



- CÉSAR, Sandro. S. J. *A Relevância dos softwares educativos na educação profissional. Ciência & Cognição*, Fortaleza. v. 8, p. 22-28, ago/2006. Disponível em: <[http://cienciasecognicao.org/pdf/v08/cec\\_vol\\_8\\_m32689.pdf](http://cienciasecognicao.org/pdf/v08/cec_vol_8_m32689.pdf)>. Acesso em: 24 abr. 2018.
- CORREIA, Mirim. P. *Tecnologia e ensino-aprendizagem musical na escola: uma abordagem construtivista interdisciplinar mediada pelo software*. Encore versão 4.5. Escola de Música. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 2007. Disponível em: <[http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECOAS-7KGPLD/texto\\_tese\\_pdf.pdf?sequence=1](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECOAS-7KGPLD/texto_tese_pdf.pdf?sequence=1)>. Acesso em: 12 mar. 2018.
- FERNANDES, Anderson. A.; BANSI, Murilo. M.; EVANGELISTA, Rafael; SILVEIRA, Sérgio. A. *Software livre: cultura hacker e o ecossistema da colaboração* / Vicente Macedo de Aguiar (org.); ilustrações Murilo Machado. -- São Paulo: Momento Editorial, 2009. Disponível em: <<https://www.ufmg.br/proex/cpinfo/educacao/docs/10f.pdf>>. Acesso em: 24 abr. 2018.
- GOHN, Daniel. M. *Auto-aprendizagem musical: alternativas tecnológicas*. São Paulo: Annablume. Fapesp, 2003. 212 p. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=mMe-NpOoJrYC&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>>. Acesso: 11 mar. 2018.
- HOOKER, David. *Seven Principles of Software Development*. 1996. Disponível em: <<http://wiki.c2.com/?SevenPrinciplesOfSoftwareDevelopment>>. Acesso em: 24 abr. 2018.
- MALTEMPI Marcos. V. *Novas tecnologias e construção de conhecimento: reflexões e perspectivas*. Unesp - Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2005. Disponível em: <<http://www.rc.unesp.br/igce/demac/maltempi/Publicacao/Maltempi-cibem.pdf>>. Acesso em: 24 abr. 2018.
- MORGENTAL, Gilse. A. F. *Concepção e desenvolvimento de material educativo digital - Novas Tecnologias na Educação*. CINTED-UFRGS. V. 3 Nº 1, Maio, 2005. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/renote/article/download/13742/7970>> Acesso em: 24 abr. 2018.
- ORD-HUME, Arthur. W. J. G. *Barrel Organ: the Story of the Mechanical Organ and its Repair*. Oxford University. London, 1978. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000030410>>. Acesso em: 21 mar. 2018.
- SCHAFER, Raymond. M. *O ouvido pensante* - R. Murray Schafer (1986); tradução Maria Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. - São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.



## **Contextos de mudança: o trombone na rádio, no lazer noturno e na indústria fonográfica nos anos 1950, no Rio de Janeiro**

### **Contexts of change: the trombone in the radio, in the nocturnal leisure and in the phonographic industry in years 1950, in Rio de Janeiro**

*Anielson Costa Ferreira*

*[Anielsonferreira10@hotmail.com](mailto:Anielsonferreira10@hotmail.com) -UEPA-IECG*

**Resumo** O seguinte artigo tem como objetivo elucidar a importância que a Rádio Nacional, as big bands, dos espaços de lazer noturno e a indústria fonográfica tiveram na década de 1950, no Rio de Janeiro para os trombonistas brasileiros, no sentido de renovação técnica, estilística e do próprio instrumento. Sustenta-se em pesquisa bibliográfica e em entrevista realizada ao trombonista brasileiro Raul de Souza.

Este estudo revela que o contato com músicos estrangeiros, que eram trazidos para se apresentar nas emissoras de rádio brasileiras, proporcionou um intercâmbio cultural e musical, fazendo surgir um leque de oportunidades para os músicos desta época, tanto de reconhecimento profissional, como de fazer música em um novo patamar profissional. Evidencia também, a importância que este contexto teve na formação musical dos trombonistas e, inclusive na substituição do trombone de pistões pelo de varas.

**Palavras Chave:** Rádio Nacional, *Big bands*, Trombonistas brasileiros.

**Abstract:** The following article aims to elucidate the importance of the National Radio, the big bands of the nightclub and the recording industry had in the 1950s in Rio de Janeiro for the Brazilian trombonists, to technical renovation, stylistic and instrument itself. It is argued in literature and in an interview to the Brazilian trombonist Raul de Souza.

This study reveals that contact with foreign musicians, who were brought to perform in Brazilian radio stations, provided a cultural and musical exchange, giving rise to a range of opportunities for musicians of this time, both professional recognition, such as making music in a new professional level. Also highlights the importance that this context had on the musical training of trombonists and even the replacement of the piston trombone by valves.

**Keywords:** National Radio, Big bands, Brazilian Trombonists.



## 2. Introdução

Este estudo constitui uma parte da investigação que desenvolveu-se em torno de três trombonistas brasileiros, Raul de Souza, Wagner Polistchuk e Rafael Rocha, no âmbito do Mestrado em Música, na Universidade de Aveiro, Portugal. Tem como objetivo principal conhecer o impacto que, entre as décadas de 50 e 60 do século XX, certos contextos e espaços performativos no Rio de Janeiro tiveram na renovação técnica, estilística e inclusive do próprio instrumento. Defendo que foi no contexto da “música popular” que trombonistas com formação musical não erudita conquistaram espaço de afirmação e de aprendizagem que lhes permitiu atravessar os domínios da música, além das bandas civis e militares, em que iniciaram a sua aprendizagem.

O estudo sustenta-se em pesquisa bibliográfica, nomeadamente em periódicos da época que estão disponíveis online, além de livros e em entrevista realizada ao trombonista brasileiro Raul de Souza, pela sua relevância à história da música popular no Brasil e ao trombone nacionalmente e internacionalmente.

## 3. A música “entre-lugares”: a rádio e os espaços de lazer

Num estudo recente, Elizabeth Travassos (2000) assinala o fato da historiografia da música no Brasil refletir o modelo de especialização acadêmica, olhando separadamente para a música erudita, folclórica ou popular, no sentido de popularizadas pelos meios de comunicação e pelos espaços de lazer (Travassos 2000, 8). Segundo a autora, essa abordagem assenta-se em uma visão ortodoxa das estruturas sociais e condiciona o conhecimento das transversalidades do próprio fazer musical (*Ibid.*, 9).

A rádio e os bares noturnos foram nos anos de 1950, no Rio de Janeiro, contextos de produção com grande impacto na prática e no consumo musical que propiciaram essas transversalidades. Segundo David Hesmondhalgh, os novos meios de comunicação associados às indústrias e comercialização da cultura e do lazer, muito mais do que colocam



produtos musicais em circulação, providenciam representações do mundo, modos de compreendê-lo e de nos situarmos nele (Hesmondhalgh, 2007).

Neste sentido, a prática e o consumo musical dessa época evidenciavam o modo de pensar, de entender o mundo e de se situar nele, exibiam o modo de ser e viver das pessoas daquele período. Esta constatação justifica na perspectiva de Richard Middleton, em seu livro *Cultural Study of Music, a critical introduction* (2003), um novo enfoque de disciplinas como a Etnomusicologia, a Sociologia da música, a Musicologia histórica, e a emergência de um novo campo de estudos que se auto intitulou “estudos culturais”, preferencialmente dirigidos aos contextos urbanos e às suas dinâmicas, à *popular music* no sentido anglo-saxónico do termo (Middleton 2003, 2).

Desde então, múltiplos enfoques têm sido propostos para a compreensão das mídias, dos espaços de lazer e das indústrias culturais, como uma realidade vasta e complexa que perpassa a nossa vida (Frith 2003). Estudos recentes revelam um modo convergente e complementar de atuação dessas áreas da cultura, contribuindo para a construção de consensos por vezes alargados à escala planetária em torno do “gosto”, do consumo, e do fazer musical (Garofalo 1999).

#### **4. Nos palcos e aos microfones da Rádio Nacional: as big bands e a “sofisticação” dos gêneros brasileiros**

Quando em 1936 foi instituída a primeira emissora administrada pelo Estado brasileiro, a Rádio Nacional, as emissoras anteriores sediadas no Rio de Janeiro, como por exemplo, a Rádio Mayrink Veiga, sofreu uma progressiva perda dos seus ouvintes (Wasserman, 2011). Segundo Saldanha, a Rádio Nacional conquistou nesses anos um lugar privilegiado no espaço doméstico dos lares brasileiros (Saldanha, 2013). Este emissor tornou-se rapidamente a mais popular de todas as rádios, devido não só ao apoio estatal, como também à sua programação musical (*Ibid.*).

Nas décadas seguintes, a Rádio Nacional foi um eixo em torno do qual circularam outras rádios e a comercialização do entretenimento, com os seus espaços de lazer na cidade do Rio de Janeiro, assumindo nesses anos um papel crescente na definição dos repertórios,



estilos musicais e dos artistas “ídeos” da música popular no Brasil. Além desse papel, como refere Wasserman (2011), o modelo de programa difundido pela Rádio Nacional diretamente de grandes auditórios propiciou um contato privilegiado entre o público e os “artistas da rádio”, fato que contribuiu para a construção e popularização de verdadeiros “ídeos” da música do Brasil (*Ibid.*). Estes foram constituídos preferencialmente por cantores, mas também por alguns instrumentistas e maestros.

No que se refere aos grupos e repertórios difundidos pela rádio, importa a este estudo sublinhar que, enquanto no período ‘áureo’ (a partir de 1939), segundo Wasserman (2011), prevaleceram gêneros musicais como o chorinho e o samba, realizados por pequenos grupos, constituídos por instrumentos como clarinete, saxofone, violão, pandeiro e etc., após 1950, surgiu um novo modelo de programa que privilegiava as orquestras, em particular a *Big Band*. Estas orquestras requeriam outros instrumentos, entre os quais, o trombone.

Os programas da Rádio Nacional disseminaram - paradoxalmente, se atendermos à sua designação - estilos musicais internacionais, com grandes orquestras e *big bands*, que integravam um grande número de trompetes, trombones e saxofones, entre outros instrumentos pouco frequentes na emissão radiofônica até essa data (Saldanha, 2013). O impacto da Rádio Nacional estendeu-se ao arranjo de músicas e à composição de novos estilos e gêneros musicais, com influência do jazz, a partir de referências internacionais, sobretudo dos Estados Unidos da América (Wasserman, 2011).

Nesse processo, gêneros como o “samba” e o “choro” sofreram uma “sofisticação” em termos de instrumentação e de espaços públicos em que foram apresentados (Barroso, 1940), fato que teve por parte da crítica uma reação ambivalente: se uns reconheceram nessa suposta sofisticação um potencial de internalização destes gêneros, idêntico ao já conquistado pelo “tango argentino” e o “fox americano” (Almirante, 1939), outros viram nela um afastamento das raízes do Brasil (Barroso, 1939).

Exemplos de maestros como Radamés Gnattali demonstram a conquista de reconhecimento nesse contexto, especialmente ao aplicar a gêneros da “música popular brasileira” tais como o samba, técnicas de condução da “melodia em bloco” e paralelismo de vozes, construindo com as orquestras que dirigia uma sonoridade que lembrava as *big bands* americanas (Wasserman, 2011). O “samba-jazz”, tocado por orquestras com novas



instrumentações inspiradas, entre outros, na Orquestra Stan Kenton e nos seus arranjos, é um bom exemplo desta pretendida “sofisticação” (McCann, 2010).

No auditório da Rádio Nacional apresentaram-se músicos brasileiros e músicos estrangeiros que integravam as big bands contratadas. Nessas ocasiões os músicos brasileiros tiveram de se adequar aos estilos das músicas que lhes eram colocadas para executarem (Saldanha, 2013). Esse contato alargou-se aos momentos de lazer que se seguiram à realização musical, como refere em entrevista o trombonista Raul de Souza: “a forma como aprendi foi através de conversas com os trombonistas no bar [...] por vezes tocávamos juntos [...] no final do jantar” (entr. Souza, 2013). Além do relacionamento formal entre músicos brasileiros e estrangeiros ocorridos nos momentos de concerto e de gravação dos programas, nos momentos de confraternização que se seguiam, geraram-se situações de partilha e troca informal de conhecimentos. Saldanha, no estudo que realizou sobre “Música&Midia - A música popular brasileira na indústria cultural” refere que essa era uma prática comum entre os músicos estrangeiros e os músicos locais (Saldanha, 2013).

## 5. Audições de discos: um novo contexto de aprendizado

Os locutores da rádio possuíam, conforme cita o trombonista Raul de Souza em entrevista em 2013, um conjunto de gravações sonoras, efetuadas fora do Brasil, que partilhavam nesses contextos informais com os músicos da Rádio Nacional. Essas audições serviram de referência para a aprendizagem de técnicas de execução, arranjo e composição instrumental, de modelos de improvisação e, inclusive, de definição de elementos idiomáticos de “novos” instrumentos. Tal como aconteceu com o trombone: o trombone de pistões, um instrumento muito comum nas bandas de música no Brasil, não respondia às solicitações das composições para *big bands*, apresentando limitações na realização de glissandos, um desenho melódico que tornar-se ia algo característico deste instrumento.

Raul de Souza relata o impacto que essas gravações e os músicos estrangeiros que se apresentavam na rádio tiveram na substituição do trombone de pistões pelo de varas:

Todos eles tocavam trombone de vara, a maioria deles, e eu era o único que tocava trombone de válvula. Então, não tinha dinheiro, nem passava pela minha cabeça que ia comprar um dia um trombone de vara, mas aí, o Nelsinho me deu um trombone de



vara de presente, que era dele: - “toma um trombone aqui, vai estudar trombone de vara e para com esse negocio de pisto!” Porque o pessoal me condenava não esses meus amigos, mas os outros lá: - “Vem esse Raul com esse” trombone de válvula, pô trombone de válvula não faz glissando, não faz isso, não faz aquele outro [...] E eu ficava triste né, contrariado com isso aí, porque é discriminação geral, mesmo do instrumento e da pessoa, né, da cor, aí já colocava um negócio de “Negão” no meio [...] (ENTR. SOUZA, 2013).

Nesta fala de Raul de Souza fica clara a influência dos músicos estrangeiros e seus estilos musicais para a utilização do trombone de vara ao invés do trombone de pisto, no Brasil. A audição de gravações sonoras das coleções particulares dos locutores da Rádio Nacional também proporcionou a Raul de Souza a aprendizagem de novas técnicas e o conhecimento de outros modos de abordar o trombone, explorados por trombonistas internacionais, como Frank Rosolino.

Eu já conhecia tudo, no ponto de música, já estava ligado no jazz, foi um programa de rádio que tinha nessa época [...] no Brasil no programa do Paulo Santos que era crítico de jazz e jornalista, então ia pra lá e ficava com ele duas horas conversando, batendo papo, o ouvindo falar inglês pra mim. Tudo era interessante naquela época, mas muito mais os músicos americanos, porque ele [o locutor Paulo Santos] colocava muitos músicos americanos, muitas bandas, orquestras e pequenos conjuntos, foi na ocasião que conheci pelo disco o meu grande amigo, que se tornou meu grande amigo depois nos Estados Unidos, Frank Rosolino, esse foi meu mestre entre todos no mundo, como trombonista. (*Ibid.*)

Todo esse processo de aprendizagem em contextos informais e performativos foi reconhecido pelo locutor Ary Barroso<sup>39</sup> quando lhe sugeriu que mudasse o nome de batismo - João José de Souza – para o nome artístico Raul de Souza<sup>40</sup>. O nome Raul inscrevia-o numa linhagem de trombonistas iniciada com Raul de Barros: “João José não é nome de trombonista. Já temos o Raulzão [Raul de Barros], você vai ser o Raulzinho.” [Barroso, Ary s.d. 1957].

<sup>39</sup> Ary Barroso. O mais famoso apresentador e radialista brasileiro, além de ser também um grande pianista e compositor de sambas e canções memoráveis como “Aquarela do Brasil”.

<sup>40</sup> João José Pereira de Souza, conhecido por Raulzinho ou Raul de Souza ([Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1934](http://br.yamaha.com/pt/artists/brass_woodwinds/raus_de_souza/)). É um grande trombonista brasileiro, trabalhou com [Sérgio Mendes](#), [Flora Purim](#), [Airtó Moreira](#), [Milton Nascimento](#), [Sonny Rollins](#), [Cal Tjader](#) e a banda de [Jazz fusion](#) Caldera, além de ter participado em vários festivais internacionais de [jazz](#), obteve a consagração maior nos anos 1970 ao ter seu nome inserido no The Encyclopedia of Jazz in the Seventies, dos críticos Leonard Feather e Ira Gitler. Informação consultada no site [http://br.yamaha.com/pt/artists/brass\\_woodwinds/raus\\_de\\_souza/](http://br.yamaha.com/pt/artists/brass_woodwinds/raus_de_souza/) acessado em 22 maio de 2014. Informação consultada no site [http://br.yamaha.com/pt/artists/brass\\_woodwinds/raus\\_de\\_souza/](http://br.yamaha.com/pt/artists/brass_woodwinds/raus_de_souza/) acessado em 22 Maio de 2014.



## 6. O trombone no contexto dos espaços de lazer no Rio de Janeiro

No final dos anos de 1950 e meados dos anos de 1960 do século XX, na marginal do Rio de Janeiro<sup>41</sup> havia várias boates e *night-clubs*, espaços onde muitos músicos instrumentistas e cantores da cidade se apresentavam. Um desses lugares foi o conhecido “Beco das Garrafas” que ficava entre os números 21 e 37 da Rua Duvidiver, em Copacabana, no Rio de Janeiro, a poucos metros do mar. Neste bairro existiram três dos principais *night-clubs* do Rio: o Bacará, Bottle’s e Little Club, que ficaram conhecidos por apresentarem grandes nomes da música brasileira. O “Beco das Garrafas”, os bares da Praça do Lido, entre outras das inúmeras boates de Copacabana, foram propagadores do samba-jazz e da bossa nova (McCann, 2010). Muitos destes espaços, segundo o trombonista entrevistado Raul de Souza, exibiam diariamente nos seus palcos orquestras que integravam entre outros instrumentos, o trombone. Nesse contexto recebeu destaque Raul de Souza, ao lado de músicos como Sérgio Mendes, Dolores Durán, Elis Regina, Nara Leão, Wilson Simonal, entre outros.

Eu saía do subúrbio, onde morava, para ir tocar na cidade, para o ponto de reunião dos músicos. Começava às duas da tarde, três, quatro da tarde e terminava lá pelas oito. Depois de todo mundo trabalhar, íamos jantar e depois daí íamos para os bailes e tudo que era *club* no Rio de Janeiro tinha orquestra. Todo mundo trabalhava e ganhava o seu dinheiro, não era muito, mas na época [...] você já era um músico profissional e conhecido, já tinha possibilidade de gravar com orquestra (ENTR. SOUZA 2014).

Isto deixa evidente a forte presença das orquestras, instrumentistas e cantores nos espaços de lazer do Rio de Janeiro, e a importância destes espaços no lançamento e exposição dos músicos de então.

A rádio, não apenas a Rádio Nacional, e os palcos da cidade interagiram com a indústria discográfica. Os trombonistas eram cada vez mais chamados para participar em gravações de discos de diferentes gêneros musicais. Raul de Souza construiu uma vasta

---

<sup>41</sup> Lembro que em 1950, a cidade do Rio de Janeiro ainda era a sede do Distrito Federal e a capital do Brasil. Havia ali uma grande concentração de órgãos do poder central, o que, por sua vez, propiciou a emergência e a proliferação de diferentes espaços performativos dedicados, inclusive, à música e à promoção dos mais modernos meios de comunicação, como o rádio. Nesses anos, a difusão radiofônica sofria um processo de transformação a nível tecnológico, amplitude dos difusores e, também, dos grupos musicais e repertório difundidos.





discografia e o lançamento de um DVD. O seu primeiro disco solo data de janeiro de 1965 intitulado “À Vontade Mesmo”, segundo Arnaldo de Souteiro na sua coluna jazz news (2006), relata que através desse trabalho Raul conseguiu estar em plena atividade em diversos shows e gravações com os seguintes músicos Airto, Flora Purim, Sonny Rollins, Cal Tjader e George Duke.

Em matéria de trombone de válvula, ninguém no mundo o superou, nem mesmo o Bob Brookmeyer". Quem duvidar, que ouça as performances antológicas contidas em "À Vontade Mesmo", amostras do “trombonão balançante, inventivo e loquaz, sempre buscando o registro baixo como pontuação”, na análise do crítico Luiz Orlando Carneiro. (DESOUTEIRO, 2006).

A partir desses trabalhos Raul alcançou um reconhecimento mundial como trombonista solo “versátil e expressivo” e construiu uma carreira musical sólida. Posteriormente Raul de Souza gravou outros discos que também marcaram não só a sua carreira musical, mas que seviriam de referência para muitos outros músicos que se inspiraram nele e trilhariam uma caminhada parecida, como Claudio Roditi, que tinha Raul como influência, iniciou no trombone e logo depois passou a integrar a banda de Paquito D’Rivera.

### **Considerações finais**

Este estudo evidenciou a que nos anos 1950, no Rio de Janeiro, surgiram diferentes contextos musicais em que o trombone conquistou um novo protagonismo. Se até esses anos, o trombone estava muito associado às bandas de música e aos seus contextos performativos, como revela o estudo que estou a desenvolver no âmbito da dissertação, a partir de 1950 alargou o seu âmbito para os palcos e microfones da rádio, para os novos espaços de lazer que surgiram na marginal da cidade e para a indústria discográfica. O contato formal e informal com trombonistas estrangeiros e a audição musical de discos gravados fora do Brasil foi o principal contexto de aprendizagem de Raul de Souza e de outros trombonistas que, como ele, tinham iniciado a sua atividade musical em bandas de música. Foi nesse processo que o trombone de vara substituiu o trombone de pistões.



## Referências

BARANOV, Tamára. **Ary Barroso, o mais brasileiro dos brasileiros**. 2013. Disponível em <http://jornalggn.com.br/blog/tamara-baranov/ary-barroso-o-mais-brasileiro-dos-brasileiros>. Acesso em 07 de março de 2014.

FEATHER, Leonard; GITLER, Ira. **The Encyclopedia of Jazz in the Seventies**. 2012. Disponível em [http://br.yamaha.com/pt/artists/brass\\_woodwinds/raus\\_de\\_souza/](http://br.yamaha.com/pt/artists/brass_woodwinds/raus_de_souza/). Acesso em 22 de maio de 2014.

HESMONDHALGH, David. **The cultural industries**. 3<sup>a</sup>. ed. London: SAGE, 2007.

MCCANN, Bryan. **A bossa nova e a influência do blues, 1955-1964**. Tempo, Niterói, vol.14 no. 28, pp. 109, junho, 2010.

PEREIRA, Miguel Lorenço. **Ary Barroso a voz do gol**. 2012. Disponível em <http://www.futebolmagazine.com/ary-barroso-a-voz-do-gol>. Acesso em 07 de março de 2014.

SALDANHA, Leonardo Vilaça. **Música & Mídia: A Música popular brasileira na indústria cultural**. In: *Encontro Nacional de História da Mídia*, 9., 2013, Ouro Preto, MG, ISSN 2175-6945.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira/Elizabeth Travassos**, 2<sup>a</sup> Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

VIDAL, Erick de Oliveira. **As capas da Bossa Nova: Encontros e desencontros dessa história visual (Lps da Elenco, 1963)**. *Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da UFJF* como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História, Juiz de Fora, MG, 2008.

WASSERMAN, Maria Clara. **A revista da música popular e a cena musical brasileira nos anos 50**. *Revista Eletrônica Tempo Presente*. Ano 6, nº 19 (s.pp.), 2011.