

## **“TUA IMAGEM PERMANECE IMACULADA”: NOTAS SOBRE UMA TRANSCRIÇÃO DO ARRANJO DE RADAMÉS GNATTALI PARA LÁBIOS QUE BEIJEI, 1937**

**Geremias Tiófilo Pereira Júnior**

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP  
Programa de Pós-Graduação em Música – Mestrado  
Fundamentos Teóricos da Música Popular (Musicologia)  
*SIMPOM: Subárea de Musicologia*

### **Resumo**

Esta comunicação tem por objetivo mostrar algumas das características do trabalho de Radamés Gnattali como arranjador enfocando a valsa canção “Lábios que beije”, uma composição de J. Cascata e Leonel Azevedo gravada, em 1937, por Orlando Silva. O “cantor das multidões” despontou com grande projeção no mercado fonográfico brasileiro com essa canção, contribuindo para o crescente reconhecimento do nome de Radamés Gnattali como arranjador. Considera-se que com este arranjo para “Lábios que beije” Radamés Gnattali marcou o início de sua profissionalização no mercado fonográfico. A partir destes dados e tendo em vista que, até o presente momento, não foi possível encontrar manuscritos das partituras referentes a esta gravação optei por realizar uma transcrição do referido arranjo. Ciente de que não se trata de uma transcrição exata, e dadas as características das reproduções em áudio hoje disponíveis, essa tarefa resulta numa partitura um tanto limitada, no entanto busca atingir uma realidade próxima ou suficiente para os objetivos deste trabalho. Diante disso, procuro neste arranjo de Radamés Gnattali detectar procedimentos que influem no resultado musical da obra tais como: o manejo no tratamento da instrumentação entre cordas sopros e percussão; o equilíbrio entre o grupo instrumental e o canto; e a contribuição dos intérpretes, instrumentistas e cantor, que com esta gravação produziram um número musical que tocou massivamente no Brasil. Além disso, tangencialmente, procuro abordar também algumas questões referentes ao entorno cultural, social e histórico brasileiro da época buscando com isso, pistas para situar o período inicial de Radamés Gnattali como arranjador.

**Palavras-chave:** arranjo; transcrição; Radamés Gnattali; música brasileira; indústria fonográfica.

Na primeira metade do século XX alguns acontecimentos históricos marcavam a cidade do Rio de Janeiro com uma mistura de inovações culturais, sociais e tecnológicas que desencadearam ações e reações observadas na vida cotidiana. De acordo com Sevcenko (2003), passam a fazer parte da cidade as concepções de “progresso”, “civilização” e “modernidade” através do crescimento e do acúmulo de conhecimento que norteavam transformações “arrivistas” em busca do novo. Segundo Velloso (1998), a idéia era tornar o Rio uma “Europa possível” no sentido de acabar com tudo o que não se adequasse aos modelos parisienses. No cenário musical não foi diferente, as medidas modernizadoras que chegavam ao Brasil com a indústria fonográfica, o rádio, o mercado de edição de



partituras e o cinema, se faziam refletir no caráter estético da música brasileira, trazendo mudanças estimuladas pela grande confluência de vários gêneros, estilos e sonoridades musicais.

### **Pixinguinha e Radamés**

Nesta paisagem sonora em expansão e transformação, duas figuras passam a integrar a história do arranjo brasileiro no início da década 1930: Pixinguinha e Radamés Gnattali “consagrados como instrumentistas e compositores entram também para a história como criadores de padrões de orquestrações para música popular brasileira” (MELO e SEVERIANO, 2002, p. 86). Data-se de 1928 a inserção de Pixinguinha na gravadora Odeon como arranjador. Em seguida transferiu-se para Victor RCA, na qual Radamés no ano de 1935 assumiu, além de pianista, a função de arranjador. Pixinguinha e Radamés dividiam suas tarefas sendo que, Pixinguinha ficava responsável por arranjar o repertório de marchas carnavalescas e Radamés o repertório de músicas românticas (CABRAL, 1990, p. 131). Ainda segundo Cabral, no ano de 1937 “o prestígio de Radamés andava em alta” com o arranjo para “Lábios que beije”. Radamés Gnattali arranjador e Orlando Silva intérprete formaram uma parceria com resultados relevantes para o mercado fonográfico e o rádio, tendo seus nomes projetados com notória aceitação do público brasileiro. Com estas considerações iniciais, passo a seguir a comentar alguns fatores que contribuíram para o êxito de “Lábios que beije”, tomando como referência principal o arranjo musical de Radamés e alguns fatos que rodearam tal acontecimento.

### **Arregimentação, co-autoria e instrumentação**

Para a identificação de qual é a instrumentação presente no arranjo de “Lábios que beije” realizei uma confrontação entre alguns dados bibliográficos disponíveis sobre o arranjo e o documento sonoro, que foi extraído de um relançamento da gravadora BMG em 2002, numa coletânea de três cd’s contendo o LP “Sempre Sucesso” de Orlando Silva, e outras canções que marcaram a carreira do cantor. Dentre estes dados, destacam-se também os comentários do próprio Orlando Silva, que estão no LP duplo “Depoimento”, lançado em 1978 pela RCA, no qual podemos ouvir:

[Na gravação de “Lábios que beije”] só havia craque na Orquestra. Era Radamés Gnattali no piano e regência, Romeu Ghispman e Célio Nogueira no violino, Oswaldo Barros no contrabaixo. Havia ainda Iberê Gomes Grosso no cello, Pedro Viera e Dante Santoro na flauta, Paulo Quentão na guitarra e Luciano Perrone na bateria (SILVA, 1978).

Nesta fala sobre a instrumentação, percebe-se a falta das clarinetas e o acréscimo de mais uma flauta na instrumentação, a falta do cavaquinho (ou violão) e por último a bateria, que no áudio

parece constar de apenas uma caixa clara. Desta forma, com os dados obtidos na transcrição, cheguei ao resultado parcial da instrumentação deste arranjo: uma flauta, duas clarinetas, dois violinos, um violoncelo, um contrabaixo, um piano, um cavaquinho e uma caixa (Quadro 1).

	Introdução 8 compassos	A 16	A' 16	B 16	B' 16	A 16	A' 16	B' 16
Flauta	solo	trinado	mordente	trinado mordente <i>gruppetto</i>	trinado <i>gruppetto</i>	contracanto em terças	solo com violino	trinado mordente <i>gruppetto</i>
Clarinetas	contracanto	figura rítmica c/ caixa	cama	cama	cama frase c/ cordas	contracanto em terças figura rítmica c/ caixa	contracanto	frase c/ cordas
Voz		canto	canto	canto	canto	solo instrumental	solo instrumental	canto
Cordas	solo	Cello: figura rítmica c/ caixa	contracanto	Cello: contracanto região aguda	frase em naípe	solo violino e cello região aguda	solo violino e flauta	frase em naípe
seção rítmica	arco	<i>pizzicato</i>	<i>pizzicato</i>	<i>pizzicato</i> arco	<i>pizzicato</i>	<i>pizzicato</i>	<i>pizzicato</i>	<i>pizzicato</i> arco

**Quadro 1.** Forma e mapeamento do arranjo.

Tendo identificado essa instrumentação de “Lábios que beijei”, podemos considerar alguns critérios que interferiram na escolha destes instrumentos: a herança das práticas musicais da época, as condições colocadas pela gravadora RCA Victor, e as solicitações do próprio intérprete Orlando Silva. Vejamos então cada um destes fatores:

### A herança das práticas musicais da época

A flauta e o cavaquinho são instrumentos que estavam presentes desde os primórdios da história do choro. Segundo Cazes (1998), no seu livro *Choro do Quintal ao Municipal*, neste período no Brasil a flauta estava no seu apogeu predominando como instrumento solista. Fazendo uma ponte entre esta informação e o presente arranjo, no qual Radamés abre a introdução com um solo de flauta nos primeiros quatro compassos e finaliza-a com um contracanto do mesmo instrumento, pode haver uma influência na escolha da flauta em razão de sua predominância neste período. Esse destaque ao instrumento permanece ainda durante todo arranjo num primeiro plano, uma oitava acima em relação aos demais instrumentos.

De acordo com o citado depoimento de Orlando Silva, o flautista desta gravação foi Dante Santoro (1904-1969), que conforme Marcondes (1977), foi um músico de ampla experiência artística como líder de regional. Levar em conta essa vivência musical contribui para uma compreensão da maneira como Santoro interpreta o arranjo numa espécie de co-autoria. Fica perceptível no ato da transcrição que o instrumentista trabalha com certo grau de liberdade em sua execução, dando a impressão que não obedece fielmente a uma partitura. A Fig. 2 traz algumas frases na quais percebi a ocorrência desse fator:

a)

Voz  
Fl.  
Cl.  
Pno.

41

paa-so'os di - aa so - lu - çan - do - com meu - pl - nho car - pin-do'a mi - nha dor so -

Dm Dm/F Gm Gm/F#

**Exemplo Musical 1a.** Amostras de frases onde se ouve o caráter de “interpretação livre” por parte do flautista.

b)

Voz  
Fl.  
Cl.  
Pno.

45

tu - i - ma-gem per-ma - ne - ce i - ma - cu - la - - - - - ca em mi - nha re - ti - na can

Dm Dm/F Gm Gm/Bb

**Exemplo Musical 1b.** Amostras de frases onde se ouve o caráter de “interpretação livre” por parte do flautista.

c)

Voz  
Fl.  
Cl.  
Pno.

49

tu - i - ma-gem per-ma - ne - ce i - ma - cu - la - - - - - da em mi - nha re - ti - na can -

Dm Dm/F Gm Gm/Bb

**Exemplo Musical 1c.** Amostras de frases onde se ouve o caráter de “interpretação livre” por parte do flautista.

Nesses três fragmentos do Exemplo Musical 1, no momento da transcrição tive dificuldade para detectar quais células rítmicas seriam mais adequadas para registrar aquilo que o flautista tocou. Isto dá margem para uma especulação, a de que o instrumentista está muito a vontade para executar o arranjo, como se estivesse ora lendo exatamente o que está escrito, ora improvisando em cima do arranjo.

A instrumentação presente neste arranjo também se assemelha, em parte, ao “agrupamento característico” descrito no *Pequena História da Música* de Mário de Andrade: “Luciano Gallet registra como agrupamento característicos das Serestas e Choros cariocas a composição: clarineta, oficleide, flauta, trombone, cavaquinho e bateria”. Para Mário, “Serestas” ou “Choros” são “nomes aplicados a tudo quanto é música noturna de caráter popular” (ANDRADE, 1942, p. 153-154). Diante disto, e levando-se em conta a temática dos versos e o caráter popular da composição, “Lábios que beijei” se encaixa nas características de uma Seresta. Sendo assim, podemos então relacionar também a escolha da instrumentação deste arranjo às referências de gênero e estilo musical.

### **As condições colocadas pela gravadora RCA Victor**

O trio, clarineta, piano e a bateria (com a caixa clara em primeiro plano), é uma formação que permite uma observação sobre fatores como “modernização” e “influência da música estrangeira”.

Naquela época o padrão de bom gosto e da modernidade da música popular já tinha como referência principal o da música norte-americana. Como afirmou Haroldo Barbosa: “fizemos a transformação do Radamés para personalizar o programa, dar um estilo americano, como o de Benny Goodman e sua Orquestra”. Porém o clima nacionalista reinante no período fazia com que os músicos procurassem combinar padrões estéticos da música norte-americana com elementos que pudessem expressar de maneira mais fiel a brasilidade (ZAN, 1997, p. 81).

Neste ano de 1937 tinha a grande novidade do *Original Benny Goodman Trio*, composto por Goodman na clarineta, Gene Kruppa na bateria e Teddy Wilson ao piano. Neste período, Mr. Evans, o diretor artístico da gravadora RCA Victor no Brasil, tinha a incumbência de estar atento às novidades do mercado da música norte-americana e introduzi-las na produção de discos brasileiros. Em contrapé, para vender no exterior, Mr. Evans solicitou a Radamés duas músicas populares *à brasileira*, uma valsa e um choro, com a mesma formação do trio de Benny Goodman. No texto para a contracapa do disco “Radamés Gnattali” lançado em 1975 pela gravadora Continental e no estudo de Lenharo, vamos ler:

Em 1937, Mr. Evans [que acompanha atentamente o que vem se fazendo no EUA, em matéria de grupos instrumentais] sugere a Radamés duas músicas populares com a combinação piano-clarineta-bateria. Este mesmo compõe e grava — com ele próprio ao piano, Luiz Americano a clarineta e Luciano Perrone a bateria (FERRER in GNATTALI, 1975).

O mesmo Mr. Evans também parecia não se entusiasmar com a gravação de sambas: “música de negros, feitas para os negros”. Se um cantor se apresentava para gravar com um fox, uma valsa, uma rumba, informa David Nasser, ganhava orquestra para gravação, se trazia samba, ganhava cavaquinho, flauta e violão (LENHARO, 1995, p. 46).

Diante dessas informações percebe-se que os arranjadores não tinham total autonomia na RCA Victor para opinar no quesito instrumentação para seus arranjos. Nestas e noutras questões tinham peso as decisões gerenciais de Mr. Evans que, dependendo de variáveis mercadológicas, sugeria ou encomendava soluções.

### **As solicitações de Orlando Silva**

Para a escolha da famosa sonoridade das cordas, Radamés contou com a solicitação sugestiva de Orlando Silva. Como Radamés mesmo relata: “Foi o Orlando que uma vez me pediu, perguntou se... será que não podia fazer um arranjo, botar umas cordas num samba-canção assim numa música lenta. Eu digo: Orlando, [posso] fazer o que você quiser” (GNATTALI in DIDIER, 2007). Logo adiante, neste documentário de Didier, Orlando Silva comenta: “Mas o Radamés fez um arranjo tão bonito. Era uma coisa aquele homem!... Radamés bota uma flauta tiritando lá em cima, lindo!” (GNATTALI, 2007). Este comentário de Orlando Silva mostra de alguma maneira o valor da linha de flauta e até que ponto ela chama atenção no arranjo em relação aos outros instrumentos. Voltando ao naipe das cordas proposto por Orlando Silva, notei algumas incisões importantes no arranjo: o contracanto de violoncelo, do compasso 49 ao 56; o solo de violoncelo, do compasso 80 ao 88 e uma frase harmonizada em bloco que se repete por duas vezes nos compassos, 63 a 64 e 111 a 112. Vejamos cada uma delas respectivamente.

A Fig. 3 destaca um contracanto de violoncelo na região aguda. Neste contracanto, enquanto, na melodia, ouvimos os seguintes versos: “Deus tem compaixão deste infeliz...”, o violoncelo, ambientado por um leve background (pano de fundo) tocado pelos dois violinos, reforça este pedido como se estivesse implorando angustiosamente, por meio de uma frase na região aguda que, solitariamente, procura contribuir na construção deste episódio de caráter dramático evidenciado nas palavras que vão sendo cantadas por Orlando Silva.

49

Voz

Deus tem com pa-l-xão des-fe in-fe-liz por-que so-fre as-

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

Dm Dm/F Am Am/C

**Exemplo Musical 2.** Destaques da escrita para o naipe de cordas: contracanto de violoncelo na região aguda.

O Exemplo Musical 3 traz o solo de violoncelo. Este solo, segundo Orlando Silva, foi executado pelo violoncelista Iberê Gomes Grosso (1905-1983), músico parceiro de Radamés em diversos trabalhos. Iberê “é um artista de quem se pode dizer que nele estão harmonizados o instinto musical e o controle da inteligência” (BARBOSA e DEVOS, 1984, p. 43). Mais uma vez, Radamés contou com uma espécie de co-autoria nos êxitos obtidos pelo arranjo, dado ao valor expressivo da interpretação de Iberê Gomes neste solo, momento do arranjo que melhor representa as cordas, sem nenhuma interferência dos sopros durante a execução, tendo em seguida, mais um solo de quatro compassos de violino, ocupando assim o maior trecho de exposição das cordas ininterruptamente.

80 solo

Vc.

Pno.

F/C F/A A/P C/G

84

Vc.

Pno.

A<sup>7</sup> Dm G<sup>7</sup> C<sup>7</sup> C<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>)

**Exemplo Musical 3.** Destaques da escrita para o naipe de cordas: o solo de violoncelo.

O Exemplo Musical 4 traz uma amostra da seção que ouvimos aos finais dos versos que dizem: “Tua imagem permanece imaculada” (verso que aparece no título deste artigo), “em minha retina cansada de chorar por teu amor”. No final destes versos temos a opção pela sonoridade do naipe de cordas em conjunto com as clarinetas na região grave. Aqui as cordas expressam uma espécie de dolorido “queixume” ou pesar, num fraseado de seis colcheias ligadas duas a duas, num motivo ascendente que se inicia no segundo tempo do compasso e termina no final do compasso seguinte (c. 64), enfatizando o acorde de D7<sup>(b9)</sup>. Esta mesma frase é repetida novamente, após o solo instrumental, nos compassos 111-112 (cf. Fig. 1). De acordo com estes dados, as cordas se destacam no arranjo de maneira isolada, com dois solos, alguns contracantos e apenas uma frase em naipe, [que se repete por mais uma vez no arranjo] ainda assim, somada as clarinetas.

The musical score for Exemplo Musical 4 shows measures 62 to 64. It features five staves: Voice (Voz), Clarinet (Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vcl.), and Piano (Pno.). The voice part has the lyrics "de cho - rar... por teu... a - mor...". The piano part includes chords A7/G, D/F#, D7(b9), and D7. The violin and viola parts play a melodic line, and the clarinet part plays a similar line.

**Exemplo Musical 4.** A frase queixosa do naipe de cordas e clarinetas.

Alguns estudiosos e pesquisadores, como Ribeiro (2006, p. 47), Bessa (2005, p. 190), Cabral (1997, p. 131), entre outros, quando comentam a canção “Lábios que beijei”, citam o arranjo destacando a ênfase dada ao naipe de cordas. Contudo, pelo que pude aferir na transcrição, o naipe de cordas com dois violinos e um violoncelo, aparece na maioria das vezes com função de background, “cama, ou cortina” (ALMADA, 1997, p.146). Vale destacar que, mediante esses apontamentos sobre os instrumentos utilizados para este estudo voltado mais especificamente para os sopros e cordas: o instrumento que permanece em evidência em quase todo tempo do arranjo é a flauta, com a vantagem de estar numa região de oitava privilegiada em toda a extensão da valsa. No naipe das cordas, como vimos, a frase que se destaca encontra-se nos trechos dos compassos 63 a 64 e 111 a 112, de maneira pontual. Nota-se ainda que, conforme indica o Exemplo

Musical 4, esta frase se faz acompanhar das clarinetas. Por outro lado, cabe ressaltar o belo solo de violoncelo na região aguda, entre os compassos 80 e 88 (cf. Exemplo Musical 3). Sendo assim, a flauta além de estar numa região de oitava superior aos violinos, apresenta-se senão de maneira mais evidente do que as cordas, ao menos numa mesma relação de equilíbrio proporcional no arranjo de Radamés Gnattali.

### Referências bibliográficas

- ADOLFO, Antonio. *Arranjo: um enfoque atual*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.
- ALMEIDA, Virgínia de Bessa. “Um bocadinho de cada coisa”: trajetória e obra de Pixinguinha. São Paulo: FFLCH-USP, 2005.
- ANDRADE, *Pequena História da Música*. São Paulo: Livraria Martins, 1942.
- BARBOSA, Valdinha; MARIE, Annie Devos. *Radamés Gnattali: O eterno experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.
- CABRAL, Sergio. *Pixinguinha. Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.
- CAZES, Henrique. *Choro do quintal ao municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DIDIER, Aluísio. *Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura. Programas de Bolsas Rio Arte, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Brasiliana Produções Artísticas, 2007.
- GNATTALI, Radamés. *Radamés Gnattali*. Gravadora Continental. 1- 19405013-A, 1975.
- MARCONDES, Marcos Antônio. (ED). *Enciclopédia da música popular brasileira: erudita, folclórica e popular*. 2. ed. São Paulo: Art. Editora/Publifolha, 1999.
- MELO Zuza Homem de; SEVERIANO, Jairo. *A Canção no Tempo – 85 anos de músicas brasileiras*, vol. 2. São Paulo: Editora 34. 2002.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na primeira república*. São Paulo. Companhia das Letras, 2003.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. *As tradições populares na “Belle Époque”*. Rio de Janeiro: Funarte/ Instituto Nacional do Folclore, 1988.
- ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira*. Departamento de Sociologia, IFCH/ Unicamp, 1997. (Tese de Doutorado).