6. Chegou a Hora da Fogueira
Autor: Lamartine Babo.
Intérpretes: Cármen Miranda e Mário Reis.
Gravação: 5 de junho de 1933 – *RCA Victor*.
Arranjo: Pixinguinha.

- Comentário: Marcha para festas juninas, em gravação original e acompanhamento do grupo Diabos Céu, cuja formação instrumental contava com piano, banjo, dois saxofones (sem especificar quais), dois trompetes (identificados como "pistões"), trombone, tuba e cinco baterias (sem esclarecer o que seriam essas baterias). Havia, ainda, um coro de vozes masculinas.

7. Eu Sonhei que Tu Estavas Tão Linda
Autor: Lamartine Babo.
Intérprete: Carlos Galhardo.
Gravação: 6 de maio de 1970 – *RCA Victor*.
Arranjo e regência: José Menezes (violão e oito violinos).

- Comentário: Valsa destinada a uma Opereta de Lamartine que ficou em processo de composição entre os anos de 1926 e 1940. Francisco Alves gravou a música em 1942. Mais tarde, Sérgio Ricardo e

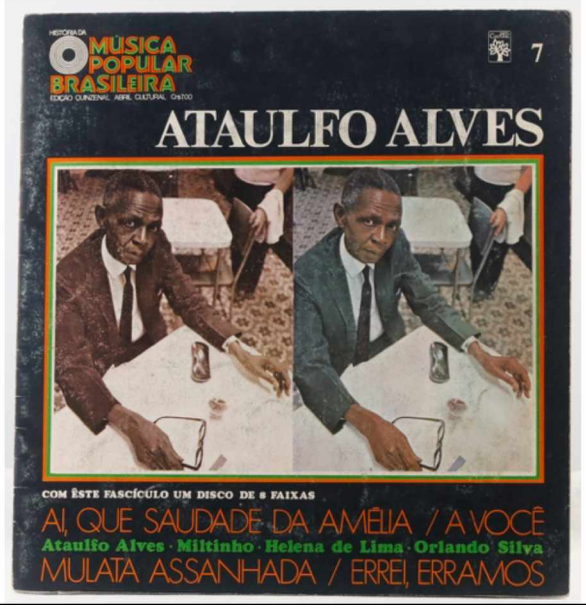
Erasmo Carlos também fariam gravações dessa obra. A versão tem arranjos e regência de José Menezes, que escreveu para violão e oito violinos.

8. Ressurreição dos Velhos Carnavais
Autor: Lamartine Babo.
Intérprete: Helena de Lima.
Gravação: 18 de outubro de 1968.
Acompanhamento: Banda da Polícia Militar do Estado da Guanabara.

- Comentário: Marcha composta em 1961 e que consiste numa das últimas obras de Lamartine, morto em 16 de junho de 1963. O fascículo não aborda questões musicais sobre essa canção, dedicando atenção somente à letra, que consistiria em um "nostálgico saudosismo do compositor".

Link para audição online:
https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-lamartine-babo

7 – ATAULFO ALVES (1970)



Expediente

Editora Abril Cultural: Vitor Civita (editor), Roberto Civita (diretor de publicações), Pedro Paulo Poppovic (diretor da divisão de fascículos), Ary Coelho (diretor editoria de fascículos).
Foto da capa: Autoria não creditada.
Conselho Editorial: Balfour Zapler (vice-diretor), J. L. Ferrete (secretário), Elifas Andreatto (chefe de arte), Pedro Maia Soares (editor de texto).
Pesquisa: Cleonice Lima, Ubirajara Coutinho, Lúcia Parreiras
Assistente de arte: Tércio Paulo Marques
Assessores: José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão, Júlio Medaglia, Tárik de Souza

Colégio de Consultores

Almirante, Antonio Serafim, Aracy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Eneida, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azêdo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Olavo Bianco, Pádua Reis, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção, Walter Silva.

Repertório

Lado 1

1. Ai que saudade da Amélia
Autores: Ataulfo Alves e Mário Lago.
Intérprete: Ataulfo Alves.
Gravação: 27 de novembro de 1941 – *Odeon*.
Acompanhamento: Academia do Samba.

- Comentário: Canção gravada com autorização da Odeon. O sucesso motivou uma nova gravação, com Ataulfo desta vez sendo acompanhado por uma orquestra. A versão contida no fascículo é a primeira.

2. Saudade dela
Autor: Ataulfo Alves.
Intérprete: Silvio Caldas.
Gravação: 8 de outubro de 1936.

- Comentário: Gravação original, com o texto do fascículo reproduzindo a fala de Carlos Imperial a respeito dessa obra: "Linha melódica que transmite lamento".

3. Leva meu samba
Autor: Ataulfo Alves.
Intérprete: Ataulfo Alves.
Gravação: 6 de dezembro de 1940 – *Odeon*.

- Comentário: Gravação original do próprio autor, que teria rendido a ele o contrato com a gravadora, que culminaria no êxito de *Ai que saudade da Amélia*, no ano seguinte. O fascículo destaca que a "linha melódica desse samba não difere muito das que Ataufo vinha utilizando em suas composições anteriores: simples, lógica e estritamente comprometida com o ritmo. Fácil de aprender e guarda."

4. Atire a primeira pedra
Autores: Ataulfo Alves e Mário Lago.
Intérprete: Orlando Silva.
Gravação: 27 de dezembro de 1943 – *Odeon*.
Direção musical: Lírio Panicali.

- Comentário: Gravação original com o acompanhamento de coro e orquestra sob direção de Lírio Panicali (não se fala em arranjo, mas é possível supor que seja de Panicali). A composição foi lançada em janeiro de 1944 e recebeu prêmios. "As honras, naturalmente, ficaram divididas: a sugestiva música de Ataulfo, a expressiva letra de Mário Lago e a notável interpretação de Orlando Silva."

Lado 2

5. Errei, erramos
Autor: Ataulfo Alves.
Intérprete: Orlando Silva.
Gravação: 13 de junho de 1938 – *RCA Victor*.
Arranjo: Radamés Gnattali.

- Comentário: Gravação com o acompanhamento da Orquestra Carioca Swinguette, que contava com a seguinte instrumentação: piano, bateria, contrabaixo, violão, três clarinetes e trompete. O fascículo trata da letra da música, que oferece termos de "uma linguagem tipicamente policial", com a hipótese de que ele estivesse buscando por uma linguagem "processual penal" que para utilizar metaforicamente em contexto romântico, "figurando problemas sentimentais".

6. A você
Autor: Ataulfo Alves.
Intérprete: Carlos Galhardo.
Gravação: 8 de dezembro de 1936 – *Odeon*.
Acompanhamento: Orquestra Copacabana.

- Comentário: Gravação com acompanhamento instrumental feito pela Orquestra Copacabana. Não consta o nome do arranjador e o fascículo destaca o fato de um sambista ter sido o compositor de uma valsa, dada a diferença rítmica entre os compassos binário do samba e ternário da valsa. "É um aspecto inusitado dentro da carreira de Ataulfo Alves – o famoso sambista enquadrado dentro do ritmo ternário! – e raramente lembrado por seus biógrafos." O fascículo explica que à época da composição dessa valsa, Ataulfo desconhecido do público, residindo nesta obra um fator importante para o desenvolvimento de sua carreira: "O grande sucesso desta valsa, contudo, chamou a atenção para seu nome e é possível que o grande impulso notado em sua carreira daí para a frente se deva, de certo modo, a esta delicada composição".

7. Mulata assanhada
Autor: Ataulfo Alves.
Intérprete: Miltinho.
Gravação: 17 de janeiro de 1961 – *RCA Victor*.

- Comentário: Composição mais festiva, distante do tom melancólico comum em sua obra.

8. Laranja Madura
Autor: Ataulfo Alves.
Intérprete: Nerino Silva.
Gravação: 18 de agosto de 1967 – *RCA Victor*.

- Comentário: Destaca-se pela simplicidade melódica e ritmo bem marcado, características recorrentes da obra do autor.

Link para audição online:
https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-ataulfo-alves

8 – JORGE BEN (1970)

Expediente

Editora Abril Cultural: Vitor Civita (editor), Roberto Civita (diretor de publicações), Pedro Paulo Poppovic (diretor da divisão de fascículos), Ary Coelho (diretor editoria de fascículos).
Foto da capa: Salomão.
Conselho Editorial: Balfour Zapler (vice-diretor), J. L. Ferrete (secretário), Elifas Andreatto (chefe de arte), Pedro Maia Soares (editor de texto).
Pesquisa: Cleonice Lima, Ubirajara Coutinho, Lúcia Parreiras
Assistente de arte: Tércio Paulo Marques
Assessores: José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão, Júlio Medaglia, Tárik de Souza

Colégio de Consultores

Almirante, Antonio Serafim, Aracy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Eneida, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azêdo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Olavo Bianco, Pádua Reis, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção, Walter Silva.

Repertório

Lado 1

1. Mas que nada
Autor: Jorge Ben.
Intérprete: Jorge Ben.
Gravação: *Philips*, 1963 (álbum *Samba Esquema Novo*).
Acompanhamento: Meirelles e os Copa 5.
Possível arranjo: J. T. Meirelles.

- Comentário: não há informações de caráter técnico quanto à faixa, de propriedade da CBD (Companhia Brasileira de Discos) e gravada por Jorge Ben e o conjunto Meirelles e os Copa 5. É possível intuir que o arranjo desta música seja do líder do grupo, João Theodoro Meirelles, conhecido como J.T. Meirelles. O site discogs.com descreve que Meirelles (1940-2008) foi um saxofonista, flautista e arranjador brasileiro com atuação no movimento da bossa nova e um dos responsáveis pela transformação do samba naquilo que ficaria conhecido como samba-jazz. No disco inaugural de Jorge Ben, *Samba esquema novo* (Philips, P 632.161 L, de 1963), Meirelles foi um dos arranjadores, juntamente com Carlos Monteiro de Souza, Lindolfo Gaya e Luiz Carlos Vinhas. Além de Meirelles no saxofone e na flauta, o Copa 5 contava com Luiz Carlos Vinhas (piano), Manuel Gusmão (baixo), Dom Um Romão (bateria) e Pedro Paulo (trompete). De acordo com o discogs.com, são esses os músicos que tocaram no disco de Jorge Ben, cuja faixa *Mas que nada* foi incluída no fascículo da *HMPB*, que considera o solo de trompete, a condução rítmica e as características vocais do intérprete como os elementos de sonoridade a serem destacados: "Algumas notas de pistão e um ritmo que oscilava entre o afro-samba e a bossa nova pediam passagem para o samba diferente, cantado por uma voz estranha, com uma batida de violão ainda menos previsível". E continua: "Jorge Ben, já na

primeira música, revelava sua marca característica – perfeito equilíbrio entre as palavras e a cadência da música que favorecia o poderoso embalo rítmico, forte de tôdas as suas composições."

2. Que pena
Autores: Jorge Ben e Gilberto Gil.
Intérpretes: Gal Costa e Caetano Veloso.
Gravação: 11 de setembro de 1969 (álbum de estreia de Gal Costa).

- Comentário: O fascículo trata desta música como "uma das músicas da volta de Jorge Ben, depois de uma fase de esquecimento entre fins de 1965 e início de 1968". Isso seria devido, de acordo com texto, por conta de uma tentativa do artista em se inserir no contexto da jovem guarda, onde "se alistou sem muito êxito no iê-iê-iê de Roberto Carlos". Isso aponta para a reconfiguração do campo da MPB após o AI-5, que colocou em evidência personagens que estavam fora do debate estilístico vigente nos anos 1960, como era o caso de Jorge Ben. O simples fato de um fascículo da coleção, lançado em 1970, tratar de sua obra, pode ser um indicativo. Quanto à gravação de *Que pena*, desclassificada no Festival da Excelsior de 1968, esta acabou sendo "o grande sucesso popular do Lp de estréia de Gal Costa, do grupo tropicalista, considerada uma das mais importantes cantoras brasileiras modernas." Na sequência, o texto fala de Caetano Veloso, que faria uma "contracanto" na música e é identificado como o "descobridor de Gal", além do próprio Jorge Ben, que fez a gravação de um "violão balançado que introduz a marca e o ritmo".

3. Cadê Tereza
Autor: Jorge Ben.
Intérprete: Jorge Ben.
Participação: Os Originais do Samba.
Gravação: 14 de maio de 1969 – *RCA Victor.*

- Comentário: Fonograma com a participação do grupo Os Originais do Samba, que apelidaram a levada rítmica que Jorge Ben fazia ao violão de "chacaen", porque seria um "ritmo indefinível que êle criou". O texto fala do ritmo da música e dos "falsetes" que Jorge Ben utilizou na interpretação vocal, além de considerar a composição como sendo um dos "sambas mais próximos da batida dos morros" feitos por ele.

4. Chove Chuva
Autor: Jorge Ben.
Intérprete: Jorge Ben.
Gravação: Ao vivo, Teatro Paramount (SP), 12 de julho de 1964.
Evento: Programa *O Fino da Bossa.*

- Comentário: O fascículo destaca a performance de Édson Machado, "um dos mais importantes bateristas da bossa nova", e salienta que essa composição faz parte da primeira fase de Jorge Ben.

Lado 2

5. Por causa de você, menina
Autor: Jorge Ben.
Intérprete: Jorge Ben.
Gravação: Philips, 1963 (álbum *Samba Esquema Novo*).

- Comentário: Não há informações sobre o arranjo, mas o fascículo destaca a interpretação vocal de Jorge Ben, que teria "um acento intimista na voz – que lembra João Gilberto, provavelmente sua única influência". Há um destaque para o uso dos falsetes vocais.

6. Charles, anjo 45
Autor: Jorge Ben.
Intérprete: Caetano Veloso.
Gravação: 10 de outubro de 1969.

- Comentário: A música concorreu no Festival Internacional da Canção de 1969, no entanto, teria sido "recebida friamente pelo público". No FIC, a música foi interpretada pelo próprio Jorge Ben, com o acompanhamento do Trio Mocotó. Apesar da baixa aceitação do público do Festival, o fascículo

destaca a importância da canção do ponto de vista da "inovação", algo que teria ficado evidente na versão gravada por Caetano. Esse caráter inovador estaria na forma como Jorge Ben construiu a melodia, por meio de retardos entre os compassos. "dramático e comunicativo, êle [Caetano Veloso] enfatiza a letra extensa de Jorge Ben, que excedia propositalmente os compassos da música em vários trechos e abria novas perspectivas de liberdade e destaque para o poema musicado, transformando quase num recitativo." Reportagem do *Jornal Brasil*, no entanto, contraria a ideia de que a música não teria sido bem recebida pelo público. O problema estaria na letra, considerada "fraca": "**Charles, Anjo 45**, de Jorge Ben, interpretada pelo autor acompanhado do Trio Mocotó teve uma recepção calorosa pelo público, embora controvertida. A música foi muito elogiada, mas a letra – sempre apontada como a parte fraca de Jorge Ben – foi muito criticada, inclusive por alguns concorrentes do júri" (*JB,* 28/09/1969, *1º Caderno,* p. 16).

7. Que maravilha
Autores: Jorge Ben e Toquinho.
Intérprete: Jorge Ben.
Gravação: 2 de junho de 1969 – *RGE.*

- Comentário: Parceria com o violonista Toquinho, a canção teria sido escolhida a música do ano pela crítica de imprensa do Rio de Janeiro. O violão de Toquinho é destacado no fascículo: "[Toquinho] é o responsável pelo maior requinte e elaboração melódica de Que Maravilha. [...] Um trecho repetido e algumas frases melódicas que aparecem em tôrno do tema central reforçam a bonita letra".

8. País Tropical
Autor: Jorge Ben.
Intérprete: Jorge Ben.
Gravação: 20 de outubro de 1969 – *Philips.*

- Comentário: Descrita no fascículo da seguinte forma: "Êle discursa, brinca com os músicos, canta pelo nariz, interrompe a seqüência natural da melodia ou simplesmente altera a divisão das frases musicais nesta gravação feita na Philips, em 20 de outubro de 1969, um de seus momentos de maior liberdade como intérprete". Além da melodia, não há outros elementos destacados de sonoridade no texto. Segundo o IBOPE, o compacto simples lançado por Wilson Simonal com essa canção, através do selo Odeon, ficou na 7ª posição entre os mais vendidos do mês de agosto de 1969, subindo para o 3º lugar em setembro e alcançando a liderança em outubro.

Link para audição online:
https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-jorge-ben?album=história%20da%20música%20popular%20brasileira%20Jorge%20ben

9 – JOÃO DE BARRO E ALBERTO RIBEIRO (1970)

Expediente

Primeira mudança no expediente, com Pedro Maia dando lugar a Paulo Machado com editor de texto. Entre os consultores, Alberto Rêgo entrou no lugar de Olavo Bianco.

Editora Abril Cultural: Vitor Civita (editor), Roberto Civita (diretor de publicações), Pedro Paulo Poppovic (diretor da divisão de fascículos), Ary Coelho (diretor editoria de fascículos).
Fotos da capa: Sandra Fanzeres.
Conselho Editorial: Balfour Zapler (vice-diretor), J. L. Ferrete (secretário), Elifas Andreatto (chefe de arte), Paulo Sérgio Machado (editor de texto)
Pesquisa: Cleonice Lima, Ubirajara Coutinho, Lúcia Parreiras
Assistente de arte: Tércio Paulo Marques
Assessores: José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão, Júlio Medaglia, Tárik de Souza

Colégio de Consultores

Almirante, Antonio Serafim, Aracy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Eneida, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azêdo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Alberto Rêgo, Pádua Reis, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção e Walter Silva.

Repertório

Lado 1

1. Touradas em Madrid
Autores**:** João de Barro e Alberto Ribeiro
Intérprete**:** Almirante
Gravação**:** 28 de novembro de 1937 – Odeon
Arranjador e regente**:** Simon Bountman

- Comentário**:** Vencedora do concurso de marchas promovido pela Prefeitura do Rio de Janeiro para o carnaval de 1938, a canção foi alvo de críticas dos concorrentes, que alegavam tratar-se de um "pasodoble" e não de uma marcha. A pressão acabou levando à anulação do concurso.

2. Seu Libório
Autores**:** João de Barro e Alberto Ribeiro.
Intérprete: Vassourinha.
Gravação: 23 de junho de 1941 – *Columbia.*
Acompanhamento: Regional de Benedito Lacerda

- Comentário: João de Barro e Alberto Ribeiro compuseram este samba em 1935, para fazer parte da trilha de um filme. Originalmente pensada para a voz de Luís Barbosa, cantor que seria dono de uma "grande capacidade de improvisação", acabou não sendo gravada por Barbosa, que faleceu em 1938. Mais tarde, em 1941, aparece em São Paulo um cantor com voz semelhante, conhecido como

Vassourinha, que será o intérprete da gravação da música, feita pela Columbia em 23 de junho daquele ano, tendo o acompanhamento do regional de Benedito Lacerda. Esta é a versão contida no fascículo.

3. Linda Borboleta
Autores: João de Barro e Alberto Ribeiro.
Intérprete: Carlos Galhardo.
Gravação: 9 de agosto de 1938 – *RCA Victor.*

- Comentário: Por ser "bem comercial e adequada à dança", foi classificada pelo próprio Alberto Ribeiro como sendo uma "valsa balanceada". À época de sua gravação, em 1938, as valsas estavam em voga no mercado fonográfico, tendo diferentes compositores e intérpretes trabalhando com as músicas em compasso ternário. *Linda borboleta* foi gravada por Carlos Galhardo no dia 9 de agosto de 1938, no estúdio da RCA Victor. Além de um coro, o acompanhamento contava com músicos da Orquestra Victor Brasileira que, nesta gravação, contaram com a seguinte formação instrumental: piano, dois violinos, violoncelo, contrabaixo, clarinete e flauta.

4. Pastorinhas
Autores: João de Barro e Noel Rosa.
Intérprete: Silvio Caldas.
Gravação: 13 de dezembro de 1937 – *Odeon.*
Acompanhamento: Napoleão Tavares.

- Conteúdo: Marcha que teria sido inspirada no Rancho das Pastoras, de Vila Isabel, bairro de Noel Rosa. A música foi inscrita por João de Barro no mesmo concurso em que *Touradas de Madri* acabou desclassificada.

Lado 2

5. Yés! Nós Temos Bananas
Autores: João de Barro e Alberto Ribeiro.
Intérprete: Caetano Veloso.
Gravação: Final de 1967 – *Philips.*

- Comentário: Foi em resposta à canção norte-americana *Yes! We've no banana,* de Silver e Cohn, que João de Barro e Alberto Ribeiro compuseram esta marcha, gravada originalmente por Almirante em 1937, na Odeon. A gravação contida no fascículo foi feita na Philips no final de 1967, por Caetano Veloso acompanhado de orquestra.

6. Sonho de Papel
Autor: Alberto Ribeiro.
Intérprete: Carmen Miranda.
Gravação: 10 de maio de 1935 – *Odeon.*

- Comentário: Marcha de temática junina composta por Alberto Ribeiro para o filme *Estudantes,* cuja cena a que se destinava seria interpretada por Cármen Miranda vestida de caipira. O fascículo destaca que a marcha foi composta "às pressas" e por "encomenda". A gravação contida no fascículo é a original, com acompanhamento de orquestra.

7. Laura
Autores: João de Barro e Alcir Pires Vermelho.
Intérprete: Jorge Goulart.
Gravação: 10 de abril de 1957 – *Continental.*
Arranjador e regente**:** Radamés Gnattali.

- Comentário: Samba-canção com orquestração refinada. Radamés Gnattali estrutura o arranjo com cordas e sopros, conferindo densidade.

8. Copacabana
Autor: Alberto Ribeiro.
Intérprete: Dick Farney.

Gravação**:** 2 de junho de 1946 – *Continental.*
Arranjador e regente: Eduardo Patané.

- Comentário**:** Composição de Alberto Ribeiro feita por encomenda, "às pressas e sem maiores pretensões" para o filme *Copacabana*, que o cineasta Wallace Downey estava produzindo nos Estados Unidos. Por algum "mal-entendido" a canção não foi aproveitada no filme. A gravação original, contida no fascículo, foi feita em 2 de junho de 1946 por Farnésio Dutra, o Dick Farney, à época "estreante em disco". Os arranjos orquestrais e a regência são de Eduardo Patané.

Link para audição online:
https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-joao-de-barro-alberto-ribeiro?album=história%20da%20música%20popular%20brasileira%20João%20de%20barro

10 – LUPICÍNIO RODRIGUES (1970)

Expediente

Editora Abril Cultural: Vitor Civita (editor), Roberto Civita (diretor de publicações), Pedro Paulo Poppovic (diretor da divisão de fascículos), Ary Coelho (diretor editoria de fascículos).
Foto da capa: Autoria não creditada.
Conselho Editorial: Balfour Zapler (vice-diretor), J. L. Ferrete (secretário), Elifas Andreatto (chefe de arte), Paulo Sérgio Machado (editor de texto)
Pesquisa: Cleonice Lima, Ubirajara Coutinho, Lúcia Parreiras
Assistente de arte: Tércio Paulo Marques
Assessores: José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão, Júlio Medaglia, Tárik de Souza

Colégio de Consultores

Almirante, Antonio Serafim, Aracy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Eneida, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azêdo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Alberto Rêgo, Pádua Reis, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção e Walter Silva.

Repertório

Lado 1

1. Se acaso você chegasse
Autor: Lupicínio Rodrigues
Intérprete: Ciro Monteiro
Gravação: 19 de julho de 1938 – *RCA Victor*

- Comentário**:** Samba considerado "o primeiro grande sucesso de Lupicínio", foi gravado por Ciro Monteiro em 19 de julho de 1938, no estúdio da RCA Victor. A gravação original, contida no fascículo, tem acompanhamento instrumental do Conjunto Regional da RCA, contando com a seção rítmico/harmônica de dois violões, cavaquinho, apito, tantã, tamborim e pandeiro. Somam-se ao arranjo as coberturas de clarinete e coro. Sucesso do carnaval de 1938, a canção receberia ainda novas gravações, incluindo a de Elza Soares, feita em julho de 1959 na Odeon.

2. Vingança
Autor: Lupicínio Rodrigues
Intérprete: Linda Batista
Gravação: 29 de maio de 1951

- Comentário: A gravação contida tem acompanhamento do grupo instrumental de Rafael Lemos Júnior, o Fafá Lemos, pouco mais de um mês após o Trio de Ouro, de Herivelto Martins, também ter gravado. De acordo com o fascículo, a gravação de Linda Batista ganhou notoriedade e ofuscou a do trio de Herivelto, que àquela altura já não contava mais com Dalva de Oliveira. Apesar de não haver uma creditação direta, é possível concluir que o arranjo tenha sido escrito por Fafá Lemos.

3. Ela disse-me assim
Autor: Lupicínio Rodrigues
Intérprete: Jamelão
Gravação: 16 de março de 1959

- Comentário: Gravado por José Bispo dos Santos, o Jamelão, este samba-canção é tratado no fascículo como sendo pertencente "a uma fase mais recente de Lupicínio Rodrigues", ao mesmo tempo em que representaria "o ponto mais alto" da carreira de Jamelão como intérprete.

4. Felicidade
Autor: Lupicínio Rodrigues
Intérprete: Quarteto Quitandinha
Gravação: 10 de outubro de 1947 - *Continental*

- Comentário: Gravada pelo Quarteto Quitandinha, a composição de Lupicínio tornou-se um sucesso que "consolidou o prestígio nacional" do grupo. O fascículo não destaca elementos ligados ao arranjo, mas dedica um espaço considerável para contar a história do Quarteto, que teria surgido em 1946 com o nome de Quitandinha Serenaders, numa iniciativa do empresário Carlos Machado, que idealizou o grupo para apresentações no Hotel Quitandinha, em Petrópolis. O texto fala da primeira gravação em disco feita pelo grupo e lançada por meio da *Continental*. A canção de Lupicínio chegou até eles através de uma sugestão do jornalista gaúcho Rivadávia de Sousa, que procurou Alberto Ruschel (membro do Quitandinha que se tornaria ator de cinema) e indicou "a composição de seu conterrâneo", porque seria "bem de acôrdo com o estilo do conjunto". A gravação contida no fascículo é a original.

Lado 2

5. Nervos de aço
Autor: Lupicínio Rodrigues
Intérprete: Orlando Silva
Gravação: 13 de junho de 1947 - *Odeon*

- Comentário: Considerada no fascículo como a primeira de "um vasto ciclo de criações dôr-de-cotovêlo de Lupicínio Rodrigues", foi gravada pela primeira vez por Deo (pseudônimo do cantor carioca Ferjalla Rizkalla), na *Continental*, mas o sucesso maior seria a gravação de Orlando Silva, feita na *Odeon*. É este o fonograma que consta no fascículo, cujo acompanhamento é realizado pela Orquestra Odeon, com a regência de Lyrio Panicali, a quem é possível atribuir também a escrita do arranjo, apesar de não estar creditado diretamente.

6. Brasa
Autor: Lupicínio Rodrigues
Intérprete: Orlando Silva
Gravação: 9 de março de 1945 - *Odeon*

- Comentário: Gravação na voz de Orlando Silva com o acompanhamento da Orquestra Odeon, regida por Lyrio Panicali. O fascículo destaca que, à época da composição, Lupicínio ainda "vivia do êxito" de *Se acaso você chegasse* (1938), no entanto a canção não agradava tanto ao público como antes. Com o samba *Brasa*, o compositor estaria, segundo o fascículo, próximo ao estilo composicional de Noel Rosa, no que dizia respeito aos versos. O samba *Brasa*, ainda de acordo com o texto, "reabilitou o grande autor gaúcho perante o público". A exemplo de outras faixas do disco, o fascículo não oferece informações sobre o arranjo.

7. Esses moços, pobres moços
Autor: Lupicínio Rodrigues
Intérprete: Lupicínio Rodrigues
Gravação: 4 de julho de 1970 – *RCA Victor*

- Comentário: Em função da data em que foi gravada, o fonograma possivelmente tenha sido produzido especialmente para a *HMPB*. De acordo com o texto, a gravação original, na voz de Francisco Alves, feita em 25 de maio de 1948, "acrescentou ao repertório do 'rei da voz' um nôvo grande sucesso", contudo, a gravação de 1970, na voz do compositor, servia para mostrar a "maneira original de cantar"

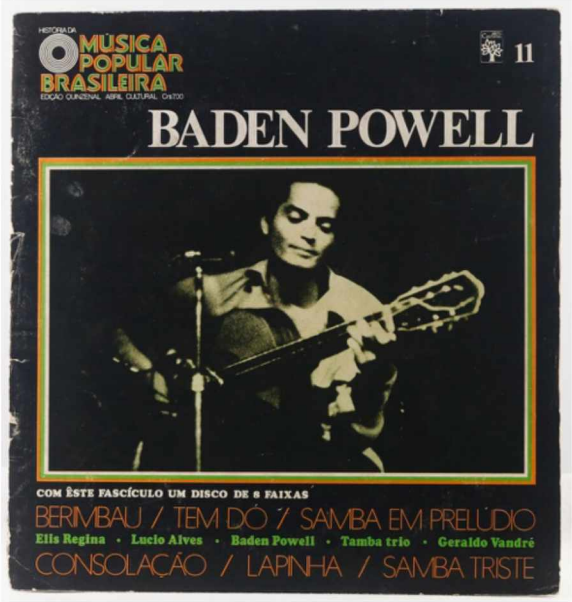
do autor, que teria estilo "intimista, cativante e enternecedor, que antecedeu em muitos anos a João Gilberto". Isso levanta a hipótese de que, talvez, o modo de João Giberto cantar – que seria conhecido a partir do final dos anos 1950 e serviria de parâmetro para os cantores da bossa nova, inclusive transpondo as fronteiras do gênero – poderia ter sido encontrado antes, por meio de Lupicínio.

8. Quem há de dizer
Autor: Lupicínio Rodrigues
Intérprete: Francisco Alves
Gravação: 25 de maio de 1948

- Comentário: A canção foi gravada por Francisco Alves no mesmo dia em que *Êsses môços, pobres môços,* com acompanhamento da Orquestra Odeon e regência de Lyrio Panicali. O fascículo explica que "estudiosos de Lupicínio Rodrigues" consideram *Quem há de dizer* como "uma de suas melhores criações." É importante considerar uma análise conjunta desta gravação com a de *Êsses môços, pobres môços*, porque são parte de um mesmo compacto, classficado pelo fascículo como "um dos maiores sucessos fonográficos" de 1948.

Link para audição online:
https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-lupicinio-rodrigues

11 – BADEN POWELL (1970)



Expediente

Editora Abril Cultural: Vitor Civita (editor), Roberto Civita (diretor de publicações), Pedro Paulo Poppovic (diretor da divisão de fascículos), Ary Coelho (diretor editoria de fascículos).
Foto da capa: Autoria não creditada.
Conselho Editorial: Balfour Zapler (vice-diretor), J. L. Ferrete (secretário), Elifas Andreatto (chefe de arte), Paulo Sérgio Machado (editor de texto)
Pesquisa: Cleonice Lima, Ubirajara Coutinho, Lúcia Parreiras
Assistente de arte: Tércio Paulo Marques
Assessores: José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão, Júlio Medaglia, Tárik de Souza

Colégio de Consultores

Almirante, Antonio Serafim, Aracy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Eneida, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azêdo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Alberto Rêgo, Pádua Reis, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção e Walter Silva.

Repertório

Lado 1

1. Canto de Ossanha
Autor: Baden Powell e Vinicius de Moraes
Intérprete: Elis Regina (participação de Baden Powell no violão)
Gravação: Ao vivo no programa *O Fino da Bossa*, TV Record, 1966

- Comentário: Fruto da parceria entre Baden Powell e Vinicius de Moraes em meados de 1966, foi lançado por Elis Regina no programa *O fino da bossa*, da TV Record. A gravação contida no fascículo foi registrada ao vivo durante o programa, interpretada por Elis, e é classificada como sendo de "impressionante magnetismo rítmico-melódico, provavelmente por fôrça de sua característica ritual". Além do violão de Baden, a gravação tem um acompanhamento com seção rítmica (bateria e percussão), além de instrumentos de cobertura, formada por um naipe de sopros.

2. Consolação
Autor: Baden Powell e Vinicius de Moraes
Intérprete: Tamba Trio
Gravação: Junho de 1964 - *Philips*

- Comentário: Outra parceria entre Baden e Vinicius, composta em 1963, ano que marca o início da produção conjunta dos dois. O fascículo destaca como "curiosa a condução melódica tipicamente violonística" empregada por Baden à estruturação da melodia, que teria recebido versos de Vinicius criados com "extrema simplicidade". O fonograma contido no fascículo foi gravado em junho de 1964,

na Philips, pelo Tamba Trio (composto por Luís Eça, Bebeto e Hélcio Milito), sendo "reputado pela crítica como um dos mais importantes dessa composição".

3. Astronauta
Autor: Baden Powell e Vinicius de Moraes
Intérprete: Baden Powell (violão solo)
Gravação: Primeira gravação do autor, início dos anos 1960

- Comentário: Obra instrumental de Baden, composta e gravada em violão solo. A gravação contida no fascículo corresponde à primeira desta obra feita pelo autor e destaca "o predominante caráter violonístico" contido nas composições de Baden durante o período. Apesar de ser uma obra instrumental, é creditada como parceria entre o violonista e Vinicius de Moraes, sendo que esse aspecto de obra solo para instrumento é tratado pelo fascículo como algo que "limitou" a obra *Astronauta* "a seu aspecto instrumental". Apesar dessa aparente crítica, o texto prossegue comentando que foi por meio dessa "forma instrumental" que a peça foi sendo reconhecida pelo público, até "transformar-se numa das mais aplaudidas criações do grande autor fluminense".

4. Samba em prelúdio
Autor: Baden Powell e Vinicius de Moraes
Intérprete: Geraldo Vandré e Ana Lúcia
Gravação: Data não indicada no fascículo

- Comentário: Gravação feita por Geraldo Vandré e Ana Lúcia, com acompanhamento instrumental feito por Walter Wanderley (piano), Azeitona (contrabaixo), Zinho (bateria), Papudinho (trompete). O arranjo vocal contém uma trama polifônica entre as vozes de Vandré e Ana Lúcia, que foi explicada no texto do fascículo como o lançamento de "uma fórmula de entrelaçamento temático (duas linhas melódicas distintas com seus respectivos versos, no final conjugadas num único e excitante discurso musical) que ganharia muitos imitadores". Quanto à gravação, o fascículo a considera uma "interpretação antológica" de Vandré e Ana Lúcia.

Lado 2

5. Berimbau
Autor: Baden Powell e Vinicius de Moraes
Intérprete: Baden Powell (violão solo)
Gravação: Abril de 1964 – *Philips*

- Comentário: Gravação original da obra, realizada por Baden Powel em abril de 1964, no estúdio da *Philips*. Trata-se de uma peça instrumental, inspirada nos elementos rítmicos do berimbau, que em declaração do próprio autor, reproduzida no fascículo, seria um instrumento "cujo som é o mais autêntico som brasileiro, se é que podemos dizer que existe o som brasileiro". O fascículo prossegue tratando da natureza instrumental da obra: "Do ponto de vista estritamente técnico, *Berimbau* é música violonística, daí haver-se imposto em sua forma instrumental". É interessante notar as justificativas que o fascículo oferece para por incluir música instrumental entre as selecionadas.

6. Samba triste
Autor: Baden Powell e Billy Blanco
Intérprete: Lúcio Alves
Gravação: Philips, segundo semestre de 1960

- Comentário: Novamente o fascículo trata da questão instrumental, porque a composição, que teria sido o "primeiro grande sucesso" de Baden, neste caso em parceria com Billy Blanco, possuiria em sua melodia um "inconfundível caráter violonístico – aspecto marcante nas primeiras composições do artista fluminense." O tema prossegue, porque o fascículo discorre a respeito das gravações havidas após o lançamento da obra, cuja "maior parte" seria de versões "simplesmente instrumentais". Contudo, o fonograma contido no disco que acompanhava o fascículo distoava à regra: "A gravação que aqui oferecemos possui dois aspectos historicamente importantes: mostra-nos uma das raras versões cantadas dessa página e sua primeira interpretação fonográfica na voz de Lúcio Alves. Disco Philips, lançado no segundo semestre de 1960" (*HMPB,* n. 11, n/p, 1970).

7. Tem dó
Autor: Baden Powell e Vinicius de Moraes
Intérprete: Os Cariocas
Gravação: Álbum *Mais Bossa com Os Cariocas – Philips*, 1963

- Comentário: Gravação nas vozes do quarteto vocal Os Cariocas, com arranjo orquestral contemplando naipes de cordas e sopros, além de seção rítmico/harmônica. O arranjo de cordas, por exemplo, contempla diferentes tipos de articulações, com portamentos e *pizzacatos*. A música fez parte do LP *Mais bossa com Os Cariocas* (*Philips*, P 632.177 L), de 1963, produzido por Armando Pittigliani. O fascículo não tece comentários específicos sobre o arranjos, mas dá um direcionamento quanto à questão prosódica: "Ritmicamente, tôda a sua parte central é de brilhante construção, aqui colaborando de maneira eficaz a interessante letra de Vinicius de Moraes."

8. Lapinha
Autor: Baden Powell e Paulo César Pinheiro
Intérprete: Elis Regina
Gravação: 27 de maio de 1968, TV Record – I Bienal do Samba

- Comentário: A gravação inserida no disco foi feita em 27 de maio de 1968, por Elis Regina, que defendeu essa composição, fruto da parceria entre Baden e Paulo César Pinheiro, na I Bienal do Samba, realizada pela TV Record em 1968. O fascículo tenta enquadrar a obra como sendo um "partido alto", mas não o faz de forma categótica, apenas sugere que a obra seria "aparentemente uma espécie de 'partido alto'". O fascículo considera que Elis contribuiu "decisivamente" para vitória obitda pela composição na Bienal, por conta de sua "elitrizante interpretação".

Link para audição online:
https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-baden-powell

12 – ISMAEL SILVA (1970)

Expediente

Editora Abril Cultural: Vitor Civita (editor), Roberto Civita (diretor de publicações), Pedro Paulo Poppovic (diretor da divisão de fascículos), Ary Coelho (diretor editoria de fascículos).
Foto da capa: Darcy Trigo.
Conselho Editorial: Balfour Zapler (vice-diretor), J. L. Ferrete (secretário), Elifas Andreatto (chefe de arte), Paulo Sérgio Machado (editor de texto)
Pesquisa: Cleonice Lima, Ubirajara Coutinho, Lúcia Parreiras
Assistente de arte: Tércio Paulo Marques
Assessores: José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão, Júlio Medaglia, Tárik de Souza

Colégio de Consultores

Almirante, Antonio Serafim, Aracy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Eneida, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azêdo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Alberto Rêgo, Pádua Reis, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção e Walter Silva.

Repertório

Lado 1

1. Se você jurar
Autor: Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
Intérprete: Mário Reis
Gravação: 5 de março de 1931 – *Odeon*

- Comentário: Em gravação original feita por Mario Reis, acompanhado pela Orquestra Copacabana, é considerado o samba "mais famoso de Ismael Silva", tendo sido gravado mais de cem vezes, de acordo com o autor.

2. Para me livrar do mal
Autor: Ismael Silva e Noel Rosa
Intérprete: Os Originais do Samba
Gravação: Agosto de 1970 – *RCA Victor*

- Comentário: A gravação original deste samba de Ismael Silva e Noel Rosa foi relizada na Odeon, no dia 29 de junho de 1932, interpretada por Francisco Alves e o conjunto Gente Boa. Para o fascículo foi encomendada uma gravação exclusiva da obra.

3. Nem é bom falar
Autor: Ismael Silva
Intérprete: Ismael Silva
Gravação: Novembro de 1955 – *Sinter*

- Comentário: Gravada originalmente por Francisco Alves e os Bambas do Estácio em 27 de junho de 1931, na Odeon, esta obra seria apontada pela "maioria dos críticos" como sendo de "uma imensa gama de valôres", sendo possível localizar em sua estrutura "tôda a constelação de influências que atingiu os sambistas na década de 1930. O fascículo continua, indicando que tais influências seriam percebidas tanto no aspecto "harmônico-melódico" quanto no "simplesmente rítmico". Quanto à letra, teria, possivelmente, seido influenciada por outra música, destinada ao teatro de revista, que vivia um período de grande aceitação popular. O fonograma contido no fascículo é de novembro de 1955, na voz do próprio Ismael Silva. Fora gravado pelo selo Sinter, cujo acervo, posteriormente, foi adquirido pela Philips.

4. O que será de mim?
Autor: Ismael Silva
Intérpretes: Francisco Alves e Mário Reis
Gravação: 28 de fevereiro de 1931 – *Odeon*

- Comentário: Gravação original contando com o acompanhamento da Orquestra Copacabana. Quanto à composição, o fascículo salienta os aspectos rítmico e melódico, que seriam característicos das "primeiras produções do grande sambista, destacando-se pela simplicidade de suas linhas".

Lado 2

5. Adeus
Autor: Ismael Silva
Intérpretes: Jonjoca e Castro Barbosa
Gravação: 12 de abril de 1932 – *Odeon*
Arranjo: Pixinguinha

- Comentário: Arranjo e regência de Pixinguinha, com o grupo Velha Guarda. Conta com uma instrumentação de piano, banjo, saxofone alto, saxofone tenor, trompete, trombone, omelê, cabaça, prato e bateria. O fonograma foi gravado, nas vozes de Jonjoca e Castro Barbosa, no dia 12 de abril de 1932, na Odeon. Com relação à temática, foi dedicado à memória de Nilton Bastos, parceiro composicional de Ismael, que falecera no início daquele ano.

6. Nôvo amor
Autor: Ismael Silva
Intérprete: Ismael Silva
Gravação: Novembro de 1955 – *Sinter*

- Comentário: Gravado originalmente por Mário Reis em 27 de fevereiro de 1929, na Odeon, com o acompanhamento da Orquestra Pan American, teria sido considerada pelo "crítico Juarez Barroso, 'a coisa mais bonita que Ismael fêz na vida e um dos maiores sambas brasileiros de tôdos os tempos'". A gravação contida no fascículo é de novembro de 155, feita pelo próprio Ismael para o selo *Sinter*, posteriormente adquirido pela *Philips*.

7. Um jura que fiz
Autor: Ismael Silva
Intérprete: Mário Reis
Gravação: 12 de julho de 1932 – *Odeon*

- Comentário: Gravação original feita por Mário Reis, em 12 de julho de 1932, na Odeon. O fascículo destaca a "expressiva condução melódica" da canção como sendo um dos pontos fortes, além de trazer a opinião de um dos assessores da *HMPB,* o crítico José Lino Grünelwald, que considerava a obra como "'um dos sambas mais bonitos de Ismael'".

8. Antonico
Autor: Ismael Silva
Intérprete: Alcides Gerardi
Gravação: 17 de abril de 1963 – *Odeon*

- Comentário: Gravado originalmente por Alcides Gerardi em 19 de janeiro de 1950, na *Odeon*, este samba "marcou o retôrno de Ismael à vida artística, após um afastamento que se estendeu por cêrca de

dez anos". O fonograma contido no fascículo foi gravado, também na Odeon e pelo próprio Gerardi, no dia 17 de abril de 1963, após o cantor desligar-se do conjunto regional pertencente a Antenógenes Silva.

Link para audição online:
https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-ismael-silva

13 – LUIZ GONZAGA E HUMBERTO TEIXEIRA (1970)

Expediente

Editora Abril Cultural: Vitor Civita (editor), Roberto Civita (diretor de publicações), Pedro Paulo Poppovic (diretor da divisão de fascículos), Ary Coelho (diretor editoria de fascículos).
Foto da capa: Não creditada.
Conselho Editorial: Balfour Zapler (vice-diretor), J. L. Ferrete (secretário), Elifas Andreatto (chefe de arte), Paulo Sérgio Machado (editor de texto)
Pesquisa: Cleonice Lima, Ubirajara Coutinho, Lúcia Parreiras
Assistente de arte: Tércio Paulo Marques
Assessores: José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão, Júlio Medaglia, Tárik de Souza

Colégio de Consultores

Almirante, Antonio Serafim, Aracy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Eneida, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azêdo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Alberto Rêgo, Pádua Reis, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção e Walter Silva.

Repertório

Lado 1

1. Asa Branca
Autor: Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira
Intérprete: Luiz Gonzaga
Gravação: 6 de março de 1952 – *RCA Victor*

- Comentário: O fascículo a considera como sendo um dos "primeiros sucessos nacionais de Luiz Gonzaga", cuja gravação original, feita pelo autor no dia 3 de março de 1947, na *RCA Victor*, só teria encontrado concorrência nas músicas *Copacabana* (gravada por Dick Farney – no estúdio da *Continental* – e que "lançava uma nova fórmula popular: o samba-canção com grande orquestração") e no choro *André de sapato nôvo*, produzido na *RCA* e gravado por Benedito Lacerda e Pixinguinha. Nascida como "toada", a canção teria raízes folclóricas do nordeste brasileiro, tendo na introdução instrumental um dos seus pontos de maior atração para o ouvinte, por representar "uma inteligente adaptação dos intróitos de viola caipira passados para os registros agudos da sanfona." A gravação contida no fascículo é de Luiz Gonzaga e um grupo instrumental e foi feita na RCA Victor no dia 6 de março de 1952.

2. Vira e Mexe
Autor: Luiz Gonzaga
Intérprete: Luiz Gonzaga
Gravação: 5 de janeiro de 1950 – *RCA Victor*

- Comentário: Sua gravação original foi feita no dia 14 de março de 1941, entretranto, o fonograma contido no fascículo é posterior, de 5 de janeiro de 1950. Ambos foram gravados pelo próprio autor no estúdio da *RCA Victor*. Depoimento de Luiz Gonzaga, reproduzido no fascículo, indica que essa canção seria um "chamego", uma espécie de "chorinho urbano, evidentemente com alguns retoques nordestinos nas inflexões rítmico-harmônicas".

3. Dezessete e Setecentos
Autor: Luiz Gonzaga e Miguel Lima
Intérprete: Manezinho Araújo
Gravação: 15 de fevereiro de 1945 – *Continental*

- Comentário: Fruto da parceria entre Luiz Gonzaga e Miguel Lima, foi gravado originalmente por Manezinho Araújo, conhecido como o "rei da embolada", no dia 15 de fevereiro de 1945, no estúdio da *Continental*. A interpretação do cantor, com o acompanhamento do regional de Benedito Lacerda, é apontada no fascículo como sendo um dos fatores que impulsionaram o sucesso da obra. Houve ainda outras gravações, como a de fevereiro de 1947, em ritmo de samba, pelo grupo os Anjos do Inferno, além de uma internacional, de 1948, na Argentina, pelo grupo de Eduardo Armani, o que demonstraria a "grande popularidade" dessa composição.

4. Baião
Autor: Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira
Intérprete: Quatro Ases e Um Curinga
Gravação: 22 de maio de 1946 – *RCA Victor*

- Comentário: Composição que inaugura a parceria entre Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, foi gravada originalmente no dia 22 de maio de 1946, na RCA Victor, pelo grupo Quatro Azes e Um Coringa, sendo qualificada pelo fascículo como "um marco na história da música popular brasileira". O sucesso obtido pelo disco, que teve alcance nacional, somado à gravação que o próprio Luiz Gonzaga faria da canção três mais tarde, são listados pelo fascículo como parte de um processo de aceitação por meio do qual o "baião tomaria conta do Brasil e do mundo". Isso seria uma constante, de acordo com o texto, até pouco "tempo antes do surgimento da bossa nova". Em outras palavras, até João Gilberto o baião "seria o gênero mais prestigiado por compositores e intérpretes".

Lado 2

5. Paraíba
Autor: Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira
Intérprete: Luiz Gonzaga
Gravação: 6 de março de 1962 – *RCA Victor*

- Comentário: O fascículo traz poucas informações sobre a obra, apenas que suas primeiras gravações ocorreram em 1950, com a cantora Carmélia Alves (que gravou pela *Continental* no mês de setembro) e com os Quatro Azes e Um Coringa (cuja gravação ocorreu no mês seguinte, pela *RCA Victor*). É interessante observar que a mesma composição é lançada em diferentes contextos e suas gravações acabam ocupando as prateleiras das lojas de forma simultânea. Existe aqui um indício de como funcionava o mercado do disco na época, quando a difusão de música se dava exclusivamente pelo rádio e pelos discos. A gravação contida no fascículo é posterior, feita pelo próprio Luiz Gonzaga em 6 de março de 1962, na *RCA*.

6. Kalu
Autor: Humberto Teixeira
Intérprete: Dalva de Oliveira
Gravação: 1954 – *Odeon*

- Comentário: Composição de Humberto Teixeira, foi gravada na Europa em 1954 por Dalva de Oliveira, com arranjo e orquestração de Roberto Inglez. O LP era *Dalva de Oliveira com Roberto Ingles e sua Orquestra* e foi lançado no Brasil em 1955, pela *Odeon*, com o código LDS – 3.011. A gravação contida no fascículo é a original e serviria para reviver "um dos maiores sucessos em disco da década de 1950", além de mostrar os artistas, Dalva e Roberto, "no auge de suas carreiras".

7. Dezessete légua e meia
Autor: Humberto Teixeira e Carlos Barroso

Intérprete: Gilberto Gil
Gravação: 1969 – *Philips*
Arranjo: Rogério Duprat

- Comentário: Composição de Humberto Teixeira e Carlos Barroso, foi gravada originalmente por Luiz Gonzaga em 10 de novembro de 1949, na *RCA Victor*. A gravação oferecida pelo fascículo é de 1969, na voz de Gilberto Gil, foi feita na *Philips* e tem arranjos de Rogério Duprat. Vale notar que Gil e Caetano, quando exilados na Inglaterra em função do AI-5, cantaram obras de Luiz Gonzaga em um festival.

8. Vozes da Sêca
Autor: Luiz Gonzaga e Zé Dantas
Intérprete: Luiz Gonzaga
Gravação: 25 de agosto de 1953 – *RCA Victor*

- Comentário: Composta por Luiz Gonzaga e Zé Dantas, a obra é apontada pelo fascículo como tendo revelado "tendências pioneiras em nosso cancioneiro popular, no sentido do 'protesto social'". Logo que a composição foi terminada houve duas gravações em disco, a primeira com os Quatros Azes e Um Coringa, em maio, e a segunda com o próprio Luiz Gonzada, no dia 25 de agosto de 1953 e que seria lançada no mês seguinte. É este o registro fonográfico contido no fascículo.

Link para audição online:
https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-luiz-gonzaga

14 – ASSIS VALENTE (1970)

Expediente

Editora Abril Cultural: Vitor Civita (editor), Roberto Civita (diretor de publicações), Pedro Paulo Poppovic (diretor da divisão de fascículos), Ary Coelho (diretor editoria de fascículos).
Foto da capa: Darcy Trigo.
Conselho Editorial: Balfour Zapler (vice-diretor), J. L. Ferrete (secretário), Elifas Andreatto (chefe de arte), Paulo Sérgio Machado (editor de texto)
Pesquisa: Cleonice Lima, Ubirajara Coutinho, Lúcia Parreiras
Assistente de arte: Tércio Paulo Marques
Assessores: José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão, Júlio Medaglia, Tárik de Souza

Colégio de Consultores

Almirante, Antonio Serafim, Aracy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Eneida, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azêdo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Alberto Rêgo, Pádua Reis, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção e Walter Silva.

Repertório

Lado 1

1. Camisa Listada
Autor: Assis Valente
Intérprete: Carmen Miranda
Gravação: 20 de setembro de 1937 – *Odeon*

- Comentário: O fascículo começa a descrição dessa música com uma citação do crítico José Lino Grünewald, para quem este samba seria "'Magnífico, antológico'". A gravação oferecida é a original, na voz de Cármen Miranda, acompanhada pelo Conjunto Odeon e realizada no estúdio da gravadora *Odeon* no dia 20 de setembro de 1937, vindo a se tornar "um dos maiores êxitos daquela época". Antes de Cármen, no dia 30 de abril do mesmo ano, as Irmãs Pagãs (Rosina e Elvira) haviam feito uma gravação do samba *Camisa listada* para a *RCA Victor*, no entanto, este fonograma nunca foi lançado em disco. A razão apontada pelo fascículo foi a suposta articulação do próprio Assis Valente, que teria "sustado o lançamento com as Irmãs Pagãs" porque preferia que o samba fosse gravado por Cármen Miranda.

2. Maria Boa
Autor: Assis Valente
Intérprete: Bando da Lua
Gravação: 1º de dezembro de 1935 – *RCA Victor*

- Comentário: Gravação do Bando da Lua, feita no estúdio da *RCA Victor* em Buenos Aires, no dia 1º de dezembro de 1935. O grupo estava em turnê pela Argentina quando recebeu a proposta de gravar

seis músicas para serem lançadas em discos de 78 rotações, totalizando três compactos com duas músicas cada, para serem lançandos simultaneamente nos mercados argentino e brasileiro.

3. Fêz Bobagem
Autor: Assis Valente
Intérprete: Nara Leão e Terra Trio
Gravação: 6 de março de 1969 – *Philips*
Arranjo: Sidney Miller

- Comentário: A virtude central deste samba, de acordo com o fascículo, residiria no aspecto melódico: "Assis revela-se aqui um melodista excepcional, sincronizando letra e música de maneira magistral". A gravação original é de Aracy de Almeida e foi feita na *RCA Victor* no dia 20 de janeiro de 1942, já a que foi escolhida para o fascículo foi realizada na *Philips* no dia 6 de março de 1969, por Nara Leão e o Terra Trio, com arranjo de Sidney Miller, o que, de acordo com o texto, seria uma demonstração do "quão atual é a música do excelente autor baiano".

4. Boas Festas
Autor: Assis Valente
Intérprete: Carlos Galhardo
Gravação: 17 de outubro de 1933 – *Odeon*
Arranjo: Pixinguinha

- Comentário: Gravada em 17 de outubro de 1933 na voz de Carlos Galhardo, com arranjos de Pixinguinha, tendo no acompanhamento instrumental o grupo Diabos do Céu (piano, banjo, dois trompetes, três saxofones, tuba, bateria e sinos), além de um vocal de apoio com duas vozes masculinas. Trata-se de um marcha natalina que contribuiu para o nome de Galhardo "despontar de forma definitiva" no cenário musical da época. Em 1938 a *RCA* retirou a gravação do catálogo, devido ao desgaste à matriz ocasionado pelas muitas cópias. Outros registros fonográficos foram realizados, mas o que está no fascículo é o original, de 1933.

Lado 2

5. Uva de Caminhão
Autor: Assis Valente
Intérprete: Carmen Miranda
Gravação: 2 de abril de 1939 – *Odeon*

- Comentário: Gravação original feita por Cármen Miranda no dia 2 de abril de 1939, na *Odeon*, acompanhada por um grupo regional da gravadora, tornando-se "um dos maiores sucessos da cantora – 'tão carioca na sua pronúncia meia e brejeira', no dizer de Orestes Barbosa'". O tema do samba é apontado no fascículo como sendo o retrato de "determinado momento na vida do carioca". Como características musicais, o texto destaca a letra que é "esboçada sôbre um painel rítmico-melódico vivaz e caloroso". Este aspecto caricatural da vida cotidiana também seria percebido e outras obras do compositor.

6. Alegria
Autor: Assis Valente e Durval Maia
Intérprete: Orlando Silva
Gravação: 26 de julho de 1937 – *RCA Victor*

- Comentário: Composição de Assis Valente em parceria com Durval Maia, sua gravação original, na voz de Orlando Silva e com o acompanhamento instrumental da orquestra Diabos do Céu, cuja formação instrumental contava com piano, contrabaixo, dois saxofones, trompete, cuíca, tambotim, pandeiro e bateria, ocorreu no dia 26 de julho de 1937, na *RCA Victor*. Não há informações sobre o arranjo, mas é possível intuir que teria sido escrito por Pixinguinha, uma vez que essa orquestra, que atuou entre 1933-1944, foi um dos grupos dirigidos pelo músico.

7. Brasil Pandeiro
Autor: Assis Valente
Intérprete: Leo Vilar e os Novos Anjos do Inferno
Gravação: 8 de julho de 1963 – *Continental*

- Comentário: Em 1939, Cármen Miranda foi observada no Cassino da Urca por um empresário americano que proporcionou sua ida aos Estados Unidos (ela ficaria estabelecida por lá e só voltaria ao Brasil no final dos anos 1940). A gravação original deste samba ocorreu no dia 26 de março de 1941, na *Columbia*, posteriormente adquirida pela *Continental*. O fascículo conta que Assis Valente fizera a canção pensando em Cármen Miranda para gravá-la, sua "intérprete predileta", mas não aconteceu, ficando um dos grupos vocais conhecidos da época, o Anjos do Inferno, responsáveis por realizar a gravação. O fonograma contido no fascículo é posterior, datado do dia 8 de julho de 1963, mas na voz de Léo Vilar, que era o vocalista do grupo na gravação original. Para completar o fonograma contido no fascículo, foi formado um outro grupo vocal, que no texto é identificado como Os Novos Anjos do Inferno. É possível intuir que se tratasse de um combinado de cantores arregimentados somente para a gravação e não de uma nova formação para o grupo já existente. Isso se deve à informação final do texto, de que esse nome, dos Novos Anjos do Inferno, havia sido dado pela coleção *HMPB*: "[...] com acompanhamento de conjunto vocal ao qual demos o título de Novos Anjos do Inferno".

8. E o Mundo Não Se Acabou
Autor: Assis Valente
Intérprete: Carmen Miranda
Gravação: 9 de março de 1938 – *Odeon*

- Comentário: Gravado por Cármen Miranda no dia 9 de março de 1938, na Odeon, este samba, composto no ano anterior, procura lidar, de forma bem humorada, com o "estado de espírito da época", quando se "configurava um nôvo conflito mundial e boatos sobre eclipses e cometas prenunciavam o fim do mundo". Não há informações do arranjo, somente o dado de que foi gravado com acompanhamento de grupo regional.

Link para audição online:
https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-assis-valente

15 – JAIR AMORIM E EVALDO GOUVEIA (1970)

Expediente

Editora Abril Cultural: Vitor Civita (editor), Roberto Civita (diretor de publicações), Pedro Paulo Poppovic (diretor da divisão de fascículos), Ary Coelho (diretor editoria de fascículos).
Foto da capa: Darcy Trigo.
Conselho Editorial: Balfour Zapler (vice-diretor), J. L. Ferrete (secretário), Elifas Andreatto (chefe de arte), Paulo Sérgio Machado (editor de texto)
Pesquisa: Cleonice Lima, Ubirajara Coutinho, Lúcia Parreiras
Assistente de arte: Tércio Paulo Marques
Assessores: José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão, Júlio Medaglia, Tárik de Souza

Colégio de Consultores

Almirante, Antonio Serafim, Aracy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Eneida, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azêdo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Alberto Rêgo, Pádua Reis, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção e Walter Silva.

Repertório

Lado 1

1. Conceição
Autor: Jair Amorim e Dunga
Intérprete: Cauby Peixoto
Gravação: 6 de abril de 1956 – *Columbia*

- Comentário: Transformada em uma espécie de "prefixo musical", a obra foi gravada por Cauby Peixoto no dia 6 de abril de 1956, na *Columbia*. A composição, que Jair Amorim escreveu em parceria com o carioca Waldemar Abreu, conhecido como Dunga, destinava-se, de acordo com o fascículo, a Silvio Caldas, mas acabou sendo confiada "ao jovem Cauby Peixoto". Vale contextualizar com a visão que o colunista Julio Hungria, do Jornal do Brasil, tinha de Cauby em agosto de 1970, perto do lançamento do fascículo. Hungria dera nota "3" a Cauby durante um programa de televisão que procurava apontar o cantor mais importante do ano. Contrariando os demais jurados, que teriam dado "10", o colunista afirma que sua nota teve caráter "construtivo", porque considerava que Cauby estava "atrasado 10 anos ou mais" em relação ao "campo interpretativo". *Conceição* foi lançada em 1956 por Cauby em dois discos diferentes, um compacto que trazia ainda *Bibape do Ceará* (*Columbia*, CB-10285) e o LP *Você, a música e Cauby* (*Columbia*, LPCB-36003).

2. Garôta Moderna
Autor: Jair Amorim e Evaldo Gouveia
Intérprete: Wilson Simonal
Gravação: 9 de março de 1965 – *Odeon*

- Comentário: Lançada em compacto de Wilson Simonal (*Odeon*, 7B-109), foi gravada no dia 9 de março de 1965. Segundo o fasículo, a composição "marca o ingresso de Jair Amorim e Evaldo Gouveia na 'onda' da música de juventude". Quanto à gravação de Simonal, teria alcançado "lugar destacado nas paradas de sucesso em todo o país".

3. Cantiga de Quem Está Só
Autor: Jair Amorim e Evaldo Gouveia
Intérprete: Maysa
Gravação: 13 de maio de 1960 – *RGE*

- Comentário: Lançada por Maysa no LP *Voltei* (*RGE*, XRLP-5078), foi gravada no dia 13 de maio de 1960, cuja interpretação vocal "deixa patente a razão de seu êxito". O LP teve arranjos do pianista e maestro italiano Enrico Simonetti (1924-1978), logo, é possível intuir que o arranjo contido no fascículo seja de sua autoria, uma vez que se trata da gravação original. Ainda sobre o pianista, ele recebeu o título de Cidadão Paulistano em 1962, conferido pela Câmara Municipal de Vereadores do Município de São Paulo por iniciativa do então vereador Januário Mantelli Neto.

4. O Trovador
Autor: Jair Amorim e Evaldo Gouveia
Intérprete: Altemar Dutra
Gravação: 12 de outubro de 1964 – *Odeon*

- Comentário: Lançada no compacto duplo *Altemar Dutra – Oferenda* (*Odeon*, 7 BD 1107), de 1964, ano em que foi composta, a canção, gravada no dia 12 de outubro daquele ano, permaneceu "por muito tempo nos primeiros lugares das paradas de sucesso". É importante considerar que o compacto trazia outras três canções (*Oferenda, Poema do amor maior* e *Roga por nós)*, contudo, no ano seguinte, *O Trovador* seria relançado por Altemar, desta vez em um compacto simples, que trazia do outro lado a canção *Oferenda*, também de autoria de Evaldo Gouveia e Jair Amorim.

Lado 2

5. Alguém Me Disse
Autor: Jair Amorim e Evaldo Gouveia
Intérprete: Anísio Silva
Gravação: 14 de janeiro de 1960 – *Copacabana*

- Comentário: Canção que sintetiza a estética do samba-canção romântico cultivado por Jair Amorim e Evaldo Gouveia, centrada na dor-de-cotovelo melodramática e de fácil assimilação popular. A letra trabalha com imagens recorrentes de traição e desilusão amorosa, construídas com linguagem simples, conforme admitido pelo próprio Jair Amorim. O êxito da faixa em 1960 revela como a dupla soube traduzir a sensibilidade popular do período, ocupando com competência o espaço que, uma década antes, pertencia a Lupicínio Rodrigues.

6. O Conde
Autor: Jair Amorim e Evaldo Gouveia
Intérprete: Jair Rodrigues
Gravação: 12 de maio de 1969 – *Philips*

- Comentário: Gravação original de Jair Rodrigues, lançada no compacto simples *Philips* – 365.272 PB, que também conta com a canção *Cheguei Tarde,* de Tião Motorista, pseudônimo de Raimundo Cleto do Espírito Santo.

7. Deixe Que Ela Se Vá
Autor: Jair Amorim e Evaldo Gouveia
Intérprete: Nelson Gonçalves
Gravação: 31 de outubro de 1959 – *RCA Victor*

- Comentário: Gravado por Nelson Gonçalves no dia 31 de outubro de 1959, na *RCA Victor*, teria acrescentado "ao repertório do famoso cantor um nôvo triunfo – tanto artístico quanto comercial". A música foi lançada no compacto simples *RCA Victor* 80-2028, que também contava com a canção *Destino*.

8. Alguém Como Tu
Autor: Jair Amorim e Evaldo Gouveia
Intérprete: Dick Farney
Gravação: 10 de junho de 1969 – *RGE*

- Comentário: "[...] é certo que *Alguém como tu* representou a consagração dessa parceria". Gravada originalmente em junho de 1952 por Dilcinha Batista, na Odeon, também teve uma versão na voz de Dick Farney, em disco feito na Argentina pelo selo *TK* e lançado no Brasil pela *Odeon*. No arranjo, utilizou-se "pela primeira vez numa orquestração de samba o som de um órgão". O fonograma contido no fascículo, apesar de também ter sido gravado por Dick Farney, é posterior, realizado no dia 10 de junho de 1969, na *RGE*.

Link para audição online:
https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-jair-amorim-evaldo-gouveia

16 – TOM JOBIM (1970)

Expediente

Editora Abril Cultural: Vitor Civita (editor), Roberto Civita (diretor de publicações), Pedro Paulo Poppovic (diretor da divisão de fascículos), Ary Coelho (diretor editoria de fascículos).
Foto da capa: Darcy Trigo.
Conselho Editorial: Balfour Zapler (vice-diretor), J. L. Ferrete (secretário), Elifas Andreatto (chefe de arte), Paulo Sérgio Machado (editor de texto)
Pesquisa: Cleonice Lima, Ubirajara Coutinho, Lúcia Parreiras
Assistente de arte: Tércio Paulo Marques
Assessores: José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão, Júlio Medaglia, Tárik de Souza

Colégio de Consultores

Almirante, Antonio Serafim, Aracy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Eneida, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azêdo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Alberto Rêgo, Pádua Reis, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção e Walter Silva.

Repertório

Lado 1

1. Chega de saudade
Autor: Tom Jobim e Vinícius de Moraes
Intérprete: João Gilberto
Gravação: 10 de julho de 1958 – *Odeon*

- Comentário: Focalizado na gravação de João Gilberto, realizada no dia 10 de julho de 1958, na *Odeon*, e lançada em disco pouco depois, o fascículo discute o caráter inovador da obra, que se constituiu em "momento decisivo na carreira dos três grandes instauradores da forma *bossa nova* na música popular brasileira: Tom, Vinícius e João Gilberto". Quanto à gravação, o texto fala abertamente do arranjo: "[...] buscou conjugar a rítmica desconcertante do violão de João Gilberto com a orquestração de Jobim (em cuja elaboração João participou) e o esmêro da instrumentação, acompanhando o estilo intimista do cantor num plano discreto, camerístico" (*HMPB,* n. 16, n/p, 1970).

2. Teresa da praia
Autor: Tom Jobim e Billy Blanco
Intérpretes: Dick Farney e Lúcio Alves
Gravação: 22 de junho de 1954 – *Continental*

- Comentário: Gravada por Dick Farney e Lucio Alves no dia 22 de junho de 1954, a canção, composta por Tom Jobim em parceria com Billy Blanco, teria surgido a partir de uma "suposta rivalidade" entre Farney e Alves, "os dois mais conceituados cantores da época", que mantinham contratos de exclusividade com a Continental. A canção, gravada em dueto pelos dois intérpretes, viria para dirimir

os rumores dessa rivalidade entre eles. O fascículo trata o arranjo instrumento escrito por Tom Jobim como "inegavelmente precursor".

3. Samba de uma nota só
Autor: Tom Jobim e Newton Mendonça
Intérprete: Tom Jobim (piano), Leo Wright (flauta), Édson Machado (bateria)
Gravação: 10 de maio de 1963 – *Verve / Elenco*
Arranjo: Claus Ogerman

- Comentário: A gravação contida no fascículo é um versão instrumental feita em Nova York, nos Estados Unidos, no dia 10 de maio de 1963, com Tom Jobim ao piano, o americano Leo Wright à flauta e o baterista brasileiro Édson Machado. O arranjo orquestral que serve de cobertura foi escrito pelo maestro polonês Claus Ogerman, sendo o disco lançado simultaneamente nos Estados Unidos e no Brasil, pelas gravadoras Verve e Elenco, respectivamente. O lançamento original desta obra ocorreu em 1959, na voz de João de Gilberto, consistindo numa "composição originalíssima, revolucionária, não obstante sua aparente simplicidade estrutural".

4. Garôta de Ipanema
Autor: Tom Jobim e Vinícius de Moraes
Intérprete: Dick Farney
Gravação: Maio de 1970 – *Fascículo HMPB*
Arranjo: José Briamonte

- Comentário: O fonograma contido no fasículo foi gravado em maio de 1970, ou seja, pode ter sido encomendado de forma exclusiva. Conta com a interpretação vocal de Dick Farney e arranjo orquestral de José Briamonte. Quando a canção foi composta, em parceria com Vinicius de Moraes, no final de 1962, logo começou a ser gravada por diferentes intérpretes. O texto lista alguns, que, ainda no início de 1963, lançaram a música em seus discos em diferentes gravadoras: Peri Ribeiro, pela *Odeon*, e o Tamba Trio, na *Philips*, são alguns exemplos dessa capilaridade.

Lado 2

5. Desafinado
Autor: Tom Jobim e Newton Mendonça
Intérprete: João Gilberto
Gravação: 10 de novembro de 1958 – *Odeon*

- Comentário: Outra parceria de Tom Jobim e Newton Mendonça (a exemplo de *Samba de uma nota só*) que foi lançada por João Gilberto, em 1959, "confirmando o espetacular êxito conquistado pelo cantor algum tempo antes com *Chega de saudade*". O texto ressalta, da mesma maneira que o faz com relação a *Chega de saudade*, a estruturação instrumental contida no arranjo.

6. Dindi
Autor: Tom Jobim e Aloysio de Oliveira
Intérprete: Sylvia Telles
Gravação: 14 de novembro de 1966 – *MPS (Alemanha)*

- Comentário: Composta por Tom Jobim em parceria com Aloysio de Oliveira, no segundo semestre de 1959, a canção foi lançada por Sylvia Teles, na *Odeon*. Entretanto, o fonograma contido no fascículo é outro, gravado ao vivo na Alemanha, em 1966, e que em 1970 ainda era "inédito no Brasil". O evento no qual ocorreu a gravação foi um festival de música popular do Brasil e dos Estados Unidos, realizado pela gravadora alemã *MPS (Music Produktion Schwarzwald)*, na sala da Orquestra Filarmônica de Berlim, numa produção de Joachim-Ernst Berendt que contou com nomes como os de Errol Garner, Ray Charles e Edu Lôbo. Em sua performance, Sylvia Telles teve o acompanhamento instrumental de Rosinha de Valença, ao violão, e a importância do fonograma, segundo o fascículo, deve-se ao fato que se trata do último registro gravado pela cantora, porque o espetáculo foi realizado no dia 14 de novembro de 1966, pouco mais de um mês antes de sua morte, em 17 de dezembro daquele ano, vítima de um acidente de automóvel.

7. A felicidade
Autor: Tom Jobim e Vinícius de Moraes

Intérprete: Agostinho dos Santos
Gravação: 23 de julho de 1959 – *RGE*

- Comentário: Gravado por Agostinho dos Santos, somente com Tom Jobim ao piano, não chegou a ser lançado na época. Segundo o fascículo, a escolha se deu porque o arranjo foi considerado "moderno demais", o que levou a gravadora a buscar por algo "menos 'avançado'", optando-se por um arranjo que tivesse a voz de Agostinho acompanhado de orquestra. O fonograma contido no fascículo é o original, que nunca havia sido lançado: "Gravação inédita, portanto, na qual se pode surpreender Tom Jobim em atrevidas experiências harmônicas ao piano".

8. Só tinha de ser com você
Autor: Tom Jobim e Aloysio de Oliveira
Intérprete: Tom Jobim (voz e piano), Dori Caymmi (violão), Danilo Caymmi (flauta), Dom Um Romão (bateria), Sérgio (contrabaixo)
Gravação: ao vivo na casa de Tom Jobim – *sem data especificada*

- Comentário: Composta em parceria com Aloysio de Oliveira, gravação oferecida no fascículo foi realizada ao vivo, na casa de Tom Jobim, tendo o autor cantando e tocando piano, juntamente com o contrabaixista Sérgio, o baterista Dom Um e dois filhos de Dorival Caymmi, Dori, ao violão, e Danilo, à flauta. O texto destaca elementos de arranjo e performance contidos na obra: "Nesta envolvente e flexível página, elementos harmônicos jazzísticos se juntam a uma estrutura rítmico-melódica de grande complexidade, retratando determinada tendência na obra de Tom" (*HMPB,* n. 16, n/p, 1970).

Link para audição online:
https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-tom-jobim

17 – CARTOLA E NELSON CAVAQUINHO (1970)

Expediente

Editora Abril Cultural: Vitor Civita (editor), Roberto Civita (diretor de publicações), Pedro Paulo Poppovic (diretor da divisão de fascículos), Ary Coelho (diretor editoria de fascículos).
Foto da capa: Pedro Henrique.
Conselho Editorial: Balfour Zapler (vice-diretor), J. L. Ferrete (secretário), Elifas Andreatto (chefe de arte), Paulo Sérgio Machado (editor de texto)
Pesquisa: Cleonice Lima, Ubirajara Coutinho, Lúcia Parreiras
Assistente de arte: Tércio Paulo Marques
Assessores: José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão, Júlio Medaglia, Tárik de Souza

Colégio de Consultores

Almirante, Antonio Serafim, Aracy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Eneida, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azêdo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Alberto Rêgo, Pádua Reis, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção e Walter Silva.

Repertório

Lado 1

1. Luz negra
Autor: Nélson Cavaquinho e Américo Seixas
Intérprete: Elizeth Cardoso
Gravação: 27 de junho de 1966 – *Copacabana*

- Comentário: Gravação de Elizeth Cardoso, realizada no dia 27 de junho de 1966 para a gravadora Copacabana. O arranjo conta com estrutura e acompanhamento instrumental possíveis de se encontrar em muitas rodas de partido alto, por apresentar instrumentos de percussão e harmônicos, além de um coro. O fascíclo informa que os seguintes músicos participaram do fonograma: na percussão, Élton Medeiros (caixa de fósforo e prato e faca), Aléo (afochê), Arnaud, Bucy e Anescarzinho (tamborins), Oscar (agogô), Raul Marques (surdo); nos instrumentos harmônicos, Jair do Cavaquinho (cavaquinho), Nélson Sargento, Soares de Freitas e Paulinho da Viola (violões). Não há informações sobre os cantores que integraram o coro, apenas o registro de que no final da música ouve-se a voz do autor, Nélson Cavaquinho.

2. Rugas
Autor: Nélson Cavaquinho e Ari Monteiro
Intérprete: Cyro Monteiro
Gravação: 21 de março de 1946 – *RCA Victor*

- Comentário: Com o acompanhamento do regional de Benedito Lacerda e a interpretação vocal de Cyro Monteiro, a gravação oferecida no fascículo é a original, datada de 21 de março de 1946, na *RCA*

Victor. De acordo com o texto, na etiqueta de lançamento do disco original, o nome do autor aparece como Nélson Silva, ainda sem o pseudônimo que o deixaria famoso, Nélson Cavaquinho.

3. A flor e o espinho
Autor: Nélson Cavaquinho, Guilherme de Brito e Carlos Zéfiro
Intérprete: Elizeth Cardoso
Gravação: 20 de agosto de 1965 – *Musidisc*

- Comentário: Outra gravação com instrumentação típica de partido alto, este samba, composto por Nelson Cavaquinho em parceria com Guilherme de Brito, de acordo com o texto, "causou funda impressão aos estudiosos de nossa música popular", sendo considerado "a obra-prima de Cavaquinho". Com a voz de Elizeth Cardoso, a música foi gravada no dia 20 de agosto de 1965 e teve no acompanhamento os violões de Nélson Sargento, José Soares de Freitas e Paulinho da Viola, ritmados pela caixa de fósforos de Élton Medeiros.

4. Degraus da vida
Autor: Nélson Cavaquinho, César Brasil e Antônio Braga
Intérprete: Orlando Silva
Gravação: 26 de outubro de 1970 – *RCA Victor*

- Comentário: Lançado originalmente na voz de Roberto Silva, pela *Copacabana*, em 1961, este samba, composto por Nélson Cavaquinho em parceria com César Brasil e Antônio Braga, de acordo com o fascículo, era "considerado pela crítica o trabalho em que mais se reflete a personalidade do boêmio". Foi produzido um novo fongorama para o disco da coleção, datado de 26 de outubro de 1970 e com a interpretação vocal de Orlando Silva, "um dos cantores mais categorizados do nosso país, em tôdas as épocas", que contou com o acompanhamento instrumental do regional de Menezes e Canhoto e a participação do trombonista Raul de Barros.

Lado 2

5. O sol nascerá
Autor: Cartola e Élton Medeiros
Intérprete: Nara Leão
Gravação: 1964 – *Philips*

- Comentário: Obra de Cartola e Élton Medeiros, a gravação contida no fascículo é a original, na voz de Nara Leão, lançada pela *Philips*, em 1964. Alguns trechos do texto de apresentação da música destacam três aspectos: a aceitação do público, a melodia e a visão que a crítica fazia da obra. Com relação ao primeiro aspecto, é salientada sua "popularidade", sendo "a mais destacada composição de Cartola", o que teria impulsinado gravações por intérpretes como Elis Regina e Jair Rodrigues, além de versões em contexto instrumental. É justamente por isso que parece se justificar o enfoque dado à melodia, correspondente ao segundo aspecto destacado, à qual se credita "o triunfo desta composição". Finalmente, é a melodia que conduz ao terceiro e último aspecto, a visão dos críticos, uma vez que a linha melódica composta por Cartola era "tida como um das mais bem engendradas da música popular brasileira nos últimos dez anos".

6. Divina dama
Autor: Cartola
Intérprete: Francisco Alves
Gravação: 14 de março de 1934 – *Odeon*

- Comentário: Através da gravação original, realizada em 14 de março de 1934 na *Odeon*, por Francisco Alves e a Orquestra Odeon, o fasículo dá visibilidade àquela que seria considerada, pelo próprio Cartola, como sua melhor composição. A obra seria dedicada a uma moça que Cartola conhecera em um Carnaval de tempos antes e "num baile com ela brincou durante tôda a folia". Passadas as festas, descobriu que a moça estava noiva e por isso escreveu o samba decidado a ela na manhã da quarta-feira de cinzas.

7. Tive, sim
Autor: Cartola

Intérprete: Cyro Monteiro
Gravação: 20 de junho de 1968 – *RCA Victor*

- Comentário: Obra com a qual Cartola concorreu na I Bienal do Samba, promovida em 1968 pela TV Record, de São Paulo. A gravação contida no disco foi feita por Cyro Monteiro, cantor que defendeu a composição na Bienal. Considerando o contexto do samba no Rio de Janeiro, vale ressaltar a conexão de Cartola com a surgimento das escolas de samba. Ismael Silva foi um dos fundadores da primeira escola de samba do Rio, a "Deixa Falar", no Estácio, em 1929; Cartola esteve entre os fundadores da segunda escola de samba, a "Estação Primeira", de Mangueira, em alusão à "primeira parada dos trens de subúrbio que partiam da cidade" (*HMPB*, n. 17, p. 3, 1970).

8. Preconceito
Autor: Cartola
Intérprete: Cartola
Gravação: 26 de outubro de 1970 – *RCA Victor*

- Comentário: A exemplo de *Degraus da vida* (Nélson Cavaquinho, César Brasil e Antônio Braga), este samba foi gravado especialmente para o fascículo. A captação ocorreu no estúdio da *RCA Victor*, no dia 26 de outubro de 1970, com o regional de Menezes e Canhoto e a participação do trombonista Raul de Barros. Segundo o fascículo, à época a canção não havia sido lançada em disco, apesar do "sucesso que alcançou nas apresentações públicas de Cartola". A gravação realizada é classificada como de "grande importância documental", por ter o próprio autor como intérprete. Quanto à composição em si, o texto ressalta a "condução melódica e sôlta" criada pelo artista, o que teria gerado um "resultado altamente impressivo".

Link para audição online:
https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-cartola-nelson-cavaquinho

18 – ROBERTO CARLOS (1970)

Expediente

Marcando a segunda mudança no expediente, com Carolina de Andrade assumindo como vice-diretora no lugar de Balfour Zapler. Também houve mudança na parte de arte, com Luiz A. C. Saldanha tornando-se o assistente, no lugar antes ocupado por Tércio Marques.

Editora Abril Cultural: Vitor Civita (editor), Roberto Civita (diretor de publicações), Pedro Paulo Poppovic (diretor da divisão de fascículos), Ary Coelho (diretor editoria de fascículos).
Foto da capa: Luigi Mamprin, mostrando um painel que ficava na entrada do Teatro Record no qual os fãs do cantor assinavam seus nomes. Vale lembrar que Roberto Carlos, juntamente com Erasmo Carlos e Wanderléia, apresentaram o programa *Jovem Guarda*, na TV Record, entre 1965-68.
Conselho Editorial: Carolina Andrade (vice-diretora), J. L. Ferrete (secretário), Elifas Andreatto (chefe de arte), Paulo Sérgio M. Machado (editor de texto).
Pesquisa: Cleonice Lima, Ubirajara Coutinho, Lúcia Parreiras
Texto: Ubirajara Coutinho
Assistente de arte: Luiz A. C. Saldanha
Assessores: José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão, Júlio Medaglia, Tárik de Souza

Colégio de Consultores

Almirante, Antonio Serafim, Aracy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Eneida, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azêdo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Alberto Rêgo, Pádua Reis, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção e Walter Silva.

Repertório

Apesar de trazer somente o nome de Roberto na capa, o disco do fascículo traz a informação, no topo da etiqueta, de que há a participação de Erasmo Carlos.

Lado 1

1. Quero que vá tudo pro inferno
Autor: Roberto Carlos e Erasmo Carlos
Intérprete: Roberto Carlos
Gravação: Final de 1965 – *CBS*

- Comentário: Composta por Roberto em parceria com Erasmo Carlos, o registro fonográfico da obra oferecido no fascículo, gravado no final de 1965, é identificado como sendo obra "de profundo valor histórico", por ter sido a gravação mais vendida da década de 1960, chegando a ser cantada no carnaval de 1966, o que teria sido considerado pelos cronistas da época como algo "revolucionário", porque se tratava de "um iê-iê-iê rompendo com todas as tradições momescas". Do ponto de vista da sonoridade, o fascículo destaca o acompanhamento instrumental, "do organista Lafayette e seu conjunto".

2. Namoradinha de um amigo meu
Autor: Roberto Carlos e Erasmo Carlos

Intérprete: Wilson Simonal
Gravação: 2 de agosto de 1968 – *Odeon*

- Comentário: A gravação oferecida no fascículo, realizada por Wilson Simonal em 2 de agosto de 1968, demonstra, de acordo com o texto, "a adaptabilidade rítmica da música de Roberto Carlos", composta em 1966 e fruto da sua parceria com Erasmo. O registro fonográfico original foi feito pelo próprio Roberto na *CBS*, sendo tratado pelo fascículo como um "nôvo triunfo à carreira do intérprete". Dados do IBOPE mostram que a gravação original, na voz de Roberto Carlos e lançada em CPS (compacto simples), ficou em 1º lugar nas vendas no mês de janeiro de 1967, caindo para 2º em fevereiro, retornando para a 1ª posição no mês de março e fechando abril em 4º lugar.

3. Se você pensa
Autor: Roberto Carlos e Erasmo Carlos
Intérprete: Gal Costa
Gravação: 17 de janeiro de 1969 – *Philips*

- Comentário: O texto começa cravando que, "pela unanimidade da crítica", esta composição de Roberto e Erasmo seria "a melhor produção" dos dois. Datada do final de 1968, foi gravada pelo próprio Roberto, na *CBS*, no entanto, o fonograma gravado foi produzido no dia 17 de janeiro de 1969, na *Philips*, tendo Gal Costa como intérprete, o que teria servido para confirmar "o imediato êxito da composição".

4. Festa de arromba
Autor: Roberto Carlos e Erasmo Carlos
Intérprete: Erasmo Carlos
Gravação: 22 de março de 1965 – *RGE*

- Comentário: Colocada como sendo parte da "primeira fase da parceria Roberto-Erasmo Carlos", a canção tem seu fonograma original oferecido no fascículo. A gravação, na voz de Erasmo, foi realizada na *RGE* no dia 22 de março de 1965, auge da Jovem Guarda e que culminaria, em agosto daquele ano, com o início das transmissões do programa homônimo veiculado pela TV Record, atração que se manteria ativa até o início de 1968. Com relação à canção *Festa de arramba*, o texto do fascículo considera que seu "rápido sucesso" e "contagiante alegria" firmaram, por meio da "letra movimentada", "os nomes mais importantes dos precursores da música de juventude".

Lado 2

5. Oh! Meu imenso amor
Autor: Roberto Carlos e Erasmo Carlos
Intérprete: Roberto Carlos
Gravação: Dezembro de 1969 – *CBS*

- Comentário: Ao falar desta composição de Roberto e Erasmo, o texto destaca o fato de se tratar de uma "valsinha", o que representaria uma "incursão de Roberto Carlos no ritmo ternário". Esta afirmação ganha importância uma vez que o *iê-iê-iê*, que tinha Roberto e Erasmo entre seus principais nomes, era influenciado pelo rock dos Estados Unidos e da Inglaterra, cuja estrutura rítmica fundamentava-se na divisão quaternária simples (4/4) ou quaternária composta (12/8). A gravação oferecida era a original, na voz de Roberto e feita em dezembro de 1969 para a *CBS*, tendo como acompanhamento "bandinha e côro". A obra representaria "uma tentativa jovem de fazer música à antiga", o que teria deixado "patente a versatilidade dos autores".

6. Eu disse adeus
Autor: Roberto Carlos e Erasmo Carlos
Intérprete: Elizeth Cardoso
Gravação: 16 de junho de 1970 – Ao vivo na boate Sucata, Rio de Janeiro

- Comentário: O texto a considera "um dos mais expressivos sucessos românticos da dupla Roberto-Erasmo Carlos", cuja gravação original foi na voz de Roberto, em agosto de 1969, pela *CBS*. No mês seguinte, Altemar Dutra também gravaria a canção, pela *Odeon*, "e ambos os lançamentos logo se impuseram à preferência do público, merecendo extraordinário índice de vendas". A gravação contida no fascículo, de um registro ao vivo da cantora Elizeth Cardoso, em show na boate Sucata, no Rio de

Janeiro, é do dia 16 de junho de 1970. A cantora, que segundo o texto "acrescenta novos valôres a esta bonita página", em função de sua "interpretação particularmente intensa, cheia de calor", teve o acompanhamento do pianista Hamilton Godoy.

7. Festa do bolinha
Autor: Roberto Carlos e Erasmo Carlos
Intérprete: Trio Esperança
Gravação: 19 de abril de 1965 – *Odeon*

- Comentário: Destinada ao público infantil, a gravação oferecida é a original, feita pelo Trio Esperança (cujos integrantes eram os irmãos Regina, Evinha e Mário) no dia 19 de abril de 1965, na *Odeon*. O texto aponta como qualidades da obra a "condução melódica muito bem desenvolvida", que teria resultado em "perfeita concatenação versos-música". Isso pode ser explicado pelo ponto de vista da prosódia musical, por meio da qual os tempos fortes dos compassos devem estar encaixados às sílabas tônicas das palavras.

8. Sentado à beira do caminho
Autor: Roberto Carlos e Erasmo Carlos
Intérprete: Erasmo Carlos
Gravação: 9 de abril de 1969 – *RGE*

- Comentário: Gravação original de Erasmo Carlos, realizada no dia 9 de abril de 1969, na *RGE*. A canção é abordada no fascículo por conta de sua estrutura textual, "calcada num esquema romântico, soliloquial", que alcançaria "índices de vendas incomuns", sendo um dos "grandes sucessos em gravação no primeiro semestre" do seu ano de lançamento. Dados do IBOPE apontam que o compacto simples de Erasmo que continha essa música foi o campeão de vendas nos meses de junho e julho de 1969.

Link para audição online:
https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-roberto-carlos

19 – JOUBERT DE CARVALHO (1971)

Expediente

Editora Abril Cultural: Vitor Civita (editor), Roberto Civita (diretor de publicações), Pedro Paulo Poppovic (diretor da divisão de fascículos), Ary Coelho (diretor editoria de fascículos).
Foto da capa: Pedro Henrique.
Conselho Editorial: Carolina Andrade (vice-diretora), J. L. Ferrete (secretário), Elifas Andreatto (chefe de arte), Paulo Sérgio M. Machado (editor de texto).
Pesquisa: Cleonice Lima, Ubirajara Coutinho, Lúcia Parreiras
Texto: Ubirajara Coutinho
Assistente de arte: Luiz A. C. Saldanha
Assessores: José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão, Júlio Medaglia, Tárik de Souza

Colégio de Consultores

Almirante, Antonio Serafim, Aracy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Eneida, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azêdo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Alberto Rêgo, Pádua Reis, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção e Walter Silva.

Repertório

Lado 1

1. Pra você gostar de mim (Taí)
Autor: Joubert de Carvalho
Intérprete: Carmen Miranda
Gravação: 27 de janeiro de 1930 – *RCA Victor*

- Comentário: Esta foi a primeira obra de Joubert de Carvalho a alcançar projeção nacional, resultando ainda no sucesso inaugural de Carmen Miranda, à época na casa dos 20 anos de idade. A cantora havia gravado outros dois discos anteriormente, mas foi com essa marcha (uma das favoritas do público no carnaval de 1930 e cujo fonograma original é o que consta no fascículo) que ela obteve seu melhor êxito comercial até então. O fascículo destaca a técnica de gravação, "precaríssima", dos "primórdios do sistema elétrico", que obrigava "cantores de pouca extensão vocal a esforços além de sua empostação natural, principalmente quando acompanhados de orquestra", como seria o caso de Carmen Miranda neste fonograma. Quanto à interpretação vocal da cantora, a avaliação contida no texto dá conta de que ela vinha "seguindo o estilo das grandes intérpretes da época", ou seja: "apresentar-se quase gritando".

2. De papo pro á
Autor: Joubert de Carvalho e Olegário Mariano
Intérprete: Gastão Formenti
Gravação: 28 de agosto de 1931 – *RCA Victor*

- Comentário: Composta em parceria com Olegário Mariano, autor da letra, foi gravada no dia 28 de agosto de 1931, na *RCA Victor*, "com um dos cantores mais aplaudidos da época – o paulista Gastão Formenti". O texto indica a formação instrumental do acompanhamento, com uma base harmônica e rítmica constituída por piano, contrabaixo, dois violões e bateria, tendo com instrumentos de cobertura um naipe de sopros formado por trompete e clarinete, além do vocal de apoio do cantor Carlos Barbosa.

3. Não me abandones nunca
Autor: Joubert de Carvalho
Intérprete: Silvio Caldas
Gravação: Novembro de 1968 – regravação em regional

- Comentário: Classificada pelo fascículo como "um dos maiores sucessos românticos de 1938", essa valsa teria sido composta por Joubert de Carvalho especialmente para o cantor Silvio Caldas. A gravação original, feita por Caldas em agosto de 1938, tinha acompanhamento de orquestra, no entanto, a que se encontra no fascículo foi realizada trinta anos mais tarde, em novembro de 1968, pelo próprio Silvio Caldas, mas desta vez acompanhado por um regional.

4. Maringá
Autor: Joubert de Carvalho
Intérprete: Carlos Galhardo
Gravação: 18 de dezembro de 1957 – *RCA Victor*

- Comentário: A composição, do início da década de 1930, segundo o texto, foi considerada pela crítica como "a mais expressiva das criações de Joubert", o que resultaria em sucesso comercial até mesmo nos anos 1970, quando o fascículo foi lançado. O título era uma forma contraída do nome Maria do Ingá, uma lenda paraibana que daria nome ao município de Maringá, "uma das mais prósperas cidades paranaenses". Segundo o texto, a primeira gravação desta música ocorreu em 13 de junho de 1932, na RCA Victor, com a interpretação de Gastão Formenti. Mais tarde, em 29 de junho de 1939, Carlos Galhardo gravou a obra, acompanha por um regional, o que "revitalizou" a "popularidade" desta canção. Entretanto, o fonograma contido no disco que acompanha o fascículo é mais recente, do dia 18 de dezembro de 1957, também feito na *RCA* e tendo Galhardo como intérprete.

Lado 2

5. Zíngara
Autor: Joubert de Carvalho e Olegário Mariano
Intérprete: Gastão Formenti
Gravação: 11 de setembro de 1931 – *RCA Victor*

- Comentário: Esta canção fez parte de um compacto de Gastão Formenti, que também apresentava *De papo pro á*, ambas compostas por Joubert de Carvalho em parceria com o letrista Olegário Mariano. A gravação contida no fascículo é a original, feita no dia 11 de setembro de 1931, com acompanhamento da Orquestra Victor Brasileira, dirigida e regida pelo pianista Rondon, que, neste fonograma, contava com a seguinte formação instrumental: seção rítmica e harmônica (piano, violão, contrabaixo e bateria), trio de cordas (dois violinos e um violoncelo) e duo de madeiras (dois clarinetes).

6. Pierrô
Autor: Joubert de Carvalho e Paschoal Carlos Magno
Intérprete: Silvio Caldas
Gravação: 14 de março de 1956 – *CBS*

- Comentário: Parceria de Joubert de Carvalho com o teatrólogo Paschoal Carlos Magno, compositor da letra, é apontada pelo fascículo como uma obra de teor romântico que "sintetiza com fidelidade o espírito da época em que foi criada". O texto indica que parte da crítica a considerava como "'Música de salão'", enquanto era identificada por outros como um "'**Lied** em moldes brasileiros'". A gravação original data de outubro de 1931 e o fonograma oferecido no fascículo é de 14 de março de 1956, gravado por Silvio Caldas, na *CBS*, tendo o acompanhamento da orquestra de Renato Oliveira.

7. Minha Casa
Autor: Joubert de Carvalho

Intérprete: Carlos José
Gravação: Novembro de 1969 – *CBS*

- Comentário: Tratada como o "produto de um dos melhores momentos de inspiração de Joubert de Carvalho", a canção foi gravada em setembro de 1946 e lançada em disco perto do final daquele ano. A gravação, na voz de Silvio Caldas, teria agradado "plenamente ao público brasileiro", sendo a interpretação do cantor uma das principais razões para o sucesso. O fonograma disponível no fascículo é posterior, gravado por Carlos José em novembro de 1969, na *CBS*.

8. A flôr e a vida
Autor: Joubert de Carvalho
Intérprete: Joubert de Carvalho
Gravação: Dezembro de 1970 – *RCA Victor*
Arranjo: José Menezes

- Comentário: Das obras que integram o repertório do fascículo, esta canção, uma valsa, é a mais recente de Joubert de Carvalho. Inscrita no V Festival Internacional da Canção, em 1970, ficou de fora das primeiras trezentas classificadas, "talvez por afastar-se do espírito que orienta aquela competição musical". Entretanto, pouco tempo depois a composição venceria o II Festival Brasileiro de Seresta, ocorrido no Rio de Janeiro. A gravação oferecida no fascículo (realizada em dezembro de 1970, na *RCA*) estaria revestida de "grande importância", pois registrava, "pela primeira em disco", o próprio Joubert tocando piano e acompanhado por coro e orquestra, tendo arranjos e regência do maestro José Menezes.

Link para audição online:
https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-joubert-de-carvalho

20 – EDU LÔBO (1971)

Expediente

Editora Abril Cultural: Vitor Civita (editor), Roberto Civita (diretor de publicações), Pedro Paulo Poppovic (diretor da divisão de fascículos), Ary Coelho (diretor editoria de fascículos).
Foto da capa: Não creditada.
Conselho Editorial: Carolina Andrade (vice-diretora), J. L. Ferrete (secretário), Elifas Andreatto (chefe de arte), Paulo Sérgio M. Machado (editor de texto).
Pesquisa: Cleonice Lima, Ubirajara Coutinho, Lúcia Parreiras
Texto: Ubirajara Coutinho
Assistente de arte: Luiz A. C. Saldanha
Assessores: José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão, Júlio Medaglia, Tárik de Souza

Colégio de Consultores

Almirante, Antonio Serafim, Aracy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Eneida, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azêdo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Alberto Rêgo, Pádua Reis, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção e Walter Silva.

Repertório

Lado 1

1. Arrastão
Autores: Edu Lôbo e Vinicius de Moraes
Intérprete: Elis Regina
Gravação: Abril de 1965 – *TV Excelsior / LP*

- Comentário: Vencedora do I Festival da Música Popular Brasileira, promovido pela TV Excelsior, de São Paulo, realizado em abril de 1965, a canção é apontada no fascículo como sendo um marco importante por três motivos: a) sua imagem cênica, devido à coreografia da intérprete, Elis Regina, que cantava balançando os braços e seguia a orientação do bailarino estadunidense Lennie Dale, responsável por instrui-la na realização de "movimentos coreográficos cadenciados". Tal performance, de acordo com o texto, representaria uma "ruptura com a primeira fase da bossa nova, geralmente tímida e intimista desde João Gilberto; b) por projetar o compositor Edu Lôbo a um circuito midiático e de público para além da bossa nova, onde era conhecido e, em certa medida, tinha seu trabalho restrito; c) por marcar "comercialmente" um novo tipo de atração televisiva: os festivais de música popular, que viriam a ocupar, os anos seguintes, as grades de programação de emissoras como a *TV Record*, também em São Paulo, e a *TV Globo*, no Rio de Janeiro.

2. Canção do amanhecer
Autores: Edu Lôbo e Vinicius de Moraes
Intérprete: Edu Lôbo
Gravação: Tamba Trio – *Elenco*

- Comentário: Composta em parceria com Vinicius de Moraes, a canção foi gravada originalmente pelo próprio Edu Lôbo, tendo o acompanhamento instrumental do Tamba Trio. O texto do fascículo destaca a melodia, "leve e de permanente suspense", como sendo uma das principais características da obra.

3. No cordão da saideira
Autor: Edu Lôbo
Intérprete: MPB-4
Gravação: 17 de julho de 1967

- Comentário: Com influências nordestinas, possivelmente "herdadas do pai - compositor Fernando Lôbo, nascido no Recife", a canção representaria uma maneira de Edu Lôbo "reconstruir" o frevo "à sua maneira". A gravação escolhida pela coleção foi a do MPB-4, realizada em 17 de julho de 1967, considerada a "de maior sucesso" para a obra. O texto destaca as "combinações poéticas" executadas pelo grupo vocal no final da música, quando o andamento fica mais rápido, que contribuíram para "aumentar o balanço do rítmo".

4. Upa, neguinho
Autores: Edu Lôbo e Gianfrancesco Guarnieri
Intérprete: Elis Regina
Gravação: 20 de maio de 1966 – *Philips*

- Comentário: Composta em parceria com Gianfrancesco Guarnieri para integrar a trilha sonora do espetáculo teatral *Arena conta Zumbi*, escrito por Guarnieri e Augusto Boal, acabou se tornando o "segundo grande sucesso popular de Edu Lôbo", tanto pela peça quanto pela gravação de Elis Regina, realizada na *Philips* no dia 20 de maio de 1966 e que integra o disco contido no fascículo. Depois de figurar "com insistência nas paradas de sucesso do Rio e de São Paulo", alcançou projeção internacional quando Elis Regina, por meio de uma "interpretação vibrante e criativa", inseriu a obra no repertório dos espetáculos que faria na casa de shows Olympia, em Paris. Do ponto vista composicional, o fascículo destaca a estrutura harmônica da obra, "bem encadeada", que se somava a "impulsos rítmicos" que surgiam "em vários compassos", retomando o estilo composicional adotado por Edu em *Arrastão*, obra responsável por projetá-lo para além do circuito da bossa nova. Comparando a estrutura composicional das duas obras com o que o fascículo destaca, é possível intuir que o autor do texto falava do modalismo contido nas composições de Edu.

Lado 2

5. Ponteio
Autores: Edu Lôbo e José Carlos Capinam
Intérpretes: Edu Lôbo e Marília Medalha
Gravação: 26 de setembro de 1967 – *Philips*

- Comentário: Composta em parceria com José Carlos Capinam (integrante do colégio de consultores da coleção *HMPB*), esta é outra composição de Edu Lôbo a vencer um festival televisivo (primeiro lugar no III Festival da Música Popular Brasileira, promovido pela *TV Record*, de São Paulo, em 1967). Apontada pelo fascículo como sendo uma importante marca na carreira do compositor, a obra representaria "a afirmação de um estilo individual", devido à "complexa combinação de sons eruditos" que se somavam ao "impacto da música popular", tendo, neste aspecto, contribuído "decisivamente" a letra escrita por Capinam. A gravação escolhida para o fascículo foi feita na *Philips*, no dia 26 de setembro de 1967, menos de um mês antes de ser a vencedora do III Festival da Record. Interpretam a canção o autor e a cantora Marilia Medalha, os mesmos que defenderiam a obra no festival. O compacto simples com a música, segundo dados do IBOPE, ficou na 12ª posição entre os mais vendidos no mês de novembro de 1967, repetindo o resultado no mês seguinte. Entre as características musicais apontadas pelo fascículo como sendo reflexos do sucesso da composição, estavam a "grande expressividade orquestral", sua "fácil comunicação popular" e seu "estilo sonoro, voluntarioso", que alternava, "com precisão, clímax e anticlímax musicais".

6. Corrida de jangada
Autor: Edu Lôbo
Intérprete: Elis Regina
Gravação: 26 de agosto de 1968 – *Philips*

- Comentário: O fascículo considera esta canção como "o mais recente sucesso popular de Edu Lôbo", e destaca o estilo da composição, no molde "vibrante" de *Arrastão*, contudo, de "letra mais elaborada", indicando "maior concentração de impacto musical que nas primeiras composições" do artista. A exemplo de *Arrastão*, *Corrida de jangada* também foi gravada por Elis Regina, só que desta vez no estúdio da *Philips*, no dia 26 de agosto de 1968, pouco antes de Edu Lôbo partir para os Estados Unidos.

7. Borandá
Autor: Edu Lôbo
Intérpretes: Edu Lôbo e o Tamba Trio
Gravação: Dezembro de 1964 – *Elenco*

- Comentário: Enquadrada pelo fascículo no âmbito da canção de protesto, esta composição, gravada pelo próprio Edu, com o acompanhamento do Tamba Trio, em dezembro de 1964, para a gravadora Elenco, é identificada por algumas virtudes apontadas do texto que remente à ideia de linguagem da canção, de Moraes (2000). O primeiro ponto viria da letra, em função da forma contraída da expressão "vamos embora andar", que na conjunção é transformada em "barandá", título da obra, algo que o texto qualifica como uma "interessante contribuição poética". No aspecto musical, o texto ressalta o "vigoroso acompanhamento de violão de Edu", dado como fundamental para o "clima harmônico" da composição. Para fechar, são destacados o "apoio sóbrio e envolvente" do Tamba Trio e a voz "discreta" e "eficiente" de Edu, "um dos melhores intérpretes de suas próprias composições".

8. Chegança
Autor: Edu Lôbo
Intérprete: Nara Leão
Gravação: 29 de junho de 1964 – *Philips*

- Comentário: A exemplo de *Borandá*, *Chegança* também é enquadrada pelo fascículo em certa categoria temática, não de protesto propriamente dito, mas de caráter social, ideia "muito difundida a partir do Show Opinião". Novamente se torna necessário analisar essa obra a partir da ideia de linguagem da canção Moraes (2000), uma vez que o tema social vem amparado pelo "otimismo das festas de chegada do interior nordestino", ou seja, pode haver elementos de natureza modal contidos na obra que ajudem a conferir significado àquilo que a canção tenta transmitir como um todo. Quanto à gravação, o fonograma contido no fascículo foi feito na *Philips* no dia 29 de junho de 1964, tendo a cantora Nara Leão como intérprete.

Link para audição online:
https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-edu-lobo

21 – HERIVELTO MARTINS (1971)

Expediente

Editora Abril Cultural: Vitor Civita (editor), Roberto Civita (diretor de publicações), Pedro Paulo Poppovic (diretor da divisão de fascículos), Ary Coelho (diretor editoria de fascículos).
Foto da capa: Pedro Henrique.
Conselho Editorial: Carolina Andrade (vice-diretora), J. L. Ferrete (secretário), Elifas Andreatto (chefe de arte), Paulo Sérgio M. Machado (editor de texto).
Pesquisa: Cleonice Lima, Ubirajara Coutinho, Lúcia Parreiras
Texto: Ubirajara Coutinho
Assistente de arte: Luiz A. C. Saldanha
Assessores: José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão, Júlio Medaglia, Tárik de Souza

Colégio de Consultores

Almirante, Antonio Serafim, Aracy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Eneida, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azêdo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Alberto Rêgo, Pádua Reis, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção e Walter Silva.

Repertório

Lado 1

1. Ave Maria no Morro
Autor: Herivelto Martins
Intérpretes: Trio de Ouro (Dalva de Oliveira, Nilo Chagas, Herivelto Martins)
Gravação: 5 de junho de 1942 – *Odeon*
Arranjo: Otaviano Romeiro (Maestro Fon-Fon)

- Comentário: O fascículo oferece a gravação original da canção, feita no dia 5 de junho de 1942, na *Odeon*, por Dalva de Oliveira, Nilo Chagas e Herivelto Martins, que formavam o Trio de Ouro. É importante considerar que Herivelto e Nilo formavam a dupla Preto e Branco, sendo que com esse título Herivelto já havia atuado em dupla com outros parceiros. Com relação à gravação, o solo da cantora Dalva de Oliveira é considerado "um dos mais perfeitos de sua carreira". O arranjo e a regência são do maestro *Fon-Fon*, pseudônimo do alagoano Otaviano Romeiro. Este samba-canção foi classificado pelo texto como "a obra-prima romântica de Herivelto", tendo sido gravada também no exterior.

2. A Lapa
Autores: Herivelto Martins e Benedito Lacerda
Intérprete: Francisco Alves
Gravação: 9 de novembro de 1949 – *Odeon*

- Comentário: Composta em parceria com Benedito Lacerda, a gravação disponível no fascículo é a original, realizada na *Odeon* por Francisco Alves, com acompanhamento de coro e orquestra, no dia 9 de novembro de 1949. A obra foi feita para o carnaval de 1950 e se "transformou num dos maiores sucessos" daquele ano, "concorrendo com outros lançamentos inegavelmente marcantes", dentre os quais destacavam-se *Daqui não saio* (Paquito e Romeu Gentil) e *Nêga Maluca* (Evaldo Ruy e Fernando Lôbo, pai de Edu Lôbo).

3. Cabelos brancos
Autores: Herivelto Martins e Marino Pinto
Intérprete: Silvio Caldas
Gravação: Novembro de 1961 – *Odeon*

- Comentário: Este samba foi composto por Herivelto Martins em parceria com Marino Pinto, conquistando, segundo o texto, "rápida projeção logo após o lançamento". A gravação contida no fascículo é de novembro de 1961, feita por Sílvio Caldas, entretanto, a original foi realizada em 30 de novembro de 1948, na *Odeon*, pelo grupo Quatro Ases e Um Curinga. Mais tarde, em 22 de janeiro de 1951, Alcides Gerardi também gravaria a canção pela *Odeon*, confirmando "categoricamente" o sucesso da obra.

4. Pensando em ti
Autores: Herivelto Martins e David Nasser
Intérprete: Nelson Gonçalves
Gravação: 5 de abril de 1957 – *RCA Victor*

- Comentário: Fruto da parceria entre Herivelto e David Nasser, o texto aponta que "observadores" consideraram esta obra como a "despedida" de Herivelto das "paradas de sucesso". A gravação oferecida no fascículo foi feita por Nelson Gonçalves no dia 5 de abril de 1957, na *RCA Victor*, sendo classificada como a de maior "prestígio" para esta composição.

Lado 2

5. Caminhemos
Autor: Herivelto Martins
Intérprete: Francisco Alves
Gravação: 13 de junho de 1947 – *Odeon*
Arranjo: Lirio Panicali

- Comentário: – A gravação oferecida no fascículo é a original, na voz de Francisco Alves e realizada no dia 13 de junho de 1947, na *Odeon*. O texto trata esta obra como sendo "pertencente a uma das melhores fases criativas de Herivelto Martins", alcançando o mercado internacional e passando a "merecer gravações preciosas em outros países".

6. Praça Onze
Autor: Herivelto Martins
Intérprete: Trio de Ouro e Castro Barbosa
Gravação: 25 de dezembro de 1941 – *Columbia*

- Comentário: Canção vencedora de um concurso de música popular promovido pela então prefeitura do Distrito Federal, teria surgido, de acordo com o fascículo nas palavras do próprio autor, de um "'samba nascido de uma ideia de Grande Otelo'" e foi sucesso no carnaval de 1942, vencendo no referido concurso outras obras que se tornariam célebres no samba carioca, como *Ai, que saudade da Amélia*, de Ataulfo Alves. A gravação oferecida no fascículo é a original, realizada na *Columbia* no dia 25 de dezembro de 1941 pelo Trio de Ouro. Participaram do fonograma o cantor Castro Barbosa e o acompanhamento instrumental ficou a cargo do regional de Benedito Lacerda.

7. Segrêdo
Autores: Herivelto Martins e Marino Pinto
Intérprete: Dalva de Oliveira
Gravação: 6 de maio de 1947 – *Odeon.*

- Comentário: Gravada na voz de Dalva de Oliveira e com o acompanhamento da Orquestra Odeon, esta composição de Herivelto Martins e Marino Pinto teria sido, segundo o texto do fascículo, avaliada pela crítica como "um dos mais importantes lançamentos de 1947", sendo evidência da "excelente forma artística de sua intérprete", além de validar o "enorme prestígio do gênero samba-canção". A gravação foi feita no dia 6 de maio de 1947, na *Odeon*.

8. Lá em Mangueira
Autores: Herivelto Martins e Heitor dos Prazeres
Intérpretes: Martinho da Vila e Os Originais do Samba
Gravação: 14 de dezembro de 1970 – *RCA*

- Comentário: Fruto da parceria de Herivelto e Heitor dos Prazeres, esta obra, datada de 1942, foi sucesso em sua época de lançamento, tendo como fonograma original uma gravação do Trio de Ouro realizada em outubro daquele ano para a Odeon. Apesar do sucesso, foi gravada novamente quase trinta anos depois, ficando este novo registro a cargo de Elizeth Cardozo, que gravou a canção para o selo *Copacabana* em junho de 1970. Já o fonograma contido no fascículo, com Martinho da Vila e Os Originais do Samba, registrado em 14 de dezembro de 1970, na *RCA*, parece ter sido produzido exclusivamente para a *HMPB*, recebendo destaque no texto devido a seus aspectos técnicos, porque "revive, com tôda a fôrça do moderno hi-fi, um dos melhores sambas da década de 40 e a intensa comunicabilidade da música de Herivelto Martins."

Link para audição online:
https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-herivelto-martins

22 – CAETANO VELOSO (1971)

Expediente

Terceira mudança no expediente, com Balfour Zapler e Tércio Marques retornando nos lugares de Carolina Andrade e Luiz Saldanha, respectivamente.

Editora Abril Cultural: Vitor Civita (editor), Roberto Civita (diretor de publicações), Pedro Paulo Poppovic (diretor da divisão de fascículos), Ary Coelho (diretor editoria de fascículos).
Foto da capa: David Zing.
Conselho Editorial: Balfour Zapler (vice-diretor), J. L. Ferrete (secretário), Elifas Andreatto (chefe de arte), Paulo Sérgio M. Machado (editor de texto).
Pesquisa: Cleonice Lima, Ubirajara Coutinho, Lúcia Parreiras
Assistente de arte: Tércio Paulo Marques.
Assessores: José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão, Júlio Medaglia, Tárik de Souza

Colégio de Consultores

Almirante, Antonio Serafim, Aracy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Eneida, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azêdo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Alberto Rêgo, Pádua Reis, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção e Walter Silva.

Repertório

Lado 1

1. Alegria, Alegria
Autor: Caetano Veloso
Intérprete: Caetano Veloso
Gravação: 9 de outubro de 1967 – *Philips*

- Comentário: Gravação original feita por Caetano Veloso e os Beach Boys, "conjunto argentino de iê-iê-iê (guitarra, bateria, órgão e pandeiro)", poucos dias antes da decisão do III Festival da Música Popular Brasileira promovido pela *TV Record*, de São Paulo, concurso em que conquistaria o quarto lugar. A decisão do festival ocorreu no dia 21 de outubro de 1967 e o fonograma contido no fascículo foi gravado no dia 9 do mesmo mês, para a *Philips*. Junto com *Domingo no Parque* (composição de Gilberto Gil que foi interpretada na decisão pelo autor e o grupo Os Mutantes), *Alegria, Alegria* é identificada no texto como sendo uma canção de "ruptura" com uma série de "tabus vigentes", simbolizados "pela guerra à guitarra elétrica". O texto destaca elementos textuais e os acopla num "mosaico informativo das notícias", que traria uma "simultaneidade da vida moderna [...] emoldurada pelos sons e ruídos da era eletrônica".

2. Não identificado
Autor: Caetano Veloso
Intérprete: Gal Costa
Gravação: 17 de janeiro de 1969 – *Philips.*

Arranjo: Rogério Duprat

- Comentário: Esta canção é classificada no fascículo como um "'iê-iê-iê romântico', quase à Roberto Carlos", tendo destacados elementos de ordem poética, por apresentar uma estrutura de "rima raríssima", que teria conferido à cantora Gal Costa – a primeira a gravar a obra, em 17 de janeiro de 1969, na *Philips*, cujo fonograma é o que consta no disco do fascículo – uma "de suas mais sensíveis interpretações". Quanto ao arranjo, escrito por Rogério Duprat, o texto destaca a escrita do arranjador, "revezando flauta e cordas com montagens de ruídos eletroacústicos", responsáveis por criar um ambiente sonoro "'espacial'", que "corresponde em lirismo e humor ao 'objeto não-identificado' que é a própria música-poesia de Caetano".

3. Irene
Autor: Caetano Veloso
Intérprete: Caetano Veloso, com participação de Tom Zé
Gravação: Dezembro de 1970 – *RGE*
Arranjo: Rogério Duprat

- Comentário: O fascículo trata da estrutura poética da canção, que seria de "muita sabedoria vocabular", numa letra "aparentemente despretensiosa, mas de uma densa significação e que tem no espelho sonoro IR-IRENE-RI uma fonte de reverberação poético-musicais de extraordinário efeito". Com relação aos aspectos sonoros, aborda a fonograma, gravado em dezembro de 1970, na *RGE*, pelo autor, com a participação de Tom Zé. Há menção ao arranjo e à regência de Rogério Duprat, "que também toca piano preparado (com borracha e parafusos entre as cordas).

4. No dia em que eu vim-me embora
Autores: Caetano Veloso e Gilberto Gil
Intérprete: Caetano Veloso
Gravação: 9 de janeiro de 1968 – *Philips*

- Comentário: Com a letra composta por Caetano e a música por Gil, o fascículo salienta os aspectos poéticos da obra, a começar pelo assunto, "um tema Caymmi ano característico – a emigração para o sul. A composição é datada como anterior a *Alegria, Alegria,* mas no fonograma contido no fascículo, feito em 9 de janeiro de 1968, na *Philips*, conta com o acompanhamento musical da banda Beat Boys, que esteve com Caetano no III Festival da Música Popular Brasileira, em 1967, quando *Alegria, Alegria* conquistou o quarto lugar.

Lado 2

5. Saudosismo
Autor: Caetano Veloso
Intérprete: Caetano Veloso
Gravação: 25 de outubro de 1968 – *Philips* (ao vivo no programa *Divino Maravilhoso*, TV Tupi)

- Comentário: Considerada no texto como "uma declaração de amor e humor à bossa nova", a gravação disponível foi feita ao vivo, no dia 25 de outubro de 1968, para a *Philips*, durante o programa *Divino maravilhoso*, da TV Tupi, de São Paulo. O texto não discute elementos do arranjo, concentrando-se na letra da canção e na postura de Caetano frente ao debate estilístico na MPB: "Caetano toma posição, recusando a mera continuação diluitória e postulando a revolução permanente dos códigos musicais, quando diz que 'aprendemos com João [Gilberto] pra sempre ser desafinados'" e comanda um ruidoso 'chega de saudade'".

6. De manhã
Autor: Caetano Veloso
Intérprete: Maria Bethânia
Gravação: 10 de abril de 1965 – *RCA*

- Comentário: Composta numa época em que "Caetano era um nome desconhecido", a canção foi gravada por Maria Bethânia – no dia 10 de abril de 1965, na *RCA* – e lançada em um compacto que também contava com *Carcará*. Com relação à interpretação, o texto enfoca que, "nas ricas inflexões de sua voz, Bethânia transmite como ninguém todo o colorido desta composição, desde o lirismo contido das primeiras linhas até a vibrante expansão das últimas notas".

7. Atrás do trio elétrico
Autor: Caetano Veloso
Intérprete: Nara Leão
Gravação: 16 de março de 1969 – *Philips*
Arranjo: Sidney Miller

- Comentário: Canção que coloca em pauta o debate em torno dos instrumentos eletrificados, foi lançada no carnaval de 1969 e colocou "em relevo" a tradição dos trios elétricos, "desconhecida no sul". O texto salienta que Caetano apresenta a "fragilidade das críticas aos instrumentos elétricos como incompatíveis com a nossa música", estabelecendo uma "provocação irônica" quando utiliza a frase: "Atrás do trio elétrico só não vai quem já morreu". A gravação que é oferecida foi feita por Nara Leão no dia 16 de março de 1969, na *Philips*, com arranjo de Sidney Miller.

8. Tropicália
Autor: Caetano Veloso
Intérprete: Caetano Veloso
Gravação: 9 de janeiro de 1968 – *Philips*
Arranjo: Júlio Medaglia

- Comentário: O texto começa tratando dos elementos poéticos da composição, "que dão uma sonoridade única ao texto", para então discutir a orquestração e a regência de Júlio Medaglia, que fizera uma mescla de instrumentos orquestrais, de percussão e elétricos. No caso das cordas (violinos, violas e violoncelos), é dado destaque "ao clima 'tropical'" gerado pelo arranjo, que explora diferentes técnicas, como os glissandos, os pizzicatos e os toques atrás do cavalete, para produzir uma "imitação de pássaros". O fonograma foi gravado nos estúdios da *Philips*, no dia 9 de janeiro de 1968.

Link para audição online:
https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-caetano-veloso

23 – ORESTES BARBOSA (1971)

Expediente

Quarta mudança no expediente, com o retorno de Carolina Andrade e Luiz Saldanha.

Editora Abril Cultural: Vitor Civita (editor), Roberto Civita (diretor de publicações), Pedro Paulo Poppovic (diretor da divisão de fascículos), Ary Coelho (diretor editoria de fascículos).
Foto da capa: Não creditada
Conselho Editorial: Carolina Andrade (vice-diretora), J. L. Ferrete (secretário), Elifas Andreatto (chefe de arte), Paulo Sérgio M. Machado (editor de texto)
Pesquisa: Cleonice Lima, Ubirajara Coutinho, Lúcia Parreiras
Assistente de arte: Luiz A. C. Saldanha
Assessores: José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão, Júlio Medaglia, Tárik de Souza

Colégio de Consultores

Almirante, Antonio Serafim, Aracy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Eneida, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azêdo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Alberto Rêgo, Pádua Reis, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção e Walter Silva.

Repertório

Lado 1

1. Chão de estrelas
Autores: Orestes Barbosa e Silvio Caldas
Intérprete: Silvio Caldas
Gravação: Maio de 1951 – *Sinter*
Arranjo: Lyrio Panicali

- Comentário: Gravada originalmente no dia 18 de março de 1937, por Silvio Caldas (coautor da música) e o regional de Benedito Lacerda, teve "um início desastrado, sem repercussão, quase anônimo (o disco vendeu apenas vinte exemplares)". O fonograma selecionado para integrar a coleção é posterior, datado de maio de 1951 e registrado para a antiga gravadora *Sinter*, que, à época do lançamento da *HMPB,* já havia sido incorporada pela *Philips*.

2. Positivismo
Autor: Orestes Barbosa
Intérprete: Noel Rosa
Gravação: Março de 1933 – *Columbia*

- Comentário: Gravação original feita em março de 1933, na *Columbia*, tendo como intérprete Noel Rosa e com acompanhamento de orquestra, a exemplo de *Chão de estrelas* e outras obras de Orestes Barbosa também "foi um fracasso no lançamento". A falta de êxito durou mais de vinte anos, quando

a gravadora *Continental*, em 1957, lançou o fonograma em disco. A gravação incluída no fascículo é a original.

3. A mulher que ficou na taça
Autores: Orestes Barbosa e Francisco Alves
Intérprete: Francisco Alves
Gravação: 24 de setembro de 1952 – *RCA Victor*

- Comentário: Fruto da parceria entre Orestes Barbosa e Francisco Alves, da qual surgiram 14 composições, sendo esta a de maior sucesso, foi gravada originalmente em 12 de abril de 1934, por Francisco Alves, conhecido como o "rei da voz". O fonograma contido no fascículo é posterior, feito no dia 24 de setembro de 1952, três dias antes de Francisco Alves falecer em um acidente de automóvel. Gravado juntamente com uma versão de *Serra da Boa Esperança* (obra de Lamartine Babo, da qual, em 1937, Francisco Alves também foi intérprete original), representa o último registro em disco deixado pelo cantor.

4. Serenata
Autor: Orestes Barbosa e Silvio Caldas
Intérprete: Silvio Caldas
Gravação: 12 de outubro de 1934 – *RCA Victor*

- Comentário: Gravação original, feita 12 de outubro de 1934, na *RCA Victor*, tendo Silvio Caldas como intérprete e um acompanhamento feito por dois violões e um bandolim. O texto destaca a junção entre os elementos poéticos e musicais da obra, porque Orestes escreveu a letra numa estrutura poética de quadra (com 4 versos) nas duas primeiras estrofes, sextilha (6 versos) na terceira estrofe e quintilha (5 versos) na quarta estrofe. Além disso, nas duas primeiras estrofes criou rimas cruzadas e nas demais optou pelas rimas alternadas. Em função da estrutura poética, Silvio Caldas criou a melodia valendo-se de uma "condução melódica construída sôbre compassos longos, evitando assim a fragmentação rítmica dos versos".

Lado 2

5. Arranha-céu
Autores: Orestes Barbosa e Silvio Caldas
Intérprete: Silvio Caldas
Gravação: Maio de 1951 – *Sinter*
Arranjo: Lyrio Panicalli

- Comentário: Gravada originalmente por Silvio Caldas no dia 19 de março de 1937, com o acompanhamento do regional de Benedito Lacerda, a canção demorou algum tempo para fazer sucesso. O fonograma contido no fascículo foi gravado em maio de 1951, na *Sinter* (posteriormente incorporada pela *Philips*).

6. Caixa Econômica
Autores: Orestes Barbosa e Antônio Nássara
Intérpretes: João Petra de Barros e Luiz Barbosa
Gravação: 25 de junho de 1933 – *RCA Victor*

- Comentário: Parceria de Orestes Barbosa e Antônio Nássara, o samba foi gravado no dia 25 de junho de 1933, na *RCA Victor*, por João Petra de Barros e Luis Barbosa, com o acompanhamento de Custódio Mesquita, ao piano.

7. Suburbana
Autores: Orestes Barbosa e Silvio Caldas
Intérprete: Carlos José
Gravação: Novembro de 1966 – *CBS*

- Comentário: Parceria entre Orestes Barbosa e Silvio Caldas, autor da melodia, foi gravada por Caldas em setembro de 1938, na *Columbia*. Mais tarde, em 1943, quando a *Columbia* passou a atuar no mercado brasileiro com o nome de *Continental*, a canção *Suburbana* fez parte do primeiro disco lançado pela gravadora.

8. Quase que eu disse
Autores: Orestes Barbosa e Silvio Caldas
Intérprete: Silvio Caldas
Gravação: Julho de 1957 – *CBS*

- Comentário: Mais uma parceria entre Orestes e Silvio Caldas, este samba foi gravado originalmente por Caldas em junho de 1935, na Odeon, e fez parte da trilha sonora do filme nacional *Favela dos meus amôres.*

Link para audição online:
https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-orestes-barbosa

24 – VINICIUS DE MORAES (1971)

Expediente

Editora Abril Cultural: Vitor Civita (editor), Roberto Civita (diretor de publicações), Pedro Paulo Poppovic (diretor da divisão de fascículos), Ary Coelho (diretor editoria de fascículos).
Foto da capa: Não creditada
Conselho Editorial: Carolina Andrade (vice-diretora), J. L. Ferrete (secretário), Elifas Andreatto (chefe de arte), Paulo Sérgio M. Machado (editor de texto)
Pesquisa: Cleonice Lima, Ubirajara Coutinho, Lúcia Parreiras
Texto: Orlando Miranda
Assistente de arte: Luiz A. C. Saldanha
Assessores: José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão, Júlio Medaglia, Tárik de Souza

Colégio de Consultores

Almirante, Antonio Serafim, Aracy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Eneida, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azêdo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Alberto Rêgo, Pádua Reis, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção e Walter Silva.

Repertório

Lado 1

1. Samba da bênção
Autor: Vinicius de Moraes e Baden Powell
Intérprete: Vinicius de Moraes
Gravação: 1965 – *Elenco*

- Comentário: O fonograma contido no fascículo é o da gravação original da obra (de 1965, na Elenco), cantada por Vinicius de Moraes e tendo no acompanhamento o violonista Baden Powell, a quem se somam outros instrumentos (piano, bateria, trompete e um coro como *backing vocal*). A letra é de Vinicius e a música da Baden, sendo que o fascículo dá ênfase à estrutura rítmica e melódica da obra, que seria "simplíssima", de "caráter repetitivo", do qual resultaria "tôda a sua fôrça". Com relação à letra composta por Vinicius, o fascículo considera que seria "o exemplo mais típico de quanto um texto bem engendrado, de comunicação imediata e fácil, pode valorizar alguns compassos musicais despretensiosos, de rítmica linear, estática."

2. Valsa de Eurídice
Autor: Vinicius de Moraes
Intérprete: Ana Lúcia
Gravação: 1964 – *RGE*

- Comentário: A gravação presente no fascículo é de 1964 e foi lançada pela *RGE* no no LP *Ana Lúcia Canta Triste* (XRLP-5.239). O fascículo não faz menção ao arranjador Oscar Castro Neves,

responsável pelas orquestrações do disco, mencionando somente que a música havia sido feita por Vinicius, em 1957, para uma de suas filhas, Susana de Moares, e que pouco tempo depois a canção foi na peça teatral *Orfeu de Conceição,* para servir de leitmotiv para a personagem de mesmo nome. A primeira gravação com letra teria ocorrido somente em 1959, em um disco de Lenita Bruno lançado pelo selo *Fiesta.*

3. Insensatez
Autor: Vinicius de Moraes e Tom Jobim
Intérprete: Os Cariocas
Gravação: 1964 – *Philips*

- Comentário: O fascículo começa falando da gravação original da obra, feita 1961 por João Gilberto, na *Odeon*, para depois descrever que a composição, com letra de Vinicius e música e Tom Jobim, fora definida pela crítica como "'chopiniana'", porque "sua condução melódica sugeria a alguns o Prelúdio, Opus 28, n.º 4, de Chopin". Até aqui o comentário do fascículo nada tem a ver com a letra, mas somente com questões musicais. Isso vai continuar sendo a tônica do texto quando será discutida a gravação incluída no fascículo, lançada em 1964 pelo quarteto vocal Os Cariocas, pela *Philips*. "Menos comercial que a de João Gilberto, mas colorida com um arranjo vocal surpreendente (músicos americanos e europeus ficaram perplexos com o trabalho de Severino Filho), distinguiu-se como um dos registros artisticamente mais importantes do ano.

4. Rancho das namoradas
Autor: Ary Barroso e Vinicius de Moraes
Intérprete: Nara Leão
Gravação: 1967 – *Philips*
Arranjo: Lindolpho Gaya

- Comentário: A canção faz parte de um conjunto de quatro músicas que Ary Barroso entregou a Vinicius para que criasse as letras, pois "pretendia que Angela Maria gravasse". O fonograma contido no fascículo é de 1967, na voz de Nara Leão para o LP *Vento de Maio* (*Philips* P 765.006 P).

Lado 2

5. Serenata do adeus
Autor: Vinicius de Moraes
Intérprete: Elizeth Cardoso
Gravação: 1957 – *Odeon*
Arranjo: Tom Jobim

- Comentário: No texto referente à canção, o fascículo apresenta uma fala de Vinicius sobre sua atividade composicional: "'Também sou compositor, não é só letra que eu faço' lembra Vinicius de Moares àqueles que o entrevistam objetivando apenas o poeta". No caso desta canção, letra e melodia são de sua autoria, mas o arranjo orquestral da gravação, realizada em 1957 por Elizeth Cardoso, é de Tom Jobim.

6. Poema dos olhos da amada
Autor: Vinicius de Moraes e Paulo Soledade
Intérprete: Sérgio Ricardo
Gravação: 1961 – *Odeon*

- Comentário: O fonograma disponibilizado no fascículo foi gravado em 1961, na *Odeon*, por Sérgio Ricardo, para o LP *Depois do Amor*, produzido por Ismael Corrêa, enquanto o registro original data de 1954, na voz de Silvio Caldas e foi feito na *CBS*. A composição é uma parceria entre Vinicius de Moares e Paulo Soledade.

7. Bom dia tristeza
Autor: Vinicius de Moraes e Adoniran Barbosa
Intérprete: Maysa
Gravação: 1958 – *RGE*
Arranjo: Enrico Simonetti

- Comentário: O fascículo conta que, em 1957, Vinicius escrevera a letra e a música deste samba, que ofereceu a Aracy de Almeida. A cantora, por sua vez, levou a obra para Adoniran Barbosa, que teria feito modificações na linha melódica. A gravação disponibilizada no fascículo foi feita por Maysa em 25 de janeiro de 1958, na RGE, para o LP *Convite para ouvir Mayza v. 2* (XRLP 5013).

8. Loura ou morena
Autor: Vinicius de Moraes e Haroldo Tapajós
Intérprete: Joel de Almeida
Gravação: 1954 – *Odeon*

- Comentário: Primeira letra escrita por Vinicius que aborda a temática da beleza feminina, algo que depois se tornaria tema frequente em suas criações, foi gravada originalmente em 1932, pelos Irmãos Tapajós, Paulo e Haroldo (autor da melodia). Esta obra foi uma das primeiras de Vinicius, que só voltaria a escrever letras de músicas quase vinte anos depois. A gravação oferecida no fascículo é de Joel de Almeida, feita na *Odeon* em junho de 1954. O texto destaca o acompanhamento de piano feito por Carolina Cardoso de Menezes, juntamente com um "conjunto instrumental".

Link para audição online:
https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-vinicius-de-moraes

25 – VICENTE CELESTINO (1971)

Expediente

Quinta mudança no expediente, com Ubirajara Coutinho e Lúcia Parreiras deixando a área de Pesquisa. Entre os consultores também há mudanças, com as saídas de Almirante e Eneida e a entrada de Paulino da Viola.

Editora Abril Cultural: Vitor Civita (editor), Roberto Civita (diretor de publicações), Pedro Paulo Poppovic (diretor da divisão de fascículos), Ary Coelho (diretor editoria de fascículos).
Foto da capa: Não creditada
Conselho Editorial: Carolina Andrade (vice-diretora), J. L. Ferrete (secretário), Elifas Andreatto (chefe de arte), Paulo Sérgio M. Machado (editor de texto)
Pesquisa: Cleonice Lima
Assistente de arte: Luiz A. C. Saldanha
Assessores: José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão, Júlio Medaglia, Tárik de Souza

Colégio de Consultores

Alberto Rêgo, Antonio Serafim, Aracy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Élton Medeiros, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azêdo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Pádua Reis, Paulinho da Viola, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção e Walter Silva.

Repertório

Lado 1

1. Coração Materno
Autor: Vicente Celestino
Intérprete: Caetano Veloso
Gravação: 1968 – *Philips*
Arranjo: Rogério Duprat

- Comentário: Tango composto e gravado orginalmente por Vicente Celestino, em 1937, na *RCA Victor*, é tratado pelo fascículo como "um dos impactos mais fundos que se conhecem em todo o curso da música popular brasileira". A gravação disponibilizada foi feita na *Philips* em 1968, por Caetano Veloso, "com expressivo comentário orquestral de Rogério Duprat". O fonograma foi lançado em um compacto simples de Caetano, em 1969, e no LP *Tropicália ou Panis et Circensis,* de 1968, com arranjos de Duprat e produção de Manuel Berembein.

2. Esquecimento
Autor: Vicente Celestino e Mario Rossi
Intérprete: Vicente Celestino
Gravação: 1937 – *RCA Victor*

- Comentário: Primeira de 14 composições em parceria com o letrista Mario Rossi, este tango-canção de Vicente Celestino foi gravado, pelo próprio Vicente, em 16 de junho de 1937, na *RCA Victor*. O

fonograma que integra o fascículo é o original. Sobre a composição, o texto aborda a parte musical, dizendo que Celestino "criou música de marcantes efeitos".

3. Patativa
Autor: Vicente Celestino
Intérprete: Vicente Celestino
Gravação: 1937 – *RCA Victor*

- Comentário: Composta no mesmo ano de *Coração materno*, foi gravada por Vicente Celestino no dia 15 de abril de 1937, na *RCA Victor*. O fonograma do fascículo é o original e o texto destaca a instrumentação: "No acompanhamento, a Orquestra Victor Brasileira (piano, dois violinos, violoncelo, contrabaixo e clarineta".

4. Serenata
Autor: Vicente Celestino
Intérprete: Vicente Celestino
Gravação: 1940 – *RCA Victor*

- Comentário: Gravada por Vicente Celestino no dia 27 de fevereiro de 1940, na *RCA Victor*, é considerada pelo fascículo como um "dos mais autênticos" exemplos "da influência das serenatas napolitanas no nosso cancioneiro". O texto dá ênfase à "condução melódica", que estaria "adaptada ao timbre e à extensão vocal do cantor".

Lado 2

5. O Ébrio
Autor: Vicente Celestino
Intérprete: Vicente Celestino
Gravação: 1957 (monólogo de introdução) + 1935 (fonograma principal) – *RCA Victor*

- Comentário: Gravação original de Vicente Celestino, feita em 1935, foi um dos primeiros grandes sucessos do artista. O acompanhamento foi feito pela Orquestra Victor Brasileira (piano, dois violinos, viola, violoncelo e contrabaixo). Em 1957, Celestino gravaria novamente a canção, com um monólogo do próprio compositor na abertura. O fonograma do fascículo faz uma mistura das duas gravações, porque começa com o monólogo gravado em 1957 e depois entra com a gravação original, de 1935.

6. Ouvindo-te
Autor: Vicente Celestino
Intérprete: Vicente Celestino e Gilda de Abreu
Gravação: 1935 – *RCA Victor*
Arranjo: Pixinguinha

- Comentário: Dueto gravado por Vicente Celestino e sua esposa, Gilda Abreu, no dia 12 de julho de 1935, na *RCA Victor*. Tem acompanhamento orquestral (piano, dois violinos, violoncelo, contrabaixo e clarinete).

7. Porta Aberta
Autor: Vicente Celestino
Intérprete: Vicente Celestino
Gravação: 1957 – *RCA Victor*

- Comentário: Gravada por Vicente Celestino originalmente em 2 de maio de 1946, na *RCA Victor*, fez parte do filme *O ébrio* e tornou-se "de imediato um dos maiores sucessos fonográficos dêsse ano", muito em função do filme, que estava em cartaz à época do lançamento da canção em disco. Devido às muitas cópias, a matriz foi danificada e Vicente Celestino realizou uma nova gravação, em 15 de janeiro de 1957, também na *RCA*, que é o fonograma contido no fascículo.

8. Quero Voltar
Autor: Vicente Celestino, Sadi Cabral e Custódio Mesquita
Intérprete: Vicente Celestino
Gravação: 1937 – *RCA Victor*

- Comentário: Parte do repertório de um espetáculo de teatro de revista, com letra de Sadi Cabral e música de Custódio Mesquita, tendo a coautoria de Vicente Celestino, que a interpretou na peça, foi gravada por ele em 27 de fevereiro de 1940, na *RCA Victor*. O título original era *Canção do Iberê*, mas foi alterado para *Quero voltar*, "desligando assim a canção de suas implicações com o texto da peça". O fonograma contido no fascículo, também na voz de Vicente Celestino, é posterior, do dia 16 de junho de 1937, também gravado na *RCA Victor*.

Link para audição online:
https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-vicente-celestino

26 – PAULINHO DA VIOLA (1971)

Expediente

Editora Abril Cultural: Vitor Civita (editor), Roberto Civita (diretor de publicações), Pedro Paulo Poppovic (diretor da divisão de fascículos), Ary Coelho (diretor editoria de fascículos).
Arte da capa: Elifas Andreatto
Conselho Editorial: Carolina Andrade (vice-diretora), J. L. Ferrete (secretário), Elifas Andreatto (chefe de arte), Paulo Sérgio M. Machado (editor de texto)
Pesquisa: Cleonice Lima
Assistente de arte: Luiz A. C. Saldanha
Assessores: José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão, Júlio Medaglia, Tárik de Souza

Colégio de Consultores

Alberto Rêgo, Antonio Serafim, Aracy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Élton Medeiros, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azêdo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Pádua Reis, Paulinho da Viola, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção e Walter Silva.

Repertório

Lado 1

1. 14 anos
Autor: Paulinho da Viola
Intérprete: Paulinho da Viola
Gravação: 1966 – *RGE* (LP *Samba na madrugada*)

- Comentário: O fascículo começa descrevendo que diferentes compositores da música popular passaram um processo de afirmação junto às famílias, que, por medo de um futuro profissional incerto, desencorajavam seus filhos do desejo de seguir carreira como compositor. Edu Lôbo seria um exemplo, de acordo com o texto, da mesma forma que Paulinho da Viola. Esse processo de afirmação é o tema do samba *14 anos,* que fez parte do repertório do LP *Samba na madrugada*, lançado pelo artista em 1966 através da *RGE*. A gravação foi produzida por Raul Sampaio e Benil Santos, com Paulinho da Viola no vocal e no violão de seis cordas, Élton Medeiros na caixinha de fósforos e Dino no violão de sete cordas.

2. Memórias de um sargento de milícias
Autor: Paulinho da Viola
Intérprete: Martinho da Vila
Gravação: 1º de março de 1971 – *RCA Victor*

- Comentário: Gravação feita com exclusividade para o fascículo, tem como intérprete o também sambista Martinho da Vila. Paulinho da Viola compôs o samba para integrar o desfile da Portela, no Carnaval, cujo enredo baseava-se no romance de Manuel Antônio de Almeida (1830-1861).

3. Conversa de malandro
Autor: Paulinho da Viola
Intérprete: Zé Cruz (A Voz do Morro)
Gravação: 1965 – *Musidisc*

- Comentário: Gravado originalmente pelo grupo A Voz do Morro, com o vocalista Zé Cruz. O fascículo não aprofunda o comentário sobre a gravação, apenas sinaliza que a composição em si "chamou imediatamente a atenção da crítica para o nome" de Paulinho, apesar da canção "não surpreender inovações rítmicas ou harmônicas", tendo sido notada por sua "espontaneidade".

4. Sei lá, Mangueira
Autores: Hermínio Bello de Carvalho e Paulinho da Viola
Intérprete: Elizeth Cardoso
Gravação: 1969 – *Copacabana*

- Comentário: Com a letra de Hermínio Bello de Carvalho e música de Paulinho da Viola, o samba foi inscrito em um festival de música (o fascículo não indica em qual) no segundo semestre de 1968, para ser interpretada por Elza Soares, que posteriormente lançaria a música em disco. Ocorre que Paulinho da Viola era ligado à Portela e o fato de ter musicado um samba sobre a rival Mangueira teria causado certo embaraço junto aos membros da Portela. O fonograma do fascículo foi gravado por Elizeth Cardos pela *Copacabana*, em 24 de fevereiro de 1969.

Lado 2

5. Foi um rio que passou em minha vida
Autor: Paulinho da Viola
Intérprete: Paulinho da Viola
Gravação: 1969 – *Odeon*

- Comentário: Gravação original na voz de Paulinho da Viola "e grande grupo vocal e instrumental", realizada no dia 15 de agosto de 1969, na *Odeon*. O samba é dedicado à Portela e teria apaziguado o dissabor que se instalou depois da composição de *Sei lá, Mangueira*.

6. Coisas do mundo, minha nêga
Autor: Paulinho da Viola
Intérprete: Nara Leão
Gravação: 1969 – *Philips* (LP *Coisas do Mundo*)
Arranjo: Sidney Miller

- Comentário: Composta para integrar a I Bienal do Samba, de 1968, foi interpretada por Jair Rodrigues e não figurou entre as finalistas. A gravação contida no fascículo foi feita por Nara Leão, para a *Philips*, em 1969, no LP *Coisas do Mundo* (R 765 079L), com Paulinho da Viola tocando violão.

7. Sinal fechado
Autor: Paulinho da Viola
Intérprete: Paulinho da Viola
Gravação: 1969 – *Odeon*

- Comentário: Classificada pelo fascículo como sendo "A mais controvertida das composições de Paulinho da Viola", foi a canção que venceu o V Festival da Música Popular Brasileira, promovido pela *TV Record* de São Paulo, em 1969. A canção teria surpreendido pela "nova linguagem utilizada pelo compositor" e causado "acalorada polêmica" entre os críticos da época. O texto traz uma explicação do próprio Paulinho sobre a composição: "'Fiz uso de melodia simples, de harmonias simples, onde acrescentei a todos os acordes uma segunda menor, buscando o clima angustiante vivido pelas personagens da música'".

8. Recado
Autores: Paulinho da Viola e Casquinha
Intérprete: Paulinho da Viola e A Voz do Morro
Gravação: 1965 – *Musidisc*

- Comentário: Composição de Paulinho da Viola, com a segunda parte feita por Casquinha, da Portela. A gravação é do próprio Paulinho e o conjunto A Voz do Morro.

Link para audição online:
https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-paulinho-da-viola

27 – J. CASCATA E LEONEL AZEVEDO (1971)

Expediente

Editora Abril Cultural: Vitor Civita (editor), Roberto Civita (diretor de publicações), Pedro Paulo Poppovic (diretor da divisão de fascículos), Ary Coelho (diretor editoria de fascículos).
Foto da capa: Mafra
Conselho Editorial: Carolina Andrade (vice-diretora), J. L. Ferrete (secretário), Elifas Andreatto (chefe de arte), Paulo Sérgio M. Machado (editor de texto)
Pesquisa: Cleonice Lima
Texto: J. L. Ferrete
Assistente de arte: Luiz A. C. Saldanha
Assessores: José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão, Júlio Medaglia, Tárik de Souza

Colégio de Consultores

Alberto Rêgo, Antonio Serafim, Aracy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Élton Medeiros, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azêdo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Pádua Reis, Paulinho da Viola, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção e Walter Silva.

Repertório

Lado 1

1. Lábios que beijei
Autores: J. Cascata / Leonel Azevedo
Intérprete: Orlando Silva
Gravação: 1937 – *RCA Victor*
Arranjo: Radamés Gnattali

- Comentário: Valsa composta por Leonel e J. Cascata, que, no final de 1936, desejavam melhorar a qualidade do repertório exibido no programa *Hora Sertaneja,* apresentado pela *Rádio Philips*, do Rio de Janeiro. A gravação oferecida no fascículo é a original, na voz de Orlando Silva, feita na *RCA Victor* no dia 15 de março de 1937. O acompanhamento é da Orquestra Victor Brasileira (piano, clarinete, flauta, dois violinos, violoncelo, contrabaixo e bateria).

2. Minha palhoça
Autor: J. Cascata
Intérprete: Dilermando Pinheiro
Gravação: 1954 – *Musidisc*

- Comentário: Samba de J. Cascata, cuja gravação original foi feita por Silvio Caldas, em 1935, na *Odeon*. Mais tarde, a canção foi gravada na Alemanha, por Bibi Miranda, tendo sido o "'primeiro samba gravado naquele país'", conforme declaração da mãe do autor, reproduzida pelo fascículo. Quanto à obra, o texto traz ainda um depoimento do compositor, concedido à revista *Carioca*: "'O

amor e as aperturas da vida sempre foram, em tôdas as épocas, as maiores causas das inspirações poéticas. Os meus sambas também sempre se basearam nesse dois motivos'".

3. Juramento falso
Autores: J. Cascata / Leonel Azevedo
Intérprete: Leonel Azevedo
Gravação: 1º de março de 1971 – *RCA Victor*

- Comentário: Gravado originalmente por Orlando Silva, no mesmo dia em que foi feito o registro de *Lábios que beijei*, este samba é tratado no texto como sendo de "um lirismo cativante, típico da dupla J. Cascata-Leonel Azevedo". O fonograma disponibilizado foi gravado na *RCA Victor* especialmente para o fascículo e data do dia 1º de março de 1971. O acompanhamento é do Regional de Menezes e Canhoto.

4. Meu romance
Autor: J. Cascata
Intérprete: Orlando Silva
Gravação: 17 de março de 1938 – *RCA Victor*
Arranjo: Radamés Gnattali

- Comentário: Composto por J. Cascata no final de 1937, ainda na esteira do sucesso de *Minha palhoça*, a gravação original, que é a disponibilizada no fascículo, teria "impressionado o público por diversas qualidades". O texto lista os méritos da gravação, como a "magnífica interpretação" de Orlando Silva, o "excelente arranjo" escrito por Radamés Gnatalli e o "extraordinário apoio rítmico" do baterista Luciano Perrone. O acompanhamento é da Orquestra Victor Brasileira (piano, dois violinos, violoncelo, contrabaixo, dois clarinetes e bateria).

Lado 2

5. História de amor
Autores: J. Cascata / Leonel Azevedo
Intérprete: Orlando Silva
Gravação: 1938 – *RCA Victor*

- Comentário: Gravada no mesmo dia em que *Meu romance*, também com o acompanhamento da Orquestra Victor Brasileira. Apesar da falta dos créditos completos, é possível presumir que se trata de um arranjo de Radamés Gnatalli.

6. Não pago o bonde
Autores: J. Cascata / Leonel Azevedo
Intérprete: Odete Amaral
Gravação: 22 de junho de 1937 – *RCA Victor*

- Comentário: Sucesso carnavalesco de J. Cascata e Leonel Azevedo, foi composta em 1937 e gravada por Odete Amaral, na *RCA Victor*, no dia 22 de julho daquele ano. O acompanhamento instrumental é do grupo Diabos do Céu (piano, dois saxofones, trompete, trombone, contrabaixo, bateria e pandeiro), que era dirigido por Pixinguinha. Apesar de não haver essa informação no fascículo, presume-se que o arranjo seja dele.

7. História junina
Autores: J. Cascata / Leonel Azevedo
Intérprete: Nelson Gonçalves
Gravação: 26 de março de 1946 – *RCA Victor*

- Comentário: A exemplo de *Lábios que eu beijei*, esta canção (que durante muitos anos teria sido chamada, erradamente, de *História joanina*) também teria sido composta por J. Cascata e Leonel Azevedo no intuito de melhorar o repertório do programa *Hora Sertaneja*, passando a configurar como "obrigatória no repertório seresteiro do Brasil". A gravação original é de Orlando Silva, realizada em 1936, no entanto, o fonograma disponibilizado no fascículo foi feito dez anos mais tarde, com acompanhamento do regional de Benedito Lacerda.

8. Apanhei um resfriado
Autores: Leonel Azevedo e Sá Róris
Intérprete: Almirante
Gravação: 29 de abril de 1937 – *RCA Victor*
Arranjo: Radamés Gnattali

- Comentário: Composição no estilo "chôro-canção", foi escrita por Leonel Azevedo em parceria com Sá Roris. A gravação conta com uma formação instrumental de piano, violino, contrabaixo e bateria. "Observe-se, a propósito, a extraordinária atuação, nesta gravação, de Romeu Ghipsman ao violino, Radamés Gnatalli ao piano e Luciano Perrone à bateria".

Link para audição online:
https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-j-cascata-leonel-azevedo

28 – CARLOS LYRA (1971)

Expediente

Editora Abril Cultural: Vitor Civita (editor), Roberto Civita (diretor de publicações), Pedro Paulo Poppovic (diretor da divisão de fascículos), Ary Coelho (diretor editoria de fascículos).
Foto da capa: João Bitat
Conselho Editorial: Carolina Andrade (vice-diretora), J. L. Ferrete (secretário), Elifas Andreatto (chefe de arte), Paulo Sérgio M. Machado (editor de texto)
Pesquisa: Cleonice Lima
Assistente de arte: Luiz A. C. Saldanha
Assessores: José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão, Júlio Medaglia, Tárik de Souza

Colégio de Consultores

Alberto Rêgo, Antonio Serafim, Aracy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Élton Medeiros, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azêdo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Pádua Reis, Paulinho da Viola, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção e Walter Silva.

Repertório

Lado 1

1. Pau de arara
Autores: Carlos Lyra e Vinicius de Moraes
Intérprete: Ary Toledo
Gravação: 5 de maio de 1966 – *Fermata*

- Comentário: Parte do repertório da comédia musical *Pobre Menina Rica*, de Vinicius de Moraes e Carlos Lyra, teve sua gravação original realizada em 1964, na *CBS*, por Catulo de Paula, que não fez muito sucesso. Um ano mais tarde, Ary Toledo, que interpretava o personagem da canção na peça, gravou a música pelo selo *Fermata*, alcançando sucesso de público. A gravação contida no fascículo também foi feita por Ary Toledo para a *Fermata*, lançada no primeiro LP do artista.

2. Lôbo bôbo
Autor: Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli
Intérprete: Alaíde Costa
Gravação: 7 de maio de 1959 – *Odeon*

- Comentário: composta em parceria com Ronaldo Bôscoli (autor da letra), foi o primeiro sucesso de Carlos Lyra como compositor, lançado no início de 1959 por meio de três gravações diferentes: João Gilberto, Silvia Teles e no LP de Alaíde, cujo fonograma foi gravado no dia 7 de maio de 1959, sendo este o que foi disponibilizado no fascículo. "Bastante elogiado pela crítica, na época do lançamento, está hoje enriquecido por seu aspecto documental: é uma das principais gravações da cantora, mostra Carlos Lyra no início de sua carreira de compositor e lembra as origens do **samba bossa nova**."

3. Influência do jazz
Autor: Carlos Lyra
Intérprete: Carlos Lyra
Gravação: maio de 1962 – *Philips*

- Comentário: Gravação original de Carlos Lyra, feita na *Philips* em maio de 1962, apesar da canção ter sido composta no ano anterior, de acordo com o fascículo. O texto discute a polêmica em torno da obra, por abordar uma temática sensível à época: a "'jazzificação' gradativa do samba", algo que era temido por certas correntes estilísticas um tanto avessas às inovações harmônicas da bossa nova, que remetiam ao jazz dos Estados Unidos.

4. Maria Moita
Autores: Carlos Lyra e Vinicius de Moraes
Intérprete: Nara Leão
Gravação: 1964 – *Elenco*

- Comentário: A canção integrou a peça musical *Pobre Menina Rica*, sendo interpretada por Nara Leão na gravação utilizada no fascículo. Assim como "Pau de arara", pertence ao ciclo dramático e temático do espetáculo, refletindo a vertente teatral da bossa nova.

Lado 2

5. Primavera
Autores: Carlos Lyra e Vinicius de Moraes
Intérpretes: Carlos Lyra e Dulce Nunes
Gravação: 1964 – *CBS*
Arranjo: Radamés Gnattali

- Comentário: Trata-se de um dueto que fazia parte do repertório da peça musical *Pobre Menina Rica*, tendo sido lançado no LP com todo o repertório de canções escritas para a peça. A interpretação é de Carlos Lyra, como o "Mendigo-Poeta" e Dulce Nunes, substituindo Nara Leão no papel da "Pobre Menina Rica".

6. Maria do Maranhão
Autores: Carlos Lyra e Nélson Lins e Barros
Intérprete: Elis Regina
Gravação: Fevereiro de 1965 – *Philips*

- Comentário: Composição criada, originalmente, para a peça musical *Um americano em Brasília* (1961), que nunca foi encenada. A gravação contida no fascículo foi feita por Elis Regina, em fevereiro de 1965, sendo parte do primeiro LP da cantora, *Samba, eu canto assim*, da *Philips*. A produção do disco é de Arnando Pittigliani e tem acompanhamento orquestral.

7. Quem quiser encontrar o amor
Autores: Carlos Lyra e Geraldo Vandré
Intérprete: Geraldo Vandré
Gravação: 24 de abril de 1961 – *RGE*

- Comentário: Composição de Carlos Lyra com letra de Geraldo Vandré, foi feita, de acordo com o texto, no início da bossa nova, esboçando uma "tentativa de desviar a nova linguagem de seus caminhos sofisticados, orientando-a na direção das raízes populares". Parte da trilha musical do filme *Couro de gato* (1960), dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, estruturava-se na "batida das escolas de samba", sendo interpretada na versão utilizada no filme por um "côro de pastoras".

8. Marcha da Quarta-feira de Cinzas
Autores: Carlos Lyra e Vinicius de Moraes
Intérprete: Os Bossais
Gravação: Janeiro de 1965 – *Audio Fidelity*

- Comentário: Gravação realizada para o selo *Audio-Fidelity*, que à época do lançamento do fascículo chamava-se *Som Maior*. O grupo que gravou a obra, Os Bossais, era composto pelas cantoras Alaíde Costa e Claudete Soares, com Pedrinho Máttar (vocal e piano), Matias (contrabaixo) e Zinho (bateria). Sobre o nome do grupo, Os Bossais, teria sido uma sugestão do jornalista Mário Lima, esposo da cantora Alaíde.

Link para audição online:
https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-carlos-lyra

29 – CUSTÓDIO MESQUITA (1971)

Expediente

Editora Abril Cultural: Vitor Civita (editor), Roberto Civita (diretor de publicações), Pedro Paulo Poppovic (diretor da divisão de fascículos), Ary Coelho (diretor editoria de fascículos).
Arte da capa: Jorge Marinho e Elifas Andreatto
Conselho Editorial: Carolina Andrade (vice-diretora), J. L. Ferrete (secretário), Elifas Andreatto (chefe de arte), Paulo Sérgio M. Machado (editor de texto)
Pesquisa: Aristóteles Travassos Andrade
Texto: Maurício Azêdo
Assistente de arte: Luiz A. C. Saldanha
Assessores: José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão, Júlio Medaglia, Tárik de Souza

Colégio de Consultores

Alberto Rêgo, Antonio Serafim, Aracy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Élton Medeiros, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azêdo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Pádua Reis, Paulinho da Viola, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção e Walter Silva.

Repertório

Lado 1

1. Velho realejo
Autores: Custódio Mesquita e Sadi Cabral
Intérprete: Silvio Caldas
Gravação: 24 de janeiro de 1940 – *RCA Victor*

- Comentário: Gravação original na voz de Silvio Caldas, com arranjo orquestral do próprio Custódio Mesquita. O texto do fascículo destaca a obra como sendo uma das principais do compositor, tendo sido gravadas mais de 20 vezes num espaço de trinta anos. "[...] esta valsa exemplifica com absoluta perfeição a extraordinária veia melódica do autor, aqui num de seus melhores momentos de inspiração [...]. Observe-se o arranjo orquestral, neste registro, que é do próprio Custódio Mesquita".

2. Feitiçaria
Autores: Custódio Mesquita e Evaldo Rui
Intérprete: Johnny Alf
Gravação: 17 de agosto de 1961

- Comentário: Composta em 1944 por Custódio Mesquita em parceria com Evaldo Rui, foi gravada orginalmente por Silvio Caldas. O fonograma do fascículo é posterior, produzido para o LP de Johnny Alf. "Nota-se o acompanhamento orquestral, adequadamente funcional, com bongôs marcando a entrada do cantor". O fascículo destaca o arranjo, mas não informa quem é o arranjador.

3. Saia do caminho
Autores: Custódio Mesquita e Evaldo Rui
Intérprete: Helena de Lima
Gravação: 30 de junho de 1966 – *RGE*

- Comentário: Uma das últimas obras de Custódio Mesquita, escrita em parceria com o letrista Evaldo Rui, é "sua mais significativa contribuição para um gênero estão em fase ascensional – o samba-canção". A gravação original foi realizada por Aracy de Almeida, no início de 1946, pela Odeon, meses após a morte de Custódio. O fonograma do fascículo data de 30 de junho de 1966 e foi gravado por Helena de Lima, para a RGE. "No acompanhamento instrumental destacam-se Raul Mascarenhas, ao piano, e Rildo Hora, à gaita".

4. Vai, meu samba
Autor: Custódio Mesquita
Intérprete: Francisco Alves
Gravação: 28 de maio de 1936 – *RCA Victor*

- Comentário: Letra e música de Custódio Mesquita, este samba foi gravado originalmente por Francisco Alves no dia 28 de maio de 1936, na RCA Victor, sendo este o fonograma disponibilizado no fascículo. O texto salienta a qualidade melódica da composição de Custódio. "Como de costume, o compositor (aqui também autor da letra) se expande em frases melódicas arrebatadas, muito bem construídas, realmente dignas de mestre". Quanto à gravação, teve a seguinte formação instrumental, com os músicos do regional RCA: seção rítmica e harmônica (piano, contrabaixo, cavaquinho, pandeiro e bateria) e naipe de sopros (trompete, clarinete e flauta).

Lado 2

5. Mulher
Autores: Custódio Mesquita e Sadi Cabral
Intérprete: Silvio Caldas
Gravação: 24 de janeiro de 1940 – *RCA Victor*

- Comentário: Gravação original, com arranjo e orquestração de Custódio Mesquita, que também toca o piano no fonograma. Trata-se de um fox-canção, escrito em parceria com o letrista Sadi Cabral, com quem Custódio compôs outras obras, dentre as quais estão *O pião, Velho realejo* e *Bonequinha*.

6. Se a lua contasse
Autor: Custódio Mesquita
Intérprete: Aurora Miranda
Gravação: 21 de outubro de 1933 – *Odeon*

- Comentário: Marchinha campeã do carnaval de 1934, foi gravada por Auroma Miranda, irmã de Cármen Miranda, no dia 21 de outubro de 1933, sendo lançada em disco cerca de duas semanas mais tarde. Foi sucesso no Brasil e em outros países, especialmente na Argentina. Quanto à cantora, o texto indica que Aurora foi uma das principais intérpretes da obra de Custódio, tendo gravado 19 canções do compositor entre os anos de 1934 e 36.

7. Enquanto houver saudade
Autores: Custódio Mesquita e Mário Lago
Intérprete: Orlando Silva
Gravação: 11 de maio de 1938 – *RCA Victor*

- Comentário: Com letra de Mário Lago, é tratada pelo fascículo como a "obra-prima de Custódio Mesquita". A gravação escolhida foi a original, feita por Orlando Silva no dia 11 de maio de 1938, na RCA Victor, cuja interpretação vocal é classificada como de "fundamental contribuição" ao "êxito que alcançou" esta composição. O acompanhamento instrumental é de Orquestra Victor Brasileira, formada por piano, três violinos, três saxofones, violão e contrabaixo. Na parte final, Orlando Silva declama um trecho da letra, tendo a fundo um solo de violino feito por Romeu Ghipsman.

8. Caixinha de música
Autor: Custódio Mesquita

Intérprete: Silvio Caldas
Gravação: 7 de julho de 1960 – *CBS*

- Comentário: Gravada originalmente por Silvio Caldas no dia 23 de abril de 1941, com acompanhamento orquestral, esta obra de Custódio, autor tanto da letra quanto da melodia, é tratada no fascículo como uma demonstração da "força total de seu talento". Há a informação de que a introdução da gravação original remeteria a uma obra para piano (não identificada no texto) do russo Anatol Liadov. A gravação disponibilizada no fascículo é posterior, de 7 de julho de 1960, também na voz de Silvio Caldas, mas desta vez pela *CBS*. A principal diferença apontada está na formação instrumental, que sai da orquestra e é reduzida para um "pequeno conjunto regional".

Link para audição online:
https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-custodio-mesquita

30 – GILBERTO GIL (1971)

Expediente

Editora Abril Cultural: Vitor Civita (editor), Roberto Civita (diretor de publicações), Pedro Paulo Poppovic (diretor da divisão de fascículos), Ary Coelho (diretor editoria de fascículos).
Capa: Iolanda Husak (provavelmente autora da foto) e Elifas Andreatto
Conselho Editorial: Carolina Andrade (vice-diretora), J. L. Ferrete (secretário), Elifas Andreatto (chefe de arte), Paulo Sérgio M. Machado (editor de texto)
Pesquisa: Cleonice Lima, Silvia de Castro Lima e Orlando Miranda
Assistente de arte: Luiz A. C. Saldanha
Assessores: José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão, Júlio Medaglia, Tárik de Souza

Colégio de Consultores

Alberto Rêgo, Antonio Serafim, Aracy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Élton Medeiros, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azêdo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Pádua Reis, Paulinho da Viola, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção e Walter Silva.

Repertório

Lado 1

1. Domingo no parque
Autores: Gilberto Gil
Intérprete: Gilberto Gil
Gravação: 1967 – *Philips*

- Comentário: Canção que conquistou o segundo lugar no Festival da TV Record, em 1967, é tratada no fascículo, juntamente com *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso, como "um passo decisivo na evolução da música popular brasileira". O texto salienta que as duas obras, tidas entre as peças inaugurais do Tropicalismo, representaram "as primeiras tentativas bem-sucedidas de fusão das novas informações da música pop internacional com a formação nacional". O texto trata brevemente da letra, que seria "inovadora", da mesma forma que a música, por apresentar recortes como se fossem "tomadas cinematográficas". Depois, passa a tratar do arranjo, porque o desenvolvimento da obra, no caso do festival, teve a participação de músicos eruditos de vanguarda, dentre os quais estava o arranjador, Rogério Duprat, "fato inédito em nossa música popular". Sobre o maestro Rogério Duprat, o texto explica que se tratava de um "compositor culto", com passagens por diferentes correntes musicais, incluindo o dodecafonismo. Rogério Duprat era um compositor de música erudita que atuou como arranjador durante os festivais de música da *TV Record*. Sua atuação é considerada por muitos como sendo marcante para o início do Tropicalismo no Brasil, movimento musical que teve em Gilberto Gil e Caetano Veloso suas figuras de maior expressão.

2. Lunik 9
Autores: Gilberto Gil

Intérprete: Gilberto Gil
Gravação: 1967 – *Philips*

- Comentário: Gravação na voz do próprio Gilberto Gil, feita em 1967, para a *Philips*. O fascículo destaca aspectos rítmicos da música, salientando que a "versatilidade rítmica" seria um "fator de atrativo" da obra, juntamente com a temática exposta na letra. A composição foi feita e 1966, mesmo ano em que ganhou seu primeiro registro fonográfico, na voz de Elis Regina. O texto ainda considera a obra como sendo uma música de transição, porque consistiria numa das primeiras obras do "grupo baiano" em que se esboça uma "consciência do mundo tecnológico" na obra de Gil.

3. Cultura e civilização
Autores: Gilberto Gil
Intérpretes: Gilberto Gil e Gal Costa
Gravação: outubro de 1969 – *Philips*
Arranjo: Rogério Duprat

- Comentário: Obra que contém elementos de música eletroacústica, conforme o arranjo de Rogério Duprat, esta canção é destacada no fascículo por alguns aspectos: o primeiro deles é a "agressividade", oriunda em grande parte, das interpretações vocais de Gil e Gal Costa; depois, o fascículo salienta elementos do arranjo e da instrumentação, dando ênfase ao uso da guitarra elétrica. Com relação à voz, fica evidente que o uso de algo que podemos considerar como uma espécie de técnica estendida para a prática vocal, como gritos, gemidos e outros sons inusitados, chamaram a atenção de quem escrevia o texto do fascículo. Isso denota que um dos primeiros parâmetros que a crítica musical da época prestava atenção ao analisar uma obra era a voz. A canção é uma das últimas compostas por Gil antes do seu exílio na Europa e foi gravada na *Philips* em outubro de 1969.

4. Procissão
Autores: Gilberto Gil
Intérprete: Gilberto Gil
Gravação: 15 de outubro de 1965 – *RCA Victor*
Arranjo: Carlos Castilho

- Comentário: Gravada em São Paulo, nos estúdios da *RGE*, para *RCA Victor,* a canção explora estruturas poéticas de "reivindicação social". O texto do fascículo destaca um tipo de inspiração na obra de Luiz Gonzaga, por se tratar de um baião, contudo, de clara expressão tropicalista. O arranjo foi escrito por Carlos Castilho e "incorpora ao início e ao fim uma ladainha típica das procissões-de-pedir-chuva, com curioso efeito harmônico".

Lado 2

5. Geléia geral
Autores: Gilberto Gil e Torquato Neto
Intérprete: Gilberto Gil
Gravação: Maio de 1968 – *Philips*
Arranjo: Rogério Duprat

- Comentário: Obra que denota a conexão do tropicalismo com o modernismo, em função de sua estrutura poética. O fascículo a considera "Uma das composições mais representativas da fase áurea do tropicalismo". As virtudes da obra, segundo o fascículo, encontram-se no texto e na interpretação dada por Gil, da mesma forma que pelo "notável arranjo de Rogério Duprat". Quanto ao arranjo, salientam-se determinadas citações que o arranjador teria feito a obras como *O Guarani* e *All The Way*, além de "comentários músico-jocosos".

6. Roda
Autores: Gilberto Gil e João Augusto
Intérprete: Elis Regina
Gravação: 1966 – *Philips*
Arranjo: Chiquinho de Moraes

- Comentário: Composta por Gilberto Gil em parceria com João Augusto, a canção tem inspiração nas cantigas de roda tradicionais da cultura Nordestina. A canção também passou a integrar o repertório

de Elis Regina, "que a apresentou com grande êxito no seu programa **O fino da bossa** e a gravou em disco, no ano de 1966 para a Philips", fonograma contigo no fascículo, cujo arranjo e regência são de Chiquinho de Moraes.

7. Frevo rasgado
Autores: Gilberto Gil
Intérprete: Gilberto Gil
Gravação: fevereiro de 1968 – *Philips*

- Comentário: Obra que mostra uma ligação de Gilberto Gil com a cultura Nordestina e uma espécie de resgate do frevo, ao mesmo tempo em que se vivia a efervescência do tropicalismo. O fascículo enfatiza a interpretação vocal de Gil, por conta do "senho absoluto do manejo da voz", com seu "senso agudo do ritmo e da dosagem vocal".

8. Aquêle abraço
Autores: Gilberto Gil
Intérprete: Gilberto Gil
Gravação: 29 de julho de 1969 – *Philips*

- Comentário: Última gravação de Gil antes de partir para o exílio na Europa. O texto do fascículo trata essa obra como sendo o "maior sucesso popular" do artista até àquele momento, que marcaria sua ausência do Brasil nos anos de exílio.

Link para audição online:
https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-gilberto-gil

31 – GERALDO PEREIRA (1971)

Expediente

Editora Abril Cultural: Vitor Civita (editor), Roberto Civita (diretor de publicações), Pedro Paulo Poppovic (diretor da divisão de fascículos), Ary Coelho (diretor editoria de fascículos).
Capa: Iolanda Husak (foto) e Elifas Andreatto (arte)
Conselho Editorial: Carolina Andrade (vice-diretora), J. L. Ferrete (secretário), Elifas Andreatto (chefe de arte), Paulo Sérgio M. Machado (editor de texto)
Pesquisa: Cleonice Lima.
Assistente de arte: Luiz A. C. Saldanha
Assessores: José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão, Júlio Medaglia, Tárik de Souza

Colégio de Consultores

Alberto Rêgo, Antonio Serafim, Aracy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Élton Medeiros, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azêdo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Pádua Reis, Paulinho da Viola, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção e Walter Silva.

Repertório

Lado 1

1. Falsa Baiana
Autor: Geraldo Pereira
Intérprete: Cyro Monteiro
Gravação: 10 de maio de 1970 – *RCA Victor*

- Comentário: Samba gravado originalmente no dia 03/04/1944 por Cyro Monteiro, na *RCA Victor*, que teria contribuído "com sua espetacular interpretação, para o triunfo rápido da música". O fonograma disponibilizado no fascículo é posterior, gravado em 10/05/1970, também por Cyro Monteiro, na *RCA*. O texto traz informações sobre o acompanhamento instrumental, que teve Altamiro Carrilho na flauta, Horondino "Dino" Silva e Jaime "Meira" Florence nos violões, Gilberto Ávila no pandeiro, José Menezes no cavaquinho e Luna e Eliseu nos tamborins. A composição, de acordo com o texto, foi feita por Geraldo Pereira inspirado na fantasia de baiana de sua mulher. O autor teria contado que a esposa não sabia sambar e, mesmo vestida a caráter, estava longe de parecer uma verdadeira baiana, por isso o título do samba é *Falsa baiana*.

2. Escurinha
Autor: Geraldo Pereira
Intérprete: Jorge Veiga
Gravação: 9 de abril de 1971 – *RCA Victor*

- Comentário: Lançado originalmente em disco pelo próprio Geraldo Pereira, no ano de 1952, é tratado pelo fascículo como sendo um samba que "proporcionou um fato raro em matéria de música popular",

que seria a manutenção desta música nas paradas de sucesso, mesmo tendo recebido pouca promoção na época por parte da gravadora. A gravação original se perdeu, por isso o registro gravado para o fascículo, na voz de Jorge Veiga, é considerado como o primeiro. A gravação no acompanhamento instrumental um conjunto liderado por José Menezes, contando com Nelsinho (trombone), Heraldo (trompete), José Santiago da Silva (cuíca) e Dino e Meira (violões).

3. Bolinha de papel
Autor: Geraldo Pereira
Intérprete: João Gilberto
Gravação: 9 de março de 1961 – *Odeon*

- Comentário: Como acompanhamento do conjunto instrumental de Walter Wanderley e na interpretação vocal de João Gilberto, o fonograma contido no fascículo foi gravado em 1961, no dia 9 de março, na *Odeon*. Trata-se de uma das últimas gravações feitas por João Gilberto no Brasil, antes do artista se estabelecer nos Estados Unidos. A composição é de 1945 e foi gravada originalmente pelo grupo vocal Anjos do Inferno, na *RCA Victor*, em fevereiro daquele ano. O texto do fascículo destaca a linha melódica da canção como sendo "sugestiva", além de salientar elementos rítmicos, classificados como "contagiantes".

4. Cabritada mal sucedida
Autor: Geraldo Pereira
Intérprete: Geraldo Pereira
Gravação: 26 de março de 1953 – *RCA Victor*

- Comentário: Retomando ao seu estilo característico, de um "Ritmo molenga e canto ligado", Geraldo Pereira compôs esta que foi uma de suas últimas composições e realizou a gravação original desta música. Segundo fascículo, a gravação é a única existente deste samba e serviria para demonstrar que Geraldo Pereira tinha "grande categoria" também como cantor, apesar de se mostrar influenciado pelo famoso intérprete Cyro Monteiro, que já havia gravado outras de suas obras anteriormente.

Lado 2

5. Escurinho
Autor: Geraldo Pereira
Intérprete: Roberto Silva
Gravação: 1960 – *Copacabana*

- Comentário: Este samba é o "último grande sucesso nacional" de Geraldo Pereira, segundo o texto do fascículo. Foi gravado por Cyro Monteiro e lançado pelo selo *Todamérica*, em 09/12/1954. O texto do fascículo traz a informação de que Cyro teria revelado que no hospital, perto da morte, Geraldo Pereira contou que planejava criar uma sequência deste samba. A gravação disponibilizada no fascículo foi feita por Roberto Silva, na *Copacabana*, em 1960, seis anos após a de lançamento.

6. Chegou a bonitona
Autores: Geraldo Pereira e José Batista
Intérprete: Blecaute
Gravação: 23 de abril de 1971 – *RCA*

- Comentário: Composto para o Carnaval de 1949, foi gravado pelo cantor Blecaute, na Continental, em 7/10/1948. De acordo com o fascículo, não chegou a figurar entre as 20 músicas mais tocadas naquele Carnaval, contudo, tornou-se um sucesso de meio de ano e está entre as composições mais conhecidas de Geraldo Pereira, feita em parceria com José Batista. A gravação disponibilizada no fascículo conta novamente com o cantor Blecaute e foi realizada na *RCA* em 23/04/1971. O acompanhamento instrumental foi feito pelo conjunto de José Menezes, contando com Altamiro Carrilho (flauta), Zé Américo (tuba) e Ministro (cuíca).

7. Você está sumindo
Autor: Geraldo Pereira
Intérprete: Paulinho da Viola
Gravação: 22 de abril de 1971 – *Odeon*
Arranjo: Lindolfo Gaya

- Comentário: Cronologicamente, este é o 17º samba de Geraldo Pereira a ser gravado, novamente por Cyro Monteiro. Percebe-se que há uma ligação entre o autor e o intérprete, sendo que o fascículo considera que Cyro Monteiro teve "participação decisiva" na ascensão de Geraldo Pereira como compositor. A gravação original aconteceu no dia 2/04/1943, na *RCA Victor,* já o fonograma disponibilizado no fascículo é posterior, de 22/04/1971, na *Odeon*, feito por Paulinho da Viola. O intérprete, que também é compositor, teria gravado esta obra como uma "homenagem pessoal" a Geraldo Pereira, a quem "considera um dos maiores sambistas de todos os tempos". O arranjo é do maestro Lindolfo Gaya, informação contida no fascículo.

8. Que samba bom
Autor: Geraldo Pereira
Intérpretes: Martinho da Vila e Originais do Samba
Gravação: 14 de dezembro de 1970 – *Continental*

- Comentário: Apesar de ter sido feito para o Carnaval de 1949, da mesma maneira que *Chegou a bonitona,* configurou-se num bom sucesso de meio de ano. Gravado originalmente pelo cantor Blecaute, para o selo *Continental*, no dia 17/11/1948, é considerado, de acordo com o fascículo, como uma das melhores obras de Geraldo Pereira.

Link para audição online:
https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-geraldo-pereira

32 – BILLY BLANCO (1971)

Expediente

Sexta mudança no expediente, com Júlio Medaglia deixando a função de assessor.

Editora Abril Cultural: Vitor Civita (editor), Roberto Civita (diretor de publicações), Pedro Paulo Poppovic (diretor da divisão de fascículos), Ary Coelho (diretor editoria de fascículos).
Foto da capa: Sebastião Marinho
Conselho Editorial: Carolina Andrade (vice-diretora), J. L. Ferrete (secretário), Elifas Andreatto (chefe de arte), Paulo Sérgio M. Machado (editor de texto)
Pesquisa: Cleonice Lima.
Assistente de arte: Luiz A. C. Saldanha
Assessores: José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão e Tárik de Souza

Colégio de Consultores

Alberto Rêgo, Antonio Serafim, Aracy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Élton Medeiros, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azêdo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Pádua Reis, Paulinho da Viola, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção e Walter Silva.

Repertório

Lado 1

1. Viva meu samba
Autor: Billy Blanco
Intérprete: Lúcio Alves
Gravação: 1960 – *Philips*

- Comentário: Considerada uma das principais composições de Billy Blanco, é a música deste compositor com o maior número de regravações. Escrita em 1958, foi lançada em disco pela primeira vez por Silvio Caldas, na *Columbia*. Em função do sucesso obtido, passou a ser gravada também por outros artistas. O fonograma contido no fascículo foi feito na *Philips,* em 1960, por Lúcio Alves, sendo uma das gravações "mais elogiadas" desta obra.

2. A banca do distinto
Autor: Billy Blanco
Intérprete: Isaura Garcia
Gravação: 18 de outubro de 1959 – *Odeon*

- Comentário: Gravação original de Isaura Garcia, realizada na *Odeon* no dia 18/10/1959, com acompanhamento instrumental do grupo de Walter Wanderley, é tida como "pertencente à grande fase das caricaturas musicais de Billy Blanco". O fascículo qualifica a obra como sendo um samba feito "na base da crítica", contendo inclusive certo "niilismo". O fascículo se utiliza da expressão em latim "ridendo castigat mores", que pode ser traduzida como "rindo se castigam os costumes", o que

significa ser possível corrigir e criticar os costumes e comportamentos humanos através do humor e da sátira. Ou seja, ao usar o riso e a ironia, pode-se chamar a atenção para falhas e excessos de maneira mais leve e reflexiva, com abordagem semelhante à adotada por Billy Blanco em *A Banca do Distinto*. A letra critica de forma irônica e satírica a vaidade e o orgulho de pessoas que se julgam superiores, destacando a futilidade dessas atitudes e a inevitabilidade de que todos somos iguais diante da morte. Assim, a música faz uso do humor e da crítica social para expor e corrigir comportamentos e valores questionáveis, exemplificando bem o conceito de "ridendo castigat mores". Portanto, ao acoplar a expressão latina à letra desta canção, pode-se reforçar a ideia de que a crítica social presente na música visa corrigir os excessos e a vaidade através do riso e da reflexão irônica sobre a condição humana. Quanto ao aspecto niilista da canção, é importante salientar que niilismo é uma filosofia que nega a existência de valores, significados ou verdades absolutas. É frequentemente associado à rejeição de princípios religiosos e morais tradicionais, sustentando que a vida carece de propósito intrínseco. Ao analisar a letra de *A Banca do Distinto* sob a perspectiva do niilismo, é possível perceber alguns elementos que podem ser interpretados como niilistas: 1) **Desprezo pelas convenções sociais**: A canção critica duramente a vaidade, o orgulho e a ostentação de certas pessoas, desconsiderando os valores que essas atitudes representam. A frase "A vaidade é assim, põe o tonto no alto retira a escada" sugere que esses valores são fúteis e sem significado duradouro. 2) **Igualdade na morte**: A repetida menção à morte como o grande equalizador, onde "todo mundo é igual quando o tombo termina com terra em cima e na horizontal", reflete uma visão niilista de que, no final, todas as distinções e valores sociais perdem o sentido diante da inevitabilidade da morte. Isso implica uma visão de que a vida e suas construções sociais são, em última análise, desprovidas de significado duradouro. 3) **Crítica à hipocrisia e à superficialidade**: A letra expõe a superficialidade e a hipocrisia das pessoas que se acham superiores, questionando a validade dessas atitudes e sugerindo que não têm fundamento real. Esses elementos, juntos, podem ser vistos como uma forma de niilismo, onde a canção desconsidera os valores estabelecidos e suas convenções sociais, enfatizando a falta de sentido e a inevitabilidade da morte como o grande equalizador, esvaziando o valor das distinções sociais e da vaidade humana.

3. Estatutos da gafieira
Autor: Billy Blanco
Intérprete: Jorge Veiga
Gravação: 23 de abril de 1971 – *RCA Victor*

- Comentário: Parte de uma fase bastante exitosa do compositor, foi escrito em 1954. Neste ano, em especial, destaca-se o fato de que Billy Blanco já havia conquistado resultados expressivos com outras obras, dentre as quais *Grande verdade* – gravada por Dick Farney, na *Continental* – *Tereza da praia* – escrita em parceria com Tom Jobim e gravada na *Continental*, por Dick Farney e Lúcio Alves – e *Estatutos da gafieira* – gravada na *RCA* por Inezita Barroso no dia 29/02/1954. Esta gravação, de acordo com o fascículo, teria contribuído para consolidar "a posição de Inezita como uma das cantoras mais em evidência na época". O fonograma contido no fascículo foi gravado por Jorge Veiga no dia 23/04/1971, na *RCA Victor*. O acompanhamento instrumental conta com uma seção rítmico/harmônica formada pelo piano de "Fats" Elpídio, a bateria de Plínio Araújo e a cuíca de Ministro, que se soma a um naipe de sopros com Heraldo no trompete, Manoel Araújo no trombone e Zé Bodega no sax tenor.

4. Mocinho bonito
Autor: Billy Blanco
Intérprete: Dóris Monteiro
Gravação: 1956 – *Columbia*

- Comentário: Outra composição de Billy Blanco que traz a ideia satírica, criticando, desta vez, os rapazes que se portavam como "metidos a bacana". Esta era uma marca registrada do trabalho do artista neste período, que fazia de suas canções instrumentos de crítica que refletiam "um estado de espírito da época". A música foi gravada em 1956, quase que simultaneamente por Dóris Monteiro e Isaura Garcia. O fonograma escolhido para o fascículo é o que foi registrado na voz de Dóris, feito na *Columbia*.

Lado 2

5. Sinfonia do Rio de Janeiro
Autores: Billy Blanco e Tom Jobim
Intérpretes: Maysa, Jamelão e Os Cariocas
Gravação: 1960 – *Continental*

- Comentário: Grande expressão feita em parceria com Tom Jobim, nesta obra Billy Blanco apresenta um Rio de Janeiro sentimental, com canções que se misturam aos motivos melódicos para demonstrar um tipo de louvação à cidade e suas belezas. A gravação original aconteceu em 1954, pela *Continental*, num disco de 10 polegadas, tendo arranjos e orquestração supervisionados por Tom Jobim e escritos por Radamés Gnatalli, de quem também é a regência. Alguns anos mais tarde, em 1960, a gravadora *Continental* regravou o projeto, desta vez num LP de 12 polegadas, tendo as vozes de Maysa, Jamelão e Os Cariocas, novamente a orquestração e a regência foram do maestro Radamés. É considerada no texto como sendo algo inovador, que levaria "a iniciativas mais arrojadas" no futuro.

6. Camelô
Autor: Billy Blanco
Intérprete: Billy Blanco e Sérgio Porto
Gravação: ao vivo na boate Zum-Zum (data não especificada)

- Comentário: Outra canção de tom bem-humorado e que procura retratar elementos do cotidiano, *Camelô* explora de atuação de um tipo de vendedor ambulante que é muito presente nas grandes cidades. A natureza do trabalho de um vendedor como esses – que envolve conversar diretamente com as pessoas e convencê-las a adquirir produtos que em muitos casos não precisam, bem como as complicações oriundas deste trabalho, considerado contravenção em muitos lugares – formam o pano de fundo desta canção. A gravação original foi feita em 1959, na *Copacabana*, na voz de Dolores Duran. De acordo com o texto, contribuiu "decisivamente para o repertório de Dolores como cantora". O fonograma disponibilizado no fascículo é posterior, tratando-se de uma gravação ao vivo feita na boate Zum-Zum, no Rio de Janeiro, nas vozes do próprio autor, Billy Blanco, e do jornalista Sérgio Pôrto, a quem é atribuída a classificação dessa música como sendo um "'samba-contravenção'", em alusão ao universo de atuação dos camelôs cariocas.

7. Piston de gafieira
Autor: Billy Blanco
Intérprete: Jorge Veiga
Gravação: 23 de abril de 1971 – *RCA Victor*
Arranjo: José Menezes

- Comentário: Feita com exclusividade na *RCA* para ser incluída no fascículo, tem arranjo de José Menezes, "que buscou reviver no acompanhamento, a sonoridade típica dos conjuntos de gafieira". Importante destacar que essa música foi composta em 1959 e tem como pano de fundo a ideia dos bailes de gafieira, muito comuns no Rio de Janeiro. Billy Blanco, na sua prática de explorar o universo cotidiano, aborda nesta canção temas comuns à gafieira, como, por exemplo, as confusões havidas ali, os vestidos que as mulheres utilizavam e os hábitos das pessoas que frequentavam esses espaços. No caso específico da gravação contida no fascículo, cujo intérprete é o cantor Jorge Veiga, vale salientar essa ideia que é trazida no texto, de se reviver uma sonoridade típica. O arranjador José Menezes faz isso colocando instrumentos próprios do universo da gafieira, como trompete, trombone, sax tenor, bateria e cuíca. Os músicos que fazem essa gravação são os mesmos que gravaram *Estatuto da gafieira*. Aliás, as duas gravações foram feitas no mesmo dia e têm o mesmo intérprete.

8. Rio do meu amor
Autor: Billy Blanco
Intérprete: Wilson Simonal
Gravação: 15 de março de 1965 – *Odeon*
Arranjo: Lyrio Panicali

- Comentário: Com arranjo orquestral de Lyrio Panicali, a gravação contida no fascículo foi feita no dia 15/03/1965, na Odeon, com a interpretação de Wilson Simonal. Trata-se de mais uma canção dedicada à cidade do Rio de Janeiro.

Link para audição online:
https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-billy-blanco

33 – SINHÔ (1971)

Expediente

Editora Abril Cultural: Vitor Civita (editor), Roberto Civita (diretor de publicações), Pedro Paulo Poppovic (diretor da divisão de fascículos), Ary Coelho (diretor editoria de fascículos).
Capa: I"Recepção oferecida à imprensa carioca pelo Coronel D. C. Collier, emissário do govêrno americano, em abril de 1923, no recinto da Feira de Amostras realizada em setembro de 1922. Sinhô aparece de lenço na mão à frente de seu 'jazz', nome que designava os conjuntos musicais daquela época".
Conselho Editorial: Carolina Andrade (vice-diretora), J. L. Ferrete (secretário), Elifas Andreatto (chefe de arte), Paulo Sérgio M. Machado (editor de texto)
Pesquisa: Cleonice Lima.
Pesquisa e texto: José Ramos Tinhorão
Assistente de arte: Luiz A. C. Saldanha
Assessores: José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão e Tárik de Souza

Colégio de Consultores

Alberto Rêgo, Antonio Serafim, Araçy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Élton Medeiros, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azêdo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Pádua Reis, Paulinho da Viola, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção e Walter Silva.

Repertório

Lado 1

1. O pé de anjo
Autor: Sinhô
Intérprete: Blecaute
Gravação: 23 de abril de 1971 – *RCA Victor*

- Comentário: Composta em 1919, esta canção foi criada em desagravo ao irmão de Pixinguinha, Otávio da Rocha Viana, conhecido como China. China e Pixinguinha haviam feito uma canção, na qual satirizavam o fato de Sinhô ser desdentado, que em resposta escreveu esta música falando dos pés de China, que seriam muito grandes, de tamanho quase desproporcional, ou "pé de anjo", na gíria corrente. Fez sucesso no Carnaval de 1920 e suas primeiras gravações surgiram ainda no ano anterior, quando foi composta. A primeira versão era apenas instrumental, gravada pela banda do bloco Fala meu Louro. Foi realizada num selo chamado *Disco Popular*, que lançou apenas 10 álbuns no mercado brasileiro, tendo sido a primeira música lançada pela etiqueta. Posteriormente, foi lançada também com letra, na interpretação de Francisco Alves, à época um jovem quase estreante no mercado fonográfico. A versão disponível no fascículo foi feita especialmente para a coleção e tem o cantor Blecaute como intérprete. Foi gravada na RCA no dia 23/04/1971, com arranjo e direção da orquestra por José Menezes, tendo a participação do grupo vocal As gatas e Os gatos. O fonograma parece ter sido feito na mesma sessão de gravação na qual foram gravados os fonogramas exclusivos do disco referente a Billy Blanco (*HMPB*, n. 32), número anterior ao fascículo dedicado a Sinhô.

2. Jura
Autor: Sinhô
Intérprete: Mário Reis
Gravação: 1950 – *Continental*
Arranjo: Radamés Gnatalli

- Comentário: Composição de Sinhô gravada originalmente em 1928 por Mário Reis, na *Odeon*, foi também gravada no exterior por Araci Côrtes, através do selo *Parlophon*. O fascículo faz menção a Edigar de Alencar, jornalista que participou ativamente escrevendo sobre música popular na primeira metade do século 20 e que foi biógrafo de Sinhô. Alencar teria revelado que este samba refletia uma fase difícil da vida do compositor, que havia sido traído por uma mulher. A gravação disponibilizada no fascículo, também na voz de Mário Reis, foi feita em 1950, na *Continental*, e tem o acompanhamento orquestral regido e arranjado por Radamés Gnatalli.

3. Pianola
Autor: Sinhô
Intérprete: José Briamonte
Gravação: 23 de junho de 1971 – *RCA Victor*

- Comentário: Peça de Sinhô composta para piano, de "caráter imitativo", fazendo parte do repertório do compositor quando este animava festas tocando piano. A gravação original foi feita pelo pianista Augusto Vasseur, que era amigo próximo de Sinhô, no dia 20/05/1957, na antiga etiqueta *Sinter*, que depois foi adquirida pela *Philips*. A música saiu num disco de 10 polegadas intitulado *Sala de espera do Cinema Avenida*, em alusão aos músicos que executavam obras instrumentais na entrada dos cinemas, algo comum no início do mercado de entretenimento no Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX. Vasseur contou que executou a música da maneira mais próxima que ouvia Sinhô tocá-la: "'tal e qual Sinhô tocava para mim, mantendo-lhe o clima original". A gravação contida no fascículo foi feita na *RCA Victor* no dia 23/06/1971, tendo como intérprete o maestro e pianista José Briamonte, que "manteve o espírito da gravação original".

4. Não quero saber mais dela
Autor: Sinhô
Intérpretes: Francisco Alves e Rosa Negra
Gravação: 1927

- Comentário: Obra composta para uma revista teatral lançada em maio de 1927 no Teatro Recreio. A faixa disponível no fascículo é a gravação original e, até àquela época, a única realizada em 1927. Os intérpretes eram Francisco Alves e a vedete Rosa Negra, que também interpretavam as personagens referentes da canção na peça do teatro de revista. O acompanhamento é da orquestra Pan-American, do Casino Copacabana.

Lado 2

5. Gosto que me enrosco
Autores: Sinhô e Bastos Tigre
Intérprete: Gilberto Alves
Gravação: junho de 1963 – *Copacabana*

- Comentário: Outra composição feita para teatro de revista, desta vez de 1926, em parceria com Bastos Tigre, autor da letra. Inicialmente, não fez sucesso quando foi gravada em 1927 por Francisco Alves, na *Odeon*. Acabou sendo relançada por Sinhô em 1928, também em outra peça do teatro de revista. A gravação feita por Mário Reis tornou a canção conhecida do público e fez dela um sucesso, transformando-se num "dos maiores triunfos do 'Rei do Samba'". A canção também foi alvo de uma polêmica, quando o compositor Heitor dos Prazeres entrou em cena no teatro onde ela era exibida e reivindicou a autoria da composição, mas o fascículo não entra em detalhes sobre o desfecho deste entrave. A gravação disponível no fascículo foi feita pelo cantor Gilberto Alves, em junho de 1963, pela gravadora *Copacabana,* com o acompanhamento instrumental do grupo de Altamiro Carrilho.

6. Alegrias de caboclo
Autor: Sinhô

Intérprete: Paulo Tapajós
Gravação: 12 de maio de 1971 – *RCA Victor*

- Comentário: De acordo com uma informação contida numa partitura editada por Carlos Wehrs, Sinhô compôs esta música, em 1927, em homenagem à sua mãe, Rosa Maia, e à sua companheira, Nair S. Moreira. A estrutura original da composição seria de uma canção de cateretê, entretanto, foi identificada nos discos como sendo uma "toada sertaneja". A gravação original foi feita por Francisco Alves para a *Parlophon*, já o fonograma apresentado no fascículo tem a voz de Paulo Tapajós e foi gravado na *RCA Victor* em 12/05/1971. O acompanhamento é feito pela Turma do Sereno, grupo instrumental que contava com os seguintes músicos: Irany Pinto (violino), Horondino Silva e Jaime Florence (violões), Altamiro Carrilho (flauta), Abel Ferreira (clarinete), Moacir M. dos Santos, o Biju (clarone), Teófilo de Barros (contrabaixo), Canhoto (cavaquinho) e Gilberto d'Avila (pandeiro).

7. Saia da raia
Autor: Sinhô
Intérprete: Jorge Veiga
Gravação: 27 de maio de 1971 – *RCA Victor*

- Comentário: Composta para o Carnaval de 1922, ano do Centenário da Independência do Brasil, consistiu em um "triunfo popular" de Sinhô, apesar da concorrência imposta por *Ai, Seu Mé*, de Freire Júnior e Careca, marcha que foi premiada como a melhor do carnaval daquele ano no Rio de Janeiro. A gravação disponível no fascículo foi a primeira desta obra desde a sua composição. O registro fonográfico, na voz de Jorge Veiga e acompanhado por coro e orquestra sob a regência de José Menezes, foi feito na *RCA Victor* no dia 27/05/1971.

8. Cansei
Autor: Sinhô
Intérprete: Paulinho da Viola
Gravação: 22 de abril de 1971 – *Odeon*
Arranjo: Lindolfo Gaya

- Comentário: Composta em 1930 e gravada à época por Mário Reis, na *Odeon*, a música não teve o sucesso esperado quando houve o seu lançamento. O fascículo aponta como uma das possíveis razões o clima político do país àquela época, que teria comprometido "o sucesso de muita coisa, até mesmo da música". A gravação disponível no fascículo foi feita no dia 22/04/1971, na Odeon, por Paulinho da Viola. O arranjo é do maestro Lindolfo Gaya.

Link para audição online:
https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-sinho

34 – GERALDO VANDRÉ (1971)

Expediente

Editora Abril Cultural: Vitor Civita (editor), Roberto Civita (diretor de publicações), Pedro Paulo Poppovic (diretor da divisão de fascículos), Ary Coelho (diretor editoria de fascículos).
Foto da capa: Geraldo Guimarães
Conselho Editorial: Carolina Andrade (vice-diretora), J. L. Ferrete (secretário), Elifas Andreatto (chefe de arte), Paulo Sérgio M. Machado (editor de texto)
Pesquisa: Cleonice Lima.
Pesquisa e texto: Tárik de Souza
Assistente de arte: Luiz A. C. Saldanha
Assessores: José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão e Tárik de Souza

Colégio de Consultores

Alberto Rêgo, Antonio Serafim, Aracy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Élton Medeiros, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azêdo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Pádua Reis, Paulinho da Viola, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção e Walter Silva.

Repertório

Lado 1

1. Disparada
Autores: Geraldo Vandré e Theo de Barros
Intérprete: Jair Rodrigues e Quarteto Novo
Gravação: 1966 – *Philips*

- Comentário: Canção que dividiu com *A Banda* (Chico Buarque) o primeiro lugar no Festival da *TV Record* de 1966, foi composta por Geraldo Vandré em parceria com Theo de Barros. A gravação foi feita na *Philips*, no mesmo período do festival, tendo os músicos do Quarteto Novo no acompanhamento, os mesmo que tocaram ao vivo com Jair Rodrigues na decisão do Festival.

2. Pequeno concêrto que virou canção
Autor: Geraldo Vandré
Intérprete: Geraldo Vandré
Gravação: 1966 – *Som Maior*

- Comentário: Esta é uma das primeiras obras compostas por Vandré, "anterior à fase de pesquisas regionalistas do autor". A primeira gravação feita por ele desta obra e tem acompanhamento de piano, já o fonograma contido no fascículo é do ano de 1966 e fez parte do repertório do segundo disco do compositor, chamado *Cinco anos de canção*, lançado pela gravadora *Som Maior*. O destaque desta música está no acompanhamento instrumental feito pelo Trio Novo, precursor do quarteto novo. O arranjo conta com dois violões gravados por Theo e Heraldo e a percussão feita por Airto Moreira.

3. Canção nordestina
Autor: Geraldo Vandré
Intérprete: Geraldo Vandré
Gravação: 1963 – *Audio Fidelity*

- Comentário: Com letra e música escritas por Geraldo Vandré em 1963, o texto do fascículo considera que a letra e a música desta canção "combinam-se aqui de maneira admirável, transmitindo tôda a fôrça dramática da sêca nordestina". Foi gravada no segundo semestre de 1963 na gravadora *Audio Fidelity,* sendo incorporada três anos mais tarde ao LP *Cinco anos de canção*. O fascículo enfatiza o acompanhamento de violão, considerado "excelente" e gravado por Luiz Roberto, músico que foi parceiro de Vandré em outras duas composições: *Tristeza de amar* e *Ninguém pode mais sofrer.*

4. João e Maria
Autores: Geraldo Vandré e Hilton Accioly
Intérprete: Geraldo Vandré
Gravação: 21 de junho de 1967 – *Odeon*

- Comentário: Frevo composto por Vandré em parceria com Hilton Accioly, do Trio Marayá, responsável pelo acompanhamento instrumental. A gravação original, disponibilizada no fascículo, entrou no LP *Canto Geral*, que teve como banda instrumental o Quarteto Novo, somado aos *backing vocals* do Trio Marayá.

Lado 2

5. Porta-estandarte
Autores: Geraldo Vandré e Fernando Lona
Intérprete: Geraldo Vandré
Gravação: 1966 – *Som Maior*

- Comentário: Composta por Vandré em parceria com Fernando Lona, venceu o Festival de Música Popular promovido pela *TV Excelsior*, em 1966. Vandré gravou essa obra duas vezes, primeiro pela gravadora *Chantecler*, em junho de 1966, fazendo um dueto com a cantora Tuca, e depois, em novembro do mesmo ano, pela *Som Maior*, contando com um arranjo para "pequeno côro e os violões de Theo e Heraldo". A música saiu no disco *Cinco anos de canção*.

6. Cantiga brava
Autor: Geraldo Vandré
Intérprete: Geraldo Vandré
Gravação: 10 de janeiro de 1968 – *Odeon*

- Comentário: Canção composta para o filme *A Hora e Vez de Augusto Matraga* (1965), dirigido por Roberto Santos, baseado em conto de mesmo nome estrito por Guimarães Rosa e incluído no livro *Sagarana* (1ª edição, Editora Universal, 1966). A gravação foi feita por Vandré em 10/01/1968, na *Odeon*, mais uma vez acompanhado pelo Trio Marayá e o Quarteto Novo.

7. Fica mal com Deus
Autor: Geraldo Vandré
Intérprete: Quarteto Novo
Gravação: 19 de junho de 1967 – *Odeon*

- Comentário: O fascículo aborda essa canção classificando Vandré como "letrista e melodista", porque esta teria sido sua primeira composição de sucesso. Apesar da ênfase dada à letra, que servira, à época, como música para "cerimônias paralitúrgicas", a gravação oferecida no fascículo encontra-se em contexto instrumental, gravada pelo Quarteto Novo no dia 19/06/1967, na *Odeon*.

8. Arueira
Autor: Geraldo Vandré

Intérprete: Geraldo Vandré
Gravação: 10 de janeiro de 1968 – *Odeon*

- Comentário: Gravada por Vandré no dia 10/01/1968, em São Paulo, para a *Odeon*, tem no acompanhamento o Trio Marayá e o Quarteto Novo. Aparentemente, o fonograma foi feito na mesma sessão de gravação de *Cantiga brava*. O texto do fascículo destaca que a obra tem "letra e música" escritas por Vadré.

Link para audição online:
https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-geraldo-vandre

35 – WILSON BATISTA (1971)

Expediente

Editora Abril Cultural: Vitor Civita (editor), Roberto Civita (diretor de publicações), Pedro Paulo Poppovic (diretor da divisão de fascículos), Ary Coelho (diretor editoria de fascículos).
Arte da capa: Luiz Trimano
Conselho Editorial: Carolina Andrade (vice-diretora), J. L. Ferrete (secretário), Elifas Andreatto (chefe de arte), Paulo Sérgio M. Machado (editor de texto)
Pesquisa: Aristóteles Andrade.
Texto: Maurício Azêdo
Assistente de arte: Luiz A. C. Saldanha
Assessores: José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão e Tárik de Souza

Colégio de Consultores

Alberto Rêgo, Antonio Serafim, Aracy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Élton Medeiros, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azêdo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Pádua Reis, Paulinho da Viola, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção e Walter Silva.

Repertório

Lado 1

1. Oh! Seu Oscar
Autores: Wilson Batista e Ataulfo Alves
Intérprete: Ciro Monteiro
Gravação: 12 de setembro de 1933 – *RCA Victor*

- Comentário: Gravação original, na voz de Ciro Monteiro e com o acompanhamento do Regional RCA, realizada no dia 12 de setembro de 1933. Composta por Wilson Batista em parceria com Ataulfo Alves, venceu em 1934 o concurso de marchas carnavalescas promovido pelo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda). O texto do fascículo destaca a informação de que *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, "embora não fôsse música de carnaval, participou do concurso: a temática dos seus versos afinava com a orientação oficial."

2. Deus no Céu, Ela na Terra
Autores: Wilson Batista e Marino Pinto
Intérprete: Carlos Galhardo
Gravação: 14 de junho de 1940 – *RCA Victor*

- Comentário: Composição de Wilson Batista em parceria com Marino Pinto, teve sua gravação original, na voz de Carlos Galhardo, realizada na *RCA Victor* no dia 14 de junho de 1940, com o acompanhamento instrumental do Regional RCA. O texto destaca a linha do clarinete, gravada por Luiz Américo.

3. Lenço no pescoço
Autor: Wilson Batista
Intérprete: Silvio Caldas (como Mário Santoro)
Gravação: 18 de julho de 1933 – *RCA Victor*

- Comentário: Gravação original, na voz de Silvio Caldas (à época sob o pseudônimo de Mário Santoro), realizada na *RCA Victor* no dia 18 de julho de 1933. No acompanhamento instrumental está o grupo Diabos do Céu, fundado por Pixinguinha, mas nesta sessão de gravação regido pelo maestro J. Martins. A formação instrumental conta com piano, três violões, cavaquinho, clarinete, tam-tam, pandeiro e bateria.

4. Emilia
Autores: Wilson Batista e Ataulfo Alves
Intérprete: Vassourinha
Gravação: 1941 – *Continental*

- Comentário: Gravação original, realizada na *Continental* em meados de 1941, na voz de Vassourinha. Trata-se de outra parceira entre Wilson Batista e Ataulfo Alves, criada na mesma época em que *Ai que saudade da Amélia*, de Ataulfo, foi composta. O acompanhamento é do regional de Benedito Lacerda.

Lado 2

5. O bonde São Januário
Autores: Wilson Batista e Ataulfo Alves
Intérprete: Ciro Monteiro
Gravação: 18 de outubro de 1940 – *RCA Victor*

- Comentário: Gravação original realizada em 18 de outubro de 1940, na *RCA Victor*, tendo como intérprete o cantor Ciro Monteiro e o acompanhamento instrumental do Regional RCA.

6. Louco (Ela é seu mundo)
Autores: Henrique de Almeida e Wilson Batista
Intérprete: Noite Ilustrada
Gravação: 1964 – *Odeon*
Arranjo: Antônio Pôrto Filho (Maestro Portinho)

- Comentário: Originalmente, este samba começou a ser composto por Henrique de Almeida, mas foi concluído por Wilson Batista. O texto salienta a linha melódica, "simples mas bem construída", que se integrava "perfeitamente com os versos". A gravação original foi feita por Aracy de Almeida em outubro de 1946, na *Odeon*, já a que está disponível no fascículo é posterior, de 1964, feita pelo cantor Noite Ilustrada (pseudônimo adotado por Mário de Souza Marques Filho). O arranjo e do maestro Antônio Pôrto Filho, o Maestro Portinho, com a produção de Alfredo Borba.

7. Acertei no milhar
Autores: Wilson Batista e Geraldo Pereira
Intérprete: Jorge Veiga
Gravação: 18 de abril de 1971 – *RCA Victor*

- Comentário: Composição de Wilson Almeida em parceria com Geraldo Pereira, gravada originalmente por Moreira da Silva, na *Odeon*, no dia 4 de abril de 1940. A gravação disponível no fascículo foi feita 18 de abril de 1971, na *RCA Victor*, feita especialmente para a coleção, tendo como intérprete o cantor Jorge Veiga. O acompanhamento instrumental é do regional de Canhoto e Menezes.

8. Meus vinte anos
Autores: Wilson Batista e Silvio Caldas
Intérprete: Silvio Caldas
Gravação: 17 de março de 1958 – *RCA Victor*

- Comentário: Composição de Wilson Batista em parceria com Silvio Caldas, a gravação original foi feita pelo próprio Silvio Caldas, em 7 de agosto em de 1942, na *RCV Victor*. O fonograma do fascículo, no entanto, é posterior, de 17 de março de 1958, também na voz de Silvio Caldas.

Link para audição online:
https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-wilson-batista

36 – ANTONIO MARIA (1971)

Expediente

Editora Abril Cultural: Vitor Civita (editor), Roberto Civita (diretor de publicações), Pedro Paulo Poppovic (diretor da divisão de fascículos), Ary Coelho (diretor editoria de fascículos).
Foto da capa: Não creditada
Conselho Editorial: Carolina Andrade (vice-diretora), J. L. Ferrete (secretário), Elifas Andreatto (chefe de arte), Paulo Sérgio M. Machado (editor de texto)
Texto e pesquisa: Cleonice Lima
Assistente de arte: Luiz A. C. Saldanha
Assessores: José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão e Tárik de Souza

Colégio de Consultores

Alberto Rêgo, Antonio Serafim, Aracy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Élton Medeiros, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azêdo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Pádua Reis, Paulinho da Viola, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção e Walter Silva.

Repertório

Lado 1

1. Ninguém me ama
Autores: Antônio Maria e Fernando Lobo
Intérprete: Nora Ney
Gravação: 1º de março de 1960 – *RCA Victor*

- Comentário: Gravação realizada na *RCA* no 1º dia março de 1960 interpretada por Nora Ney, a mesma cantora, de voz grave, que havia feito a gravação original na *Continental*, em 26/08/1952. De acordo com o fascículo, era uma tendência naquela época que o samba-canção fosse interpretado por cantoras de voz grave, ou seja, contraltos. A razão para essa preferência por vozes femininas graves, de acordo com o texto, seria porque o timbre "adequava-se perfeitamente às canções tristes e aos lamentos tipo 'dôr-de-cotovelo' do samba-canção".

2. Frevo n. 2 do Recife
Autores: Antônio Maria e Luiz Bandeira
Intérprete: Maria Bethânia
Gravação: 31 de dezembro de 1968 – *Odeon*

- Comentário: Gravação original feita em 26/10/1953 por Luiz Bandeira, na *Continental*, aborda a saudade que o compositor nutria de sua terra natal, Recife-PE. O texto trata esse frevo como "Despretensioso, mas bem construído". A gravação escolhida pela coleção foi feita por Maria Bethânia no dia 31/12/1968, na *Odeon*.

3. Manhã de carnaval
Autores: Antônio Maria e Luiz Bonfá
Intérprete: João Gilberto
Gravação: 2 de julho de 1959 – *Odeon*

- Comentário: O texto trata essa composição com letra de Antônio Maria e música do violonista Luiz Bonfá como sendo "uma das músicas brasileiras mais gravadas e executadas no exterior", apenas nos Estados Unidos, à época, haveria "cêrca de 140 gravações diferentes". O fascículo segue trazendo dados referentes à Europa, onde a canção teria sido "executada aproximadamente 89.000 vêzes, em vários países". Apesar de não declarar isso de maneira explícita, compreende-se que seriam execuções em estações de rádio. A gravação disponível no fascículo foi feita por João Gilberto, na *Odeon*, em 2 de julho de 1959.

4. Menino grande
Autores: Antônio Maria e Dunga
Intérprete: Nora Ney
Gravação: 1º de março de 1960 – *RCA Victor*

- Comentário: A exemplo de *Ninguém me ama*, esta composição foi gravada originalmente por Nora Ney, no dia 2 de maio de 1952, na *Odeon*, marcando a estreia da cantora no mercado fonográfico, garantindo também ao compositor "sua definitiva popularidade". O fonograma disponibilizado pela coleção é posterior, do dia 1º de março de 1960, feito na *RCA Victor*.

Lado 2

5. Valsa de uma cidade
Autores: Antônio Maria e Ismael Neto
Intérprete: Os Cariocas
Gravação: 16 de junho de 1958 – *CBS*

- Comentário: Gravada originalmente por Lucio Alves em 22 de junho de 1954, na *Continental*, "entre as inúmeras composições que saúdam o Rio de Janeiro", ao lado de *Cidade Maravilhosa* (André Filho), seria "a que se tornou mais conhecida". A gravação escolhida pela coleção foi feita em 16 de junho de 1958, na *CBS*, pelo quarteto Os Cariocas, fundado por Ismael Neto (parceiro de Antônio Maria nessa e em outras composições). À época da gravação, o quarteto já se encontrava sob a direção musical de Severino Filho, irmão de Ismael, falecido em 1956.

6. Canção da volta
Autores: Antônio Maria e Ismael Neto
Intérprete: Dolores Duran
Gravação: 1954 – *Copacabana*

- Comentário: Também composta por Antônio Maria em parceria com Ismael Neto (1925-1956), marcou a estreia no mercado fonográfico da cantora Dolores Duran, que mais tarde se tornaria compositora. A gravação contida no fascículo é a original, feita em 1954, na *Copacabana*.

7. Suas Mãos
Autores: Antônio Maria e Pernambuco (Ayres da Costa Pessoa)
Intérprete: Silvinha Teles
Gravação: 11 de julho de 1958 – *Odeon*

- Comentário: Gravação original na voz de Silvinha Teles, feita na *Odeon* no dia 11 de julho de 1958. A composição é de Antônio Maria em parceria com o trompetista, pianista e arranjador Ayres da Costa Pessoa, conhecido como Pernambuco.

8. Se eu morresse amanhã
Autor: Antônio Maria

Intérprete: Dircinha Batista
Gravação: 12 de fevereiro de 1953

Comentário: Gravação original, feita por Dircinha Batista em 12 de fevereiro de 1953.

Link para audição online:
https://immub.org/albuns/historia-da-musica-popular-brasileira-antonio-maria?album=história%20da%20música%20popular%20brasileira%20Antonio%20maria

37 – SÉRGIO RICARDO (1971)

Expediente

Editora Abril Cultural: Vitor Civita (editor), Roberto Civita (diretor de publicações), Pedro Paulo Poppovic (diretor da divisão de fascículos), Ary Coelho (diretor editoria de fascículos).
Arte da capa: Elifas Andreatto e Iolanda Husak
Conselho Editorial: Carolina Andrade (vice-diretora), J. L. Ferrete (secretário), Elifas Andreatto (chefe de arte), Paulo Sérgio M. Machado (editor de texto)
Pesquisa: Cleonice Lima
Assistente de arte: Luiz A. C. Saldanha
Assessores: José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão e Tárik de Souza

Colégio de Consultores

Alberto Rêgo, Antonio Serafim, Aracy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Élton Medeiros, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azêdo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Pádua Reis, Paulinho da Viola, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção e Walter Silva.

Repertório

Lado 1

1. Zelão
Autor: Sérgio Ricardo
Intérprete: Sérgio Ricardo
Gravação: 4 de abril de 1960 – *Odeon*

- Comentário: Gravação original do compositor, realizada no dia 4 de abril de 1960, na *Odeon*, é inspirada num tipo de homem comum, que vive na favela. O texto explica que se trata de "samba tradicional, 'mas com uma harmonia inteiramente moderna, que na época era muito elogiada pelo próprio pessoal da bossa nova'". Apesar disso, segundo o texto, *Zelão* começa a estabelecer certo "distanciamento" da estética bossanovista, porque a canção seria "uma música de favela, não de Ipanema – e por isso era vista com certa reserva". A canção fez parte do primeiro LP do artista, *Não gosto mais de mim (a bossa romântica de Sérgio Ricardo),* lançado em 1960 pela *Odeon* (MOFB 3.168), com a produção de Aloysio de Oliveira.

2. Pernas
Autor: Sérgio Ricardo
Intérprete: Sérgio Ricardo
Gravação: 1960 – *Odeon*

- Comentário: Outra canção que fez parte do primeiro LP de Sérgio Ricardo, tendo sido, de acordo com o fascículo, uma de "suas composições que chamaram a atenção do grupo que iniciava o movimento" da bossa nova. O texto aborda a maneira com que Sérgio Ricardo se relacionava com nomes da bossa

nova, principalmente com João Gilberto. Seria por meio de discussões e debates de ideias estilísticas que as propostas musicais surgiam, tendo a canção *Pernas* "resultado de uma dessas discussões".

3. Fôlha de papel
Autor: Sérgio Ricardo
Intérprete: Sérgio Ricardo
Gravação: 1963 – *Elenco*

- Comentário: Gravação original de Sérgio Ricardo – incluída em seu LP *Um senhor talento* (1963), lançado pela *Elenco* (ME-7) –, mostra um tipo de "pesquisa social folclórica" que faria parte das obras do compositor. Mesmo tendo sido composta no auge da bossa nova, indica a direção que o artista assumiria nos anos que viriam.

4. Bichos da noite
Autores: Joaquim Cardozo (letra) e Sérgio Ricardo (melodia e arranjo)
Intérprete: Sérgio Ricardo
Gravação: 1967 – *Philips* (álbum *A grande música de Sérgio Ricardo*)

- Comentário: Composta em parceria com Joaquim Cardozo, autor da letra, tem melodia e arranjo de Sérgio Ricardo, tendo sido parte do LP *A grande música de Sérgio Ricardo* (1967), lançado pela *Philips* (R 765.012 L).

Lado 2

5. Jôgo de dados
Autor: Sérgio Ricardo
Intérprete: Sérgio Ricardo
Gravação: 1971 – *Equipe*
Arranjo: Théo de Barros

- Comentário: Composição de Sérgio Ricardo que fez parte do LP *Arrebentação*, lançado em 21 de maio de 1971, pela *Equipe* (800.002-A). O texto enfatiza os elementos poéticos da obra (por meio dos trocadilhos que Sérgio Ricardo inseriu à letra) e os elementos musicais (arranjo de Théo de Barros e o "curioso resultado obtido com o emprego simultâneo de acordeão e oboé"), além de "oportunas intervenções de viola". A regência foi do maestro Henrique Nüremberg.

6. Perseguição / Sertão vai virar mar
Autor: Sérgio Ricardo
Intérprete: Sérgio Ricardo
Gravação: 1964

- Comentário: parte da trilha de canções feita por Sérgio Ricardo e o cineasta Glauber Rocha para o filme *Deus e o Diabo Na Terra do Sol* (1964). Fonograma original.

7. Êsse mundo é meu
Autor: Sérgio Ricardo
Intérprete: Sérgio Ricardo
Gravação: 1963 – *Elenco*

- Comentário: Outra composição de Sérgio Ricardo para o cinema, desta vez num filme de Rui Guerra com o mesmo título da canção. A gravação do fascículo é a original, lançada no LP *Um senhor talento.*

8. Conversação de paz
Autor: Sérgio Ricardo
Intérprete: Sérgio Ricardo
Gravação: 1971 – *Equipe*

- Comentário: canção que satiriza as "intermináveis conferências de paz promovidas pela Organização das Nações Unidas – o 'esporte clube das nações'". Também faz parte do LP *Arrebentação.*

Link para audição online:
https://immub.org/albuns/historia-da-musica-popular-brasileira-sergio-ricardo?album=história%20da%20música%20popular%20brasileira%20Sérgio%20Ricardo

38 – CATULO DA PAIXÃO E CÂNDIDO DAS NEVES (1971)

Expediente

Editora Abril Cultural: Vitor Civita (editor), Roberto Civita (diretor de publicações), Pedro Paulo Poppovic (diretor da divisão de fascículos), Ary Coelho (diretor editoria de fascículos).
Arte da capa: Elifas Andreatto
Conselho Editorial: Carolina Andrade (vice-diretora), J. L. Ferrete (secretário), Elifas Andreatto (chefe de arte), Paulo Sérgio M. Machado (editor de texto)
Pesquisa: Cleonice Lima, Aristelio Andrade e Aristóteles Andrade
Texto: Maurício Azêdo
Assistente de arte: Luiz A. C. Saldanha
Assessores: José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão e Tárik de Souza

Colégio de Consultores

Alberto Rêgo, Antonio Serafim, Aracy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Élton Medeiros, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azêdo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Pádua Reis, Paulinho da Viola, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção e Walter Silva.

Repertório

Lado 1

1. Luar do Sertão
Autores: Catullo da Paixão Cearense e João Pernambuco
Intérprete: Paulo Tapajós
Gravação: 3 de agosto de 1971 – *RCA Victor*

- Comentário: Com letra de Catulo e melodia atribuída a João Pernambuco, a gravação oferecida foi feita especialmente para a *HMPB* no dia 3 de agosto de 1971, na *RCA Victor*, com a voz de Paulo Tapajós e o acompanhamento instrumental da Turma do Sereno, grupo liderado pelo violinista Irany Pinto e contava ainda com o flautista Altamiro Carrilho e os violões de Meira e Dino. A música tem ainda o Coral de Joab no vocal de apoio. Não há informações sobre quem escreveu o arranjo contido no fascículo, mas o texto informa que a gravação "se aproxima bastante do que era feito nos primeiros tempos de divulgação dessa página".

2. Ontem, ao luar
Autores: Catullo da Paixão Cearense e Pedro de Alcântara
Intérprete: Carlos José
Gravação: 9 de setembro de 1967 – *CBS*

- Comentário: Letra de Catulo e melodia do flautista e compositor Pedro de Alcântara, foi lançada originalmente em 1918, em disco produzido pela *Casa Edison*. A gravação contida no fascículo é de 9 de setembro de 1967, feita por Carlos José, na *CBS*.

3. Flor amorosa
Autores: Catullo da Paixão Cearense e Joaquim Antônio da Silva Calado
Intérprete: Francisco Carlos
Gravação: 6 de maio de 1958 – *RCA Victor*

- Comentário: Com letra de Catulo e música de Joaquim Antônio da Silva Calado, teria sido utilizada por pelo menos três décadas como peça instrumental para bandas. A gravação oferecida no fascículo, no entanto, conta com um intérprete vocal: Francos Carlos, que fez o registro na *RCA Victor* em 6 de maio de 1958, para a trilha sonora do filme *Êsse milhão é meu*, da Atlântida.

4. Cabôca di caxangá
Autores: Catullo da Paixão Cearense (letra) e atribuída a João Pernambuco (melodia)
Intérprete: Paulo Tapajós
Gravação: 3 de agosto de 1971 – *RCA Victor*

- Comentário: Outra obra de Catulo gravada em disco da *Casa Edison* no ano de 1913, tendo como intérpretes Baiano (o mesmo que gravou o primeiro disco no Brasil, também pela *Casa Edison*, em 1902) e Júlia Martins. A letra é de Catulo, mas a melodia seria de João Pernambuco, algo que o texto indica necessitar "de maiores provas" para ser comprovado, permanecendo, à época, "no mero campo da polêmica". A gravação disponibilizada foi feita na *RCA Victor* especialmente para o fascículo, em 3 de agosto de 1971, por Paulo Tapajós.

Lado 2

5. Última estrofe
Autor: Cândido das Neves
Intérprete: Orlando Silva
Gravação: 18 de junho de 1935 – *RCA Victor*

- Comentário: Composição de Cândido das Neves gravada originalmente por Orlando Silva no dia 18 de junho de 1935, na *RCA Victor*, representando a gravação de estreia do cantor. O fascículo traz a gravação original, "cujo aproveitamento só foi possível após paciente trabalho de recuperação da matriz original". Apesar de não citar o arranjador, o texto dá destaque aos violões gravados por Pereira Filho e Luís Bittencourt e o bandolim de Luperce Miranda. O acompanhamento instrumental, de acordo com o fascículo, "é um dos aspectos mais impressionantes desta gravação".

6. Noite cheia de estrelas
Autor: Cândido das Neves
Intérprete: Vicente Celestino
Gravação: 1932 – *Continental*

- Comentário: Gravação na voz de Vicente Celestino, feita em 1932, na *Continental*, cuja utilização também é "produto de recuperação de matriz". O acompanhamento foi "feito no estilo característico da época, orquestra com poucos violinos e predominância de sopros".

7. Cinzas
Autor: Cândido das Neves
Intérprete: Paulo Tapajós
Gravação: 3 de agosto de 1971 – *RCA Victor*

- Comentário: Gravada originalmente por Vicente Celestino em 1937, recebeu nova gravação, exclusiva para o fascículo, feita por Paulo Tapajós no dia 3 de agosto de 1971, com os violões de Dino e Meira no acompanhamento.

8. Apoteose do amor
Autor: Cândido das Neves
Intérprete: Orlando Silva
Gravação: 1º de julho de 1935 – *RCA Victor*

- Comentário: Gravada no dia 1º de julho de 1935 por Orlando Silva e os mesmos músicos que fizeram o acompanhamento de *Última estrofe*. O fonograma foi restaurado da matriz original para que pudesse ser inserido no fascículo.

Link para audição online:
https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-catullo-da-paixao-cearense-candido-das-neves-indio?album=história%20da%20música%20popular%20brasileira

39 – MILTON NASCIMENTO (1971)

Expediente

Editora Abril Cultural: Vitor Civita (editor), Roberto Civita (diretor de publicações), Pedro Paulo Poppovic (diretor da divisão de fascículos), Ary Coelho (diretor editoria de fascículos).
Arte da capa: Elifas Andreatto
Conselho Editorial: Carolina Andrade (vice-diretora), J. L. Ferrete (secretário), Elifas Andreatto (chefe de arte), Paulo Sérgio M. Machado (editor de texto)
Pesquisa: Cleonice Lima
Texto: Tárik de Souza
Assistente de arte: Luiz A. C. Saldanha
Assessores: José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão e Tárik de Souza

Colégio de Consultores

Alberto Rêgo, Antonio Serafim, Aracy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Élton Medeiros, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azêdo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Pádua Reis, Paulinho da Viola, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção e Walter Silva.

Repertório

Lado 1

1. Travessia
Autores: Milton Nascimento e Fernando Brant
Intérprete: Milton Nascimento
Gravação: 1967 – *Codil*
Arranjo: Luiz Eça

- Comentário: Composição de Milton Nascimento em parceria com Fernando Brandt, autor da letra, foi defendida por Milton no II Festival Internacional da Canção, realizado no Rio de Janeiro em 1967. O fonograma disponível na coleção é o original, lançado pela *Codil*, com arranjo é de Luiz Eça. O fascículo dá ênfase a elementos composicionais e de arranjo, classificando a obra sendo parte de uma "trilha antes esquecida pela música brasileira moderna: a toada do centro do país, usada numa hábil fusão com informações do jazz e da bossa nova".

2. Canto latino
Autores: Milton Nascimento e Ruy Guerra
Intérprete: Milton Nascimento
Gravação: 5 de agosto de 1970

- Comentário: Música de Milton e letra Ruy Guerra, integra-se, segundo o fascículo, "numa temática continental" que teria sido iniciada pela canção *Soy loco por ti, America,* parceria de Gilberto Gil e Capinam e que fora gravada por Caetano Veloso em 1968. O texto enfatiza que a canção de Milton,

no entanto, agrega elementos de sonoridade próprios por conta de sua voz, "mais aberta, explorando tonalidades novas". A gravação disponibilizada pelo fascículo é a original, feita em 5 de agosto de 1970 e com o acompanhamento instrumental do grupo Som Imaginário. O texto destaca a percussão de Naná Vasconcelos, responsável por criar "vários climas dentro da música".

3. Canção do sal
Autores: Milton Nascimento
Intérprete: Elis Regina
Gravação: 26 de setembro de 1966 – *Philips*

- Comentário: O texto a enquadra essa obra no ambiente da canção de protesto dos anos 1960, em função da temática, porque "trazia uma nova imagem que se juntaria às do operário em construção, do favelado, do camponês, ou de um de um modo geral do pobre, retratado por outros compositores".

4. Catavento
Autor: Milton Nascimento
Intérprete: Milton Nascimento
Gravação: 1967 – com o Tamba Trio e Danilo Caymmi
Arranjo: Luiz Eça

- Comentário: Uma das poucas peças instrumentais a integrar a coleção *HMPB,* a música de Milton Nascimento fazendo uma performance de *scat singing* na parte inicial e depois no final da música. O acompanhamento instrumental é do Tamba Trio, formado por Luiz Eça (piano), Bebeto (contrabaixo) e O'Hana (bateria). Soma-se ao grupo o flautista Danilo Caymmi. O arranjo é de Luiz Eça, que inseriu uma seção de cordas como elemento de cobertura. O texto do fascículo descreve que "A disposição da música funciona como um catavento, com diferentes rotações, da abertura aos improvisos, numa figuração de movimento característica das músicas de Milton". O texto ainda ressalta da presença de uma "dualidade" entre "sofisticação/simplicidade", devido à presença na obra da "harmonização de flauta e violão em primeiro plano", seguida por um "segundo ambiente, desenhado pelos violinos do arranjo de Luiz Eça".

Lado 2

5. Vera Cruz
Autores: Milton Nascimento e Márcio Borges
Intérprete: Elis Regina
Gravação: 1969 – *Philips*

- Comentário: Canção composta por Milton em parceria com Márcio Borges, autor da letra. Concorreu na etapa mineira do III FIC (1968), sendo eliminada. Foi gravada por Milton nos EUA no LP *Courage*, tendo sido lançada também no Brasil por Elis Regina, faixa selecionada pelo fascículo. De acordo com a descrição do texto, o letrista "constrói com a música de Milton uma inter-relação de tempo e espaço", através da qual "procura e formula várias cenas, enquanto a canção de Milton se desenvolve guardando um núcleo central e variações de ritmos".

6. Aqui é o país do futebol
Autores: Milton Nascimento e Fernando Brant
Intérprete: Milton Nascimento
Gravação: 1971

- Comentário: Canção composta por Milton e Fernando Brandt (autor da letra) para integrar a trilha sonora do filme *Tostão, a fera de ouro*, de Ricardo Gomes Leite e Paulo Laender. A música mistura sons da arquibancada com a gravação em estúdio.

7. Sentinela
Autores: Milton Nascimento e Fernando Brant
Intérprete: Milton Nascimento
Gravação: 22 de outubro de 1968 – *Odeon*

- Comentário: Mais uma parceria entre Milton e Fernando Brandt, foi defendida pelo autor no Festival da Record em 1968. A faixa disponibilizada no fascículo é a gravação em estúdio, feita em 22 de outubro de 1968, na *Odeon*.

8. Morro velho
Autor: Milton Nascimento
Intérprete: Milton Nascimento
Gravação: 1967 – *Odeon*
Arranjo: Luiz Eça

- Comentário: Outra música com arranjo de Luiz Eça, integra a fase rural da obra de Milton. Do ponto vista do arranjo, o texto salienta o contraste do "violão potente de Milton", em "primeiro plano", "acompanhado pela orquestra, com arranjo de Luiz Eça".

Link para audição online:
https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-milton-nascimento?album=hist%C3%B3ria%20da%20m%C3%BAsica%20popular%20brasileira%20milton%20nascimento

40 – ERNESTO NAZARETH E CHIQUINHA GONZAGA (1971)

Expediente

Editora Abril Cultural: Vitor Civita (editor), Roberto Civita (diretor de publicações), Pedro Paulo Poppovic (diretor da divisão de fascículos), Ary Coelho (diretor editoria de fascículos).
Fotos da capa: Não creditadas
Conselho Editorial: Carolina Andrade (vice-diretora), J. L. Ferrete (secretário), Elifas Andreatto (chefe de arte), Paulo Sérgio M. Machado (editor de texto)
Pesquisa e texto: José Ramos Tinhorão
Assistente de arte: Luiz A. C. Saldanha
Assessores: José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão e Tárik de Souza

Colégio de Consultores

Alberto Rêgo, Antonio Serafim, Aracy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Élton Medeiros, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azêdo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Pádua Reis, Paulinho da Viola, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção e Walter Silva.

Repertório

Lado 1

1. Odeon
Autores: Ernesto Nazareth / Vinicius de Moraes
Intérprete: Nara Leão
Gravação: 1968 – *Philips*
Arranjo: Rogério Duprat

- Comentário: Peça instrumental escrita por Ernesto Nazareth, originalmente para piano solo, ganhou letra feita por Vinicius de Moraes e foi gravada por Nara Leão, em 1968, lançada em LP pela *Philips*.

2. Ameno Resedá
Autor: Ernesto Nazareth
Intérprete: Jacob do Bandolim
Gravação: 23 de maio de 1961 – *RCA*

- Comentário: O texto de Tinhorão enfatiza que esta polca, composta por Ernesto Nazareth em 1912, era fundamentada numa construção melódica complexa: "Melòdicamente é uma das mais expressivas composições de Ernesto Nazareth, com elaboração requintada, indisfarçavelmente chopiniana, principalmente na segunda parte". O fonograma contido no fascículo foi gravado no dia 23 de maio de 1961, na *RCA*, numa versão para bandolim solo acompanhado de regional. O músico solista foi Jacob do Bandolim, cuja interpretação, na visão de Tinhorão, apresentou o "delineamento original, fazendo do som e da agilidade do bandolim os substitutos ideais do instrumento para o qual a polca foi escrita, ou seja, o piano".

3. Famoso
Autor: Ernesto Nazareth
Intérprete: Garoto
Gravação: 27 de março de 1950 – *Odeon*

- Comentário: Composição de Ernesto Nazareth escrita para piano, em 1917, tornou-se conhecida a partir da gravação de Anibal Augusto Sardinha, o Garoto, que transcreveu a obra para bandolim e conjunto regional. A partitura original, de acordo com o fascículo, intitulava-se "'tango para piano'", mas foi gravada por Garoto, no dia 27 de março de 1950, na Odeon, como "chôro".

4. Apanhei-te cavaquinho
Autor: Ernesto Nazareth
Intérprete: Ernesto Nazareth (ao piano)
Gravação: 10 de setembro de 1930 – *Odeon*

- Comentário: O texto destaca os aspectos melódicos da obra, cuja segunda parte é executada na região mais aguda do piano, equivalente à tessitura comum do cavaquinho. A composição é de 1915, mas a gravação oferecida no fascículo, feita pelo próprio compositor, ao piano, data de 10 de setembro de 1930, na *Odeon*.

Lado 2

5. O abre alas
Autora: Chiquinha Gonzaga
Intérpretes: Dircinha Batista, Linda Batista, coro e grupo instrumental
Gravação: 3 de julho de 1971 – *RCA Victor*

- Comentário: O texto inicia cravando que se trata do "primeiro grande sucesso carnavalesco do Brasil", composto em 1899 e que se tornou "a maior atração do carnaval daquele ano", mantendo essa posição nos cinco anos seguintes. A gravação disponibilizada foi feita na *RCA* no dia 3 de julho de 1971, provavelmente sob encomenda para a coleção *HMPB*. As intérpretes são as irmãs Linda e Dircinha Batista, acompanhadas por coro e grupo instrumental dirigidos por José Menezes.

6. Corta-jaca (Gaúcho)
Autora: Chiquinha Gonzaga
Intérpretes: Grupo instrumental
Gravação: 11 de setembro de 1971
Arranjo: Radamés Gnatalli

- Comentário: Obra composta para uma peça de teatro de revista, em 1897, intitulada *Zizinha Maxixe*. A música fez sucesso e chegou a Portugal, França e Alemanha, onde teria sido plagiada, de acordo com o fascículo. O texto de Tinhorão dá conta de que a música popular era proibida em "recintos oficiais" brasileiros, logo, a obra "rompeu espetacularmente essa barreira, chegando a provocar escândalos". A gravação disponibilizada foi feita em 11 de setembro de 1971, com arranjo e interpretação de Radamés Gnatalli (piano), acompanhando por Altamiro Carrilho (flauta), Raul de Barros (trombone), Netinho (saxofone soprano), Dino, Canhoto e Meira (violões) e Marçal, Pedro Sorongo e Gilson na seção rítmica.

7. Lua branca
Autora: Chiquinha Gonzaga
Intérprete: Paulo Tapajós e Turma do Sereno
Gravação: 12 de maio de 1971 – *RCA Victor*

- Comentário: Obra que teve sua estreia em 1912, no Rio de Janeiro, ganhou gravação exclusiva para o fascículo, feita na *RCA Victor* por Paulo Tapajós e a Turma do Sereno, em 12 de maio de 1971. Estão no fonograma os seguintes músicos: Irany Pinto (violino), Horondino Silva e Jaime Florence (violões), Altamiro Carrilho (flauta), Abel Ferreira (clarinete), Biju (clarone), Teófilo de Barros (contrabaixo) e Canhoto (cavaquinho).

8. Falena
Autora: Chiquinha Gonzaga
Intérprete: Grupo de Chiquinha Gonzaga
Gravação: início do século XX – *Casa Edison* (sistema mecânico)

- Comentário: Classificada no texto como "uma das mais conhecidas obras de Chiquinha Gonzaga", a gravação é considerada de "extraordinário valor histórico", porque se trata do registro original, dirigido pela própria autora, ainda no sistema mecânico de gravação e feito na *Casa Edison*. O fonograma, para ser incluído no fascículo, teria passado por um "paciente trabalho em laboratório" a fim de se recuperar tecnicamente a gravação. O fonograma começa com a tradicional identificação da música gravada, com o título "Falena" e a informação de que a gravação era do "Grupo de Chiquinha Gonzaga" feita para a "Casa Edison". A frase de identificação é: "Falena, valsa executada pelo Grupo Chiquinha Gonzaga para a Casa Edison, Rio de Janeiro".

Link para audição online:
https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-ernesto-nazareth-chiquinha-gonzaga?album=Ernesto%20nazareth%20história%20da%20música%20popular%20brasileira

41 – JUCA CHAVES (1971)

Expediente

Editora Abril Cultural: Vitor Civita (editor), Roberto Civita (diretor de publicações), Pedro Paulo Poppovic (diretor da divisão de fascículos), Ary Coelho (diretor editoria de fascículos).
Foto da capa: Não creditada
Conselho Editorial: Carolina Andrade (vice-diretora), J. L. Ferrete (secretário), Elifas Andreatto (chefe de arte), Paulo Sérgio M. Machado (editor de texto)
Pesquisa e texto: Ubirajara Coutinho
Pesquisa: Cleonice Lima
Assistente de arte: Luiz A. C. Saldanha
Assessores: José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão e Tárik de Souza

Colégio de Consultores

Alberto Rêgo, Antonio Serafim, Aracy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Élton Medeiros, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azêdo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Pádua Reis, Paulinho da Viola, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção e Walter Silva.

Repertório

Lado 1

1. Por quem sonha Ana Maria
Autor: Juca Chaves
Intérprete: Juca Chaves
Gravação: 11 de março de 1960 – *RGE*
Arranjo: Enrico Simonetti

- Comentário: Classificada no texto como a modinha mais conhecida de Juca Chaves, foi composta para uma figura feminina que inspiraria outras canções do autor. Gravada originalmente em 1960, na *RGE*, com arranjo de Enrico Simonetti, a faixa se estrutura "sobre acordes simples, feitos para suportar uma estrutura poética linear, direta e bastante romântica". Com essa canção, Juca atingiu "seu maior sucesso", consolidando sua imagem de trovador moderno no cenário da música brasileira. A gravação fez parte do repertório do LP *As duas faces de Juca Chaves* (XRLP 5073).

2. Pequena marcha para um grande amor
Autor: Juca Chaves
Intérprete: Juca Chaves
Gravação: 24 de abril de 1963 – *Odeon*
Arranjo: Lyrio Panicali

- Comentário: Identificada como "marcha-rancho", esta obra figura entre as composições do autor que alcançaram projeção internacional. O texto do fascículo informa que a canção foi "vertida para o

italiano", prática que se repetiria com outras obras de Juca, como *Por quem sonha Ana Maria?*. A versão apresentada no fascículo é a gravação original, com arranjo orquestral.

3. Aquarela de sonhos
Autor: Juca Chaves
Intérprete: Juca Chaves
Gravação: 11 de março de 1960 – *RGE*
Arranjo: Enrico Simonetti

- Comentário: Composta em 1958 por Juca Chaves e dedicada, mais uma vez, à figura inspiradora de Ana Maria, *Aquarela de sonhos* foi lançada originalmente no LP *As duas faces de Juca Chaves*.

4. Meu violão morreu
Autor: Juca Chaves
Intérprete: Juca Chaves
Gravação: 1961 – *RGE*
Arranjo: Enrico Simonetti

- Comentário: Gravada em 1961, com arranjo do maestro Enrico Simonetti, *Meu violão morreu* integra o primeiro LP de Juca Chaves. Definida pelo próprio autor como uma "homenagem" ao instrumento "falecido, covardemente assassinado pelos pés da música adorada.

Lado 2

5. Auto-retrato
Autor: Juca Chaves
Intérprete: Juca Chaves
Gravação: 1962 – *RGE*
Arranjo: Enrico Simonetti

- Comentário: Canção que apresenta Juca Chaves em exercício de autorrepresentação, traçando um perfil irônico e, ao mesmo tempo, melancólico. O cancionista aproveita para responder a críticas — sobretudo da burguesia, que, segundo ele, "não vive, vegeta falsamente num mundo de doente hipocrisia". Ao final, retoma a figura de sua musa recorrente, Ana Maria, como símbolo de um mundo pessoal, "belo e diferente".

6. Caxinha...Obrigado
Autor: Juca Chaves
Intérprete: Juca Chaves
Gravação: 1962 – *RGE*
Arranjo: Enrico Simonetti

- Comentário: A canção é uma sátira em que Juca Chaves volta seu atenção "contra as mazelas político-administrativas" do Brasil da época. A letra causou polêmica ao aludir diretamente a figuras públicas, o que levou o compositor a suprimir, por imposição, o nome de uma deputada então em evidência.

7. Presidente Bossa Nova
Autor: Juca Chaves
Intérprete: Juca Chaves
Gravação: 1961 – *RGE*
Arranjo: Enrico Simonetti

- Comentário: Canção que se tornou uma de suas sátiras mais conhecidas, assegurando-lhe ampla popularidade, por falar do então presidente Juscelino Kubitschek, retratado como um personagem simpático e boêmio. Segundo consta, o próprio JK teria recebido a homenagem com bom humor, reconhecendo no músico não um opositor, mas alguém que ajudava a preservar sua imagem de "'bon vivant'".

8. Dona Maria Tereza
Autor: Juca Chaves
Intérprete: Juca Chaves

Gravação: 1963 – *Odeon*
Arranjo: Lyrio Panicali

- Comentário: Canção que articula crítica e ironia num registro que satiriza diretamente o então governador da Guanabara, Carlos Lacerda, enquanto se dirige ao presidente João Goulart, representado simbolicamente por sua esposa, Maria Tereza. Trechos como "Lugar de feijão é na mesa / Lacerda é noutro lugar" exemplificam o tom de sátira adotado pelo autor.

Link para audição online:
https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-juca-chaves?album=Juca%20chaves%20história%20da%20música%20popular%20brasileira

42 – HAROLDO LÔBO (1971)

Expediente

Editora Abril Cultural: Vitor Civita (editor), Roberto Civita (diretor de publicações), Pedro Paulo Poppovic (diretor da divisão de fascículos), Ary Coelho (diretor editoria de fascículos).
Arte da capa: Elifas Andreatto
Conselho Editorial: Carolina Andrade (vice-diretora), J. L. Ferrete (secretário), Elifas Andreatto (chefe de arte), Paulo Sérgio M. Machado (editor de texto)
Pesquisa: Aristelio Andrade, Aristóteles Andrade e Cleonice Lima
Texto: Maurício Azêdo
Assistente de arte: Luiz A. C. Saldanha
Assessores: José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão e Tárik de Souza

Colégio de Consultores

Alberto Rêgo, Antonio Serafim, Aracy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Élton Medeiros, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azêdo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Pádua Reis, Paulinho da Viola, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção e Walter Silva.

Repertório

Lado 1

1. Alô padeiro (não é economia)
Autor(es): Haroldo Lôbo e Wilson Batista
Intérprete: Deo
Gravação: 1971 – *RCA Victor*
Arranjo: José Menezes

- Comentário: Composição de Haroldo Lôbo em parceria com Wilson Batista, foi gravada pela primeira vez em 25 de março de 1943 por Farjala Rizkalah, o Deo. O fonograma do fascículo é exclusivo, feito pelo mesmo intérprete no dia 11 de setembro de 1971. O acompanhamento é do conjunto de José Menezes, que ganha destaque no texto para o trombone, gravado por Raul de Barros. Foi a última gravação de Deo, que faleceu 12 dias depois.

2. Juro
Autor(es): Haroldo Lôbo e Milton de Oliveira
Intérprete: J. B. Carvalho
Gravação: 1937 – *RCA Victor*

- Comentário: Parceria com Milton de Oliveira, foi gravada primeiramente por Patricio Teixeira, mas o fonograma acabou sendo vetado por Mr. Evans, à época diretor da *RCA Victor*. A gravação oficial seria feita posteriormente por J. B. Carvalho, em 5 de agosto de 1937, sendo este o registro trazido no

fascículo. O samba ganhou o concurso do carnaval de 1938 promovido pela prefeitura do Rio de Janeiro, desbancando concorrentes como *Camisa listrada*, de Assis Valente, e *As pastorinhas*, de João de Barro e Noel Rosa.

3. Alá lá ô
Autor(es): Haroldo Lôbo e Nássara
Intérprete: Carlos Galhardo
Gravação: 1940 – *RCA Victor*

- Comentário: Parceria com Nássara, foi gravada por Carlos Galhardo no dia 21 de novembro de 1940, na RCA Victor, tornando-se sucesso do carnaval de 1941. O fonograma escolhido é o original.

4. Prá seu governo
Autor(es): Haroldo Lôbo e Milton de Oliveira
Intérprete: Gilberto Milfont
Gravação: 1950 – *RCA Victor*

- Comentário: Parceria com Milton de Oliveira, foi gravada por Gilberto Milfront no dia 25 de setembro de 1950, na RCA Victor. Novamente o fascículo oferece a gravação original.

Lado 2

5. Tristeza
Autor(es): Haroldo Lôbo e Niltinho
Intérprete: Ary Cordovil
Gravação: 1965 – *RGE*

- Comentário: Música de Haroldo Lôbo e letra de Niltinho, foi gravada originalmente por Ary Cordovil, no dia 22 de outubro de 1965, na *RGE*. A canção também foi gravada no exterior pela cantora italiana Ornella Vanoni. O fonograma do fascículo é o original, na voz de Ary Cordovil.

6. Cabo Laurindo
Autor(es): Haroldo Lôbo e Wilson Batista
Intérprete: Jorge Veiga
Gravação: 1971 – *RCA Victor*
Arranjo: José Menezes
Obs.: Participações de Raul de Barros (trombone) e Armando Marçal (cuíca).

- Comentário: Outra parceria com Wilson Batista que foi regravada especialmente para o fascículo, no dia 11 de setembro de 1971, tendo o conjunto de José Menezes com o trombonista Raul de Barros e o percussionista Armando Marçal na cuíca. O intérprete é Jorge Veiga, que gravou a versão original da música no dia 18 de junho de 1945, na *Continental*. A canção trata dos combatentes brasileiros que lutaram na II Guerra Mundial.

7. E o 56 não veio
Autor(es): Haroldo Lôbo e Wilson Batista
Intérprete: Deo
Gravação: 1971 – *RCA Victor*

- Comentário: Outra parceria entre Haroldo Lôbo e Wilson Batista que foi gravada por Deo em 26 de abril de 1944. Foi regravada com exclusividade para o fascículo junto com *Alô Padeiro (não é economia)*.

8. O passarinho do relógio
Autor(es): Haroldo Lôbo e Milton de Oliveira
Intérprete: Aracy de Almeida
Gravação: 1939 – *RCA Victor*

- Comentário: Parceria com Milton de Oliveira, foi gravada por Aracy de Almeida no dia 20 de outubro de 1939, na *RCA Victor*, surgindo com destaque no carnaval do ano seguinte. O fonograma escolhido

é o original. Esta obra pertence ao chamado "ciclo dos bichos", dentre os quais encontra-se a *A dança do ganso,* descrita por Vinci de Moares no livro *Criar um mundo do nada*, p. 7).

Link para audição online:
https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-haroldo-lobo?album=História%20da%20música%20popular%20brasileira%20Haroldo%20lôbo

43 – JOHNNY ALF (1971)

Expediente

Editora Abril Cultural: Vitor Civita (editor), Roberto Civita (diretor de publicações), Pedro Paulo Poppovic (diretor da divisão de fascículos), Ary Coelho (diretor editoria de fascículos).
Foto da capa: Ana Geannine
Conselho Editorial: Carolina Andrade (vice-diretora), J. L. Ferrete (secretário), Elifas Andreatto (chefe de arte), Paulo Sérgio M. Machado (editor de texto)
Pesquisa: Cleonice Lima
Texto: Tárik de Souza
Assistente de arte: Luiz A. C. Saldanha
Assessores: José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão e Tárik de Souza

Colégio de Consultores

Alberto Rêgo, Antonio Serafim, Aracy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Élton Medeiros, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azêdo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Pádua Reis, Paulinho da Viola, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção e Walter Silva.

Repertório

Lado 1

1. Eu e a brisa
Autor: Johnny Alf
Intérprete: Dóris Monteiro
Gravação: 1968 – *Odeon*

- Comentário: Composição de Johnny Alf que esteve entre as finalistas do III Festival da Música Popular Brasileira promovido pela *TV Record*, de São Paulo, em 1967. Foi defendida por Márcia, mas a gravação contida no fascículo tem como intérprete a cantora Dóris Monteiro e foi feita na *Odeon* no dia 6 de junho de 1968.

2. "Seu" Chopin, desculpe
Autor: Johnny Alf
Intérprete: Johnny Alf
Gravação: 1964 – *RCA Victor*

- Comentário: Composição de Johnny Alf gravada pelo próprio autor no dia 25 de março de 1964, na *RCA Victor*. O fascículo considera a obra "ágil e bem construída", uma "brincadeira com um erudito" que "nos mostra um lado descontraído e alegre de Johnny Alf". O subtítulo da canção, *Choro do minuto*, seria uma "referência clara à 'Valsa do Minuto', Opus 64, n.º 1, de Chopin".

3. Ilusão à toa
Autor: Johnny Alf
Intérprete: Johnny Alf
Gravação: 1964 – *RCA Victor*

- Comentário: Gravada por Alf no mesmo dia 25 de março de 1964, na *RCA Victor*. O fascículo a destaca como um "dos pontos altos de criação" do compositor, "tanto melódica quanto poética"

4. Kaô-xangô
Autor: Johnny Alf
Intérprete: Zimbo Trio
Gravação: 1966 – *RGE*

- Comentário: Obra que liga Johnny Alf ao espiritismo e à religiosidade de matriz africana. A versão oferecida pelo fascículo é instrumental, gravada pelo Zimbo Trio no dia 11 de agosto de 1966, na *RGE*. O grupo ficou conhecido por apresentações instrumentais e como acompanhador de cantores como Elis Regina. Fazem parte da gravação: Amilton Godói (piano), Luís Chaves (contrabaixo) e Rubinho (bateria).

Lado 2

5. Céu e mar
Autor: Johnny Alf
Intérprete: Johnny Alf
Gravação: 1964 – *RCA Victor*

- Comentário: Composta por Johnny Alf em 1951, faz parte das obras percursoras da bossa nova. O fonograma selecionado foi gravado pelo próprio autor na *RCA Victor*, em 25 de março de 1964.

6. Disa
Autor: Johnny Alf
Intérprete: Sansa Trio
Gravação: 1965 – *RGE*
Arranjo: José Briamonte

- Comentário: Outra obra gravada em contexto instrumental, desta vez pelo Sansa Trio: José Briamonte (piano), José Ordoñes (contrabaixo) e Lauro Bonilla (bateria). Nesta gravação, feita em fevereiro de 1965 e lançada em 5 de abril daquele ano, o trio conta com um naipe de sopros, numa estética de *bigband*.

7. Fim de semana em Eldorado
Autor: Johnny Alf
Intérprete: Johnny Alf
Gravação: 1961 – *RCA Victor*

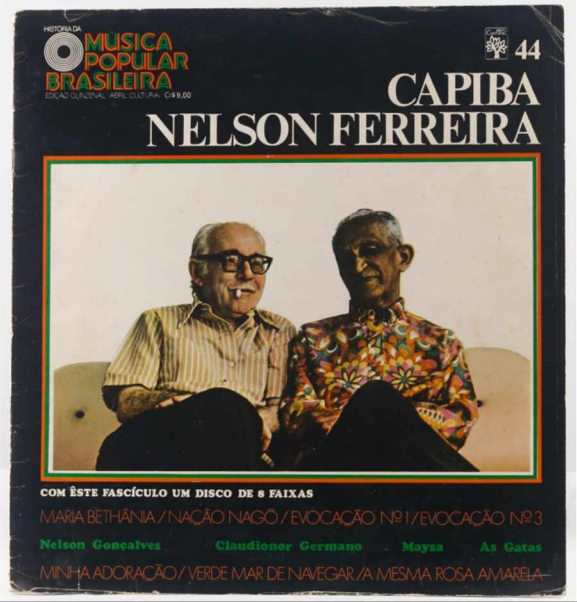
- Comentário: Gravada pelo próprio compósito no dia 17 de agosto de 1961, para integrar o repertório do LP *Rapaz de bem* (*RCA Victor*, BBL-1155). O fascículo não fala do arranjador, mas salienta que se trata de um "acompanhamento orquestral".

8. Rapaz de bem
Autor: Johnny Alf
Intérprete: Johnny Alf
Gravação: 1955 – *Copacabana*

Comentário: Composição feita por Alf em 1951 e gravada por ele em 1955, na *Copacabana*. Mais tarde, o compositor faria uma nova gravação da música, em 1961, para ser o título do seu primeiro LP solo. O fascículo destaca essa composição como "pioneira da bossa nova, tendo antecedido mesmo o histórico 78 rotações de João Gilberto, **Chega de saudade**, gravado em 1958". Isso se deve, de acordo com o texto, não apenas pela "temática", mas também pelo "arranjo e harmonia – revolucionários na época". A gravação selecionada é a original, de 1955.

Link para audição online:
https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-johnny-alf?album=johnny%20alf%20história%20da%20música%20popular%20brasileira

44 – CAPIBA E NELSON FERREIRA (1972)



Expediente

Editora Abril Cultural: Vitor Civita (editor), Roberto Civita (diretor de publicações), Pedro Paulo Poppovic (diretor da divisão de fascículos), Ary Coelho (diretor editoria de fascículos).
Foto da capa: Ana Geannine
Conselho Editorial: Carolina Andrade (vice-diretora), J. L. Ferrete (secretário), Elifas Andreatto (chefe de arte), Paulo Sérgio M. Machado (editor de texto)
Pesquisa: Cleonice Lima
Pesquisa e texto: Félix de Athayde
Texto: Tárik de Souza
Assistente de arte: Luiz A. C. Saldanha
Assessores: José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão e Tárik de Souza

Colégio de Consultores

Alberto Rêgo, Antonio Serafim, Aracy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Élton Medeiros, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azêdo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Pádua Reis, Paulinho da Viola, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção e Walter Silva.

Repertório

Lado 1

1. Maria Betânia
Autor: Capiba
Intérprete: Nelson Gonçalves
Gravação: 1945 – *RCA Victor*

- Comentário: Canção composta em 1944 e que foi parte da peça teatral *Senhora de engenho*, de Mário Sette, foi gravada originalmente em 27 de abril de 1945, por Nélson Gonçalves. Por conta do "sucesso estrondoso", teria dado "origem a várias marias betânias – entre elas, a irmã de Caetano Veloso

2. Verde mar de navegar
Autor: Capiba
Intérprete: Claudionor Germano
Gravação: 1967 – *RCA Victor*

Comentário: Gravação na voz de Claudionor Germano, feita na *RCA Victor* no dia 19 de setembro de 1967, com um coro de *backing vocal*.

3. A mesma rosa amarela
Autor: Capiba
Intérprete: Maysa

Gravação: 1961 – *RGE*
Arranjo: Erlon Chaves

- Comentário: Gravação feita por Maysa na *RGE* no dia 24 de novembro de 1961, com arranjo de Erlon Chaves. A gravação original é de 1960 e feita por Claudionor Germano, para a *Mocambo*.

4. Nação Nagô
Autor: Capiba
Intérprete: Titulares do Ritmo
Gravação: 1971 – *RCA Victor*

- Comentário: O texto informa que se trata de uma composição de Capiba feita para o carnaval de 1957 e traz uma fala do maestro Guerra Peixe: "'É um nôvo tipo de maracatu aparecido no Recife provàvelmente pela terceira década do século em curso. É o 'maracatu de orquestra' ou 'de trombone', como o chamam os populares, porque além de admitir instrumentos de banda, o trombone parece imprescindível'". A gravação oferecida foi feita pelos Titulares do Ritmo, na *RCA*, com exclusividade para o fascículo e data de 11 de novembro de 1971.

Lado 2

5. Evocação n. 1
Autor: Nelson Ferreira
Intérprete: As Gatas
Gravação: 1971 – *RCA Victor*

- Comentário: Frevo que faz parte de uma série de seis músicas intituladas *Evocação,* foi composta em 1956 e se tornou conhecido no carnaval do ano seguinte. A gravação oferecida foi realizada na *RCA Victor* no dia 24 de junho de 1971, exclusivamente para o fascículo. Tem como intérpretes As Gatas e o acompanhamento orquestral regido por Guio de Morais, maestro pernambucano. Não há informações sobre o arranjador, apenas do regente.

6. Qual é o tom?
Autor: Nelson Ferreira
Intérprete: Orquestra RCA Victor
Gravação: 1971 – *RCA Victor*

- Comentário: O texto destaca o fato que a música "'muda de tom' a cada compasso", por se tratar de um frevo instrumental para ser tocado na rua, "como que procurando acompanhar o 'passo' do folião". A gravação, exclusiva, foi feita na *RCA Victor* no dia 15 de setembro de 1971, com a orquestra regida por Ciro Pereira.

7. Minha adoração
Autor: Nelson Ferreira
Intérprete: Nelson Gonçalves
Gravação: 1971 – *RCA Victor*

- Comentário: Gravada originalmente por Francisco Alves no dia 10 de março de 1939, na Odeon, foi regravada com exclusividade para o fascículo por Nelson Gonçalves, no dia 15 de setembro de 1971.

8. Evocação n. 3
Autor: Nelson Ferreira
Intérprete: Orquestra RCA Victor
Gravação: 1971 – *RCA Victor*

- Comentário: Outra gravação exclusiva, feita com Orquestra dirigida por Ciro Pereira, para o fascículo. Data de 15 de setembro de 1971, na RCA Victor.

Link para audição online:
https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-capiba-nelson-ferreira?album=história%20da%20música%20popular%20brasileira%20capiba%20Nelson%20ferreira

45 – ADONIRAN BARBOSA E PAULO VANZOLINI (1972)

Expediente

Editora Abril Cultural: Vitor Civita (editor), Roberto Civita (diretor de publicações), Pedro Paulo Poppovic (diretor da divisão de fascículos), Ary Coelho (diretor editoria de fascículos).
Capa: Elifas Andreatto (arte), Iolanda Husak e Carlos Pousada (fotos)
Conselho Editorial: Carolina Andrade (vice-diretora), J. L. Ferrete (secretário), Elifas Andreatto (chefe de arte), Paulo Sérgio M. Machado (editor de texto)
Pesquisa: Cleonice Lima
Pesquisa e texto: Félix de Athayde
Texto: Ubirajara Coutinho
Assistente de arte: Luiz A. C. Saldanha
Assessores: José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão e Tárik de Souza

Colégio de Consultores

Alberto Rêgo, Antonio Serafim, Aracy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Élton Medeiros, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azêdo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Pádua Reis, Paulinho da Viola, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção e Walter Silva.

Repertório

Lado 1

1. Praça Clóvis
Autor: Paulo Vanzolini
Intérprete: Chico Buarque
Gravação: 1967 – *Fermata*
Arranjo: Maestro Portinho

- Comentário: As três primeiras faixas (*Praça Clóvis; Capoeira do Arnaldo; Ronda)* fazem parte do LP *Onze Sambas e uma Capoeira*, lançado em 1967 pela *Fermata* (FB-918) e relançando em 1968 pela *RGE* (XRLP-5.321), depois relançado pela *Fermata* em 1971 e lançado novamente pela *Discos Marcus Pereira*, em 1975, em duas edições (MPL-9334 e MPL-1020). O álbum foi foi produzido por Luis Carlos Paraná e pela agência de publicidade de Marcus Pereira (que em 1973 fundaria o selo *Discos Marcus Pereira*), com o patrocínio da Independência S.A, uma empresa de financiamentos. Os arranjos do disco são do maestro Antônio Pôrto Filho (Portinho) e de Antônio Pecci Filho, (Toquinho), com os trabalhos técnicos de Rogério Gauss e a supervisão de gravação de Manuel Berenbein (produtor dos três primeiros LPs de Chico Buarque lançados em 1966, 67 e 68 pela *RGE*, além de outros produtos fonográficos de destaque na época). Quanto à canção *Praça Clóvis,* foi gravada por Chico Buarque no dia 9 de novembro de 1967, pela *Fermata*.

2. Capoeira do Arnaldo
Autor: Paulo Vanzolini

Intérprete: Luiz Carlos Paraná
Gravação: 1967 – *Fermata*
Arranjo: Maestro Portinho

- Comentário: gravada por Luís Carlos Paraná em 9 de novembro de 1967, na *Fermata*.

3. Ronda
Autor: Paulo Vanzolini
Intérprete: Cláudia Moreno
Gravação: 1967 – *Fermata*
Arranjo: Maestro Portinho

- Comentário: gravada por Cláudia Morena em 9 de novembro de 1967, na *Fermata*.

4. Volta por cima
Autor: Paulo Vanzolini
Intérprete: Adauto Santos
Gravação: 1971 – *RCA Victor*
Arranjo: Maestro Portinho

- Comentário: Gravada originalmente em 1962, ganhou uma gravação especial para o fascículo, feita em 23 de novembro de 1971 e interpretada por Adauto Santos. O arranjo é do maestro Portinho, que também escrevera o arranjo da gravação original.

Lado 2

5. Trem das onze
Autor: Adoniran Barbosa
Intérprete: Demônios da Garoa
Gravação: 1968 – *Chantecler*

- Comentário: Gravação original dos Demônios da Garoa, feita pela *Chantecler* em 13 de agosto de 1968.

6. Samba do Arnesto
Autor: Adoniran Barbosa
Intérprete: Adoniran Barbosa e Titulares do Ritmo
Gravação: 1971 – *RCA Victor*

- Comentário: Composto por Adoniran Barbosa em 1955, foi inicialmente gravado pelo próprio autor. Para a coleção *HMPB* foi feita uma nova versão, gravada com exclusividade em 14 de outubro de 1971, na *RCA Victor*, reunindo Adoniran e o grupo Titulares do Ritmo. O fascículo acompanha essa regravação com um relato do próprio compositor, em que ele narra as circunstâncias que inspiraram a canção. Segundo o depoimento, o samba nasceu de um episódio real: um encontro frustrado na casa de um amigo conhecido como Arnesto, que havia prometido um baile no Brás, mas desapareceu envergonhado por não ter conseguido o dinheiro necessário. "Dentro do bonde veio a vontade de fazer esse samba" (*HMPB*, n. 45, p. 5, 1972), contou Adoniran, transformando a decepção em crônica musical bem-humorada e exemplar do seu estilo narrativo.

7. Saudosa Maloca
Autor: Adoniran Barbosa
Intérprete: Demônios da Garoa
Gravação: 1964 – *Chantecler*

- Comentário: Gravada originalmente pelos Demônios da Garoa em 2 de maio de 1955, na *Odeon*. A gravação contida no fascículo foi feita pelo mesmo grupo no dia 13 de agosto de 1964, na *Chantecler*.

8. Tocar na banda
Autor: Adoniran Barbosa
Intérprete: Adoniran Barbosa e Titulares do Ritmo
Gravação: 1971 – *RCA Victor*

- Comentário: Gravação exclusiva para o fascículo, feita na *RCA Victor* no dia 14 de outubro de 1971, tendo como intérpretes o autor, Adoniran Barbosa, e o grupo Titulares do Ritmo.

Link para audição online:
https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-paulo-vanzolini-adoniran-barbosa?album=História%20da%20Música%20Popular%20Brasileira%20Adoniran%20Barbosa

46 – ELTON MEDEIROS E O SAMBA DE MORRO (1972)

Expediente

Editora Abril Cultural: Vitor Civita (editor), Roberto Civita (diretor de publicações), Pedro Paulo Poppovic (diretor da divisão de fascículos), Ary Coelho (diretor editoria de fascículos).
Arte da capa: Elifas Andreatto
Conselho Editorial: Carolina Andrade (vice-diretora), J. L. Ferrete (secretário), Elifas Andreatto (chefe de arte), Paulo Sérgio M. Machado (editor de texto)
Pesquisa: Aristélio Andrade, Aristóteles Andrade e Cleonice Lima
Texto: Maurício Azêdo
Assistente de arte: Luiz A. C. Saldanha
Assessores: José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão e Tárik de Souza

Colégio de Consultores

Alberto Rêgo, Antonio Serafim, Aracy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Élton Medeiros, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azêdo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Pádua Reis, Paulinho da Viola, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção e Walter Silva.

Repertório

Lado 1

Nota: Este fascículo não tem apenas composições de Elton Medeiros, mas também de outros sambistas, por isso o título acrescenta a informação samba do morro. As canções *Filosofia do samba, Quatro Crioulos, A voz do morro, Viola de Maçaranduba, Vem chegando a madrugada* e *Deixa de banca* foram feitas exclusivamente para o fascículo, todas gravadas em 23 de outubro de 1971, na *RCA Victor*. O acompanhamento instrumental desses fonogramas conta com os seguintes músicos: Jorge Conceição (violão), Amauri Nunes (cavaquinho), Pedro Sorongo (tamborim e reco-reco), Gilson (ganzá), Gilberto d'Ávila (surdo), Marçal (cuíca), Eliseu e Luna (tamborins), Jorge José (pandeiro), Plínio de Araújo (bateria) e Raul de Barros e Antônio Jr. (trombones). A coordenação dessas gravações foi do maestro José Menezes. Apesar de não constar informações sobre os arranjos, pressupõe-se que tenha sido o próprio José Menezes quem os escreveu.

1. Rosa de ouro
Autores: Elton Medeiros, Hermínio Bello de Carvalho, Paulinho da Viola
Intérprete: Conjunto Rosa de Ouro
Gravação: 08 de junho de 1965 – *Odeon*

- Comentário: Composta por Elton Medeiros em parceria com Hermínio Bello de Carvalho e Paulinho da Viola. Foi criada em 1965 para um musical com o mesmo nome, servindo de tema de abertura e o encerramento do espetáculo. A gravação disponibilizada no fascículo é a original.

2. Pressentimento
Autores: Elton Medeiros, Hermínio Bello de Carvalho

Intérprete: Elza Soares
Gravação: 18 de junho de 1968 – *Odeon*

- Comentário: Obra que rendeu o terceiro lugar na I Bienal do Samba, realizada na cidade de São Paulo, em 1968. O fascículo relembra o fato de que Caetano Veloso teria sido impedido de participar da Bienal porque estava utilizando guitarras elétricas em suas canções.

3. Maioria sem nenhum
Autores: Elton Medeiros e Mauro Duarte
Intérprete: Elton Medeiros
Gravação: 20 de junho 1966 – *RGE*

- Comentário: Parceria de Elton Medeiros e Mauro Duarte, foi gravada originalmente por Elton Medeiros no dia 20 de junho de 1966, na *RGE*. A gravação oferecida no fascículo faz parte do LP *Samba na madrugada*, lançado por Paulinho da Viola e Elton Medeiros.

4. Filosofia do samba
Autor: Candeia
Intérprete: Candeia
Gravação: 23 de outubro 1971 – *RCA Victor* (exclusiva para a coleção)

5. Quatro crioulos
Autores: Elton Medeiros, Joacir Santana
Intérprete: Conjunto Rosa de Ouro
Gravação: 23 de outubro 1971 – *RCA Victor* (exclusiva para a coleção)

- Comentário: Samba que também faz parte do musical *Rosa de Ouro*.

Lado 2

6. A voz do morro
Autor: Zé Kéti
Intérprete: Zé Kéti
Gravação: 23 de outubro de 1971 – *RCA Victor* (exclusiva para a coleção)

- Comentário: Considerada a composição mais famosa de Zé Kéti, foi feita para o filme *Rio 40°*, do cineasta Nelson Pereira dos Santos. O texto do fascículo indica que se trata de um dos sambas mais gravados no Brasil e no exterior.

7. Viola de maçaranduba
Autor: Geraldo Babão
Intérprete: Geraldo Babão
Gravação: 23/10/1971 – *RCA Victor* (exclusiva para a coleção)

8. Casa de bamba
Autor: Martinho da Vila
Intérprete: Martinho da Vila
Gravação: 14 de novembro de 1968 – *RCA Victor*

- Comentário: Composição de Martinho da Vila, cuja gravação original é a apresentada no fascículo. A canção também fez sucesso numa gravação de Jair Rodrigues lançada pela *Philips* em 1968.

9. Vem chegando a madrugada
Autores: Noel Rosa de Oliveira, Zuzuca
Intérprete: Noel Rosa de Oliveira
Gravação: 23 de outubro de 1971 – *RCA Victor* (exclusiva para a coleção)

- Comentário: Samba que também fez sucesso na voz de Jair Rodrigues, em gravação feita pela *Philips*.

10. Deixa de zanga
Autor: Candeia

Intérprete: Candeia
Gravação: 23 de outubro de 1971 – *RCA Victor* (exclusiva para a coleção)

- Comentário: Composição de Candeia que teria influência de outro sambista conhecido, Geraldo Pereira.

Link para audição online:
https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-elton-medeiros-e-o-samba-de-morro?album=história%20da%20música%20popular%20brasileira%20Elton%20medeiros

47 – DOLORES DURAN E TITO MADI (1972)

Expediente

Editora Abril Cultural: Vitor Civita (editor), Roberto Civita (diretor de publicações), Pedro Paulo Poppovic (diretor da divisão de fascículos), Ary Coelho (diretor editoria de fascículos).
Capa: Iolanda Husak
Conselho Editorial: Carolina Andrade (vice-diretora), J. L. Ferrete (secretário), Elifas Andreatto (chefe de arte), Paulo Sérgio M. Machado (editor de texto)
Pesquisa: Aristóteles Andrade
Texto: Maurício Azêdo
Assistente de arte: Luiz A. C. Saldanha
Assessores: José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão e Tárik de Souza

Colégio de Consultores

Alberto Rêgo, Antonio Serafim, Aracy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Élton Medeiros, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azêdo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Pádua Reis, Paulinho da Viola, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção e Walter Silva.

Repertório

Lado 1

1. A noite do meu bem
Autora: Dolores Duran
Intérprete: Dolores Duran
Gravação: Setembro de1956 – *Copacabana*

- Comentário: Composição de Dolores no estilo samba-canção, é uma das músicas mais importantes da artista e que ajudou a consolidar seu nome como cantora e compositora.

2. Castigo
Autora: Dolores Duran
Intérprete: Roberto Luna
Gravação: 1958 – *RGE*

- Comentário: Composição que se insere num período de transição entre o samba-canção e a bossa nova. A gravação apresentada no fascículo foi feita por Roberto Luna no dia 19 de setembro de 1958, na *RGE*. O texto descreve as mudanças estilísticas que ocorriam no final da década de 1950, quando João Gilberto já lançava seus primeiros discos: "[...] as letras passaram a ser mais contidas, o romantismo mais ingênuo e menos esparramado, a harmonização mais elaborada e o canto mais intimista, sem empostação: eclodia a bossa nova".

3. Fim de caso
Autora: Dolores Duran
Intérprete: Lúcio Alves
Gravação: 8 de janeiro de 1960 – *Odeon*

- Comentário: Outra composição de Dolores que se insere no contexto de transição entre o samba-canção e a bossa nova.

4. Ternura antiga
Autora: Dolores Duran
Intérprete: Tito Madi
Gravação: 1961 – *CBS*

- Comentário: Composição de Dolores e gravação de Tito Madi, feita na CBS no dia 16 de agosto de 1961.

Lado 2

5. Balanço Zona Sul
Autor: Tito Madi
Intérprete: Wilson Simonal
Gravação: 1965 – *Odeon*

- Comentário: Composição de Tito Madi gravada por Wilson Simonal, ainda estreante, no dia 28 de agostos de 1963. O fonograma escolhido para a coleção também foi gravado por Simonal, dois anos mais tarde, no dia 22 de outubro de 1965, quando o cantor já estava consolidado no mercado do disco.

6. Chove lá fora
Autor: Tito Madi
Intérprete: Tito Madi
Gravação: 1957 – *Continental*

- Comentário: Considerada o maior sucesso de Tito Madi como compositor, a canção foi gravada no exterior pelo Trio Los Panchos (em espanhol) e pelo conjunto negro americano The Platters (em inglês). A gravação escolhida pela coleção, no entanto, é a original, na voz do autor, e foi realizada em junho de 1957, na Continental.

7. Não diga não
Autor: Tito Madi
Intérprete: Nora Ney
Gravação: 1954 – *Continental*

- Comentário: Composição de Tito Madi gravada originalmente pelo autor na *Continental*, no dia 4 de junho de 1954, com acompanhamento de orquestra. Para o fascículo foi selecionada a gravação de Nora Ney, feita em outubro daquele ano, também pela Continental.

8. Sonho e saudade
Autor: Tito Madi
Intérprete: Tito Madi
Gravação: 1971 – *Odeon*

- Comentário: Apesar de não ter "chegado a fazer sucesso", a canção é tratada pelo fascículo como sendo uma das "mais bem inspiradas" composições de Tito Madi. A gravação selecionada foi feito pelo próprio autor, na Odeon, no dia 3 de maio de 1971.

Link para audição online:
https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-dolores-duran-tito-madi?album=história%20da%20música%20popular%20brasileira%20Dolores%20duran

48 – DONGA E OS PRIMITIVO (1972)

Expediente

Editora Abril Cultural: Vitor Civita (editor), Roberto Civita (diretor de publicações), Pedro Paulo Poppovic (diretor da divisão de fascículos), Ary Coelho (diretor editoria de fascículos).
Capa: Luís Trimano (caricatura inserida sobre obra de Debret)
Conselho Editorial: Carolina Andrade (vice-diretora), J. L. Ferrete (secretário), Elifas Andreatto (chefe de arte), Paulo Sérgio M. Machado (editor de texto)
Pesquisa: Cleonice Lima
Pesquisa e texto: José Ramos Tinhorão
Assistente de arte: Luiz A. C. Saldanha
Assessores: José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão e Tárik de Souza

Colégio de Consultores

Alberto Rêgo, Antonio Serafim, Aracy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Élton Medeiros, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azêdo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Pádua Reis, Paulinho da Viola, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção e Walter Silva.

Repertório

Lado 1

Nota: As canções *Vou te abandonar; Acorda, Adalgisa; Jocosa; Isto é bom; O vatapá; Chuá, chuá;* e *Saudosa* foram feitas especialmente para o fascículo.

1. Vou te abandonar
Autor: Heitor dos Prazeres
Intérprete: Jorge Veiga
Gravação: 1972 – *RCA Victor* (exclusiva para o fascículo)

- Comentário: Samba composto por Heitor dos Prazeres e gravado originalmente em 1930. A gravação apresentada no fascículo foi feita em 22 de janeiro de 1972, na voz de Jorge Veiga e com acompanhamento instrumental de Altamiro Carrilho (flauta), José Menezes (bandolim), Canhoto (cavaquinho), Dino e Meira (violões), Luna (tumbadora), Jorge (pandeiro), Gilberto (surdo) e Gilson (reco-reco).

2. Acorda, Adalgisa
Autor: desconhecido
Intérprete: Nuno Roland
Gravação: 1972 – *RCA Victor* (exclusiva para o fascículo)

- Comentário: Modinha de autor desconhecido, datada do final do século XIX. A gravação do fascículo foi feita na *RCA Victor* no dia 22 de janeiro de 1972, tendo como intérprete o cantor Nuno Roland e o

acompanhamento instrumento de Canhoto (cavaquinho), Dino e Meira (violões), Abel Ferreira (clarinete) e José Menezes (bandolim).

3. Jocosa
Autor: Pedro Galdino
Intérpretes: Grupo instrumental
Gravação: 1971 – (exclusiva para o fascículo)

- Comentário: Choro composto por Pedro Galdino, que, segundo texto, era "representativo da maneira chorada de tocar, que acabaria dando nome ao gênero, e faria com que os músicos especialistas fôssem chamados de chorões". A gravação foi feita no dia 19 de junho de 1971 pelos seguintes músicos: Radamés Gnatalli (piano), Altamiro Carrilho (flauta), Dino e Meira (violões) e Canhoto (cavaquinho).

4. Isto é bom
Autor: Xisto Bahia
Intérprete: Jorge Veiga
Gravação: 1972 – *RCA Victor* (exclusiva para o fascículo)

- Comentário: O texto traz a informação de que este lundu, composto por Xisto Bahia e lançado pelo próprio autor numa peça de Teatro de Revista na década de 1880, foi a primeira música gravada em disco no Brasil, no ano de 1902, de acordo com o "catálogo da Casa Edison, de Frederico Figner". Sobre a composição, o texto indica que o autor, Xisto Bahia, "levou ao teatro o verdadeiro lundu popular, que não chegada a ganhar as honras de aparecer em partituras". Como característica central, o texto destaca que *Isto é bom* representaria um "exemplo de autêntico lundu popular: negro pelo ritmo, branco pela intenção humorística e às vezes crítica do texto". A gravação oferecida no fascículo foi feita no dia 22 de janeiro de 1972, com a interpretação do cantor Jorge Veiga acompanhado por Dino e Meira (violões), Canhoto (cavaquinho), José Menezes (bandolim), Gilberto D'Ávila (percussão) e Lino (tumbadora).

5. Pelo telefone
Autores: Donga e Mauro de Almeida (atrib.)
Intérprete: Bahiano
Gravação: 1917 – *Casa Edison*

- Comentário: Samba de origem polêmica, que estaria ligado ao um "complicado caso policial", teve sua gravação original feita em 1917, pela *Casa Edison*, cujo fonograma é apresentado no fascículo, como "resultado de paciente recuperação da antiga matriz". O samba foi sucesso no carnaval daquele ano.

Lado 2

6. Cabide de molambo
Autor: João da Baiana
Intérprete: Patrício Teixeira
Gravação: 1968 – *Odeon* (LP *Gente Antiga*)

- Comentário: Samba composto por João da Baiana, cuja gravação original data de 1932. O fonograma escolhido pela coleção é posterior, do dia 5 de janeiro de 1968, na voz de Patrício Teixeira, e fez parte do LP *Gente Antiga*, lançado pela *Odeon* (MOFB-3427).

7. O vatapá
Autor: Paulo Sacramento
Intérprete: Grupo instrumental
Gravação: 1971 – (exclusiva para o fascículo)

- Comentário: Tango brasileiro composto por Paulo Sacramento, "um dos mais ativos maestros do teatro de revista do início do século [XX] no Rio de Janeiro". O texto busca caracterizar o tango brasileiro, que seria "uma espécie de variante de polca e lundu, com alguns requebros de maxixe". A gravação oferecida no fascículo foi feita em 19 de junho de 1971, com Radamés Gnattali (piano), Altamiro Carrilho (flauta), Dino e Meira (violões), Canhoto (cavaquinho) e Paulo (bombardino).

8. Chuá, chuá
Autores: Pedro Sá Pereira e Ari Pavão
Intérprete: Nuno Roland
Gravação: 1972 – *RCA Victor* (exclusiva para o fascículo)

- Comentário: Composição de Pedro Sá Pereira e Ari Pavão, feita para o teatro de revista. A gravação oferecida é de 22 de janeiro de 1972, na voz de Nuno Roland.

9. Saudosa
Autor: Joaquim Antônio da Silva Calado
Intérprete:
Gravação: 1971 – (exclusiva para o fascículo)

- Comentário: Composição do flautista Joaquim Antônio da Silva Calado, um dos precursores do choro. A gravação oferecida foi feita em 19 de junho de 1971, com Radamés Gnatalli (piano), Altamiro Carrilho (flauta), Dino e Meira (violões) e José Menezes (bandolim).

10. É batucada
Autor: Caninha
Intérprete: Moreira da Silva
Gravação: 1933 – *Continental*

- Comentário: Composição de Caninha, em gravação original datada de 1933, na *Continental*. O intérprete é Moreira da Silva, acompanhado pelo grupo Gente do Morro, sob a direção de Benedito Lacerda.

Link para audição online:
https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-donga-e-os-primitivos?album=história%20da%20música%20popular%20brasileira%20donga