

Transitando entre imagens, músicas e história: A “Série Partituras para Acordeon e Harmônio”, Coleção Conservatório de Música da UFG, Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina Filho (LABMUS - EMAC / UFG)

Ana Guiomar Rêgo Souza,
Danilo Ribeiro da Silva Miranda
UFG

O acervo musical do “Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina Filho (LABMUS EMAC)” é significativo em quantidade e qualidade, possuindo manuscritos e partituras para diferentes formações vocais e instrumentais, documentos de teor administrativos com valor histórico e cultural, fotografias, discos em vinil, CDs, DVDs, cartas, se constituindo em importante fonte de pesquisa. Ao investigar os documentos constantes na “Coleção Conservatório de Música da UFG”, nos deparamos com uma série de partituras para acordeon e harmônio, de diferentes gêneros musicais - tangos, baião, boleros, MPB, temas da “Era de Ouro do Rádio”, da “Jovem Guarda” -, dentre outras, datadas de 1920 a 1960. Mesmo apresentando diferentes datas, editoras, compositores, gêneros e estilos, esta série tem em comum, além de sua instrumentação, capas que suscitaram questionamentos relativos a imagens aparentemente dissociadas do conteúdo musical. Pretendemos compreender diferentes aspectos desse material, através de análise de base iconológica a partir de Erwin Panofsky. Os documentos em questão trazem um recorte da história da música no Brasil, através de referências visuais e estéticas, nas quais evidenciam-se músicas e músicos que faziam sucesso no Teatro de Revista e através das rádios.

Introdução

Ao investigar diferentes materiais presentes no “Acervo EMAC/UFG”, “Coleção Conservatório Música”, nos deparamos com uma série de partituras¹ impressas para acordeon e harmônio, de diferentes gêneros musicais - tangos, baião, boleros, MPB, temas da “Era de Ouro do Rádio”, da “Jovem Guarda” dentre outros gêneros -, datadas de 1920 a 1960. Denominamos esse material como “Série Partituras para Acordeon e Harmônio”, com volume medido em 6,7 cm de altura, possuindo 119 partituras de várias editoras, dentre as quais destaca-se a “Editora Irmãos Vitale”², responsável por 35 partituras de diferentes décadas. O nome do arranjador mais mencionado é o de Mário Mascarenhas, presente em diversas editoras.

Mesmo apresentando diferentes datas, editoras, compositores, gêneros e estilos, esta série tem em comum, além de sua instrumentação, capas que suscitaram questionamentos relativos a imagens aparentemente dissociadas do conteúdo musical. Pretendemos, pois, compreender diferentes aspectos desse material, através de análise de base iconológica a partir de Erwin Panofsky (1991). O foco da análise, neste artigo, recai sobre as capas das partituras de *Desde el Alma*, “Espalha Brasa” e do “Álbum Luiz Gonzaga”.

1 Uma partitura é uma notação codificada de procedimentos musicais, frequências sonoras, tratamento rítmico e indicações de instrumentação e performance, decodificados e reproduzidos pelos que dominam o código. “Nesta visão, a partitura seria um suporte para registro e veiculação de ideias musicais; não seria a música, mas sua codificação num sistema simbólico, um meio de registro para ser realizado na execução musical” (BAIA, 2011, p.1).

2 A Editora Irmãos Vitale foi fundada em São Paulo, em 1923, pelos irmãos Emílio, Vicente, Affonso, José e João Vitale. Hoje é administrada pela segunda geração da família, os irmãos Fernando, Sérgio e Luiz, tanto na matriz, em São Paulo, como na filial, no Rio de Janeiro, existente há mais de 60 anos. Foi fundadora das sociedades de autores Sbacem, Sadembra e Socinpro, além das entidades da classe editorial Abem e Ubem. Possui um acervo de mais de 25 mil músicas, de um total de 9 mil autores. Desde a década de 1960, a Editora Irmãos Vitale iniciou a edição de songbooks no Brasil, como os 10 volumes da coleção “O melhor da Música Popular Brasileira”, de autoria de Mário Mascarenhas. O acervo de songbooks da Vitale conta hoje com mais de 50 nomes de compositores e artistas brasileiros. Edita igualmente métodos para ensino musical elaborados por professores e/ou músicos. Na indústria fonográfica, através da prestigiosa gravadora Copacabana, criada em 1960, lançou uma série de artistas brasileiros, como Elizeth Cardoso, Ângela Maria, Luiz Vieira, Agnaldo Rayol, Wanderley Cardoso, Benito di Paula, Nelson Ned, Alceu Valença, Altamiro Carrilho, Martinha, Alvarenga e Ranchinho, Waldick Soriano, Dolores Duran, entre tantos outros (<https://www.vitale.com.br/institucional/editora.asp>).

Da catalogação e descrição arquivística

Começamos o processo de higienização do material, tomando por base literatura referente a este procedimento (CASSARE e MOI, p. 2000) com o objetivo de sua conservação e durabilidade. Na sequência, passamos à organização e acomodação desse material adotando a noção de “Arquivologia Musical” (COTTA; BLANCO, 2006, p. 15). O conjunto documental foi organizado pela data da publicação constante nas partituras chegando ao seguinte resultado: 119 partituras editadas entre as décadas de 1920 a 1960: 1 nos anos de 1920; 12 nos anos de 1930; 9 partituras nos anos 1940; 54 partituras nos anos 1950; 31 partituras nos anos 1960; 5 partituras sem datas definidas e 7 partituras com divergência de datas entre edição e publicação.

Dado início ao processo de catalogação, usamos como critério a sequência de registro e períodos de publicação, ou seja, iniciamos o processo a partir das obras concernentes à década de 1920. Para a descrição arquivística, adaptamos elementos dos seguintes catálogos: “Catálogo de Publicações de Música Sacra e Religiosa Brasileira – Obras dos séculos XVIII e XIX (CMSRB)” (FIGUEIREDO, 2017); Registro do Catálogo dos Impressos Musicais do Acervo Balthasar de Freitas (SILVA, 2019). A ferramenta utilizada é o ICA-AtoM, hospedada no CIDARQ UFG, em seu “Portal de Acervos Arquivísticos UFG” – Centro de Documentação “Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina” - LABMUS EMAC.³

3 Site: <https://memoria.cidarq.ufg.br/index.php/escola-de-musicas-e-artes-cenicas-emac>

Quadro 1. Descrição arquivística da partitura *Desde el Alma***Código:** BR LABMUS CM – 004**Título:** Desde el Alma**Data:** 1937**Nível de descrição:****Dimensão e suporte:** 6,7 cm, papel impresso.**Nome (s) do produtor (es):****Condições de Acesso:** LABMUS**Incipit textual:** Alma si tanto te han herido**Incipit musical:** partitura completa no Centros de Documentação - Portal de Acervos Arquivísticos na ferramenta ICA-AtoM, disponível em: <<https://memoria.cidarq.ufg.br/>>**Idioma:** Espanhol**Coleção** Conservatório de Música**Ano catalogação:** 2019-2021**Local catalogação:** LABMUS EMAC**Formação instrumental:** Acordeom**Gênero musical atribuído:** Valsa**Compasso:** 3/4**Tonalidade Principal** (ou outro Sistema de Organização de Sons): Lá menor**Compositor(a) normalizado:** MELO, R.**Compositor(a) não normalizado:** Rosita Melo.**Autor (a) da letra não normalizado:** Homero Manzi e Victor P. Velez**Autor (a) da letra normalizado:** MANZI, H. VELEZ, V. P.**Arranjo:** Mário Mascarenhas**Período do (a) compositor (a):** 1897 - 1981**Período do (s) (a/s) letrista (s):** 1907 – 1951; (19?? – 19??)**Região do (a) compositor (a):** Uruguai, Montevideú.**Região do (s) (a/s) letrista (s):** Argentina, Añatuya, desconhecido.**Local de publicação:** São Paulo, SP / Rio de Janeiro, RJ**Editora:** Irmãos Vitale**Endereço da editora:** R. Visc. de Pirajá, 82 - Sala 1201 - Ipanema, Rio de Janeiro - RJ, 22410-904**Número de chapa:** indisponível**Data de publicação:** indisponível**Natureza do material:** papel**Condições do material:** Partitura encapada com papel de seda rasgado, papel de coloração amarelada e algumas manchas nas extremidades da partitura.**Localização:** LABMUS EMAC UFG**Referências:****Observações:** anotação à mão do detentor da partitura (assinatura: Orival; nome por extenso: Orival Barion).

Fonte: Elaborado pelos autores

Quadro 2. Descrição arquivística da partitura *Espalha Brassa*

Código: BR LABMUS CM – 001 =
Título: Espalha Brasa
Data: 1924
Nível de descrição:
Dimensão e suporte: 6,7 cm, papel impresso.
Nome (s) do produtor (es):
Condições de Acesso: LABMUS
Incipit textual: Vamos prá farra, vamos dançar.
Incipit musical: partitura completa no Centros de Documentação - Portal de Acervos Arquivísticos na ferramenta ICA-Atom, disponível em: <
<https://memoria.cidarq.ufg.br/> >
Idioma: Português
Coleção: Conservatório de Música
Ano catalogação: 2019-2021
Local catalogação: LABMUS EMAC
Formação instrumental: Acordeom
Gênero musical atribuído: Marcha-chôro à rag-time
Compasso: 2/4
Tonalidade Principal (ou outro Sistema de Organização de Sons): Ré Maior
Compositor(a) normalizado: ABREU, Z.
Compositor(a) não normalizado: Zequinha de Abreu.
Autor (a) da letra não normalizado: Marquês de Ripafloxa
Autor (a) da letra normalizado: RIPAFLOXA, M.
Arranjo: Mário Mascarenhas
Período do (a) compositor (a): 1880 - 1935
Período do (s) (a/s) letrista (s): desconhecido
Região do (a) compositor (a): Brasil, Santa Rita do Passa Quatro
Região do (s) (a/s) letrista (s): desconhecido
Local de publicação: São Paulo, SP / Rio de Janeiro, RJ
Editora: Irmãos Vitale
Endereço da editora: R. Visc. de Pirajá, 82 - Sala 1201 - Ipanema, Rio de Janeiro - RJ, 22410-904
Número de chapa: não consta
Data de publicação: não consta
Natureza do material: papel
Condições do material: Papel de coloração amarelada com a segunda página levemente amassada
Localização: LABMUS EMAC UFG
Referências:
Observações: assinatura “Gisa” abaixo do título.

Fonte: Elaborado pelos autores

Quadro 3. Descrição arquivística da partitura *Album Luiz Gonzaga*

Código: BR LABMUS CM – 112 =
Título: Album Luiz Gonzaga
Data: 1945
Nível de descrição:
Dimensão e suporte: 6,7 cm, papel impresso.
Nome (s) do produtor (es):
Condições de Acesso: LABMUS
Incipit textual: Xamêgo
Incipit musical: partitura completa no Centros de Documentação - Portal de Acervos Arquivísticos na ferramenta ICA-Atom, disponível em: <
<https://memoria.cidarq.ufg.br/> >
Idioma: Português
Coleção Conservatório de Música
Ano catalogação: 2019-2021
Local catalogação: LABMUS EMAC
Formação instrumental: Acordeom
Gênero musical atribuído: Baião
Compasso: 2/4
Tonalidade Principal (ou outro Sistema de Organização de Sons): Ré Maior
Compositor(a) normalizado: GONZAGA, L.
Compositor(a) não normalizado: Luiz Gonzaga
Autor (a) da letra não normalizado:
Autor (a) da letra normalizado:
Arranjo: Mário Mascarenhas
Período do (a) compositor (a): 1912 - 1989
Período do (s) (a/s) letrista (s):
Região do (a) compositor (a): Brasil, Exu.
Região do (s) (a/s) letrista (s): indisponível
Local de publicação: São Paulo, SP / Rio de Janeiro, RJ
Editora: Irmãos Vitale
Endereço da editora: R. Visc. de Pirajá, 82 - Sala 1201 - Ipanema, Rio de Janeiro - RJ, 22410-904
Número de chapas: indisponível
Data de publicação: indisponível
Natureza do material: papel
Condições do material: Papel de coloração amarelada com pequenos rasgos na parte lateral superior da partitura.
Localização: LABMUS EMAC UFG
Referências:
Observações: número 75 escrito na parte lateral da capa, sob a imagem de Luiz Gonzaga.

Fonte: Elaborado pelos autores

Desde el Alma, “Espalha Brasa”, “Álbum Luiz Gonzaga”: trabalhando com aspectos da Iconologia de Panofsky

Para o teórico alemão Erwin Panofsky (1991), a leitura imagética ocorre em três níveis que, relacionados, contemplam tanto os conceitos de iconografia e iconologia. A iconografia, na visão de Panofsky é um procedimento descritivo que auxilia na definição de datas, origens, autenticidade etc. A leitura iconográfica abrange igualmente o exame e detalhamento de elementos que permitem a identificação, classificação e apresentação dos motivos presentes em imagens. Funciona como suporte para interpretações ulteriores, fase denominada por Panofsky como iconologia. Enquanto o sufixo “grafia” denota descrição, o sufixo “logia” significa “pensamento” (PANOFSKY, 1991 apud ROYER, 2013, p. 2328). Trata-se, portanto, de um método de interpretação. Resumindo, enquanto a iconografia trata sobre o tema ou assunto, a iconologia é o estudo do significado do objeto. Nas palavras de Panofsky, (...) uma iconografia que se torna interpretativa e, desse modo, converte-se em parte integral do estudo da Arte, em vez de ficar limitada ao papel do exame estatístico preliminar” (PANOFSKY, 2007, p. 54).

Para Silva et all (2017), nas duas definições é necessário fazer a distinção entre tema e forma. A forma é o aspecto visível de uma obra ou de uma imagem, ou seja, apresenta cor, linha, dimensão. Já o tema é exposto em três níveis:

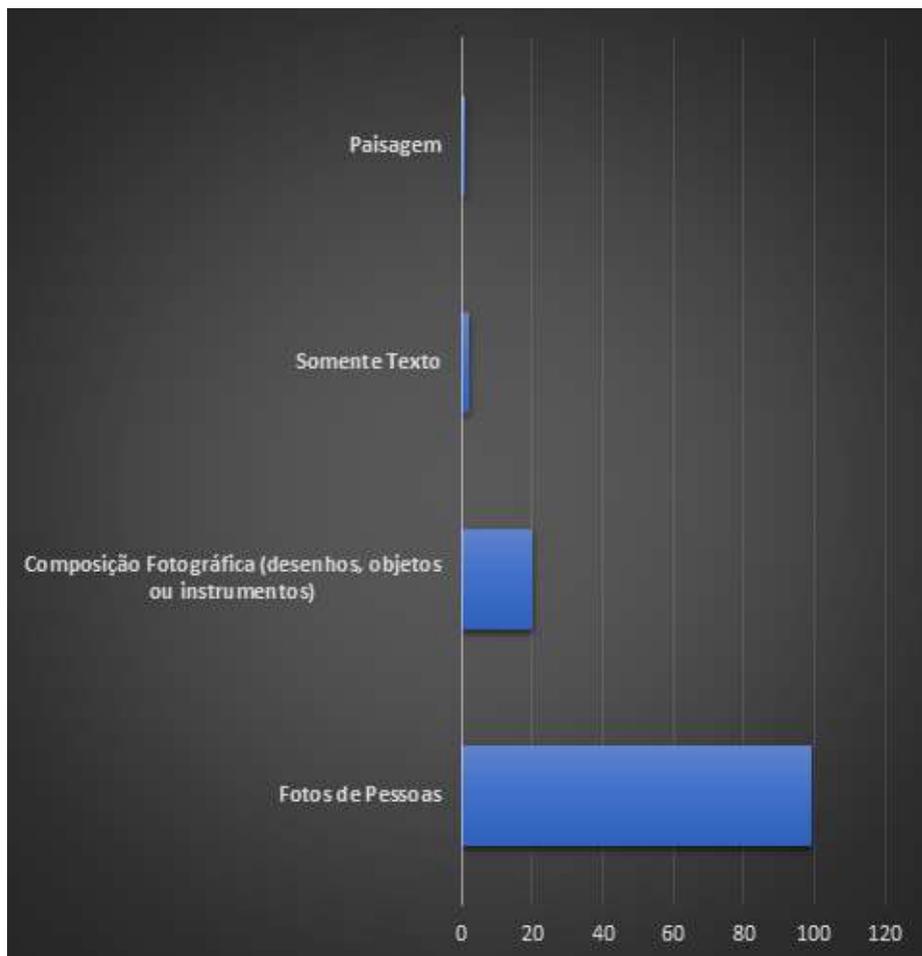
- I. Tema primário ou natural, subdividido em factual e expressional: “É apreendido pela identificação das formas puras, ou seja: certas configurações de linha e cor...; pela identificação de suas relações mútuas como acontecimentos; e pela percepção de algumas qualidades expressionalis...” são os motivos artísticos.
- II. Tema secundário ou convencional: “(...) apreendido pela percepção de que uma figura masculina como uma faca que representa São Bartolomeu etc.” Ligam-se os motivos artísticos com assuntos e conceitos. É o tema em oposição à forma.
- III. Significado intrínseco ou conteúdo: “(..) apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revela a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra”. (PANOFSKY, 2007, p. 50-52):

Já durante o processo de catalogação foi possível identificar algumas informações do que Panofsky nomeia como “descrição pré-iconográfica”: textos

que trazem elementos de identificação tais quais nome da música, nome de autores da música e da letra, período de vida, país e cidade dos autores, arranjadores, editora, local de publicação.

No Gráfico 1 sintetizamos achados iconográficos identificados nas capas de partitura da Série Partituras para Acordeon e Harmônio, Coleção Conservatório de Música, Acervo LABMUS EMAC/ UFG.

Gráfico 1. Elementos presentes nas capas de partituras da Série Partituras para Acordeon e Harmônio. Coleção Conservatório de Música. Acervo LABMUS EMAC/ UFG.



Fonte: Elaborado pelos autores.

No Gráfico 1, o termo “Paisagem” corresponde a uma única partitura cujo título é *In The Mystic Land of Egypt* (“Nas Terras Misteriosas do Egito” em tradução livre). “Somente Texto” refere-se a capas que apresentam apenas elementos textuais sem imagens ou foto. Usamos o termo “figuras” para abranger capas de partituras que não trazem fotos de pessoas. Trata-se de desenhos de figuras humanas, ilustrações do acordeom e outros instrumentos, bem desenhos retratando objetos ou lugares.

Fotos de compositores e cantores famosos, como Roberto Carlos, Celly Campello, Chico Buarque, também constam das capas na série aqui analisada. No entanto, os personagens mais presentes são as dos arranjadores Mario Mascarenhas e Mario Zan e, dentre as mulheres, Conchita Mascarenhas, muito embora seu nome (e das outras) não seja creditado.

Figura 1. Colagem de algumas capas da Série Partituras para Acordeon e Harmônio. Coleção Conservatório de Música. Acervo LABMUS EMAC/ UFG



Fonte: Coleção Conservatório de Música. Série Partituras para Acordeon e Harmônio. Acervo LABMUS EMAC/UFG.

Mario Mascarenhas⁴, batizado como Mario Mascarenhas da Rocha (1929-1992), figura como principal personagem retratado, sempre com seu acordeom, instrumento, aliás, que aparece na maioria das capas. Seu nome consta como arranjador das músicas. Mineiro da cidade de Cataguases, Mascarenhas nasceu em 1929 e, aos 15 anos, iniciou o aprendizado do acordeom. Serviu à “Força Expedicionária Brasileira” durante a Segunda Guerra Mundial, na Itália. Foi ferido em combate e transferido para os Estados Unidos, onde morou por 3 anos e teve a oportunidade de se aperfeiçoar como acordeonista. Morou dois anos na Argentina, onde também se aperfeiçoou no acordeom. Logo após seu regresso ao Brasil começou a produzir métodos para acordeom e outros instrumentos como piano, flauta doce, violão. Criou arranjos e coletâneas de música popular brasileira, de música folclórica, de música de concerto em versão simplificada para atender diferentes níveis de alunos. A fama de Mascarenhas se estendeu para o “disco”. Durante a década de 1950, foi contratado pela RCA Victor (*Radio Corporation of America*), onde gravou 17 discos. No mesmo período estreou no cinema nacional, no filme “Canto da Cidade”.

Conchita Mascarenhas⁵ (Conchita Canto Chmura) foi cantora, vedete, atriz, modelo, dançarina e acordeonista, nascida no Rio de Janeiro, em 1938. Casou-se com Mario Mascarenhas e assim permaneceu no período de 1954-1959, com quem se apresentava cantando e tocando acordeom. Foi uma das principais personagens do “Teatro Revista” nas décadas de 1950 até 1960.

Mario Zan⁶ (Mario Giovanni Zandomenighi, 1920 - 2006), foi considerado como um dos melhores acordeonistas do Brasil. Nasceu em Roncade, na região do Vêneto, província de Treviso, Itália. Na década de 1920, aos 4 anos de idade, imigrou para o Brasil com a família. Aos 13 anos, estreou como acordeonista profissional e, mesmo muito jovem, obteve grande destaque. Sua carreira conta com mais de mil composições gravadas, 300 discos de 78 rotações, 110 LPs e mais de 50 CDs. Compôs os hinos comemorativos dos 400 anos e 450 anos da cidade de São Paulo, assim como dobrados, marchas de carnaval e músicas juninas.

Prosseguindo, buscamos identificar elementos ligados ao que Panofsky denominou como “descrição iconográfica”: identificação das formas e motivos (cores, formas, linhas, traçados) -, e de objetos naturais - humano, animais, plantas,

4 Dados biográficos de Mário Mascarenhas localizados em <https://www.lettras.com.br/mario-mascarenhas/biografia>

5 Dados biográficos de Conchita Mascarenhas localizados em <http://thetarnishedangels.blogspot.com/2009/06/do-grande-album-de-figurinhas-da.html>

6 Dados biográficos de Mario Zan localizados em <http://acordeonistaseprofesores.comunidades.net/biografia-de-mario-zan>

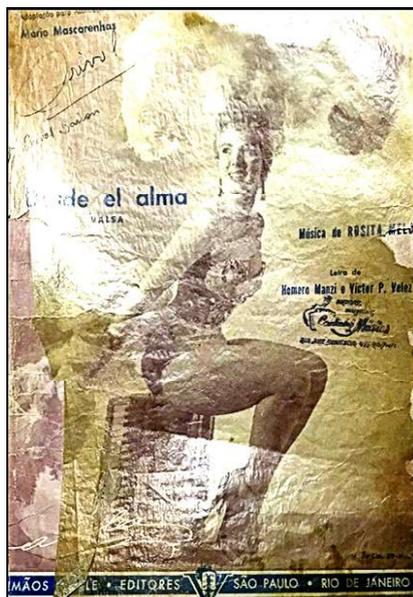
etc.; objetos inanimados (ROYER, 2013, p. 2328/2329), capas das partituras de *Desde el Alma*, “Espalha Brasa” e do “Álbum Luiz Gonzaga”.

Quadro 4. Descrição iconográfica da partitura *Desde el Alma*

FIGURA FEMININA: jovem adulta, branca, aparentemente loira, iluminada da direita para esquerda, foco no arranjo de cabeça, de plumas, e no rosto, ombro e braço direito
ROSTO: virado para a esquerda, olhos grandes e boca expressando um sorriso aberto; pescoço alongado.
POSTURA: sentada em um acordeom apenas com os glúteos apoiados no instrumento, corpo inclinado para frente, um dos braços esticados para atrás, coxas esticadas e bem torneadas, pernas em um ângulo de cerca de 45 graus, pés nas pontas.
CABELO: curto e loiro.
COR: foto de cor rosada com cores pouco saturadas (devido ao tempo) e fonte das letras em azul.
VESTIMENTA E ADEREÇOS: maiô tomara-que-caia, tipo espartilho, luxuoso, bordado com lantejoulas, sapatos de salto muito alto, adorno de cabeça com penas; roupa comumente vista em apresentações do Teatro de Revista.

Fonte: Elaborado pelos autores

Figura 2. Capa da partitura *Desde el Alma* figurando Conchita Mascarenhas.



Fonte: Série Partituras para Acordeon e Harmônio. Coleção Conservatório de Música. Acervo LABMUS EMAC/ UFG

Figura 3. Capa da partitura *Espalha Brasa*



Fonte: Série Partituras para Acordeon e Harmônio. Coleção Conservatório de Música. Acervo LABMUS EMAC/ UFG

Quadro 4. Descrição iconográfica da partitura *Espalha Brasa*

FIGURA FEMININA: (CONCHITA MASCARENHAS) jovem adulta, branca, loira, iluminada da esquerda para direita, posicionada à esquerda. Ocupa grande parte da capa.
ROSTO: (CONCHITA MASCARENHAS) virado para a esquerda, olhos grandes e boca expressando um sorriso aberto
POSTURA: (CONCHITA MASCARENHAS) posicionada atrás da figura masculina, encontra-se em pé com as mãos localizada para trás valorizando as vestes e o colo.
CABELO: (CONCHITA MASCARENHAS) aparentemente curto, sem nenhum penteado em específico.
COR: papel impresso em tons de verde (ainda com boa saturação) e letras em fonte azul.
VESTIMENTA E ADEREÇOS: (CONCHITA MASCARENHAS) vestido de gala, o dorso livre e um detalhe de laço feito de um tecido leve (organza? tule?) no lado esquerdo superior cobrindo parte do braço da modelo.
FIGURA MASCULINA: (MARIO MASCARENHAS) jovem adulto, branco, cabelo escuro, iluminado do lado esquerdo para o direito.
ROSTO: (MARIO MASCARENHAS) voltado para a esquerda, de barba feita, olhar voltado para a esquerda e lábios fechados esboçando um ar de serenidade.
POSTURA: (MARIO MASCARENHAS) encontra-se a frente, porém cobrindo a parte inferior da foto, aparentemente sentado e segurando o acordeom.
CABELO: (MARIO MASCARENHAS) curto e alinhado.
VESTIMENTA E ADEREÇOS: (MARIO MASCARENHAS) traje de gala com paletó preto, camisa branca e gravata borboleta.

Fonte: Elaborado pelos autores

Importante apontar que há dúvidas quanto à datação de algumas partituras. Aparentemente, dizem respeito à aquisição do direito de uso das músicas. É o caso de “Espalha Brasa”. Composta por Zequinha de Abreu na década de 1920, traz a data de 1924. Mas, é evidente que a foto não foi feita e editada na mesma década da composição, tendo sido produzidas provavelmente durante as décadas de 1950/1960 - período condizente com a vida produtiva de Conchita Mascarenhas e de seu casamento com o Mario Mascarenhas bem como através de evidências visuais. A data de 1924 corresponde, provavelmente, ao período de aquisição do uso dos direitos da música pela “Editora Irmãos Vitale”.

Figura 4. Capa da partitura *Álbum Luiz Gonzaga*



Fonte: Série Partituras para Acordeon e Harmônio. Coleção Conservatório de Música. Acervo LABMUS EMAC/ UFG

Quadro 5. Descrição de base iconográfica da partitura *Álbum Luiz Gonzaga*

FIGURA MASCULINA: (LUIZ GONZAGA) jovem adulto, negro, iluminada da direita para a esquerda. Situa-se na parte superior a esquerda da capa; (MARIO MASCARENHAS) jovem adulto, branco, cabelo escuro, iluminado do lado esquerdo para o direito. Colocado a direita na parte de baixo da capa.
ROSTO: (LUIZ GONZAGA) virado para a direita, olhos pequenos e boca expressando um grande sorriso; (MARIO MASCARENHAS) virado para baixo/esquerda, de bigode, olhar voltado para baixo e lábios fechados esboçando um ar de sério. Sempre dos dois
POSTURA: (LUIZ GONZAGA) em pé, aparentemente tocando o acordeom, corpo voltado para a direita; (MARIO MASCARENHAS) em pé apoiando-se no acordeom com o braço esquerdo
COR: foto em preto e branco com letras parte em fonte amarela e parte em fonte preta.

VESTIMENTA E ADEREÇOS: (LUIZ GONZAGA) camisa branca e adereços típicos do cangaço com chapéu e o lenço no pescoço preso (aparentemente) por algum anel; (MÁRIO MASCARENHAS) traje de gala com paletó branco, camisa branca e gravata borboleta.

Fonte: Elaborado pelos autores

As fotos de Luiz Gonzaga e Mário Mascarenhas estão em preto e branco, uma coloração amarela faz a união das fotos e, pela maneira da montagem, foram tiradas separadamente e juntadas através da edição. O nome de Luiz Gonzaga é evidenciado, escrito em amarelo sobre um fundo preto, situado na parte superior da capa. Gonzaga veste roupas e chapéu típicos do Cangaço e segura seu acordeom como se estivesse se apresentando. Seu olhar e sorriso esboçam felicidade. Logo abaixo do nome de Luiz Gonzaga consta “seus maiores sucessos”, chamando a atenção para as músicas do álbum, sem especificar quais sejam. Na parte inferior consta a foto de Mário Mascarenhas, localizada à esquerda, sobre um fundo amarelo. Contrastando com a foto de Luiz Gonzaga, Mascarenhas usa roupas formais – um terno branco com gravata borboleta preta -, olhar sério, apoiado em seu acordeom. Ao lado de sua imagem está escrito, em preto, sobre o fundo amarelo: “maravilhosos arranjos para Acórdeon de Mario Mascarenhas”. Seu nome se encontra com uma fonte menor em relação ao nome de Luiz Gonzaga.

No rumo da iconologia...

As fotos registradas nas capas são de estúdio fotográfico, algumas de corpo inteiro, mas, a maioria de meio torso. Os rostos não encaram a câmera, as faces se apresentam com expressões serenas e leve sorriso no rosto. Esse padrão coloca o rosto em primeiro plano sobre um fundo neutro. De maneira geral, as composições são equilibradas, “com leve aguçamento visual por conta do deslocamento do rosto ou corpo em oposição às informações textuais, conforme modelos de capas na época” (VARGAS; BRUCK, 2020, p.13 e 14).

a presença do corpo é mediada pela fotografia impressa no suporte de cartolina que marca sua materialidade. Porém, mesmo virtualizado, ele está ali presente e é reconhecido pelo espectador fruidor. Por meio da foto impressa, o corpo se mostra e se demonstra em determinadas ações comunicativas. (VARGAS; BRUCK, 2020, p.13 e 14)

Os títulos aparecem em destaque, situados espacialmente na parte superior da capa, deslocando-se para o lado quando necessário. Os nomes são dos autores e adaptadores da canção, sem informações sobre a ficha técnica das fotografias. As mulheres, quando representadas nas capas, usam vestidos sociais de acordo com a moda dos anos 1950 (Figura 3), ou figurinos caracterizados por maiô tomara-que-

caia, tipo espartilho, luxuoso, bordado com lantejoulas, sandália de plataforma de salto muito alto, adorno de cabeça com penas - vestimenta própria das vedetes no Teatro de Revista e musicais de auditório da Rádio (Figura 2.)

Por outro lado, constatamos que, curiosamente para nós, não há relação entre capas e conteúdo estritamente musical, à despeito das indicações do gênero musical. Uma mesma foto, inclusive é usada para diferentes partituras musicais. Tal fato se abre para questionamentos referentes ao contexto que suscitou as escolhas editoriais relativas às capas. Na verdade, como diz Rosa (2020, p. 2012-2013), uma partitura impressa “contém bem mais que música”, trata-se de um elo de uma cadeia mercadológica. Aspectos, para além dos estritamente ligados à linguagem musical fazem parte de seu universo, como propagandas de produtos como instrumentos musicais, livros, métodos, e “mesmo sapatos, chapéus, espartilhos e perucas”. Cabe apontar que durante o século XIX e primeiras décadas do século XX existiu no Brasil um mercado importante de música impressa. Várias empresas aqui se estabeleceram e se encarregaram da impressão, publicação, importação e comercialização de música impressa. Esse mercado era provido com obras de origem nacional e estrangeira. Grande parte dessa produção destinava-se à “música doméstica”. Nesse sentido, Ricardo Tacuchian (1994, p. 50) aponta que no Brasil esse tipo de prática musical ganhou robustez a partir do Primeiro Império. Por questões financeiras, D. Pedro I se viu foi compelido a reduzir drasticamente a música na corte, bem como se presencia a ascensão de comerciantes enriquecidos, uma “classe média” que passa a frequentar o teatro e principia fazer música em casa: saraus, reuniões literomusicais, bailes etc.

Na esteira das práticas musicais domésticas, surgem vários professores e, conseqüentemente, a publicação de métodos de música. O primeiro livro de partituras de caráter didático, a “Arte da Música para uso da mocidade brasileira”, foi editado pela “Tipografia de Silva Porto e Cia”, em 1823. No ano seguinte, 1824, Bonifácio Asioli lançou outro compêndio didático. Em 1829, Christian Müller, mestre consertador e afinador de piano promove a primeira publicação de música em série de que se há notícias no Brasil. Em 1834, foi fabricado o primeiro piano no Rio, instrumento de tal maneira popularizado nas residências brasileiras mais abastadas, que Mário de Andrade criou o termo “pianolatria” para se referir ao fenômeno (TACUCHIAN, 1994, p.50).

Além de versões facilitadas de árias de ópera e de obras canônicas do repertório ocidental, choros, maxixes, lundus-canção, tangos brasileiros, modinhas, marchas e valsas compunham o repertório. Tacuchian (1994, p. 50) nos informa

que sucessos do Teatro de Revista eram vendidos no dia seguinte, também em reduções para piano.

O Teatro de Revista tem seus primórdios no Brasil, em 1859, inspirado pela opereta francesa, com o espetáculo “As Surpresas do Sr. José da Piedade”, de Justiniano de Figueiredo Novaes. Essa primeira fase tem seu auge com as revistas e burletas de Arthur Azevedo. Na década de 1920, Pascoal Segreto funda no Teatro São José, Praça Tiradentes, Rio de Janeiro, a “Companhia Nacional de Revistas e Burletas”. A companhia francesa Ba-ta-clan, que fez uma temporada no Brasil, trouxe às Revistas novas influências para o gênero: desnuda o corpo feminino e o despe das meias grossas. Manoel Pinto se instala no Teatro Recreio, em 1924, iniciando um período de grandes espetáculos. Transfere-se para o Teatro João Caetano, também na Praça Tiradentes, como “Companhia de Revistas Margarida Max”. Em 1938, Walter Pinto, filho de Manoel Pinto, assume os negócios do pai, investe em grandes espetáculos formado por um elenco de artistas famosos, na ênfase às fantasias luxuosas, grandes coreografias e grandes cenários. A Revista passa a apelar fortemente para o escárnio, para o nu explícito, em detrimento da comicidade, um de seus alicerces, entrando, assim, em um período de decadência, praticamente desaparecendo na década de 1960 (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2021).

É no âmbito do Teatro de Revista que surgem as vedetes – dançarinas, atrizes e cantoras que se sobressaíam durante as apresentações pela qualidade artística de suas performances, mas também escolhidas pelo corpo escultural, beleza e simpatia. Muitas fizeram grande sucesso na Revista, no cinema e em programas de auditório das rádios então surgentes, dentre elas: Virginia Lane (chamada por Getúlio Vargas como a “vedete do Brasil”), Berta Loran, Carmem Verônica, Consuelo Leandro, Dercy Gonçalves, Elizabeth Gasper, Elvira Pagã, Ilka Soares, Iris Bruzzi, Luz Del Fuego, Mara Rubia, Maria Pompeo, Salomé Parisio, Marli Marley, Nélia Paula, Renata Fronzi, Rose Rondele, Sonia Mamede, Wilza Carla (D’VINE, 2015).

Conforme D’Vine (2015), as vedetes adentravam ao palco, normalmente descendo uma grande escadaria, com figurinos em plumas e paetês, ao som de grandes orquestras. Havia um franco apelo à sensualidade, influência da “Companhia Francesa Ba-ta-clan” que aqui fez sucesso na década de 1920.

Figura 5. As vedetes Elvira Pagã, Anilza Leoni e Sonia Mamede.



Fonte: Foto Reprodução. Em <https://universoretro.com.br/os-encantos-do-teatro-de-revista-brasileiro-dos-anos-1940-e-50/>

Conchita Mascarenhas, que figura em várias capas de partituras da “Série Partituras para Acordeon e Harmônio” (Coleção Conservatório de Música. Acervo LABMUS EMAC/ UFG), foi considerada a vedete mais bonita do Teatro de Revista. Alta, loira, corpo escultural, além de vedete, era também cantora e se apresentava ao acordeon com seu marido o músico e compositor Mário Mascarenhas. Foi eleita em 1959 como uma das “Certinhas do Lalau” (Stanislaw Ponte Preta, pseudônimo do jornalista, cronista e teatrólogo Sergio Porto – 1923/1968).

Durante a década de 1950, o acordeom foi popularizado nas zonas urbanas do Brasil com Mário Mascarenhas e, especialmente, Luiz Gonzaga, músico conhecido como “Rei do Baião”. Nesse período, os métodos para acordeom escritos por Mário Mascarenhas eram amplamente procurados, bem como suas aulas do instrumento. Em 1954, realizou um concerto no “Teatro Municipal do Rio de Janeiro” reunindo cerca de mil músicos, dentre eles alunos e professores de acordeom.

Não é, pois, estranho que as capas de partituras para acordeom da série aqui em tela trouxessem, preferencialmente em suas capas, as fotos de Mario Mascarenhas e de Conchita Mascarenhas (esta por sua dupla função de vedete e acordeonista) e do acordeon. De outro lado, no dizer do radialista, jornalista, compositor e pesquisador Osmar Frazão, em postagem no site “Agência FM Noticiosa” (2014), Mário e Conchita Mascarenhas formavam um casal “muito simpático aos olhos de uma população ávida em aprender alguma arte que pudesse levar ao topo de progra-

mas famosos de auditório principalmente, os da Rádio Nacional” - par ideal para divulgar a ideia de uma rádio “similar a uma família comportada”. Frazão prossegue informando que o investimento no acordeom foi amplamente divulgado em programas da Rádio Nacional divulgadas por Manoel Barcelos e Cesar de Alencar.

Figura 6. “Conchita Mascarenhas, Estrela Feérica do Palco e da Tela, na Intimidade”



Fonte: Matéria postada em Maio de 2010 no blog Elenco Brasileiro. Em <https://thetarnishedangels.blogspot.com/2010/05/conchita-mascarenhas-estrela-feerica-do.html>

Figura 7. O casal Mário e Conchita Mascarenhas



Fonte: Foto postada por Osmar Frazão divulgada no site “Agência FM Noticiosa” (<https://agenciafm.blogspot.com/2014/12/mario-e-conchita-mascarenhas.html>)

A radiofonia foi introduzida no Brasil em 1922, e, em 1923, foi instalada a primeira emissora, se mantendo experimental até início da década de 1930. Seu desenvolvimento foi lento até que se instaurou o processo de desenvolvimento técnico, a profissionalização dos quadros e a abertura comercial para a veiculação de propagandas. A chamada “época de ouro do rádio”, de 1940 a 1950, tornou esse veículo de comunicação em fator de transformação da sociedade e sociabilidades ao se integrar ao cotidiano das pessoas. Foi a época do surgimento das grandes emissoras que mantinham vultosas estruturas artísticas e administrativas, irradiando seus programas para todo o país, cuja principal emissora foi a Rádio Nacional do Rio de Janeiro (CALEBRE, 2003).

A Nacional permaneceu como a emissora de maior penetração e audiência por todo o país. Pelos índices de popularidade e eficiência financeira atingidos, tornou-se, principalmente no período compreendido entre 1945 e 1955, uma espécie de modelo que foi seguido pelas demais rádio em todo o país (CALABRE, Lia, 2004, p. 32). Fundada em 1936, a Rádio Nacional foi transferida para o governo federal em 1941, muito embora não tenha necessitado de apoio oficial por 20 anos, vez que era emissora com a maior receita publicitária do país. Com essa arrecadação era possível pagar os salários de “9 diretores, 240 funcionários administrativos, 10 maestros, 124 músicos, 33 locutores, 55 radiadores, 39 radiatrizes, 52 cantores, 44 cantoras, 18 produtores de programas, 1 fotógrafo, 5 repórteres, 13 informantes, 24 redatores e 4 editores de jornais falados” (CABRAL, 2020). As transmissões musicais eram realizadas, na sua maioria, em programas ao vivo (como aliás as demais atividades da emissora), de música erudita, tradicional e popular urbana, performada por grande orquestra. A Rádio Nacional possuía, dentre seus funcionários o maestro Radamés Gnatalli e cantoras como Marília Batista, Aracy de Almeida e Orlando Silva.

Considerações finais

Nossa tese é que uma indústria cultural nascente (o Teatro de Revista, o Rádio, especificamente) incrementou o mercado de partituras no Brasil no século XX, sobretudo até a década de 1960, definindo as escolhas editoriais quanto ao conteúdo e visual das capas de partituras da Série Partituras para Acordeon e Harmônio. Coleção Conservatório de Música. Acervo LABMUS EMAC/ UFG. Evidenciam músicos e práticas que fizeram sucesso e externam memórias que se articulam com o presente através do imaginário. Trata-se, conforme Vargas e Bruck (2020, p.2) de “construções simbólicas que circundam e definem o próprio pro-

duto: imagem, comportamento, estética, design, moda etc.” e, de outro lado, integram a memória coletiva “como memórias-documentos que registram e apontam para um passado que não mais existe e que podem ser rearticuladas por demandas postas hoje”.

Os personagens mais figurados nessas capas de partitura se inserem no que Edgard Morin (1981) denomina como “olimpianos”, ou seja, um grupo de seres reais elevados à categoria de mitos, sobre os quais se voltam às atenções do público em geral. Para Morin, trata-se de

um Olimpo de vedetes domina a cultura de massa, mas se comunica, pela cultura de massa, com a humanidade corrente. Os olímpianos, por meio de sua dupla natureza, divina e humana, efetuam a circulação permanente entre o mundo da projeção e o mundo da identificação (MORIN, 1981, p. 107)

Mario Mascarenhas e Conchita Mascarenhas, de certa maneira, se incluem nesse universo, o que explica o uso preferencial de suas fotos nas partituras em questão: rostos tornados famosos por meio de fotos em revistas, fotos em discos, filmes, programas de auditório, cartazes etc.; rostos que se tornaram ícones publicitários para a venda de artigos que levassem seu nome ou sua imagem. Se o casal contribuía para a construção imaginária de “família radiofônica ideal” - imagem que a Rádio Nacional procurava passar ao público -, a figura de Mario Mascarenhas funcionava também como certificação de bons arranjos para acordeom, instrumento tornado moda à época. Já Conchita Mascarenhas significava principalmente a idealização da beleza feminina encarnada, ou não, no papel de vedete, de musa, não obstante a qualidade de sua performance como cantora e acordeonista. Muitas vezes sua foto ocupa grande parte das capas, sempre situada atrás de Mario Mascarenhas. Essa disposição, aliada a ausência de seu nome, estimulou representações de uma relação passiva da mulher, objetivada como par romântico do músico, suporte estético e chamariz para a venda – “mulher-objeto” ou “coisificação da mulher”, infelizmente ainda hoje presente nas mídias. Representações sobre o mundo que tanto se colocam no lugar deste mundo, lembrando Pesavento (2005), quanto levam homens e mulheres a conceber visões de realidade.

Referências

- CABRAL, Sergio. A história da Rádio Nacional. *Musicosmos*. Localizado em <https://musicosmos.com.br/a-historia-da-radio-nacional/>. Acesso em 09/07/ 2021
- CALABRE, Lia. A Era do Rádio – Memória e História. ANPUH – XXII Simpósio Nacional De História. *Anais*. João Pessoa, 2003.

CALEBRE, Lia. *A Era do Rádio*. 2 ed. Jorge Zahar Ed. Rio de Janeiro. 2004.

A EDITORA. Parceria com a MPB desde 1923. Localizado em <https://www.vitale.com.br/institucional/editora.asp> Acesso em 09/07/2021

ALBINO, César; LIMA, Sonia R. Albano de. O percurso histórico da improvisação no ragtime e no choro. Localizado em: <https://jornalggn.com.br/noticia/as-raizes-do-choro-e-do-ragtime/> Acesso em 20/09/2020.

BAIA, Silvano Fernandes. Partitura, fonograma e outros suportes: fontes para a historiografia da música popular. – ANPUH - São Paulo, julho 2011.

CASSARES, Norma Cianflone; MOI, Cláudia. Como Fazer Conservação Preventiva em Arquivos e Bibliotecas. São Paulo: Arquivo do Estado e Imprensa Oficial, 2000.

COTTA, André Guerra; BLANCO, Pablo Sotuyo. *Arquivologia e Patrimônio Musical*. Salvador: EDUFBA, 2006.

D’VINE, Aurora. “Os encantos do Teatro de Revista brasileiro dos anos 1940 e 50”. 2015, Localizado em (<https://universoretro.com.br/os-encantos-do-teatro-de-revista-brasileiro-dos-anos-1940-e-50/>

DODERER, Gerhard. Iconografia Musical: Organologia, Construtores e Prática Musical em Diálogo. Prefácio. In: DUARTE, Sônia; ROCHA, Luzia. *Iconografia Musical: Organologia, Construtores e Prática Musical em Diálogo*. Volume 3. Lisboa, 2017. p. 5 – 7

FRAZÃO, Osmar. Mario e Conchita Mascarenhas. Agência FM Noticiosa. Localizado em <https://agenciafm.blogspot.com/2014/12/mario-e-conchita-mascarenhas.html>) Acesso em 08/07/2021

GASPAR, Lúcia. Luiz Gonzaga. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: 25/05/2020.

GORDILHO, Mario. Elenco Brasileiro: Conchita Mascarenhas. Disponível em: <http://www.elencobrasileiro.com/2013/07/conchita-mascarenhas.html>. Acesso em 25/08/2020

INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM. Teatro de Revista – “O Bilontro”, c2001. *Teatro de Revista*. Disponível em: <https://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Bilontra/trevista.htm>. Acesso em: 03/07/2020

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: O espírito do tempo – 1, neurose*. Rio de Janeiro: forense-Universitária, 1981.

PANOFKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991 / 2007.

PESAVENTO, Sandra J. *História e história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

- ROSA, Robervaldo Linhares. História e Gênero em Capas e Contracapas de Partituras para Piano. *Dossiê: História das Mulheres, Gênero e Interseccionalidades. REHR* | Dourados, MS | v. 14 | n. 28 | p. 209-231 | Jul. / Dez. 2020
- ROYER, Marlene Ferreira. A Iconologia de Panofsky na Arte Contemporânea: uma leitura da obra de Henrique de Aragão. *IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem. I Encontro Internacional de Estudos da Imagem*. 07 a 10 de maio de 2013 – Londrina-PR
- SILVA, L. P. C.; SILVA, L. V. B. P. Uma abordagem iconográfica musical da obra O Violero de Almeida Júnior. *Revista Música Hodie*. Goiânia, V.18 - n.2, 2018. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/issue/view/2044> Acesso em: 25/02/2020.
- SILVA, R. A. Catálogo dos Impressos Musicais do Acervo Balthasar de Freitas: Subsídios para o Estudo das Atividades Musicais em Goiás da Segunda Metade do Século XIX à Primeira Metade do Século XX. Dissertação (mestrado em Música) Goiânia. Universidade Federal de Goiás, 2019.
- TACUCHIAN, Ricardo. Música Doméstica e Tecnologia. *Revista Música*, São Paulo, v.S, n. 1: 48, maio 1994.
- TEATRO de Revista. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo614/teatro-de-revista>>. Acesso em: 06 de Jul. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7
- VARGAS, Herom; BRUCK, Mozahir. Memória visual e representação do rock e da jovem guarda nas capas de discos (1959-1970). In *E-compós* (Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação). v. 23, jan-dez, 2020, Disponível em: www.e-compos.org.br Acesso em: 10/09/2020
- VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista*. In: *O Teatro Através da História*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. vol. 2.