

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

MESTRADO EM MÚSICA

GEREMIAS TIÓFILO PEREIRA JÚNIOR

**TUA IMAGEM PERMANECE IMACULADA:
Radamés Gnattali e seu arranjo para a valsa-canção
“Lábios que Beije”**

Campinas

2012

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

MESTRADO EM MÚSICA

GEREMIAS TIÓFILO PEREIRA JÚNIOR

**TUA IMAGEM PERMANECE IMACULADA:
Radamés Gnattali e seu arranjo para a valsa-canção
“Lábios que Beije”**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes, da
Universidade Estadual de Campinas, para a
obtenção do Título de Mestre em Música –
Fundamentos Teóricos

Orientador: Prof. Dr. Roberto Cesar Pires.

Campinas

2012

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

P414t

Pereira Júnior, Geremias Tiófilo.

Tua imagem permanece imaculada. Radamés Gnattali e seu arranjo para a valsa-canção "Lábios que beijei". / Geremias Tiófilo Pereira Júnior. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.

Orientador: Roberto Cesar Pires.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Gnattali, Radamés, 1906-1988. 2. Silva, Orlando, 1915-1978. 3. Arranjo (Música) 4. Música popular. 5. Valsa. I. Pires, Roberto Cesar. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Your image remains pristine. Radamés Gnattali and their arrangement to the waltz-song "Lips that kissed"

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Gnattali, Radamés, 1906-1988

Silva, Orlando, 1915-1978.

Arrangement (Music)

Popular music

Waltz

Área de Concentração: Fundamentos Teóricos

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Roberto Cesar Pires [Orientador]

José Adriano Fenerick

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas

Glauber Lúcio Alves Santiago

Claudiney Rodrigues Carrasco

Data da Defesa: 29-01-2012

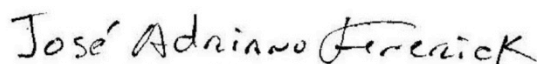
Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando Geremias Tiófilo Pereira Júnior - RA 981241 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Roberto Cesar Pires
Presidente



Prof. Dr. José Adriano Fenerick
Titular



Prof. Dr. Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas
Titular

*Dedico este trabalho aos meus pais Geremias e Roseli,
minha esposa Carol e minha filha Helena!*

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela oportunidade da vida e capacitação.

Ao meu orientador Dr. Professor Roberto Cesar Pires.

Aos professores Dr. José Roberto Zan e Dr. Rafael dos Santos, pela valiosa participação no processo de Qualificação. Aos professores: Dr. José Adriano Fenerick e Dr. Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas, os quais trouxeram inúmeras observações que nortearam minha carreira acadêmica desde o início.

Ao professor Cláudio Leal pela amizade harmônica que me proporcionou.

Aos amigos: Manuel Falleiros, Vilmar, Jair Teixeira, Filipe Lopes, Adécio Camilo, Rodrigo Alexandre, Gabriel Resende, Sérgio Caldas, Rita Taddei, Álvaro Peterlevitz e Germano Fonseca pela grande presença durante esta caminhada.

Ao colégio Notre Dame de Campinas na pessoa do Sr. Lorenço Jungklaus e da Sra. Sandra Manzato que gentilmente me ajudaram concedendo um espaço para reflexão.

Aos funcionários da Biblioteca do Instituto de Artes da Unicamp, que sempre me atenderam prontamente.

Um especial agradecimento ao maestro Laércio de Freitas pelo carinho que me recebeu em sua casa para tratar destes assuntos.

Ao Programa de Pós-Graduação da Unicamp meus sinceros agradecimentos.

RESUMO

O presente trabalho investiga a valsa-canção “Lábios que beije”, composição da dupla J. Cascata (pseudônimo de Álvaro Nunes Filho, 1912-1961) e Leonel Azevedo (1908-1980), gravada em 1937 pela empresa RCA Victor na cidade do Rio de Janeiro. Essa foi uma gravação de grande sucesso e contribuiu para consolidar as carreiras de seu intérprete, o cantor Orlando Silva (1915-1978), e de seu arranjador, Radamés Gnattali (1906-1988). Diante do sucesso dessa valsa-canção, críticos e historiadores enfatizam alguns aspectos musicais fazendo referências ao arranjo de Radamés Gnattali para esta composição. É mediante esse contexto que nossa pesquisa se orienta e busca realizar uma transcrição musical e uma análise deste arranjo. Em complemento serão apresentadas informações sobre a trajetória de Radamés Gnattali como arranjador, bem como de outros arranjadores contemporâneos e antecessores à sua época, contribuindo com as pesquisas sobre o arranjo musical no Brasil, particularmente no início do século XX.

Palavras-chave: Radamés Gnattali; arranjo; canção popular.

ABSTRACT

The present work investigates the song-waltz “Lábios que beijei” (“Lips that I kissed”), composed by J. Cascata (pseudonym of Álvaro Nunes Filho, 1912-1961) and Leonel Azevedo (1908-1980) and recorded in 1937 by the company RCA Victor in the city of Rio de Janeiro. This recording was a great success and helped build the careers of his interpreter, the singer Orlando Silva (1915-1978), and his arranger, Radamés Gnattali (1906-1988). Given the success of this waltz-song, critics and historians emphasize some musical aspects by reference to the musical arrangement of Radamés Gnattali for this composition. It is through this context that our research is oriented and seeks to make a musical transcription and analysis of this arrangement. In addition, information will be displayed on the trajectory of Radamés Gnattali as an arranger, as well as other previous arrangers and contemporaries of his time, contributing to research on musical arrangement in Brazil, particularly in the early twentieth century.

Keywords: Radamés Gnattali; arrangement, popular song.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Figuração rítmica dos tamborins transportada para os saxofones.....	5
Figura 2. Figuração rítmica dos metais em “Meu Consolo é você”	6
Figura 3. Figuração rítmica dos saxofones na introdução em “Aquarela do Brasil”	7
Figura 4. Radamés Gnattali e sua carreira no arranjo entre os anos de 1924 a 1939	52
Figura 5. Linha melódica ascendente	90
Figura 6. Linha melódica ascendente.	90
Figura 7. Introdução	96
Figura 8. Notas dos violinos apoiando a melodia.....	99
Figura 9. Notas dos violinos apoiando a melodia.....	100
Figura 10. Intervalo de sétima menor nos violinos	100
Figura 11. Intervalo de sétima menor nos violinos	100
Figura 12. Trinados de flauta transversal	102
Figura 13. Intervalos melódicos de sétima menor e quarta aumentada.....	102
Figura 14. Tonicização	103
Figura 15. Trinados de flauta transversal	104
Figura 16. <i>Background</i> de clarineta e violoncelo	106
Figura 17. <i>Background</i> de clarineta e violoncelo.....	106
Figura 18. Contracanto entre flauta transversal e clarineta	107
Figura 19. Ritmo da melodia e intervalo de quarta aumentada.....	109
Figura 20. Contracantos em dobramento com a melodia de flauta transversal, e nota pedal das clarinetas em dobramento com a melodia	111
Figura 21. Contracantos de flauta transversal e frase “conectiva” da clarineta e dos violinos	112
Figura 22. Contracanto de violoncelo	114
Figura 23. Contracanto de violoncelo	114
Figura 24. Tonicização.....	115
Figura 25. Notas de apoio melódico nos contracantos da flauta transversal.....	117
Figura 26. Notas de apoio melódico nos contracantos da flauta transversal.....	117

Figura 27. <i>Soli</i> de violinos e os padrões rítmicos da caixa	119
Figura 28. <i>Soli</i> de violinos.....	120
Figura 29. Solo de violoncelo.....	121
Figura 30. Dobramento entre flauta transversal e violinos.....	123
Figura 31. Contracanto de flauta transversal.....	124
Figura 32. Frase ápice do arranjo	125
Figura 33. Contracanto de flauta transversal e <i>Background</i> de clarineta e violinos	126
Figura 34. Contracanto de flauta transversal e <i>Background</i> de clarineta e violinos	127
Figura 35. Transcrição aproximada da interpretação do cantor Orlando Silva.....	138
Figura 36. Amostras de frases nas quais se ouve o caráter de “interpretação livre” por parte do flautista Dante Santoro	142
Figura 37. Comparação da interpretação de Dante Santoro, entre a seção B’ e B”	144
Figura 38. Padrão rítmico da bateria	148
Figura 39. Uso de duplo padrão rítmico: comp. 73 ao 76	148
Figura 40. Destaques da escrita para o contracanto de violoncelo na região aguda	151
Figura 41. Destaques da escrita para o solo de violoncelo.....	151
Figura 42. A frase queixosa do naipe de cordas e clarinetas.....	153
Figura 43. Figuração rítmica da flauta transversal e da harpa.....	156
Figura 44. Figuração rítmica das clarinetas.....	157
Figura 45. Figuração rítmica das clarinetas e violoncelo com semínimas	158
Figura 46. Figuração rítmica das clarinetas e caixa em mínimas.....	158
Figura 47. Figuração rítmica das clarinetas e caixa em mínimas.....	159
Figura 48. Figuração rítmica das clarinetas e violinos em semínimas	159
Figura 49. Diálogo de flauta transversal e clarineta	160
Figura 50. Diálogo de flauta transversal e clarineta	160
Figura 51. “Compasso de conexão” a cargo da clarineta	161
Figura 52. Frase final de cada seção com a flauta transversal.....	167
Figura 53. Frase final de cada seção com a flauta transversal.....	167
Figura 54. Frase final de cada seção com a flauta transversal.....	168
Figura 55. Frase final de cada seção com a flauta transversal.....	168

Figura 56. Compasso de conexão a cargo da flauta transversal	169
Figura 57. Introdução: comp. 1 ao 8.....	171
Figura 58. Introdução: comp. 9 ao 16.....	172
Figura 59. Introdução	172
Figura 60. Ponte modulatória e Interlúdio instrumental.....	173
Figura 61. Interlúdio instrumental com as cordas: comp. 55 ao 62	173
Figura 62. Interlúdio instrumental: comp. 70 ao 73	174
Figura 63. Interlúdio instrumental: comp. 74 ao 78	174
Figura 64. Parte final do arranjo com a linha melódica: comp.79 ao 83.....	175
Figura 65. Solo de violino e violoncelo: comp. 84 ao 88	176
Quadro 1. Possíveis Arranjadores	31
Quadro 2. Algumas regravações da Valsa-canção “Lábios que beije”	82
Quadro 3. Estrutura formal.....	96
Quadro 4. Progressão harmônica comp. 33 ao comp. 40.....	108
Quadro 5. Presença das cordas e da flauta transversal no arranjo e suas tessituras	165
Quadro 6. Flauta Transversal e violinos em uma relação de tessitura e números de compassos ao longo do arranjo	166
Quadro 7. Flauta Transversal e violinos em uma relação de compassos de pausa ao longo do arranjo	169
Quadro 8. Estrutura Formal.....	171

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 - Um novo arranjo para a cidade do Rio de Janeiro	13
1.1 Das atribuições do arranjador nas etapas de industrialização da música popular no Brasil	16
1.2 Arranjando nas bandas, no teatro de revista, no rádio e no disco.....	25
1.2.1 Maestros-arranjadores	32
1.2.2 Compositores-arranjadores.....	35
1.3 O arranjador Radamés Gnattali	43
1.4 O cantor Orlando Silva (1915 - 1978).....	56
CAPÍTULO 2 - "Lábios que Beije"	61
2.1 Os compositores: Álvaro Nunes (J. Cascata) e Leonel Azevedo	62
2.2 A <i>lead sheet</i> e a transcrição aproximada da primeira gravação da valsa-canção “Lábios que beije”	63
2.2.1 Algumas regravações	81
2.2.2 “A Valsalhada toda”	86
2.2.3 Instrumentação e Harmonização da gravação realizada em 15 de março de 1937	90
CAPÍTULO 3 - “Em minha retina cansada”: Uma leitura passo a passo das soluções de arranjo e interpretação na primeira gravação de “Lábios que beije”	95
3.1 Intérpretes e suas contribuições no resultado final da produção de “Lábios que beije”	128
3.2 A interpretação do "cantor das multidões"	132
3.3 O flautista Dante Santoro (1904 - 1969)	140
3.4 O baterista Luciano Perrone (1908 - 2001)	146
3.5 O violoncelista Iberê Gomes Grosso (1905 - 1983).....	149
3.6 O violinista Romeu Ghispman (s/d).....	152
3.7 O clarinetista Luís Americano (1900 - 1960).....	153
3.8 O papel do pianista e arranjador Radamés Gnattali na gravação, e o resultado sonoro do grupo	161
3.9 As cordas e a flauta transversal	164

CONSIDERAÇÕES	179
REFERÊNCIAS.....	185
ANEXOS.....	207
ANEXO A - Imagens Históricas.....	208
ANEXO B - Regravações da valsa-canção “Lábios que beije” e a gravação da valsa-canção “Só nós dois no salão... e esta valsa”.....	215

INTRODUÇÃO

Este trabalho busca analisar um arranjo feito por Radamés Gnattali (1906-1988), no início de sua carreira nas indústrias do rádio e do disco. Trata-se da produção musical da valsa-canção “Lábios que beije”, gravada no dia 15 de março de 1937, pela RCA Victor, no 78 rotações nº 34157, com acompanhamento da Orquestra Victor Brasileira. A composição é da dupla sertaneja Álvaro Nunes Filho (1912-1961) conhecido como J. Cascata, e Leonel Azevedo (1908-1980). O grande sucesso desta gravação contribuiu para consolidar as carreiras de Radamés Gnattali como arranjador e de Orlando Silva como cantor. Consta que Orlando Silva (1915-1978), também iniciante no mercado da música popular, “despontou para todo Brasil com seu primeiro e grande sucesso *Lábios que beije*, arrastando multidões [...]” (VIEIRA, 1985, p. 53, grifo do autor). Devido a esse grande sucesso, muitos comentários e críticas surgiram sobre a gravação da referida canção.

Grande parte dos depoimentos de jornalistas, estudiosos e até mesmo relatos do próprio cantor sobre o assunto, só apareceram décadas à frente após esta gravação. Essa omissão historiográfica pode ser decorrência do fato de que as produções bibliográficas estavam debruçadas ao calor das discussões da época que se davam em torno do samba. Segundo comenta o historiador Marcos Napolitano, nesse período, a música norte-americana liderava as paradas de sucesso nas rádios, enquanto a música brasileira corria o risco de perder seus referenciais:

A preocupação com o estabelecimento de uma linguagem nacional para a canção, tão forte na virada dos anos 30 para os anos 40, parecia desaparecer do cenário artístico, sobretudo das programações das rádios (NAPOLITANO, 2000, p. 174).

Impulsionada pelo Modernismo, que tinha Mário de Andrade como seu principal difusor, numa época em que havia um amplo debate sobre assuntos como brasilidade, identidade nacional, folclore etc., a música urbana estava descartada neste projeto marioandradiano. Por outro lado, os homens da imprensa viam no rádio um grande veículo para “estabelecer a raiz e a autenticidade do samba como eixo principal da música brasileira” (NAPOLITANO, 2000, p. 174). Desse modo, as discussões se faziam em busca de um lugar social para o samba, que entre os anos de 1931-1940 foi o gênero mais gravado, seguido das marchinhas (SEVERIANO; MELLO, 2002).

No entanto, o período do final dos anos 30 e toda a década de 40 é considerado um período de renovação da popularidade da valsa, sendo que sua audição se tornou muito solicitada (BARROS, 2001, p. 99). Uma das fontes de divulgação deste gênero na época foi a revista *Carioca*, dos anos de 1941, 1942 e 1944, que saudava os cantores Silvio Caldas, Carlos Galhardo e Custódio Mesquita pelos sucessos obtidos através das valsas (BARROS, 2001, p. 192). Apesar disso, até onde se pode pesquisar sobre a composição da valsa-canção “Lábios que beijei”, tratando-se, mais especificamente, sobre questões técnicas de arranjo, não se encontraram informações disponíveis do período de seu lançamento até o ano da morte de Orlando Silva.

Em 7 de agosto de 1978, poucos dias antes de seu falecimento, a RCA Victor lançou um álbum duplo intitulado *Orlando Silva* da série Depoimentos, no qual o “cantor das multidões” fala de sua vida e seus sucessos, além de 31 regravações originais, incluindo “Lábios que beijei”.

Passados alguns anos, dois livros foram lançados sobre a vida do referido cantor. O primeiro, *Orlando Silva: cantor número um das multidões*, escrito por Rui Ribeiro, em 1984, traçou a trajetória do cantor, registrando sua célebre e conturbada passagem pela história da música brasileira. O outro, lançado em 1985, foi fruto de um concurso de monografia sobre a vida e a obra de Orlando Silva, promovido pela Divisão de Música Popular do Instituto Nacional de Música da Funarte: *Orlando Silva: O cantor das multidões*, escrito pelo jornalista Jonas Vieira. Neste livro o autor conta a trajetória artística do cantor e seus melhores sucessos.

Vale ressaltar que entre 1978 e 1984, período entre a morte do cantor e os lançamentos biográficos, estão registradas cerca de quatro regravações da valsa-canção “Lábios que beijei”. Estes fatos, embora sejam uma espécie de homenagem à carreira de Orlando Silva, colaboram para uma maior repercussão em torno do assunto.

Os comentaristas que se dedicaram a tecer explicações sobre o sucesso de “Lábios que beijei”, buscam, em suas menções, indícios que comprovem a grande repercussão provocada por esse evento musical, que levou o cantor Orlando Silva a ser nomeado o primeiro “ídolo de massa”. Além da interpretação do cantor, muito destacada pelos estudiosos, muitos destes enveredaram-se por caminhos alternativos, na tentativa de

encontrar elementos que comprovassem e/ou justificassem tamanha audiência nesta produção musical. Uma destas alternativas foi explicar o arranjo contido na gravação citada, rotulando adjetivos ao arranjo e ao arranjador. Com isso, aliado ao sucesso do cantor, e guardadas as devidas proporções, a figura de Radamés Gnattali, como arranjador musical, também passou a ganhar reconhecimento.

O nome Radamés Gnattali, em finais da década de 1930, aparecia com mais evidência no cenário musical carioca como intérprete e compositor de música de concerto. Suas atuações, inicialmente como intérprete, já vinham ocorrendo desde 1924, época em que completava dezoito anos de idade. Neste período, apresentou uma série de concertos nas cidades do Rio de Janeiro, Porto Alegre e São Paulo, sendo que, em outubro de 1925, exibiu sua performance no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde Mário de Andrade era vice-presidente (BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 22).

Como compositor, em 17 de setembro de 1930, conforme escreveu o jornalista Assuero Garritano ao *Diário de Notícias*, Radamés Gnattali estreou “miniaturas inspiradas, de profunda musicalidade e feitura elegante [...]”, o *Prelúdio nº 2, Paisagem* e o *Prelúdio nº 3, Cigarra* (GARRITANO apud BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 25).

Para o musicólogo Luiz Heitor Corrêa Azevedo, as composições de Radamés Gnattali traziam afinidades com o Nacionalismo musical, à mesma medida que Camargo Guarnieri e Luiz Cosme. Azevedo via Radamés como um dos “expoentes da corrente mais avançada e mais nacionalista da nossa música” (AZEVEDO, 1950, p. 91). Porém, a opinião de Azevedo não era unânime. Ao contrário, havia um aspecto que acabou distanciando Radamés da corrente nacionalista: sua ligação com a indústria fonográfica.

Suas atividades na indústria fonográfica iniciaram-se no ano de 1932, época em que começou a participar como pianista da Orquestra Victor Brasileira, dirigida por Pixinguinha (SEVERIANO, 2008). Três anos depois, foi contratado como arranjador permanente da gravadora RCA Victor. No que concerne aos valores da música Nacionalista, isso parece se constituir como um elemento de desprestígio para a produção de Radamés Gnattali como compositor brasileiro. Afinal, como nos lembra o historiador Arnaldo Contier, “via de regra os nacionalistas combatiam a música popular chamando-a ora de vulgar ora de popularesca” (CONTIER, 1988, p. 320). Mário de Andrade classificava como música

“popularesca” aquelas que estavam presentes nas criações culturais produzidas e veiculadas pelos meios de comunicação de massa (ANDRADE apud NAVES, 2010, p. 9). Para ele e alguns modernistas, essa questão trazia sérias consequências à sua visão nacional:

[...] uma era a entrada da indústria fonográfica como alternativa de entretenimento sonoro-musical, dificultando os projetos pedagógicos e civilizadores modernistas que buscavam aproximar o “povo” da música de concerto; a outra questão dizia respeito às alterações sonoras que os arranjos orquestrais das gravadoras pareciam imprimir a cada composição, afastando a possibilidade de uma apreciação científico-folclórica das gravações (TEIXEIRA, 2001, p. 51).

Percebe-se assim que, para a vertente nacionalista, o arranjo musical, uma vez inserido nos meios de comunicação de massa, estava na contramão de seu ideário. Além disso, por se aproximar da música popular *urbana*, Radamés também se afastava das diretrizes do Nacionalismo musical, como mostra Corrêa:

A questão é que o elemento nacional da música de Gnattali não repousa, ou pelo menos raramente repousa, na música folclórica, fato que provavelmente o distanciou dos meios musicais criados pelos compositores eruditos nacionalistas de sua época resultando em uma certa ofuscação de sua obra e consequentemente de seu nome na história da música brasileira (CORREA, 2007, p. 25).

Cabe lembrar que a atuação inicial de Radamés Gnattali, como arranjador, se deu em um período no qual se buscava certa “modernização” da canção popular. No âmbito musical, o *jazz*, a música das grandes *big bands* estadunidenses, se destacava como “indicador de modernidade” para a indústria fonográfica. Desse modo, Radamés Gnattali assumia uma “relação direta com a música internacional, em especial com o *jazz*” (LACERDA, 2009, p. 69). Em seus arranjos, esse procedimento de modernidade pode ser visto, por exemplo, quando da transferência da figuração rítmica dos instrumentos de percussão para os instrumentos de sopro, a pedido do compositor e baterista Luciano Perrone (1908-2001), em sua composição “Ritmo de Samba na cidade”:



Figura 1. Figuração rítmica dos tamborins transportada para os saxofones

Esta figuração rítmica foi demonstrada no programa “Gente que Brilha”¹ em 23.10.1950, quando, na ocasião, o radialista Paulo Roberto entrevistou o baterista Luciano Perrone:

Foi desta conversa entre Radamés Gnattali, o maior orquestrador brasileiro, e Luciano Perrone, o príncipe da bateria, que nasceu um novo sistema de orquestração para o samba. Um sistema em que os instrumentos cantantes também marcam o ritmo, tal como os instrumentos de percussão. Dia 04 de janeiro de 1938, precisamente, explodiu no ar um samba revolucionário: “Ritmo de samba na Cidade”, de Luciano Perrone com orquestração de Radamés (ROBERTO, 1950).

Ainda sobre “Ritmo de samba na cidade”, Paulo Tapajós relatou:

Radamés compôs, com Luciano, o “Ritmo de samba na cidade” que ficou sendo o grande marco divisor das fórmulas adotadas até então, passando a orquestração do samba a ser definida como anterior ou posterior a “Ritmo de samba na cidade” (TAPAJÓS, 1975 apud SANDRONI, 2001, p. 213).

As ramificações desta figuração rítmica se repetiram ainda no arranjo de Radamés Gnattali para a canção “Meu consolo é você”, de Antonio Gabriel Nássara (1910-1996) e Roberto Martins (1909-1992), gravada em 1938:²



Figura 2. Figuração rítmica dos metais em “Meu Consolo é você”

Mais adiante no ano de 1939, a famosa introdução de “Aquarela do Brasil”, composição de Ary Barroso (1903-1964), culminou a figura de Radamés Gnattali a uma espécie de vitrine em sua função (BRYAN, 2004). Para este arranjo, usou o naipe de saxofones e trompete, executando a figuração rítmica da percussão, contraposta ao som de um “vigoroso tamborin” (FARIAS, 2010, p. 121).

¹ Informações concedidas pela Collector’s Studio. Disponível em: <collectors.com.br>. Acesso em: jun. 2009.

² Transcrição extraída da regravação dos sucessos de Orlando Silva no álbum duplo “Orlando Silva” série Depoimentos, lançado pela RCA Victor em 1978.

Mas a revolucionária novidade logo chegaria a ser consumida em larga escala, apoiando e emoldurando as vozes mais populares da época. “Meu consolo é você” [...] daria a Orlando Silva um sucesso consagrado em 1939. Dele se tornaria parte integrante o estribilho dos metais na ‘frase’ daí por diante conhecida como ‘O que tem Iaiá/ nas cadeiras dela’. Radamés utilizaria de novo o recurso na famosa orquestração original de “Aquarela do Brasil” [...] (SAROLDI; MOREIRA, 2005, p. 43).



Figura 3. Figuração rítmica dos saxofones na introdução em “Aquarela do Brasil”³

Vale lembrar que a sugestão de inserir os saxofones na introdução é proveniente de Radamés Ganttali, pois nesta época, era considerado o “instrumento mais simbólico do som urbano e moderno dos anos 20 e 30” (TEIXEIRA, 2001, p. 111). Dentre algumas pesquisas acadêmicas que comentam esta composição considerada mitológica por muitos críticos, Braga (2002), por exemplo, salienta que “as tecnologias então constituídas foram determinantes para o sucesso da realização, noventa e nove fora o talento do compositor, do orquestrador [...]” (2002, p. 86).

Contó (2008), com base em Aragão (2001, p. 107), indica que a música “Na virada da montanha”, de Lamartine Babo e Ary Barroso, gravada em dezembro de 1935, pela RCA Victor, prenunciou “o motivo que se tornaria emblemático na introdução de ‘Aquarela do Brasil’ de Ari (sic) Barroso, empregado 4 anos mais tarde por Radamés” (CONTÓ, 2008, p. 31). Lacerda (2009), apoiado nas afirmações de José Ramos Tinhorão, observa que desde as famosas introduções de Pixinguinha, chegando em “Aquarela do Brasil”, com Radamés Gnattali, passa a ocorrer uma “valorização da estética individual do arranjador” (LACERDA, 2009, p. 83).

Ao contrário do que contam vários autores sobre este “novo sistema de orquestração para o samba”, como de autonomia completa e uma invenção brasileira de

³ Transcrito a partir de: MIS (Museu da Imagem e do Som) 011 com os seguintes informes: “Aquarela do Brasil – Ary Barroso – Francisco Alves c/ Radamés Gnattali e Sua Orquestra (Odeon 11.768-A) – 6m08s”.

Radamés Gnattali e Luciano Perrone, o próprio Radamés Gnattali, em depoimento ao produtor João Luis Ferrete, esclareceu que:

[...] ele começou imitando processos de orquestrações norte-americanas de música popular a pedido de Mr. Evans, o americano que durante vários anos dirigiu a produção de discos de 78 rotações de música brasileira, como diretor de gravações da filial da RCA Victor no Rio de Janeiro (TINHORÃO, 1975).

Em relação à citação acima, Ferrete acrescenta: “Sintonizado com o estilo corrente das orquestras de metais, vindo dos EUA, [Radamés] prefere este acompanhamento para suas ‘coberturas’ instrumentais”. *McCann Bryan*, em seu livro *Hello, Hello Brazil*, tratando mais especificamente sobre o arranjo de “Aquarela do Brasil”, concorda com Tinhorão, informando que Radamés Gnattali era admirador de *Benny Goodman*, *Duke Ellington* e *Tommy Dorsey*, os quais lideravam as bandas americanas de *swing*, e que já utilizavam, por vários anos, uma técnica similar em ritmos de *jazz*, conhecida como *riff*⁴.

Se Radamés Gnattali ficou para a história da música brasileira como um compositor menor dentro do panteão dos compositores nacionalistas, por outro lado é considerado um dos maiores arranjadores da música popular. Na pesquisa de Miguel Guedes Correa, “o *arranjador* Radamés Gnattali recebe muito mais espaço na memória nacional do que o *compositor* em si” (CORRÊA, 2007, p. 26, grifos nossos).

Em fins da década de 1930, Radamés Gnattali, principalmente na área do arranjo, já possuía vários trabalhos de repercussão na música brasileira, dividindo o espaço de maior arranjador do Brasil ao lado de Pixinguinha (DIDIER, 1995, p. 21). Tal reconhecimento se projetou em 1939, a partir do monumental arranjo de “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso. Estando na Rádio Nacional desde 1936, Radamés ganhou notoriedade como arranjador, atingindo um alto nível de experiência, participando no ano de 1943 do programa *Um milhão de Melodias*, sob o patrocínio de Coca-Cola (BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 54). Em reconhecimento ao seu trabalho, foi convidado, nesta época, pela Rádio Nacional a criar uma orquestra que levaria o seu nome: *Orquestra Brasileira de Radamés Gnattali*. Mediante uma nova formação orquestral que buscava dar à música popular brasileira um

⁴ Ver SCHULLER, 1968, p. 68.

caráter nacionalista, Radamés Gnattali “passou a influenciar os orquestradores”, conforme conta Paulo Tapajós:

E aí as gravadoras começavam a fazer aquilo que a Rádio Nacional fazia. Pioneiramente foi a Continental que se aproximou do processo de orquestração e contratou o Radamés. E ele impôs o seu grupo. **Veja a importância do homem:** ele forçou a Continental a atualizar-se, contratando os músicos e artistas da Rádio Nacional. E as outras emissoras também tiveram que se atualizar (TAPAJÓS apud BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 54, grifo nosso).

Em relação ao samba, por exemplo, Pedro Anísio (apud SAROLDI; MOREIRA, 2005, p. 101) afirma que Radamés “fez grandes arranjos para ele, emoldurou-o, descobriu-lhe riquezas que nunca imaginara ter”. Para Rui Ribeiro, um dos biógrafos de Orlando Silva, Gnattali teve:

[...] a contribuição mais decisiva e abundante, abrangendo a maioria das gravações que o cantor [Orlando Silva] realizou na fase áurea da carreira artística, ora regendo a orquestra RCA Victor, ora à testa da “Carioca Swingtette”. Os arranjos que concebeu se moldam com precisão à linha modernizante do intérprete, fugindo por conseguinte aos padrões estéticos da época, inclusive pela harmoniosa dosagem instrumental, numa demonstração evidente de formação erudita (RIBEIRO, 1984, p. 63).

De antemão vale frisar aqui, que o termo “erudito” atribuído a Radamés Gnattali, não somente por Rui Ribeiro, mas por muitos outros críticos, refere-se a sua habilidade perceptiva, ou seja, sua capacidade de ler escrever e transcrever partituras. Muitas vezes, na esfera musical, esse termo se emprega de maneira consideravelmente embaraçada. Tal proficiência, técnico profissional, não implica necessariamente que o sujeito seja alguém efetivamente “culto”, “erudito” ou que domine um campo de conhecimento intelectual.

Em se falando da primeira gravação musical da valsa-canção “Lábios que beijei”, que a partir de seu lançamento atingiu enorme sucesso e “vendeu trinta vezes mais discos do que a média” (DIDIER, 1995, p. 19), como já mencionado, tal acontecimento proporcionou ao arranjo de Radamés Gnattali, mesmo que posteriormente, notável repercussão na crítica musical. Como foi visto acima, em se tratando de arranjo musical deste período, a grande maioria das atenções dos críticos estavam voltadas para os arranjos

de samba e marchas carnavalescas. Para o jornalista e radialista Jonas Vieira, esta gravação foi um divisor de águas para a música popular brasileira:

É imperioso salientar um aspecto muito importante nessa gravação de “Lábios que beijei”. Na realidade, ela inaugura um novo ciclo da música popular brasileira, com a utilização de cordas nas gravações de valsas e canções, no acompanhamento dos cantores. A partir daí tornou-se uma rotina esse tipo de acompanhamento. Orlando, graças à talentosa companhia de Radamés, que ele nunca mais largou, iniciou esse ciclo agradavelmente romântico que atingiu em cheio o ouvinte brasileiro (VIEIRA, 1985, p. 78).

Nas palavras do compositor e pesquisador de música popular brasileira, André Diniz,

Orlando Silva explodiu em março de 1937 com a canção “Lábios que beijei” [...] com arranjo do maestro Radamés Gnattali destacando o naipe de cordas – o que acabaria por promover este tipo de orquestração no repertório romântico – foi a música mais solicitada pelos fãs do cantor por todos os lugares pelos quais passou (DINIZ, 2006, p. 47).

O historiador Jairo Severiano informa que:

Naturalmente, já havia violino em nossas gravações de música popular quando Radamés começou a fazer esses arranjos. Uma pesquisa nos registros da própria Victor ou da Odeon deve constatar a participação desse instrumento em discos de 1929, 1930, 1931. A grande novidade que ele implantou foi o arranjo com ênfase nas cordas, ou seja, a orquestração com violinos, violas, e cellos em plano destacado (SEVERIANO, 2008, p. 197).

No trabalho de dissertação de Bessa, a autora, referindo-se à canção e ao arranjo de “Lábios que beijei”, afirma:

O arranjo dessa peça, feito por Radamés Gnattali, já apresentava algumas das características que perdurariam pelos próximos anos no repertório romântico brasileiro. Escrito para piano, clarinete, flauta, dois violinos, contrabaixo e bateria, o arranjo distanciava-se bastante daqueles que vinham sendo compostos na Victor por Pixinguinha, sobretudo pelo destaque dado aos violinos (BESSA, 2005, p. 190).

De maneira geral, Santuza Cambraia Naves considera que Radamés Gnattali “promoveu, talvez mais ainda que Pixinguinha, uma verdadeira revolução nos arranjos musicais” (NAVES, 1998, p. 177), qualificando-os como “requintados”: “Assim, além de se tornar “criador” de música popular, compondo choros e outros gêneros, Radamés

interfere na execução deste tipo de música, alterando-lhe o carácter com arranjos requintados” (NAVES, 2000, p. 39).

Nas menções, comentários e avaliações recolhidas acima, destacam-se algumas observações significativas sobre este arranjo de Radamés Gnattali, tais como: “ênfase nas cordas”, “inaugura um novo ciclo da música popular brasileira”, “revolução nos arranjos musicais” e “arranjos requintados”. Tais colocações nortearam nossa investigação diante deste arranjo.

Fazendo uma conexão do período vivido por Radamés Gnattali como arranjador de música popular com o período em que surgiram estas críticas e menções sobre o arranjo de “Lábios que beijei”, é possível que tais informações estejam carregadas do prestígio exponencial já obtido pelo arranjador ao longo desses anos na música brasileira, e não diretamente no arranjo em si. Dessa forma, a tentativa deste trabalho é verificar as contribuições musicais contidas no arranjo, observando elementos e aspectos musicais que estejam presentes nesta gravação.

Para isso, em virtude da ausência da partitura do arranjo, foi realizada a transcrição desse fonograma para, em seguida, confrontá-lo com os discursos produzidos sobre a produção musical de “Lábios que beijei”. Considerando as implicações técnicas do processo de gravação da época, além da regravação realizada, tanto a análise do material fonográfico, como sua transcrição, poderão conter equívocos. Como coloca Souza, “a escuta musical de uma gravação histórica pode não corresponder à interpretação original, em decorrência da *mediação* do aparato técnico” (SOUZA, 2008, p. 10).

Diante do exposto, para a realização destas tarefas, a pesquisa foi dividida em três partes. No primeiro capítulo, foi feita uma revisão bibliográfica sobre o arranjo na música popular brasileira, com dados sobre a trajetória de Radamés Gnattali no arranjo brasileiro.

O segundo capítulo trata especificamente da canção “Lábios que beijei”, seus compositores e suas regravações. Nos aspectos musicais, além de um breve relato sobre a origem da valsa brasileira e suas características, foi comentado sobre a instrumentação utilizada no arranjo e sua harmonização. O que se destaca neste capítulo é a importante contribuição da transcrição aproximada da gravação, que poderá servir de suporte a outros

estudiosos sobre o assunto e, sobretudo, ficará como registro documental desta produção musical.

No terceiro capítulo, as verificações analíticas procuraram confrontar as já citadas observações sobre o referido arranjo, atentando para o conjunto sonoro, a performance dos instrumentistas no arranjo, a melodia e a letra da canção. Com relação às cordas, assunto muito presente nos textos dos comentaristas, este trabalho abarcou uma transcrição aproximada de excertos da valsa-canção de Lamartine Babo (1904-1963): “Só nós dois no salão... e esta valsa”, composição gravada em 17 de março de 1937, (dois dias após a gravação de “Lábios que beije”), pela gravadora RCA Victor, sob o nº 34174, fazendo uma correlação entre a presença das cordas em cada arranjo.

Metodologicamente, as verificações analíticas do arranjo na canção, tem por base parte do trabalho de Márcio Gusmão Coelho (2007): *O Arranjo como elemento orgânico ligado à canção Popular Brasileira: Uma proposta de análise semiótica*. De maneira combinada utilizou como embasamento teórico a pesquisa: *Teoria da Harmonia na música popular. Uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal* de Sérgio Ribeiro de Freitas (1995). Ainda do mesmo autor: *Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular*, (2011).

Para auxiliar a pesquisa sobre a presença de Radamés Gnattali no arranjo musical brasileiro, buscou-se, ainda, referências contidas nas dissertações de Paulo Aragão (2001): *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro - 1929 a 1935*; Maurício de Carvalho Teixeira (2001): *Música em conserva: arranjadores e modernistas na criação de uma sonoridade brasileira*; Virgínia de Almeida Bessa (2005): *Um bocadinho de cada coisa: trajetória e obra de Pixinguinha* e Bruno Renato Lacerda (2009): *Arranjos de Guerra-Peixe para a orquestra da rádio nacional do Rio de Janeiro*.

CAPÍTULO 1

Um novo arranjo para a cidade do Rio de Janeiro

Nenhum arranjo social é ou pode ser inteiramente bem sucedido com os problemas funcionais que inevitavelmente enfrenta. Todos eles estão crivados de antinomias insolúveis: entre a liberdade e a ordem política, a estabilidade e a mudança, a eficiência e a humanidade, a precisão e a flexibilidade, e assim por diante (GEERTZ, 1989, p. 174 apud MONTEIRO, 2008).

“Arranjar”, como se sabe, é verbo corrente, e não um termo exclusivamente musical. No verbete do Dicionário Etimológico de Língua Portuguesa “Nova Fronteira”, podemos ler: “Do fr. *arranger*, de *ranger* e este de *rang*, [...]” (CUNHA, 1982, p. 70), que na tradução da língua francesa, “*ranger*” significa: “por cada coisa no seu lugar, arrumar – no sentido figurado – fazer entrar no bom caminho” (BURTIN-VINHOLES, 1991, p. 396). Este ato sugere uma analogia entre o arranjo musical e o ambiente da época aqui estudado, no qual se buscava um novo arranjo social e cultural no país. Ou seja, neste sentido amplo e corrente, vale dizer que “arranjar” é um termo que ajuda a traduzir o ambiente, a abranger as diversas ações em curso nesta época e lugar que buscava um novo arranjo urbano, social e cultural. “Arranjar”, no sentido de pôr em ordem, acertar, arrumar, mudar, dispor de maneira conveniente etc., é esforço desejado que se acha em sintonia com uma célebre frase daqueles tempos: “O Rio Civiliza-se!”.

Em fins do século XIX, o Rio de Janeiro foi a primeira cidade brasileira a se desenvolver como centro urbano. Como capital do Império a partir de 1822, contava com um grande fluxo de desenvolvimento da economia, sendo um dos principais portos de exportação no Brasil. Desde a chegada da família Real em 1808, uma série de melhorias já haviam sido feitas, uma vez que a cidade se tornaria o “[...] centro político, administrativo econômico e cultural da colônia do império português e da nobreza portuguesa residente no Brasil” (MORAES, 1994, p. 22). Entre 1902 e 1906, o Rio de Janeiro, num desejo incontido de se parecer com a Europa, passava por transformações determinantes de remodelamento e embelezamento, na tentativa de adequar-se aos padrões de referência ditados por Paris e Londres, “berços da modernidade”. Como explica Sevcenko (2003):

Assistia-se à transformação do espaço público, do modo de vida e da mentalidade carioca, segundo padrões totalmente originais; e não havia quem se lhe pudesse opor. Quatro princípios fundamentais regeram o transcurso dessa metamorfose

[...]: a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense (SEVCENKO, 2003, p. 30).

São dessa época a construção do Teatro Municipal e a Biblioteca Nacional, que iriam fomentar a elite que deixaria seus lares passeando pelas ruas, assistindo a sessões de teatro e aprimorando suas atitudes culturais e sociais.

Por outro lado, o “mundo”, considerado como da *plebe atrasada*, tinha em sua cultura manifestações populares como candomblé, capoeira, bumba-meu-boi, violão e serestas que eram vista de maneira pejorativa e arcaica, sendo vigiadas pelo poder público no intuito de controlar o povo em direção à “ordem” ostensivamente. Nesse território, as camadas populares se assentavam em bairros mais afastados da região central da cidade, os ritmos predominantes eram lundus, maxixes, polcas etc. Como afirma Barros (2001):

[...] esse público, que se divertia pelos seus próprios meios, produzia uma cultura aproveitável para a diversão organizada, e tinha pessoal treinado na espontaneidade da dança e da interpretação, muitíssimo necessários ao sistema de espetáculo nascente [...]. O período compreendido entre a diversão da *Belle Époque* e a do tempo de Getúlio se assinala pela introdução de inovações radicais, algumas delas quase coincidentes com a revolução de 30, como o rádio e o cinema sonoro [...]. No período aludido incorporavam-se ao entretenimento organizado os gêneros e formas trazidos pelo cinema ou pela importação frequente de artistas e companhias francesas, italianas, inglesas, austríacas e alemãs [...] (BARROS, 2001, p. 28).

Diante deste conjunto de situações descompassadas entre fatos divergentes que alteravam a sociedade nos setores econômicos, sociais e culturais do Rio de Janeiro, nas artes, e mais diretamente na música, a resultante destes fatores manifestou-se por meio de imensos ajustes de enquadramento ao novo perfil da sociedade que se imprimia. Como explica Monteiro (2008): “O que aconteceu foi que as práticas musicais tiveram tanto de atenuante, em relação às diferenças sociais, quanto de agravante. As práticas tiveram de amalgamar-se às tradições” (MONTEIRO, 2008, p. 181). A música popular não passou incólume frente aos novos formatos musicais que chegavam ao Brasil por meio da indústria

fonográfica, do rádio e do cinema. Nesse contexto, principalmente, no cenário carioca, o ofício de arranjador passou gradativamente a ganhar espaço nos setores da indústria fonográfica e no rádio.

Em termos práticos, a tarefa de arranjar em música popular englobava uma diversidade de atributos musicais. Em geral, a atuação do arranjador se assemelhava a uma espécie de organizador, conciliador ou “mediador”, funções pelas quais “a solução é sugerida e não imposta às partes interessadas” (FERREIRA, 2009, p. 1299).

Dos discursos sobre o arranjo na música popular e suas faculdades, muitos pesquisadores sinalizam o arranjador como autor ou coautor, de uma composição. Pereira (2006, p. 89), quando cita Aragão (2001) destaca que “arranjo pode representar um ‘processo e ordenação de material musical e poético’, modificação de uma composição e até mesmo uma composição”. Segundo Nascimento:

É coerente afirmar que o primeiro arranjo de uma peça integra o seu corpo composicional, pois tem uma participação fundamental no processo coletivo autoral da obra. Noutras palavras, o primeiro arranjo é também composição do ponto de vista da totalidade poética (NASCIMENTO, 2011, p. 55).

Tomando como exemplo o arranjo “inaugural” da gravação da valsa-canção “Lábios que beijei” (1937), as regravações encontradas após esse lançamento, em sua grande maioria, perseguem essa “composição”, com relação a forma, instrumentação, solos etc.

De acordo com as questões relacionadas ao arranjador, após a instalação da indústria fonográfica no Brasil, o texto a seguir trata das atribuições voltadas ao ofício do arranjador e sua atuação no contexto histórico estudado. Fazendo ainda uso das observações de Nascimento: “O intuito é muito mais mostrar o que há de composição no arranjo do que discernir arranjo na composição e, isso, sem defender qualquer superestima do arranjador” (NASCIMENTO, 2011, p. 36).

1.1 Das atribuições do arranjador nas etapas de industrialização da música popular no Brasil

No início do século XX, com o desenvolvimento da indústria fonográfica e do rádio, frutos da revolução industrial, a história da música nas Américas seguiu novos caminhos na

relação social, em alta velocidade, deixando de ser concebida para salas de concertos para correr o mundo (SUSIGAN, 1990, p. 15).

No Brasil, inicialmente, com o sistema de gravação mecânica⁵, no que tange a figura do arranjador musical na canção, este aparece como um registrador de melodias para os compositores da época, anotando em partitura uma determinada composição, interferindo na escolha de seus acordes e por vezes até mesmo na letra de uma canção. Mais adiante já no sistema elétrico de gravação⁶, a tarefa do arranjador se torna ainda mais presente, graças aos recursos tecnológicos, que permitirão uma captação sonora mais refinada, possibilitando assim o uso de outros instrumentos que até então não podiam ser captados. Em consequência, estes avanços passaram a exigir um perfil de arranjador mais apurado.

Assim como nas gravações, nas emissoras de rádio o cargo de arranjador em muitas ocasiões misturava-se também à função de um regente, que tinha como responsabilidade dirigir um determinado grupo musical, além de confeccionar arranjos para os instrumentos ali existentes por meio de adaptações e transcrições musicais. Como demonstra Susigan (1990):

Na América a música passa a ser fruto de um grupo de autores: o autor da melodia, o da letra, o arranjador e os intérpretes. Não é mais a música concebida individualmente, mas uma obra que vai se transformando até vir a público pelos modernos e competentes meios de comunicação de massa (SUSIGAN, 1990, p. 21).

Essa transformação da obra, no caso a canção, foi detalhada por Dietrich, em sua pesquisa, ressaltando ainda que ambos, tanto o arranjador quanto o intérprete, são “autores”:

No caso da canção, identificamos nitidamente as funções de compositor, arranjador e intérprete. Essa sequência de “autores” da canção parece configurar um encadeamento lógico: o compositor seleciona as ideias musicais, estabelecendo um primeiro recorte. O arranjador confere a esse recorte um grau maior de especificidade, organizando a forma, e escolhendo o andamento, melodias e timbres de acompanhamento. Finalmente, o intérprete dá o tratamento

⁵ “Antigo método de gravação com o emprego de grandes cornetas acústicas, ou megafones, em frente dos quais os instrumentos e cantores produziam os sons” (SCHULLER, 1968, p. 441).

⁶ “Método de gravação envolvendo o emprego de microfones. Os sons são transformados em impulsos elétricos, amplificados e cortados no sulco de um disco de cera, acetato ou metal (idem).

final a estas informações, atuando dentro das suas possibilidades sobre o roteiro produzido pelo arranjador (2008, p. 19, grifo nosso).

Nesse raciocínio, Márcio Coelho assinala que:

[...] arranjo é a instância pressuposta que rege o percurso que vai da criação à manifestação da canção, portanto, é o agente de manifestação do núcleo virtual da canção, organização prévia de seus elementos instrumentais e/ ou vocais, e requer um fazer criativo, *também é composição*, além de reorganização de uma obra musical cancional (2002, p. 127, grifo nosso).

Nas palavras de Radamés Gnattali para o artigo de jornal *Radamés, esse erudito tão popular*⁷, comentando sobre sua atuação musical e o tema do direito autoral⁸, o arranjo musical é uma composição sobre a melodia: “Veja o caso do arranjador, que faz uma composição em cima de uma melodia. Na Europa, o arranjador recebe parte do direito autoral. Aqui não recebe nada”. Para os arranjadores contemporâneos de Radamés, essa ideia prevalece, como podemos ver nos depoimentos do maestro Ivan Paulo da Silva (1910-1991), mais conhecido como Maestro Carioca, e Lindolfo Gaia (1921-1987), respectivamente: “É indiscutível que esse tipo de trabalho [do arranjador] é tão criativo quanto o do melodista, o do letrista e o intérprete” (VIEIRA, 1977, p. 6). Na voz de Gaia: “O arranjador é um criador cujo trabalho e merecimento ainda não foram levados a sério no Brasil, ao contrário do que já acontece com a produção de compositores e intérpretes” (VIEIRA, 1977, p. 6).

Gustavo de Carvalho, mais conhecido como Maestro Guaraná, que atuou na rádio Nacional ao lado de Radamés, relatou ao seu conterrâneo e contemporâneo violoncelista Aluísio José Viegas, da cidade de São João Del Rei, suas atividades como arranjador, e explicou como eram as atividades dos maestros naquela época:

Muitos “compositores” que estavam em evidência na música popular não liam nem sabiam música. Cantavam ou então tocavam ao violão ou ao piano (que executavam de ouvido), e ele é que escrevia não só a notação musical como harmonizava, corrigia frases às vezes desconexas. Enfim, ele é que fazia realmente a música (VIEGAS apud PEREIRA, 2006, p. 101).

⁷ Entrevista de Radamés Gnattali, à Mara Cabalero (01 dez. 1976).

⁸ Segundo Susigan (1990): “O direito autoral considera quatro níveis diferentes de autoria: Autores da Melodia; Autores da Letra; Autores do Arranjo e Autores da Interpretação” (SUSIGAN, 1990, p.22).

O maestro Guaraná foi admitido na rádio Nacional em 1º de julho de 1945 como violinista, sendo dispensado da emissora em 6 de novembro de 1967, com um produção de 1015 peças entre arranjos e composições (PEREIRA, 2006, p. 41).

A maneira exagerada de Viegas ao dizer que o arranjador “é que fazia realmente a música”, pode ser melhor interpretada nas palavras de Coelho: “sem a intervenção do arranjador, o núcleo de identidade da canção (melodia e letra) permanecia numa eterna virtualidade” (2002, p.10). Ou seja, essa “intervenção” ocorria em diversos aspectos da composição, na letra, na melodia, harmonia e ritmo.

Sobre essa primeira atuação do arranjador na indústria fonográfica, Ari Vasconcelos, em seu livro *Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque*, descrevendo os carnavais entre 1910 e 1917, diz: “No carnaval, cantam-se marchas (Ó Filomena, *arranjo* de J. Carvalho de Bulhões, sucesso de 1915)” (1977, p. 24, grifo nosso). Nesse caso, tudo indica que o autor se refere estritamente ao arranjo musical da melodia e sua respectiva harmonia. Mais um apontamento sobre o uso deste termo pode ser visto em 4 de fevereiro de 1917 com as seguintes informações no *Jornal do Brasil*:

Será cantado domingo, na av. Rio Branco, o verdadeiro tango “Pelo Telefone”, dos inspirados carnavalescos, o imortal João da Mata, o mestre Germano, a nossa velha amiguinha Ciata e o inesquecível bom Hilário; *arranjo* exclusivamente pelo bom e querido pianista J. Silva (Sinhô) [...] (ALMIRANTE, 1963, p. 21, grifo nosso).

Como comenta Aragão (2001), nesta citação dá-se a entender que o “arranjo” refere-se ao *status* da obra, ou seja, a preparação da composição para ser apresentada ou registrada (ARAGÃO, 2001, p. 12). Segundo contou Almirante, quando Noel Rosa apresentou seu samba “Com que roupa” ao compositor e instrumentista Homero Dornelas⁹, Noel afirmou que os compositores procuravam Dornelas: “a quem todos nós recorriamos, a fim de passar para o papel as melodias que somente podíamos reter de memória” (ALMIRANTE, 1963, p 75). Nesse episódio, Dornelas, ao ferir o piano com a devida harmonia identificadora, percebeu que o samba tinha em seus compassos iniciais a melodia do “Hino Nacional Brasileiro”. No desfecho desse caso, aponta:

⁹ Homero Dornelas era filho do maestro Sofonias Dornelas.

E agora? – perguntou Noel.

É simples – respondeu Dornelas – Basta uma ligeira modificação no movimento melódico e o samba já fica pronto. E enquanto falava, rapidamente desenhava na pauta, substituindo notas, aqui e ali, sem prejudicar sequer o espírito da composição original e inspirada (ALMIRANTE, 1963, p. 76).

Para Dietrich (2008): “O arranjo não é um processo facultativo, mas sim uma etapa obrigatória, mesmo que a canção seja executada *a capella* sem nenhum acompanhamento instrumental [...]” Ele analisa “o compositor como o criador do núcleo de identidade virtual, o arranjador como o ‘preparador’ do núcleo virtual para manifestação, e o intérprete como o responsável pela manifestação deste núcleo” (DIETRICH, 2008, p. 33). Na voz de Tatit, o arranjo não pode ser pensado como música independente, e sim com a compatibilidade entre a melodia e o texto da canção:

Mas quanto ao seu sentido e processos de persuasão, a participação do arranjo e da gravação é complementar e indispensável. Atualmente, é o verdadeiro ponto final da composição (TATIT, 1986, p. 64).

Hobsbawn (1990), expondo suas palavras sobre a canção no jazz, destaca a importância do arranjador nesse processo:

O inventor da canção, que só precisa ser capaz de assobiá-la,(sic) entrega-a ao harmonizador, e este, por sua vez, aquela pessoa cada vez mais importante em todo esse processo, o orquestrador que faz o ‘arranjo’, ou seja, decide como a música irá soar (HOBSBAWN, 1990, p. 181).

Nessa mesma linha de pensamento, John Lewis, fundador do *Modern Jazz Quartet* considera que “composição e arranjo têm a mesma importância” (BERENDT, 1975, p. 122). De acordo com o violonista e musicólogo Luis Otávio Braga¹⁰:

[...] o arranjador, construído no Brasil exatamente neste período que estudamos, pressupõe alguns condicionantes, sendo os mais relevantes: o conhecimento seguro dos gêneros populares, mormente da condição de sua rítmica e instrumentação típica, sendo normalmente um músico com grande atividade de instrumentista [...] (BRAGA, 2002, p. 107).

¹⁰ Luis Otávio Braga é musicólogo atuante da UFRJ, e trabalhou com Radamés Gnattali no grupo Camerata Carioca.

Em suas atribuições, comenta que o arranjador interfere,

[...] tanto do ponto de vista harmônico quanto ritmo/melódico no material original que lhe é submetido arranjar. Assim é que ele pode mudar a harmonia original, sugerir modulações, acrescentar ou retirar compassos; enfim, liberdades que contrariam a norma composicional “cultura”, onde a peça composta pretende ser exatamente aquilo que o compositor imaginou abjurando toda e qualquer tentativa de mudança (idem).

Diante das referências acima, pode-se descrever pelo menos duas etapas que envolviam o processo de uma gravação musical. Num primeiro momento, durante o período que antecede a gravação elétrica, o *compositor*, imediatamente após conceber uma composição, passava ao *arranjador* – como Dornelas, ou Sinhô – ou o próprio compositor quando este dominava a grafia musical –, para que este registrasse na pauta tal melodia, a fim de que não perdesse a melodia da memória. Este por sua vez, “criava” ou modificava uma harmonia compatível com a melodia exposta, como no caso do samba “Com que roupa” de Noel. No sistema elétrico de gravação, além dessas etapas, na maioria das vezes, esta melodia poderia receber, ainda, uma roupagem de uma instrumentação maior e de maneira mais organizada. Não obstante a tarefa do arranjador junto ao compositor, soma-se a essa cadeia a gravadora ou a indústria fonográfica. Em uma opinião mais recente do pesquisador Othon Jambeiro,

[...] tanto o compositor como o arranjador são artistas, músicos, criadores; o primeiro criando a canção e o segundo partindo desta canção primeira, servindo-se dela com matéria prima, e recriando-a de acordo a orientação recebida da gravadora (1975, p. 131).

Esse autor descreve a posição do compositor frente à conduta da indústria do disco, tendo como produto cultural a “canção de massa”, observando que “tudo indica que os compositores se colocam em posição de serem influenciados pelo público, como também pelos arranjadores” (JAMBEIRO, 1975, p. 127).

Essas indicações colocam o arranjador em situação delicada, demonstrando sua estreita relação entre um compositor e uma gravadora na pessoa de seu diretor artístico, entre outros artistas como os próprios intérpretes, que no sentido de atender tanto as

necessidades de um quanto de outros, deve ainda satisfazer os anseios de um determinado público.

Nessa imbricada situação das funções e atribuições inerentes ao “inexato e importante papel do arranjador musical, dada a pluralidade de ações que esse ofício implica” (NASCIMENTO, 2011, p. 20), pode-se recorrer ao conceito de “mediador”, utilizado por Aragão, que posiciona a atuação do arranjador como um mediador. Braga também faz uso dessa noção quando comenta as combinações instrumentais empregadas pelo arranjador Radamés Gnattali em gravações de 1933:

A *mixage* que Radamés Gnattali implementa no *staff* musical da música popular torna bem clara para o analista a importância da função de *mediação* do arranjador, categoria de músico que se tornará cada vez mais importante a partir dos anos 30 (BRAGA, 2002, p. 106, grifo do autor).

Vale informar que, ainda nesse texto, Braga (2002, p. 127) coloca Radamés Gnattali ao lado de grandes músicos poetas e escritores, entre eles Mario de Andrade e Manuel Bandeira, e classifica-os como “mediadores sofisticados” entre a “pequena” e a “grande” tradição.

Os termos “mediação”, “mediadores” e “intermediários culturais” correntes no vocabulário crítico da música popular, e suas interpretações nesta caracterização dos papéis ou funções dos arranjadores nas etapas iniciais da industrialização da música popular no Brasil, podem ser basicamente entendidos conforme as sintéticas definições elaboradas por Shuker. Mesmo que essas definições não tratem especificamente da situação do arranjador musical no Brasil nas décadas de 1930 e 1940, são necessários alguns ajustes e relativizações, tendo em vista que nem todos os pormenores destas conceituações abarcam o caso em questão. A noção de mediação é assim definida por Shuker:

O ato de interpretar, produzir e influenciar o relacionamento entre dois elementos; o ato de canalizar conhecimento social e valores culturais para o público por meio de uma instituição. A mediação é considerada como um dos atributos fundamentais dos meios de comunicação de massa, mediadores empresariais entre diversos grupos, classes e hierarquias fragmentadas da sociedade moderna. Aplicado à música popular, o conceito de mediação refere-se ao modo como a mídia (rádio, vídeo musical etc.) revela a música para o ouvinte.

Negus¹¹ ficou conhecido por seu desenvolvimento do conceito de mediação como uma dimensão decisiva na análise da música popular (SHUKER, 1999, p. 188).

Segundo Coelho (2004), a mediação cultural, envolve: “Processos de diferente natureza cuja meta é promover a aproximação entre indivíduos ou coletividades e obras de cultura e arte”. Além disso, o autor aponta que os meios de comunicação “operam uma mediação entre os diversos segmentos e modos culturais da sociedade” (COELHO, 2004, p. 248).

Na dialética hegeliana, “mediação” envolve “transição ou conexão entre uma coisa ou conceito” (SILVA, 2000, p. 77). Aproximando essas definições ao arranjo, pode-se dizer que a faculdade de arranjar tem partes ou conexões na composição de uma obra em certo grau. A propósito, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1950), comentando a carreira de Radamés Gnattali como arranjador, salienta que este faz uso das mesmas técnicas de um compositor. Para Azevedo, o arranjo musical tem base na composição:

Radamés Gnattali vem representar o extremo sul na galeria de compositores brasileiros que temos estudado. Seu acuradíssimo instinto musical e a frutuosa experiência de longos anos de labuta no terreno da música radiofônica substituíram, em sua formação de compositor, a disciplina acadêmica que ele não teve (AZEVEDO, 1950, p. 39).

Ao se referir à “frutuosa experiência de longos anos, no terreno da música radiofônica”, remetendo-se principalmente à tarefa de Radamés Gnattali como arranjador, este autor afirma que tal incumbência propiciou-lhe ferramentas que o ajudaram em suas composições. Como afirmou Radamés Gnattali anos mais tarde, sua tarefa de arranjador contribuiu de maneira incisiva em suas composições: “No momento, faço dois espetáculos de música popular por mês na televisão. São 20 e tantos arranjos. [...]. O curioso é que, quanto mais trabalho, mais ideias tenho para a composição erudita”¹². Dessa forma, percebe-se que Radamés confirma a fala de Azevedo, quando cita que o exercício de sua função no arranjo abria-lhe as portas para o processo composicional. Em sua colocação, Radamés dá crédito de cunho nacionalista as suas composições, pois se aproxima do

¹¹ Shuker (1999, p. 189) menciona NEGUS, K. *Popular Music in Theory*. Cambridge: Polity Press. 1996.

¹² *Jornal Última Hora*, 01/12/1976 in: “Radamés esse erudito tão popular”, entrevista realizada por Mara Caballero.

pensamento de Mário de Andrade quando coloca que a composição erudita deve estar baseada na cultura popular. Henry Mancini, ao abordar esse tema, coloca que “[...] o arranjador ocupa na música um espaço quase indefinido, entre o orquestrador e o compositor” (MANCINI, 1986. p. 4).

Em uma linha cronológica, Ian Guest coloca que a atribuição do arranjador, inicialmente, era “viabilizar uma música de tradição oral para a execução em público [...], com a tecnologia (decorrente da ‘indústria cultural’) a expressão se desgastou [...]. A definição seria a mesma, mas perdeu a força”¹³. Diante disso, fica claro que possivelmente ao mesmo tempo em que os meios tecnológicos elevaram o “grau de interferência” do arranjador, tanto na indústria fonográfica como no rádio, as questões mercadológicas implicaram em cada vez menos destacar a função do arranjador na canção. Como salienta Jambeiro (1975):

Os maestros arranjadores, transformados que foram em ‘técnicos’ a serviço da indústria do disco, perderam sua auréola de regentes de orquestras, passando ao papel de mediadores entre o compositor e o produtor de fonogramas, para os quais trabalham seja como assalariados, seja como tarefeiros (JAMBEIRO, 1975, p. 61).

Em suma, como explica Barros, a canção popular apresenta:

[...] uma variedade enorme de gêneros... as autorias são complexas: há compartimentação de letras e músicas, há arranjadores e orquestradores, e há intérpretes [...]: assim, não há muito espaço às ideias de “autenticidade”, “desvirtuamento” ou inferências de classes na criação da canção popular, constituindo-se, muitas vezes, quase em criação coletiva (BARROS, 2001, p. 15).

Nessa teia de estreitas relações e atribuições, o arranjador exerce o papel de mediação em cadeia, entre o compositor e si próprio no processo da feitura do arranjo, entre o compositor e a entidade mercadológica e, em última instância, entre seu arranjo e seus ouvintes, sendo que todas as instâncias se influenciam mutuamente.

¹³ Entrevista concedida via correio eletrônico, em abril de 2010.

1.2 Arranjando nas bandas, no teatro de revista, no rádio e no disco

O procedimento de arranjo musical praticado no Brasil teve seus primórdios na França, por intermédio das bandas militares, entre fins do século XIX e começo do século XX. O gênero musical mais utilizado nestas manifestações era a marcha. A marcha militar aparece entre as danças populares como uma manifestação ocidental-europeia e urbana, que relata o modelo de criação de bandas para favorecimento populista dos governos republicanos. Nos Estados Unidos, chamavam este grupo formado por sopros e percussão de “banda militar francesa”, dada a sua origem, fixando-se sob o gênero banda-marcha-parada idealizada por John Phillip Sousa. (TEIXEIRA, 2001, p, 43). Schuller (1968), mostra em seu livro *O velho Jazz* que, nos Estados Unidos, as bandas de concerto incluíam também em seu repertório músicas orquestradas de *ragtime*¹⁴. Segundo ele: “Uma das primeiras [bandas] a tocar *ragtime* negro foi a própria orquestra de Scott Joplin, em Sedalia, formada em torno de 1897” (SCHULLER, 1968, p. 336).

Segundo Vicente Salles, musicólogo brasileiro, a partir da transferência da corte portuguesa para a cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1808, as bandas militares foram introduzidas no Brasil, com “formações modernas” (SALLES, 1985, p. 20 apud BINDER, 2006, p. 9), fato que levou aos maestros a tarefa de adaptarem seus repertórios a essas novas formações.

Os primeiros exercícios deste tipo de adaptação ocorreram através da Banda do Corpo de Bombeiros, fundada em 1896, por Anacleto de Medeiros, maestro, compositor e orquestrador¹⁵. Nestas bandas oriundas, em sua maioria das corporações militares, o maxixe¹⁶ era comumente utilizado, transportado do piano de Chiquinha Gonzaga¹⁷, entre

¹⁴ *Ragtime*: “Música caracterizada por melodia sincopada sobre um acompanhamento rítmico regularmente acentuado. No sentido mais estrito o ragtime é um estilo musical ao piano, criado em fins do século XIX” (SCHULLER, 1968, p. 444).

¹⁵ Disponível em: <<http://musicosdobrasil.com.br/anacleto-de-medeiros>>. Acesso em: out. 2011.

¹⁶ Maxixe, canção e dança popular, semelhante ao tango brasileiro, porém mais alegre, escrito em binário simples e geralmente no modo maior. Já para Mário de Andrade, o maxixe seria a primeira dança genuinamente nacional e que teria nascido a partir da fusão do tango e da habaneira com a rítmica da polca, tendo ainda uma adaptação da síncopa afro-lusitana. Já para Ricardo Cravo Albin, o maxixe seria "outro gênero musical fundador da MPB".

outros compositores, para as bandas de música a duas vozes. A primeira voz ficava responsável pela melodia e a segunda voz funcionava como um baixo cantante executado pela tuba, pelos trombones e bombardinos, em perfeito contraponto com a melodia principal¹⁸. No arranjo musical, Anacleto de Medeiros foi um dos protagonistas, fazendo principalmente uma ligação da música de choro com a linguagem das bandas musicais no Brasil.¹⁹

Bessa (2005) coloca, em seu artigo *Apontamentos para o estudo do arranjo na música popular* (2005, p. 9), que, nessa época, Francisco Braga, Albertino Pimentel (Carramona) e Paulino Sacramento também atuaram como compositores e arranjadores. Eram estudantes do “Asilo de meninos desvalidos”, e posteriormente tornaram-se também mestres de bandas, migrando para o teatro de revista²⁰ nessa função.

Uma fileira de arranjadores antecessores a Radamés Gnattali atuaram entre fins do século XIX como mestres de bandas e também no teatro de revista em maiores ou menores proporções. Dentre outros, destacam-se os nomes de alguns maestros que exerceram a função de arranjador nas corporações musicais e bandas Militares: Anacleto de Medeiros no Rio de Janeiro; Albertino Pimentel, sucessor de Anacleto; Antão Fernandes em São Paulo; João Antonio Wanderley na Bahia e José Lourenço da Silva (Zuzinha) em Pernambuco.

Anacleto de Medeiros (1866 - 1907) - Após obter certificado de professor de clarineta em 1886 pelo Conservatório de Música do Rio de Janeiro, dirigiu a Banda do Corpo de Bombeiros, inaugurada em 15 de novembro de 1896, sob o comandante interino Eugênio Jardim. Nessa época, Anacleto “[...] tocava todos os instrumentos de sopro, desde a flauta, que foi o seu primeiro instrumento, até o contrabaixo, que executava com perfeição, embora o predileto fosse o sax-soprano” (VASCONCELOS, 1977, p. 107). Anacleto de Medeiros atuou como “[...] mestre e organizador de várias bandas, como a da

¹⁷ Chiquinha Gonzaga 1837-1945. Pianista e compositora, primeira profissional a levar o choro para o piano. Compôs também polcas e maxixes para o teatro musicado, dentre as quais, a polca *Atraente*; a valsa *Desalento* e o tango *Sedutora*. (SEVERIANO, 2008, p. 43).

¹⁸ GNATTALI, Roberto. *Apostila de Oficina de História da MPB ministrada no 5º Festival de Música de Itajaí*, 2002.

¹⁹ Ver MARCONDES, 1977, p. 466.

²⁰ Um gênero mais popular das artes cênicas, mobilizando cantores, comediantes, bailarinas compositores e músicos. (Saroldi 1988, p. 24).

Fábrica de Tecidos Bangu, a da Fábrica de Tecidos de Macacos (depois Paracambi), e de Piedade (Magé)” (MARCONDES, 1977, p. 466). A partir de 1896, passou dirigir a Banda do Recreio Musical Paquetaense, quando foi convidado a criar a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro. Como mostra Vasconcelos (1977): “Anacleto era também orchestrador e tocava qualquer instrumento. Diz-se dele que, tendo chegado o novo instrumental da Banda do corpo de Bombeiros, experimentou, um a um, todos os instrumentos, extraindo de cada, belas melodias” (VASCONCELOS, 1977, p. 111). Além disso, as primeiras gravações da Casa Edson com essa corporação musical têm os arranjos de Anacleto de Medeiros (NASCIMENTO, 2011, p. 78). Dessa forma, atribui-se a Anacleto a “criação de uma linguagem orquestral popular no Brasil, ao fundir a linguagem das bandas à das rodas de choro”²¹ (BESSA, 2005, p. 8). Segundo CAZES (1998, p. 28), “Anacleto foi um exímio melodista, excelente harmonizador, e sabia orquestrar de forma bastante evoluída para um músico de ‘banda’ da época”.

Outros personagens que se destacam nesse período são:

Albertino Pimentel (1874 - 1929) - Compositor, regente e pistonista. Carramona, como era conhecido, foi o sucessor de Anacleto de Medeiros, “[...] tendo-lhe substituído no nível de igualdade” (VASCONCELOS, 1977, p. 288), o que pode comprovar também sua atuação como arranjador musical.

Antão Fernandes (s/d) - Sobre esse maestro sabe-se que foi professor de Ivan Paulo Silva, o maestro carioca, e dirigiu a Banda da Força Policial de São Paulo, sendo considerada na época a melhor do Estado (TINHORÃO, 1972, p. 187).

João Antonio Wanderley (1876 - 1927) - Maestro da Banda do 1º Batalhão da Policia da Bahia entre 1912 a 1927. Quando se apresentou no Rio de Janeiro em 1917, com sua banda, esta foi considerada por Oscar Guanabario como a melhor banda de música do Brasil. Sobre esta corporação, Tinhorão comenta que “por volta de 1917, iria começar também a gravar discos para a Casa Edson, revelando o alto nível dos músicos baianos e a excelência dos arranjos de seus mestres” (TINHORÃO, 1998, p. 188).

²¹ BESSA, Virgínia de Almeida. Apontamentos para o estudo do arranjo na música popular brasileira: história, fontes e perspectivas de análise. In: VI Congreso de la Rama Latino americana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, 2005, Buenos Aires. Música Popular, Exclusión/Inclusión Social y Subjetividad en America Latina, 2005.

José Lourenço da Silva (1889 - 1952) - Capitão Zuzinha, regente da Banda da Polícia Militar de Pernambuco: “Aclamado como um dos “monstros sagrados” do *frevo* instrumental foi o responsável pela transformação da *polca-marcha* em *marcha-frevo* no princípio do século XX (SALDANHA, 2008, p. 52). Ainda segundo Saldanha (2001), a partir de 1936, quando as gravadoras RCA descobriram o mercado consumidor do Norte-Nordeste, passaram a incluir em seus catálogos marchas orquestradas e cantadas no carnaval de Recife. Porém, tais gravações estavam “[...] mais para marchinha carioca do que para frevo pernambucano [...]”. Com isso, o maestro Zuzinha foi trazido ao Rio de Janeiro para “[...] reescrever as instrumentações, controlar a execução, encrespar [apimentar, esquentar] os músicos” (SALDANHA, 2001, p. 61).

Segundo Lacerda (2009), Zuzinha “[...] foi de vital importância na estilização dos arranjos de Pixinguinha [...]. Em sua larga experiência como arranjador de frevo, transmitiu a Pixinguinha duas lições que podem ser usadas para delinear as mudanças ocorridas nos arranjos escritos e executados durante a década de 1930 e no seu decorrente período” (LACERDA, 2009, p. 78). Segundo Lacerda, a primeira lição foi “ensinar como arranjava” e a segunda, “ensinar como se executava”. Dessa forma, temos um breve relato de alguns maestros arranjadores pioneiros no arranjo musical brasileiro.

Seguindo para o início do século XX, até o final dos anos 1920, tem-se a grande fase do teatro de revista brasileiro, a qual teve seus melhores momentos com um elenco de músicos, cantores, atores e atrizes, muito bem representados por Aracy Cortes, Margarida Max e Otilia Amorim, além da massiva participação do que havia de melhor na música popular que contava também com uma leva de maestros. Para Diniz (2006), provavelmente esses maestros dividiam suas funções entre compositores e arranjadores: “Arranjador é o maestro que escreve na pauta, também chamado de pentagrama, aquilo que deve ser tocado pelos instrumentos, resultando o som geral no arranjo ou orquestração” (DINIZ, 2006, p. 203). Ainda segundo esse autor, na fase pioneira do teatro de revista o arranjo de música popular foi criado por maestros estrangeiros, sendo que: “A grande maioria dos instrumentistas que executavam as peças não sabia ler nenhuma notinha de música. Por isso, os maestros passavam as músicas cantarolando.” (DINIZ, 2006, p. 203). Para Tinhorão (1972, p. 25), esses maestros, “[...] escreveram durante 30 anos centenas e

centenas de partituras em que esgotavam a imaginação em *ouvertures* e apoteoses, e ainda tinham que criar maxixes em profusão, para atender à fome de ritmo das primeiras gerações cariocas [...]”. Desta geração Tinhorão destaca os seguintes *maestros*:

Paulino Sacramento, Assis Pacheco, José Nunes, Luz Júnior, Sofonias Dornelas, Júlio Cristobal, Domingos Roque, Bento Moçurunga, Sá Pereira, Bernardo Vivas e Roberto Soriano (TINHORÃO, 1972, p. 25).

Dos *compositores* do teatro de revista, muitos desses migraram para o rádio e o disco. Tinhorão informa os seguintes nomes com suas respectivas datas de ingresso, nesses novos meios:

[...] Freire Júnior (1917), José Francisco de Freitas (1918), Eduardo Souto (1920), Sinhô (1920), Henrique Vogeler (1925), Hekel Tavares (1926), Sebastião Cirino (1926), Pixinguinha (1926), Lamartine Babo (1926), Donga (1928), Ari Barroso (1928), e Augusto Vasseur (1930)” (TINHORÃO, 1972, p. 25).

Dentre essas duas listagens de *maestros* e *compositores*, citadas por Tinhorão, em razão de os maestros terem que “criar maxixes em profusão”, essa tarefa conseqüentemente poderia levar os maestros a uma possível experiência de arranjo, procurando ajustar-se aos compositores que buscavam “[...] esforçadamente adaptar sua formação semi-erudita ao gosto musical das camadas mais amplas da cidade” (TINHORÃO, 1972, p. 25). Além do relato de Diniz, especificando as atribuições do maestro como o responsável pelo arranjo ou orquestração, estes aspectos podem indicar que grande parte dos maestros e compositores desta época também arranjava. A afirmativa que fortalece a ideia de que o arranjo está presente, principalmente, na pauta de atribuições dos maestros em comum acordo com Diniz (2006), essa mesma ideia se apresenta no texto em que Severiano explica o termo “maestros-arranjadores”:

Assim, no período, além de ter a seu serviço *compositores* como Sinhô (o mais requisitado), Eduardo Souto, Pixinguinha, Donga, Freire Júnior, José Francisco de Freitas, Henrique Vogeler e os novatos Lamartine Babo e Ary Barroso, *maestros-arranjadores* como Pedro de Sá Pereira, Antonio Lago, Assis Pacheco, José Nunes, Bernardino Vivas e os estrangeiros Júlio Cristóbal e Antonio Rada [...] (SEVERIANO, 2008, p. 93, grifo nosso).

Paralelamente a essas informações, a Revista *Diretrizes* de 10 de julho de 1941, cita os nomes dos arranjadores que se encontravam disponíveis no meio musical, mostrando também alguns compositores que atuaram também como arranjadores:

Vamos publicar para os leitores de *Diretrizes*, a relação dos orquestradores que, apesar de todos os seus recursos e conhecimentos musicais, não são aproveitados como deviam pelas nossas casas de discos: Pixinguinha, Radamés Gnattali, Lírio Panicali, Augusto Vasseur, Carlinhos de Almeida, Eleasar de Carvalho, Júlio Cristobal, Henrique Vogeler, Milton Calazans, Carioca, Florêncio, Taranto, Jeronymo Cabral, J. Aimberê, Satyro de Mello, Celso Macedo, Luiz Quesadas, Guaraná, José Gagliardi, Glikman, Lazdi, Muraro, Kalua, Freitas, José Maria de Abreu, Luiz Baptista, Guerra-Peixe, Custódio Mesquita, Mário Silva, Dedé, Coruja, Gaó, Sá Pereira, Raphael Baptista, Pereira (pistonista), Bernardino Vivas, Vadico e Ivan (atualmente estão nos Estados Unidos), Cláudio Austins, Jesus, Martines Graus, Romeu Ghispman, Célio Nogueira e outros [...]” (matéria não assinada).

Além dessas informações, Nestor de Holanda em *Memórias do Café Nice* aponta também alguns arranjadores que atuaram nesse período:

Era constante o trabalho de Pixinguinha, Benedito Lacerda, Gaia, Osvaldo Borba, Gaó, Astor, Aldo Taranto, Vicente Paiva, Guerra Peixe, Luís Americano, Abel Ferreira, Lauro Maia, Bonfiglio de Oliveira, Luperce Miranda, Romeu Silva, Pedroca, Raul de Barros, Geraldo Medeiros, K-Ximbinho, Guaraná, Cipó, Carioca, Cirino, Britinho, Dedé. Dezenas deles passaram melodias para o pentagrama, nas mesas do Nice. Orquestraram. Consertaram métricas musicais. E sofreram com os desafinados [...] (HOLANDA, 1970, p. 122).

Dessa forma, a partir destes registros bibliográficos, poderemos elencar maestros, compositores e arranjadores que, no período compreendido entre fins do século XIX e até meados do século XX, constam terem atuado no arranjo²² musical brasileiro:

²² Segundo Marcondes (1977), somente a rádio Nacional do Rio de Janeiro, entre 1940 e 1950, mantinha em seu quadro de funcionários “[...] nada menos de 16 regentes arranjadores entre os quais André e Radamés Gnattali, Lírio Panicali, Ercole Vareto, Chiquinho (Francisco Duarte), Romeu Ghispman, Patané, Léo Peracchi, Alberto Lazzoli, Romeu Fossati, Zimbres, Severino Filho e Moacir Santos (MARCONDES, 1977, p. 640). Segundo Braga (2002, p. 106): “A crônica musical de 1941 reclamava da música popular. Tinha ela vários problemas sérios. Um deles, dizia-se, era ‘sem dúvida o da orquestração. Fala-se na falta de orquestradores, na impossibilidade de melhorar o padrão, por deficiência de elementos capazes de prepará-la convenientemente para sua apresentação em disco.” *Orquestradores que não trabalham*. Revista *D. Casmurro*, Rio de Janeiro, No. 55, p. 22, 10/7/41. (matéria não assinada)

TINHORÃO (1972)	SEVERIANO (2008)	DIRETRIZES (1941)	
MAESTROS	MAESTROS ARRANJADORES	ARRANJADORES	
Paulino Sacramento Assis Pacheco José Nunes Luz Júnior Sofonias Dornelas Júlio Cristobal Domingos Roque Bento Moçurunga Sá Pereira Bernardo Vivas Roberto Soriano	Pedro de Sá Pereira Antonio Lago Assis Pacheco José Cristobal Antonio Radas	Pixinguinha Radamés Gnattali Lírio Panicali Augusto Vasseur Carlinhos de Almeida Eleasar de Carvalho Júlio Cristobal Milton Calazans Ivan Paulo da Silva Florêncio Taranto Jerônimo Cabral J. Aimerê Satyro de Mello Celso Macedo Luiz Quesadas Guaraná José Gagliardi Glikman Lazdi Célio Nogueira Romeu Ghispman	Muraro Kalua Freitas José Maria de Abreu Luiz Baptista Guerra-Peixe Custódio Mesquita Mário Silva Dedé Coruja Gaó Sá Pereira Raphael Baptista Pereira Bernardino Vivas Vadico Ivan Cláudio Austim Jesus Martines Grau Henrique Vogeler
COMPOSITORES	COMPOSITORES		
Freire Júnior José Francisco de Freitas Eduardo Souto Sinhô Henrique Vogeler Hekel Tavares Sebastião Cirino Pixinguinha Lamartine Babo Donga Ari Barroso Augusto Vasseur	Sinhô Eduardo Souto Pixinguinha Donga Freire Júnior José Francisco de Freitas Henrique Vogeler Lamartine Babo Ari Barroso		

Quadro 1. Possíveis Arranjadores

Dentre estes maestros compositores e arranjadores, foi realizado um resumo biográfico da carreira artística desses músicos, buscando apontar suas atuações como arranjadores efetivamente. Como requisito para esta seleção, elencou-se músicos atuantes nesta tarefa musical, antecessores e contemporâneos à Radamés Gnattali. Levando-se em conta os relatos de Diniz e Severiano, que classificam os maestros como arranjadores, serão

citados os indicados por Tinhorão e Severiano. Para os compositores, usou-se o mesmo critério, contando ainda com o pressuposto de que tais nomes estejam presentes na listagem de arranjadores da revista Diretrizes, comprovando assim suas participações no arranjo musical brasileiro. Dessa intersecção seguem-se os seguintes nomes:

1.2.1 Maestros-arranjadores

José Nunes (1870 - 1930) - José Nunes da Silva Sobrinho Júnior. José Nunes chegou ao Rio de Janeiro no ano de 1905²³, a fim de conquistar um emprego como músico no 4º Batalhão da Brigada Policial. Reprovado na inspeção médica, prestou exame no 1º Batalhão de Infantaria do Exército, onde permaneceu por vários anos, sendo que após alcançar merecidas promoções chegou ao cargo de 1º sargento mestre de banda. Segundo Efegê (2007), era músico de estudo sólido,

[...] conhecia bem o molho necessário ao agrado da música popular brasileira. Sabia ao escrever um samba ou marcha que o autor cantava tamborilando na mesa ou numa caixa de fósforos, os efeitos a serem atingidos, ressaltando frases melódicas, usando acordes atraentes, etc. (EFEGÊ, 2007, p. 165).

No Clube dos Fenianos, do qual era sócio, apresentou com seus músicos da Brigada Policial o samba carnavalesco “Quem são Eles”, de autoria do popular pianista Sinhô, com sua instrumentação. “Quase todas as composições cujos autores lhe pediam para lançar nas cinco linhas da pauta [...] ganhavam rápida popularidade, pois além de excelente orquestração eram executadas por exímios instrumentistas” (O JORNAL, 1966 *apud* EFEGÊ, 2007, p. 166). Conforme Tinhorão (1972), José Nunes foi também maestro do teatro de revistas, fato que pode em alguma medida indicar que o maestro também arranjava nesta época. Segundo Vasconcelos (1977), Nunes “é autor do *Maxixe de Ferro*, gravado pela Banda da Casa Edson entre 1904 e 1912 (Odeon 40.031), do *Maxixe Aristocrático*, gravado pela dupla Medina de Sousa e Olímpio Nogueira, entre 1910 e 1912 (Victor norte-americana 98.796), e de *O Maxixe e o Samba*, levado à cera pela mesma

²³ Segundo Vasconcelos (1977, p. 233), estas datas são prováveis e presumíveis. Efegê (2007), em seu “flash biográfico” sobre José Nunes, informa que em 1950, o mesmo estaria com dezoito anos de idade. (EFEGÊ, 2007, p. 166).

dupla, também entre 1910 e 1912 (Victor norte-americana 98.716)” (VASCONCELOS, 1977, p. 233).

Paulino Sacramento (1880 - 1926) - Compositor, regente e pianista. Paulino Pinto do Sacramento, nasceu em 8 de dezembro de 1880, na cidade de Niterói-RJ. Produziu partituras para óperas, burletas e revistas, sendo sua primeira para o teatro de revista datada de 1912 intitulada: “O Rio civiliza-se”. Além do tango “Pierrô”, Sacramento escreveu o “Vatapá”, “[...] gravado a 19 de junho de 1971, na RCA Victor, por Radamés Gnattali (piano), Altamiro Carrilho (flauta), Paulo (bombardino), Dino e Meira (violões) e Canhoto (cavaquinho) [...]” (VASCONCELOS, 1977, p. 338). Segundo Mariz (1985), Sacramento “[...] prestou meritória contribuição à música vocal brasileira [...], e era dotado de extraordinária facilidade para compor e instrumentar” (MARIZ, 1985, p. 51).

Assis Pacheco (1865 - 1937) - Compositor, pianista, teatrólogo e crítico. Francisco Assis Pacheco nasceu na cidade de Itu-SP e, após cursar composição na Itália, retornou ao Brasil, fixando-se no Rio de Janeiro. Em 1904 musicou a revista “Avança” de Álvaro Peres e Álvaro Colas (VASCONCELOS, 1977, p. 104). Em 1892, musicou “O Tribofê” de Artur Azevedo, e dois anos depois, estreou sua revista “Itararé”. Em 1894, iniciou carreira de regente²⁴ Para Tinhorão (1972, p. 67), o paulista Assis Pacheco, tanto quanto os pioneiros do teatro musicado, como por exemplo, o português João Pedro Gomes Cardim, nada ficou a dever como autor de partituras.

Sofonias Dornelas (1870 - 1941) - Regente, compositor e letrista. Sofonias Galvão Dornelas Pessoa, nasceu em Recife-PE, chegando ao Rio de Janeiro aos 27 anos, formado como maestro em uma escola particular do Recife. Em 1912, na cidade de Niterói, onde trabalhava como ajudante de ordens no 8ª Região Militar, devido ao grande fascínio pela música e o teatro, fundou com um comerciante Sr. Campos, uma Companhia de Operetas. Segundo Vasconcelos (1977), os jornais assim diziam sobre Dornelas: “À noite embainhava a espada e desembainhava a batuta”. No ano de 1914, trabalhou ao lado de Paulino Sacramento e Adalberto de Carvalho, musicando a peça “É Fita” na qual cada um escreveu um ato. Por volta de 1914 teve Pixinguinha como seu maestro auxiliar, na Companhia Ataliba dos Reis, no Teatro Rio Branco. No ano de 1926 escreveu as músicas e

²⁴ Disponível em: <www.dicionariompb.com.br>. Consulta em: mar. 2011.

os versos da peça musical “Minha Palhoça”. Consta ainda que Dornelas era compositor de músicas regionais (VASCONCELOS, 1977, p. 267).

Bento Moçurunga (1879 - 1970) – Compositor, revistógrafo, violinista, pianista. Bento João de Albuquerque Moçurunga era natural da cidade de Castro-PR. Suas primeiras vivências musicais ocorreram entre familiares, mantendo também contato com violeiros populares e músicos de uma colônia de negros escravos libertos, além de músico de bandas. Chegou ao Rio de Janeiro por volta de 1905. Em 1907 ingressou no Instituto Nacional de Música, I.N.M., cursando disciplinas com Francisco Braga (contraponto, composição e fuga), Frederico Nascimento (harmonia), e Ernesto Ronchini (violino). Foi primeiro violino da orquestra do Centro Musical, regida por Francisco Braga. Sua carreira de maestro teve início em 1916, na companhia de teatro São José, a princípio como auxiliar do maestro José Nunes e em seguida, após a morte de Nunes, atuou como diretor do teatro. Entre 1918 e 1922, destaca-se por sua atividade no arranjo musical, na qual musicou operetas, supervisionou ensaios, trabalhando ainda no teatro Lírico, Apolo, Carlos Gomes e o Recreio Dramático. No ano de 1930, quando de sua volta para a cidade natal, Curitiba, desenvolveu atividades como professor de canto orfeônico e instrumentação. Criador de inúmeros sambas, tangos, choros, marchas e valsas, Moçurunga em 1946, foi o fundador da Orquestra Estudantil de Concertos sendo que em 1958 passou a ser chamada como Orquestra Sinfônica da Universidade do Paraná (MARCONDES, 1977, p. 492).

Sá Pereira (1892 - 1955) - Pedro de Sá Pereira. Sobre este músico encontrou-se poucas informações. Constam no acervo do Instituto Moreira Sales, uma boa parte de suas composições. Tinhorão lembra-o como “[...] autor da “canção em ritmo de samba” *Chuí-Chuí*” (TINHORÃO, 1972, p. 67).

Luz Júnior (s/d) - Sobre este maestro tem-se apenas registros de que atuou ao lado de Chiquinha Gonzaga em maio de 1916: “Reapresentação de PUDESSE ESTA PAIXÃO no Teatro de Parque em Recife. Direção cênica: ator Mazullo. Direção musical: maestro Luz Júnior”²⁵. Consta neste sítio que, em 1913, a peça “Abre Alas” de Armando Rego e Rego Brás, foi musicada por Luz Júnior e Francisca Gonzaga.

²⁵ Contribuições de Chiquinha Gonzaga ao teatro musicado: relação de peças (1883-1936). In: <www.chiquinhagonzaga.com/.../Chiquinha_Gonzaga_teatro.pdf>. Acesso em: mar. 2011.

Sobre os nomes apresentados por Tinhorão e Severiano, restam Bernardino Vivas, Roberto Soriano e Antônio Lago, os quais até o presente momento, não se encontrou informações relevantes. Nesta próxima etapa será destacado os compositores que constam ainda na lista de arranjadores.

1.2.2 Compositores-arranjadores

Henrique Vogeler (1888 - 1944). No fim dos anos 20, era visto como um dos grandes compositores da música popular brasileira. Com a composição *Linda Flor*, grande sucesso da época, tornou-se o primeiro autor de samba-canção no estilo moderno, quando após o lançamento da nova versão de Linda Flor, com o nome *Ai, Ioiô*, projetou-se internacionalmente com premiação na Alemanha. Nestor de Holanda em sua nota biográfica sobre Vogeler, informa que, além de funcionário da Central do Brasil, atuava também como compositor, pianista e maestro (HOLANDA, 1970, p. 107).

Em 1917, Vogeler aparece em *A Nota* como “músico profissional, primeiro compositor e orquestrador de casas de música, além de autor de partituras para o teatro de revista”. Nos anos de 1930, após uma temporada na Brunswick, fábrica alemã de discos, Vogeler retomou suas atividades como [...] orquestrador e maestro de da banda do Circo Dudu, que armava sua lona na Praça da Bandeira (TINHORÃO, 1972, p. 150).

José Francisco de Freitas (1897 - 1956). Segundo Tinhorão (1972), Freitinhos destaca-se como um compositor vitorioso e bem sucedido financeiramente, estudou piano e teve algumas noções de composição, passando a escrever a partir de 1918 dezenas de partituras para revistas e burletas para o teatro musicado, o que leva a crer que possivelmente possa ter escrito alguns arranjos, uma vez que também era maestro de uma pequena orquestra de estilo *jazz band* (MARCONDES, 1977, p. 292).

Aos 21 anos, teve suas músicas editadas pela Casa Carlos Werhs, sendo que, em troca disso, era pianista dessa loja na Rua Carioca. Em sua fala, comenta como propagava suas músicas: “faço imprimir 100 mil folhetos com os versos, quinhentas orquestrações e cinquenta partituras distribuídas graciosamente a todos que possam servir como veículo, difundindo minhas composições” Quando de posse de um gramofone portátil, emprestava-o

às pessoas que faziam festas em suas casas, sob a condição de só tocarem os seus discos. Isso lhe rendera cinco posições consecutivas de vencedor em suas composições carnavalescas (TINHORÃO, 1972, p. 103).

Eduardo Souto²⁶ (1882 - 1942) - Compositor, regente e pianista. Nasceu na cidade de São Vicente, SP. Aos 11 anos de idade veio para o Rio de Janeiro, dando início aos estudos musicais. A valsa “Amorosa” foi composta por Eduardo Souto nesta época, mais precisamente aos 14 anos de idade. Além dessa composição, em 1919 o “Despertar da montanha”, que ficou conhecida mundialmente, também tem sua autoria. Vasconcelos (1977), sobre Eduardo Souto traz os seguintes informes: “Orquestrador de música sinfônica, realizou concertos no Rio de Janeiro e em São Paulo”. [...] Escreveu música para diversas revistas, entre elas Zig Zag, em parceria com o maestro Antonio Lago, com original de Bastos Tigres (1926)” (VASCONCELOS, 1977, p. 399).

De acordo com Mariz (1985), Souto foi maestro de revistas, tendo o apoio de José Nunes no teatro São José, exercendo, antes de sua exoneração das atividades musicais, o cargo de diretor das gravações da Casa Edson (discos Parlophon e Odeon) (MARIZ, 1985, p. 119). Em (EFEGÊ, 2007, p. 150), Souto recebeu aplausos calorosos quando, em 12 de junho de 1906, regeu uma orquestra no Éden Clube, a ária “Tosca” acompanhando o tenor Santucci. Para Tinhorão (1972), a partir de 1917, o proprietário da Casa Carlos Gomes, através de sua loja de partituras (a mais frequentada da época), lança-se a promover suas músicas nas festas do arraial da Penha, no carnaval e no teatro de revista da Praça Tiradentes (TINHORÃO, 1972, p. 162).

Alfredo da Rocha Viana Júnior (1898 - 1973) - Compositor, instrumentista, arranjador e regente. Pixinguinha, apelido dado pela avó, nasceu em Piedade-RJ. Desde muito cedo teve contato com a música, tocando aos nove anos com seu pai num grupo de arrasta-pés e serestas. Obteve seus estudos na flauta transversal sob os cuidados de Irineu de Almeida (Batina), tomando também algumas aulas com César Borges, sendo que logo adiante passaria para o saxofone. Compôs seu primeiro chorinho em 1911 intitulado “Lata

²⁶ Segundo pesquisador paulista, Cláudio Leal em seu conceituado estudo na área do arranjo musical, Souto entre 1920 e 1927, além de regente e orquestrador, atuou também escrevendo partituras para o teatro de revista. Foi responsável pelo “Coral Brasileiro” que integrava dentre outros cantores, Bidu Saião, Zaira de Oliveira, Nascimento Silva.

de leite”. Na orquestra do Pádua iniciou sua carreira como flautista, passando em seguida a integrar a orquestra do Cine Teatro do Rio Branco, sob a regência de Paulino Sacramento. Após viagem para a França com os grupo “Oito Batutas”, passou a atuar em diversas orquestras como líder, instrumentista e arranjador (MARCONDES, 1977, p. 617). Em 1926, como regente da orquestra do Cine Rialto, apresentava-se com a Companhia negra de revista. Segundo Mariz (1985):

Foi justamente a partir de 1931 que o artista começou a orquestrar para a R.C.A. Victor tantos discos de êxito: O teu cabelo não nega, Chegou a hora da fogueira, Linda Morena, etc. A Victor andava à procura de um bom arranjador e Pixinguinha deu alma nova ao velho escritório da Rua do Mercado - levou-lhe seus inúmeros choros e teria sido o primeiro a fazer arranjos para a música popular brasileira em gravações (MARIZ, 1985, p. 208).

Após estar engajado no cenário musical carioca, aperfeiçoou seus estudos no I.N.M. (Instituto Nacional de Música), desenvolvendo várias atividades no âmbito musical como maestro da Banda da Polícia Municipal, professor de música e canto orfeônico, trabalhando ainda na função de escriturário da Prefeitura do Rio de Janeiro. Vale ressaltar que na rádio Nacional, encontra-se registrado ainda uma produção de 17 arranjos de Pixinguinha (PEREIRA, 2006, p. 50). Dentre os compositores-arranjadores aqui citados, Pixinguinha encontra-se entre os poucos que tiveram participação efetiva como arranjador nas bandas militares e no teatro de revista, seguindo com grande presença para a indústria fonográfica.

Augusto Vasseur (1899 - 1969) - Nestor de Holanda (1970), em sua citação biográfica entre outras composições, coloca-o como compositor de “Morena”, além de pianista, violinista, chefe de orquestra e arranjador (HOLANDA, 1970, p. 107). Augusto Arnaldo Vasseur, diplomado em 1919 com medalha de ouro pelo Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, neste mesmo ano atuou como pianista da orquestra de Cícero Meneses que se apresentava no Cine Avenida. Era instrumentista disputado entre as orquestras e os grupos cariocas, tanto no violino como no piano.

No ano de 1923, tocou na *Brazilian Jazz* e na *Jazz-Band* Beira-Mar Cassino. Em seguida, participou do conjunto Carlito *jazz*, acompanhando a companhia francesa de revista Bataclan no teatro Lírico do Rio de Janeiro. Como mostra Marcondes (1977, p. 785), Vasseur “[...] escreveu várias partituras para teatro de revista, além de valsas, sambas,

choros, canções e jongos, entre outros gêneros”. Entre as décadas de 1920 e 1930, chegou a primeiro violino da orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Holanda (1970), em seu livro “Memórias do café Nice” traz também um caso interessante, sobre esse assunto contando que quando Augusto Vasseur estava sem dinheiro “[...] ia para o Nice, levando lápis e papel de música. Logo aparecia quem quisesse que eu escrevesse. [Vasseur] Eu ganhava dez cruzeiros por peça. Cem cruzeiros por orquestração. Em duas horas, tomando cafezinho, defendia minha féria...” (HOLANDA, 1970, p. 121).

Consta, segundo Pereira (2006), que Vasseur produziu cerca de 50 arranjos na rádio Nacional, sendo admitido em 1 de maio de 1949 e desligado da emissora em 30 de janeiro de 1966 (PEREIRA, 2006, p. 47). Como afirma Mariz (1985, p. 111), provavelmente, por motivos de uma vida desregrada, após esse período, não se tem mais informações sobre sua carreira musical.

Sebastião Cirino (1902 - 1968) - Instrumentista e compositor. Natural de Juiz de Fora, MG, Cirino aprendeu os dotes musicais numa banda de presidiários como trompetista. Após um tempo de estadia na Bahia, atuando no 56º Batalhão de Caçadores do Exército, de volta ao Rio de Janeiro empregou-se no Cine Guanabara como trompetista (MARCONDES, 1977, p. 194). Em princípio sua carreira mostra-se trivial, como diz Efegê (2007):

[...] para não se supor apressadamente ter sido Sebastião Cyrino apenas compositor popular e bom executante desse gênero, deve-se logo acrescentar que era também competente arranjador e orquestrador. Tais qualidades foram reconhecidas na França onde ele esteve durante quatorze anos e lhe conferiram o *Diplome de Croix d'Honneur de Chevalier de l'Education Civique*. (EFEGÊ, 2007, p. 238).

Vale informar ainda que Cirino pertenceu à *Société Generale Internationale de l'Édition Phonographique et Cinematographique* de Paris. Em sua estada na França por intermédio da orquestra da Ba-ta-clam, aperfeiçoou seus estudos ainda no violino, instrumento que realizou alguns recitais (O Jornal 01/09/1968 apud EFEGÊ, 2007, p. 238).

A seguir tem-se os nomes de arranjadores que se destacaram no cenário musical deste período, compreendido entre fins do século XIX até meados do século XX, e desenvolveram grande parte de suas atividades no mesmo período que Radamés Gnattali,

que, conforme mencionado, iniciou suas atividades na indústria fonográfica ao lado de Pixinguinha, como arranjador da RCA Victor em 1932.

Maestro Piló (1886-?) - Nelson Victório Emanuel Piló, violonista emérito, natural de Belo Horizonte - MG, em 1935, foi admitido para integrar o *cast* da rádio Nacional²⁷, na função de orquestrador e arranjador (EFEGÊ, 2007). Ainda segundo este autor:

Quando a Casa *Arthur Napoleão* quis fazer a transcrição para violão de algumas musicas de Ernesto Nazareth foi buscá-lo na sua humilde vivenda do subúrbio de Vicente de Carvalho para realizá-la. Do mesmo modo, a coletânea do repertório de Catulo da Paixão Cearense que ora esta sendo publicada, pela tradicional editora sob a orientação de Guimarães Martins, é de autoria de Pilo a transcrição para violão-solo (O JORNAL, 2/6/1963 apud EFEGÊ, 2007, p. 69).

Ainda sobre sua atuação na rádio Nacional, constam registrados 13 números entre arranjos e composições do maestro Piló (PEREIRA, 2006, p. 44).

Lírio Panicali (1906 - 1984) - Regente, arranjador, compositor e instrumentista. Filho de imigrantes italianos nasceu na cidade de Queluz, SP. Veio para a capital paulista aos doze anos de idade, e ingressou no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo onde desenvolveu suas aptidões musicais. Em 1922, transferiu-se para o Rio de Janeiro dando continuidade aos estudos no I.N.M., e atuou como maestro da Companhia Negra de Revista. Por questões familiares, retornou a São Paulo após intensa atividade na cidade carioca, permanecendo um curto período onde trabalhou na rádio São Paulo até 1938. De regresso ao Rio de Janeiro, neste mesmo ano trabalhou na rádio Nacional, quando organizou a Orquestra Melódica Lírio Panicali. Atuou ao lado de grandes locutores como Almirante e Paulo Roberto. Segundo Marcondes (1977), Panicali:

Foi maestro da rádio M.E.C. e fez arranjos para quase todas as gravadoras do país, tendo se destacado na Columbia orquestrando discos de artistas como Caubi Peixoto, Tito Madi e Sérgio Murilo. Fez também arranjos para diversas orquestras, entre as quais a de Zacarias. Com o aparecimento das telenovelas, na década de 1960, foi convidado a escrever algumas trilhas sonoras e, mais tarde, em 1972, resumiu esse seu trabalho no LP Odeon Panicali e as novelas (MARCONDES, 1977, p. 586).

²⁷ Apesar de Pereira mencionar que o maestro Piló foi admitido na rádio Nacional como radialista, deixou uma produção de 13 arranjos (PEREIRA, 2006, p. 49).

Panicali era requisitado por Francisco Alves e só cantava sob sua orientação. Além de suas atribuições musicais, dirigiu a fábrica de discos “Sinter” (MARIZ, 1985, p. 115), sendo um dos fundadores no ano de 1950. Nesta mesma data lançou seu primeiro LP com o título: “Orquestra Melódica de Lírio Panicali” (MARCONDES, 1977, p. 586). Segundo Pereira (2006), Panicali foi admitido na rádio Nacional em 16 de janeiro de 1948, na função de maestro, sendo desligado desta emissora em 20 de agosto de 1961, deixando uma produção de 675 arranjos (PEREIRA, 2006, p. 48).

Eduardo Patané (1906 - 1969) - Maestro, compositor, regente e violinista. Eduardo Carmelo Patané consta como arranjador da Rádio Nacional com 59 arranjos e composições (PEREIRA, 2006, p. 41). Ainda este mesmo autor atesta em sua pesquisa um documento que mostra a “Remuneração e função dos maestros da Rádio Nacional”, no qual o nome de Eduardo Patané aparece apenas como regente (PEREIRA, 2006, p. 59).

Custódio de Mesquita²⁸ (1910 - 1945) - Custódio Mesquita de Pinheiro, compositor, instrumentista, regente e ator. Aluno do I.N.M. (Instituto Nacional de Música,), aluno de Luciano Gallet, baterista, pianista e compositor. Sua principal composição foi “Saia do caminho” em parceria com Evaldo Rui. Como músico e compositor, segundo Mariz (1985), sua participação no cenário musical brasileiro, iniciada no rádio, é mais acentuada na área da composição. Para Alcyr Lenharo, Mesquita foi o “primeiro compositor a se preocupar em vestir a música brasileira, dar-lhe mais riquezas de harmonia e de arranjos” (LENHARO, 1995, p, 64). De acordo com Barros (2001), o fox “Mulher” gravado em 1940 pela RCA Victor e a valsa “Velho realejo” ambos são “orquestrações” de Custódio. Entre 1943 e 1944, “mostrou novamente essa habilidade, arranjando e orquestrando dez peças de Ernesto Nazareth [...]” (BARROS, 2001, p. 153).

Mesquita em sua biografia - dados artísticos - contida no dicionário *Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, foi considerado um “[...] compositor de melodias elaboradas e que em muitas delas antecipou arranjos que somente seriam vistos durante a bossa nova”. A referência ao arranjo, nas duas citações, envolvem o arranjo da própria composição, com relação a melodia e harmonia, fato que não era comum aos compositores da época, pois

²⁸ Custódio Mesquita. Consulta realizada em 12/06/2010 em: <www.dicionariompb.com.br/custodio-mesquita/dados-artisticos>.

estes eram em sua maioria “[...] os compositores de ouvido (os chamados *maestros caixa de fósforo* ou *orelhudos*” (EFEGÊ, 2007, p. 238). Como informa Hermilson Garcia do Nascimento em sua dissertação: “Mesmo em gravações que continham sopros acrescidos ao arranjo de base, pode-se perfeitamente aceitar a ideia de que Custódio escrevesse as linhas, mas isso ocorria mais até 1936, por que depois ‘quase sempre confiou a profissionais conhecidos a orquestração de suas canções’ (BARROS, 2001 apud NASCIMENTO, 2001, p. 19).

Oswaldo Gogliano (1910 - 1962) - Filho de imigrantes italianos, nascido no bairro do Brás na cidade de São Paulo. Sua família era composta de músicos, seu irmão tocava saxofone e flauta, e sua irmã piano. Aos dezesseis anos abandonou a profissão de datilógrafo para tocar piano. Em 1929, sua primeira composição gravada pela Odeon, na voz de Genésio Arruda, foi o samba “Deixei de ser otário”. Nessa época já fazia orquestrações. Em 1939, estudou harmonia, composição musical, e regência com o compositor italiano Mário Castelnuovo Tedesco (MARCONDES, 1998 apud SANTOS, 2006).

Em nota biográfica sobre alguns compositores, Holanda (1970) diz: “Vadico (*Feitio de Oração* etc.), pianista, arranjador e chefe de orquestra” (HOLANDA, 1970, p. 107).

Léo Peracchi (1911 - 1993) - Regente, arranjador e instrumentista. Iniciou sua carreira profissional em 1936, atuando com maestro e pianista da rádio Cosmos de São Paulo, passando em seguida pela rádio Bandeirantes e Educadora Paulista. Chegando ao Rio de Janeiro em 1941, trabalhou na rádio Nacional como orquestrador, regente e compositor. Os programas pelos quais passou foram: A Canção Antiga, Inspiração, Dona Música, Rádio-Almanaque Kolynos, Poemas Sonoros, Paisagem de Portugal e A Canção da Lembrança. Liderou as gravações dos LPs, “Sambas e violinos”, “Festa de Boleros” pela Odeon, “Música de champagne” pela *Musidisc*, além de trechos orquestrais como regente da Orquestra do Sindicato Musical do Rio de Janeiro (MARCONDES, 1977, p. 600). De sua estada na rádio Nacional constam 164 arranjos, sendo que foi admitido em 1º de agosto de 1941 na função de arranjador, desligando-se da emissora em 15 de junho de 1961 (PEREIRA, 2006, p. 48).

Odmir Amaral Gurgel (1909-?) - Regente, instrumentista, arranjador e compositor. Gaó, iniciais do seu nome invertido, foi natural da cidade de Salto, interior de São Paulo. Seu pai Acilino era mestre de banda da cidade e lhe deu as primeiras instruções musicais ensinando-lhe violino, piano, trombone e flauta. Aos nove anos atuava como pianista profissional do Cine Pavilhão em sua cidade e aos onze anos ficou responsável por uma orquestra que acompanhava filmes de cinema mudo. Aprofundou seus estudos musicais em 1932, em São Paulo, no Conservatório Dramático e Musical tendo recebido orientações do professor Samuel Arcanjo (piano), Mário de Andrade (história da música), Savino de Beneditis (harmonia) e Carlos Pagliuchi (teoria). Após seu ingresso no quinto ano de piano, em 1927 formou-se com louvor obtendo o primeiro lugar com medalha de ouro além de ser convidado para lecionar como professor de piano no próprio conservatório (BOTYRA, 1985, p. 14). Por essa época, trabalhou como pianista na “Casa Di Franco”, e também com música erudita. Em fins de 1925 iniciou sua carreira profissional na rádio Educadora Paulista “[...] onde além de organizar orquestras, fazia música de câmara e executava solos de piano” (MARCONDES, 1977, p. 301).

Em 1929 atuou como diretor da gravadora Colúmbia onde formou a orquestra Colbaz, passando no ano seguinte, para a rádio Cruzeiro do Sul como diretor e produtor. No ano de 1931, ficou responsável pela música do filme “Coisas Nossas” dirigido por Wallace Downey. Após um longo período de grandes experiências no Rio de Janeiro em 1936, onde trabalhou como diretor da rádio Ipanema, além de uma temporada na Argentina, retornou a São Paulo para cuidar da renovação do setor artístico na rádio Cruzeiro do Sul, época em que criou a orquestra Colúmbia.

De volta ao Rio de Janeiro em 1938, além de empregar-se na rádio Nacional, destacou-se a convite de Darcy Vargas como dirigente musical do espetáculo “Joujoux et Balangandans”. Nesta época foi contratado para assumir o cargo de diretor do Cassino da Urca, função que exerceu até o ano de 1945. Buscando aperfeiçoar seus estudos, neste mesmo ano viajou para os Estados Unidos, desenvolvendo várias atividades como pianista e chefe de orquestra. Gravou para o selo americano “Coda”, discos de 78rpm em homenagem aos morros do Rio de Janeiro (MARCONDES, 1977, p. 302).

Entre 1951 a 1957, quando retornou ao Brasil trabalhou na rádio Nacional de São Paulo e na TV Paulista, como maestro e músico. Retornou aos Estados Unidos por mais duas vezes, em 1957 e 1963, finalizando seus dias na cidade de Mogi das Cruzes onde se tornou cidadão mogiano (Diário de Mogi apud BOTYRA, 1985, p. 83).

Portanto, os nomes lembrados acima, são alguns dos compositores citados por Tinhorão, Severiano e Nestor de Holanda que possivelmente, em maior ou em menor grau, atuaram como arranjadores.

Esta listagem teve por finalidade elencar outros músicos que atuaram também no ofício de arranjo musical, contemporaneamente a Radamés Gnattali, porém seus nomes não são comumente lembrados. Nomes como Odmar Amaral Gurgel, Osvaldo Gogliano e Sebastião Cirino, além de outros, nada deixaram a desejar no que diz respeito às suas formações e experiências musicais, se comparados à Radamés Gnattali.

Vale destacar ainda que, enquanto no período da gravação de “Lábios que beijei”, Radamés estava iniciando seu aprendizado no arranjo, esses arranjadores já vinham atuando nesta função.

No entanto, a partir desse período, com sua atuação no rádio e no disco, sua carreira como arranjador atingiu proporções volumosas, sendo um dos poucos brasileiros a ser citado no dicionário musical *Grove*, como compositor e arranjador (SADIE, 1994, p. 374).

1.3 O arranjador Radamés Gnattali

Se ele começa a sua carreira com um esplendor que todos conseguem no período mais glorioso, até onde chegará com seu talento e a sua personalidade de tão acentuado relevo? (BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 19).

Radamés Gnattali (1906-1988) nasceu no Rio Grande do Sul na cidade de Porto Alegre numa família de músicos. Seu pai, Alessandro Gnattali, marceneiro de profissão, estudou piano, fagote, foi professor e regente de música. Sua mãe Adélia Fossati, também pianista, foi quem proporcionou a Radamés as primeiras lições de piano logo aos seis anos de idade, além das aulas de violino com sua prima Olga Fossati. Seu contato com o arranjo

musical ocorreu aos nove anos de idade, quando na realização de alguns arranjos para apresentação do grupo musical da sociedade italiana de sua cidade:

Apareceu lá uma ‘tropéuzinha’. Um teatro mambembe. Tinha um piano, um violino, uns cinco ou seis instrumentos. E eu fiz os arranjos, e dirigi a orquestra. Dirigi nada... palhaçada... (GNATTALI apud BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 13)

A maneira como Radamés se expressa sobre este fato parece não ter relevância, mas para o tema deste trabalho, marca o registro de sua experiência inicial no arranjo musical e, sobretudo, destaca sua precoce afinidade com os instrumentos musicais²⁹. Apesar de não possuir ainda nenhuma formação musical para arranjar, a habilidade com outros instrumentos musicais além do piano e o ensino musical, adquirido por intermédio das aulas familiares, deram-lhe embasamento à sua fase musical incubatória³⁰. Tais experiências musicais foram suficientes para conceder a Radamés uma vaga no quinto ano de piano do Conservatório de música do Instituto Belas Artes de Porto Alegre, no ano de 1920. A partir de então, aprimorou também seus estudos de violino, juntamente com as aulas de teoria musical e solfejo, sendo que, em pouco tempo, formou-se com menção honrosa no curso de piano, sob orientação do professor Guilherme Fontainha (BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 13). Em 1924, cursando o último ano neste conservatório, passou a realizar recitais em algumas cidades do país como Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro aspirando ser um concertista.

Numa destas viagens ao Rio de Janeiro, conheceu Ernesto Nazareth. Após comprar suas partituras e ouvi-lo tocar, Radamés “fascinado pelo equilíbrio entre delicadeza e

²⁹ Radamés Gnattali (1975) Contra capa do disco da Continental 1-19 405013-A. Segundo alguns historiadores aos 15 anos Radamés já dominava “com alguma segurança quatro instrumentos (piano, violino, violão e cavaquinho). Além desses instrumentos, o crítico Everaldo Barros presenciou “num sítio fora da cidade ... um dos mais originais conjuntos... Alberto Ribeiro, no órgão, Radamés na **flauta**, e Garoto de cavaquinho ou violão”. Os músicos entretanto, se revejavam nos distintos instrumentos” (BARROS, 1956, p. 37 apud cd-room: Radamés Gnattali). Ainda sobre esse assunto Henrique Cazes coloca que, “Radamés ao longo de sua juventude tocou violino, viola, flauta, cavaquinho e violão, fora o instrumento que levava a sério: o piano” (CAZES apud WIESE, 1995, p. 84). Nesta mesma dissertação, no depoimento de Odair e Sérgio Assad, aos quais Radamés dedicou alguns concertos, mencionam que: “A relação do Radamés com o violão era a de quem tem grande intimidade com o mesmo” (ODAIR; ASSAD apud WIESE, 1995, p. 90). Palavras proferidas por Radamés: “Estudei um pouco de flauta, de clarinete, estudei violino oito anos” <www.radamesgnattali.com.br>, seção autobiografia – Raízes).

³⁰ Incubação: “período durante o qual um acontecimento, uma criação etc. se elabora à surdina antes de assumir existência efetiva; preparação, elaboração” (HOUAISS, 2001, p. 1600).

balanço” absorveu o “estilo Nazareth” (CAZES, 1998, p. 37). Conheceu também os pianeiros³¹ que frequentavam a “Casa Vieira Machado” na Rua do Ouvidor, local onde se editava e comercializava partituras, na qual alguns destes pianeiros como: Cardoso de Meneses, Bequinho, Nono, Costinha dentre outros, tinham suas composições lançadas por esta editora, mas diziam a Radamés que estavam insatisfeitos, alegando que as partituras editadas não eram condizentes com suas composições:

Um dia o Costinha, um outro que tinha umas mãozinhas pequenas, me pediu para que tocasse uma música dele que tinha saído impressa. Toquei o que estava escrito. “Mas não é nada disso”, reclamou. [Radamés] Disse a ele que quando fizesse outra, que me desse que eu escreveria. Depois de um tempo ele veio, foi tocando e eu anotando tudo. Quando acabou, toquei pra ele ver se estava certo. Puxa, agora está! Se você pegar algumas músicas impressas que transcrevi naquela época, são iguaizinhas ao que eles tocavam. Eles faziam outra coisa, diferente, e eu aprendi. (GNATTALI apud DIDIER, 1995, p.78).

Radamés transcreveu para a partitura o que eles tocavam, buscando com essa tarefa uma maneira de assimilar a linguagem da música popular, fato imprescindível para o trabalho de arranjador que mais tarde viria a fazer parte de sua carreira.

A próxima eu escrevo. Botei o cara pra tocar e fui escrevendo tudo, da mesma maneira como estava sendo executada. Quando acabou eu disse: vê se é isso mesmo... Aí começaram a fazer o meu cartaz como arranjador” (GNATTALI apud BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 31).

Pode-se considerar que por esse período Radamés Gnattali inicia suas atividades como arranjador de música popular no Brasil. Ainda neste reduto da “Casa Vieira Machado” deixou registrado uma pequena edição de arranjos de sua autoria a pedido de Guilherme Fontainha com o nome de *Radamés Orquestra* sob o pseudônimo de Vero.³² Segundo depoimento de Radamés para o programa da Rádio Nacional³³, esta edição foi lançada em 1925, quando Radamés, por meio deste material, registrou sua introdução como

³¹ Tocador de piano possuidor de pouca teoria musical e muito balanço, que para distinguir do pianista de escola se convencionou chamar – algo depreciativamente – de pianeiro (TINHORÃO, 1998, p. 131).

³² Pseudônimo dedicado em homenagem a sua esposa Vera.

³³ Programa da rádio Nacional “Gente que brilha” data de 1950, (série Collector’s).

arranjador no cenário musical carioca, período que também desenvolveu sua performance como pianista nas orquestras de Romeu Silva e do maestro Fon-Fon³⁴.

Entre 1926 e 1930, de volta a Porto Alegre integrou o quarteto de cordas “Henrique Oswald” como violista, tendo Luis Cosme no primeiro violino, Sotero Cosme no segundo violino, e Balduino Roliano no violoncelo. Experimentando um repertório variado entre Beethoven, Mozart, Mendelsohn, este grupo foi importante na formação de Radamés na área do arranjo musical, pois segundo ele relata, essa foi uma de suas primeiras experiências, com o naipe de cordas: “o grupo de cordas é a base da sinfônica; quem sabe trabalhar com ele, sabe usar a orquestra” (GNATTALI apud BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 23). Nesse ínterim, além da prática com o quarteto de cordas, Radamés estudou harmonia com Agnelo França, no Rio de Janeiro por motivo do concurso para professor do Instituto Nacional do Rio de Janeiro, fato que não aconteceu (MARCONDES, 1977, p. 312).

A partir de 1932, Radamés casado e com residência fixa no Rio de Janeiro, por questões financeiras conseguiu trabalhar como pianista na rádio Transmissora e na Gravadora RCA Victor com as “Orquestras Típicas Victor”, “Diabos do Céu” e “Guarda Velha”, que tinha Pixinguinha como seu regente. Mais tarde tornou maestro-arranjador, dividindo espaço com Pixinguinha. Em meio a essas atuações, em 1933 participou da Orquestra Sinfônica Villa-Lobos como violista, função na qual permaneceu por pouco tempo, pois depois de ter se estabelecido no Rio de Janeiro, engajou-se no meio musical do disco e do rádio. Nesta época, além do seu trabalho de arranjador na RCA desenvolvia

³⁴ Romeu Silva: “regente, instrumentista e compositor. R.J. 12/11/1893. Funcionário dos Correios, tocou saxofone na Orquestra do Rancho Ameno Resedó, da qual foi um dos primeiros integrantes [...]. Formou a Jazz Band Sul Americana Romeu Silva, tocando no Cine Palais. Excursionou pela Europa divulgando a música brasileira em 1925. Em 1932 viajou para Los Angeles acompanhando uma delegação de atletas aos jogos olímpicos. Voltou 3 anos depois trazendo vários músicos estrangeiros para sua orquestra entre os quais: o crooner Louis Cole e o sax-alto e clarinetista Booker Pittman”. *Enciclopédia da Música Brasileira erudita folclórica popular*. São Paulo, ART EDITORA, 1977.

Maestro Fon-Fon (Otaviano Romero Monteiro): regente compositor, arranjador e instrumentista, Santa Luzia do Norte (AL) 3/11/1908 – Atenas - Grécia 10/08/1951. Estudou em Pernambuco no colégio Batista, mas logo cedo abandonou seus estudos. Em 1927- transferido para o Rio de Janeiro para servir o 2º Regimento de Infantaria. Seu apelido era devido a tocar o sax na região aguda o som não saia perfeito, segundo seu amigo Dedé clarinetista- saía Fon-Fon. Em 1939, ensaiava sua própria orquestra, sem êxito, retornando mais tarde com novos músicos, tendo Radamés Gnattali como arranjador imitando as orquestras de danças norte-americanas – Benny Goodman, Tommy Dorsey e Artie Shaw. Foi o primeiro chefe de orquestra a organizar uma banda com naipes de saxofones e metais. (trompetes e trombones)”. *Enciclopédia da Música Brasileira erudita folclórica popular*. São Paulo, ART EDITORA, 1977.

também atividades paralelas, com uma intensa participação como arranjador de trilhas musicais para o cinema brasileiro entre 1933 a 1981 (ONOFRE, 2005, p. 284).

No ano de 1935, a gravadora RCA Victor o contratou oficialmente como arranjador permanente em reconhecimento ao seu trabalho, que segundo seus diretores, “seu conhecimento de orquestra e de orquestração, é [era] o melhor indicado para os novos tempos musicais” (GNATTALI, 1975)³⁵. Nesta fase de sua carreira trabalhou ao lado dos “quatro grandes” intérpretes: Orlando Silva, Chico Alves, Silvio Caldas e Carlos Galhardo, tornando-se, segundo Didier (1995), uma das referências na escritura de arranjos musicais (DIDIER, 1995, p. 11). Um fato notório em sua carreira de arranjador se deu no ano de 1936, em decorrência do espetáculo “Parada das Maravilhas”. Desta feita fora convidado por Darcy Vargas, mulher de Getúlio Vargas, para ser arranjador oficial do espetáculo beneficente de grande repercussão artística intitulado de “A pequena cruzada” (CABRAL, 1997, p. 144). Nesta ocasião, o arranjo de Radamés para a música “Carinhoso”, de Pixinguinha e João de Barro, foi resultado da experiência obtida na rádio Transmissora ao lado de Raul Toledo Galvão³⁶, um arranjador que havia estudado nos Estados Unidos. Neste período, Radamés apreendeu alguns conceitos por meio de estudos e análises sobre os arranjos escritos por Galvão, como ele mesmo conta:

Naquela época, ouvia-se muita música estrangeira. *Mister Evans* me pediu para organizar uma orquestra grande. Eu organizei...Então, ele contratou um arranjador paulista, o Galvão, que tinha estudado arranjo nos Estados Unidos. Aqui não tinha ninguém que escrevesse a coisa mais sinfônica – jazz sinfônico. Eu era o regente da orquestra. O Galvão fez os arranjos; eu gostei. Comecei a estudar aquelas partes e comecei a aprender. E depois eu fiz o arranjo de Carinhoso no mesmo estilo. Dalí então comecei a escrever (GNATTALI apud BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 35).

Segundo Pasqualini (1998), este tipo de arranjo jazz sinfônico já era executado pela orquestra da rádio Record no programa “Orquestrações Modernas” desde 1933, “inspirado

³⁵ Texto da contracapa do disco lançado pela Continental 1-19405013-A.

³⁶ “Raul de Toledo Galvão: (Itu/SP,) Compositor, organista, arranjador. Foi para New York em 1924, onde trabalhou como pianista de cinema, organista de teatro e instrumentador na R.K.O. Incorporation, de 1930 a 1932. Foi contratado pela Rádio Record no carnaval de 1933, como arranjador. Escrevia arranjos vocais para grupo de “vozes femininas e 4 masculinas” que se apresentavam no programa Divertimento Lever, que estreou em maio de 1939. Segundo entrevista concedida ao jornal Diário da Noite de 01/06/1933, já tinha c. 30 arranjos orquestrais irradiados e “outros tantos vocais” (PASQUALINI, 1998, p. 66).

no sucesso que fazia o programa do Novíssimo ‘Jazz Simphônico’” tendo como arranjador exclusivo o próprio Raul de Toledo Galvão³⁷, o qual Radamés faz referência na citação acima. Ainda segundo Pasqualini, Octávio Gabus Mendes, apresentador do programa “Palmolive no Palco” confirma: “a 18/03/1933, valendo-se dos três maestros que então trabalhavam na estação: José Torre, Francisco Gorga e Martinez Grau, apresentou-se pela primeira vez em nossa terra, um jazz sinfônico com música brasileira em arranjo orquestral e grande coro” (MENDES, 1988, p. 54 apud PASQUALINI, 1998, p. 57). Mediante estas afirmações, podemos aferir que parte das referências na área do arranjo musical, Radamés adquiriu com Raul Toledo Galvão, visto que este vinha de uma experiência muito recente em arranjar para programas de rádio em emissoras norte-americanas.

Na carreira de Radamés, sua vivência mais efetiva e abrangente no arranjo musical alavancou-se sobremaneira na rádio Nacional, inaugurada em 12 de outubro de 1936, época em que foi contratado juntamente com um elenco de grandes músicos sob a direção artística do violinista Romeu Ghispman. A rádio contava com uma orquestra de jazz e uma orquestra de tango. Radamés conta como iniciou seus trabalhos nesta emissora:

Eram só os regionais³⁸ as orquestras de salão, formadas por cordas e alguns sopros, para tocar trechos de óperas e operetas. Os arranjos para as orquestras vinham todos já impressos do estrangeiro. Então comecei a fazer pequenas peças para trio, como toadas e choros. Eu no piano, Iberê violoncelo, e Romeu Ghispman violino (GNATTALI apud BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 39).

Como em princípio, a função de Radamés era somente de pianista e regente, essas pequenas peças para trio, como toadas e choro acima citadas, eram arranjos feitos apenas para “tapar buracos” durante os programas em alguma eventual necessidade (BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 39). Provavelmente, desta forma deram início às atividades artísticas de Radamés na área da composição e do arranjo musical no rádio e no disco, com atenção voltada ao repertório da música popular. Luciano Perrone, baterista e amigo particular de

³⁷ Segundo Pasqualini (1998), “[...] não foi possível localizar nenhum dos arranjos originais que Raul de Toledo Galvão escreveu para este programa. Temos fotos dele ensaiando e regendo a orquestra Record, temos as matérias jornalísticas que atestam o sucesso, mas não podemos analisar nem ouvir o tratamento musical que era dado ao repertório escolhido para cada programa” (PASQUALINI, 1998, p. 57).

³⁸ Segundo Braga (2002): “O *regional* é o conjunto de choros, formado por violões, cavaquinho, flauta e pandeiro, podendo ter outro instrumento solista também” (BRAGA, 2002, p. 108, grifo do autor).

Radamés, afirma que gravou em disco “só nesta época, pelo menos, doze de seus primeiros choros e valsas para Victor” (DIDIER, 1995 p. 21). “Recordando” e “Cabuloso”, são dois choros famosos que foram gravados pela RCA Victor em 1937, com o “Trio Carioca³⁹” a pedido de Mr. Evans que “sugere a Radamés duas músicas populares com a combinação piano-clarineta-bateria” (GNATTALI, 1975, grifo do autor).

Na Rádio Nacional, Radamés desempenhou as mais variadas funções a princípio como pianista, em seguida, como maestro, compositor e arranjador, além de sua participação no elenco de produção dos programas *Instantâneo Sonoros do Brasil*, *Curiosidades Musicais*, *Um Milhão de Melodias*, entre outros.

Em 1940, por exemplo, devido ao quarto aniversário da Rádio Nacional, uma programação extensa foi apresentada aos ouvintes, numa rodada de catorze horas, contando com “Os arranjos Modernos de Radamés” – “velhas páginas brasileiras orquestradas em ritmos novos, na execução da Orquestra Carioca, sob a direção de Radamés”. (SAROLDI; MOREIRA, 2005, p. 59). Nota-se pelo título da programação que Radamés trazia consigo algo considerado moderno para a época em seus arranjos. Isto se revelava, principalmente, por sua vivência e aplicação dos instrumentos de orquestra na música industrializada, que se destacava mais forte no naipe de cordas⁴⁰. Segundo Nascimento, Radamés Gnattali verticalizou o arranjo brasileiro com base nos moldes de Pixinguinha, acrescentando uma sonoridade orquestral *hollywoodiana* (NASCIMENTO, 2011, p. 82).

Sobre as características dos arranjos de Radamés Gnattali nesta época, as valsas gravadas no ano de 1937: “Lábios que beije” e “Só nós dois no salão... e esta valsa”, podem servir de exemplo. A participação da flauta transversal denota uma maior lembrança da tradição do choro, costurando boa parte do arranjo com “frequente utilização de bordaduras ornamentais e melódicas. Trilos, apojaturas e mordentes são comuns...” (SÈVE,

³⁹ O Trio Carioca era formado por: Radamés Gnattali ao piano, Luis Americano no saxofone e clarineta, e Luciano Perrone na bateria. “A ideia do grupo surgiu de mister Evans, diretor da gravadora RCA Victor, inspirado no sucesso mundial do trio de Benny Goodman (clarinete), Gene Krupa (bateria) e Teddy Wilson (piano). O Trio Carioca gravou apenas um disco com os choros "Cabuloso" e "Recordando", de Radamés Gnattali” *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <www.dicionariompb.com.br>. Acesso em: nov. 2011.

⁴⁰ Segundo Aloísio Didier tem-se relatos de que Radamés não foi pioneiro na escrita de cordas para o arranjo da música popular, mas ao que tudo indica, Radamés foi o primeiro arranjador a inserir os violinos no “samba”, pois a música popular brasileira, desde 1929 já contava com arranjos para cordas, em *A canção do Namorado e Devaneios*, cantadas por Jayme Vogeler. (DIDIER, 1995, p. 19).

1999, p. 15 apud MILAZZO, 2004, p. 14). Diferentemente de “Só nós dois no salão... e esta valsa”, que logo na introdução se apresenta com o naipe de cordas e pequenas intervenções de trompete com surdina, remetendo-se a formação usual das primeiras décadas do século XX, conforme indica (SCHULLER, 1968, p. 291). Este período pode ser considerado como de iniciação do escriba no arranjo de música popular brasileira.

Contudo, a sedimentação de sua carreira neste ofício ocorreu no programa da Rádio Nacional *Um Milhão de Melodias*, que estreou no ano de 1943. Seus responsáveis eram: Radamés Gnattali, Haroldo Barbosa e José Mauro, esses dois últimos selecionavam o repertório do programa, que se dividia entre duas músicas brasileiras, atuais, duas antigas e geralmente três músicas estrangeiras, sendo que Radamés ficava responsável pelo arranjo desse repertório. Segundo Luiz Carlos Saroldi e Sonia Virgínia Moreira:

Cabia ao maestro Radamés vestir a parada musical, escrevendo todos os arranjos semanais, além de regê-los e eventualmente tocar piano... O objetivo era nacionalista: dar à música brasileira um tratamento orquestral semelhante ao dispensado as composições estrangeiras (SAROLDI; MOREIRA, 2005, p. 61).

A orquestra levava o seu nome: “Orquestra Brasileira de Radamés”, de forma a igualar-se aos modelos americanos que tinham em suas orquestras os nomes de seus maestros. Neste grupo, Radamés experimentou diferentes maneiras de arranjar, haja vista o arsenal de possibilidades de que dispunha, como a variedade e quantidade de repertório, o refinado grupo de músicos e cantores da maior qualidade da época, além do aparato tecnológico fornecido e a busca constante do aperfeiçoamento do programa pela equipe de produção, visto que este era um dos mais altos custos de investimento da Rádio Nacional. O programa *Um Milhão de Melodias* tinha o patrocínio de Coca-Cola, e permaneceu no ar treze anos (SAROLDI; MOREIRA, 2005).

Um depoimento importante sobre a concepção do programa ficou com Haroldo Barbosa, um de seus diretores: “[...] fizemos a transformação do Radamés para personalizar o programa, dar um estilo americano, a exemplo de Benny Goodman e sua Orquestra”. (SAROLDI; MOREIRA, 2005, p. 61). Nesta fala de Barbosa, ao que tudo indica, Radamés Gnattali precisou ser moldado aos padrões do programa, logo, mudar sua maneira de

arranjar. Sobre a formação da orquestra em um *Especial no Rádio Jornal do Brasil* em outubro de 1977, tem-se o seu depoimento:

Porque o jazz, por exemplo, é muito baseado no piano, não é? Piano, bateria, contrabaixo e guitarra. Então eu disse lá pro Zé Mauro: pra fazer uma boa orquestra de música brasileira precisamos ter uma base....então tinha dois violões, cavaquinho; tinha o Chiquinho (no acordeão), tinha o contrabaixo acústico (Vidal) e tinha uma bateria espetacular que era o Luciano – tocava bateria, vibrafone, bells, tocava sinos, tocava tímpano - tinha o João da Baiana de pandeiro, Heitor dos Prazeres tocando caixeta ou prato – aqueles pratos de cozinha com uma faca – e o Bidê de ganzá. Era uma massa muito boa (GNATTALI apud SAROLDI; MOREIRA, 2005, p. 61).

Ainda, segundo Saroldi e Moreira, (2005), este programa em um ano executou “mais de 400 êxitos populares internacionais”, deixando uma marca musical de arranjos sofisticados, pelos quais os ouvintes não se acostuariam mais ao antigo modelo dos grupos regionais. Nesse sentido, a orquestra sinfônica passa então a ter papel predominante nos programas de rádio, sendo que, consta desta época a contratação de maestros titulares, para a Rádio Nacional: Romeu Ghispman, Carioca (Ivan Paulo da Silva), Lírio Panicali e, sobretudo, Radamés Gnattali. (SAROLDI; MOREIRA, 2005, p. 61).

Em *Um Milhão de Melodias*, Radamés desfrutou de uma grande experiência na prática de arranjo, em média, nove arranjos semanais ao longo de treze anos com músicas de todas as partes do mundo. Como mostra *Henry Mancini* em seu método de arranjo, *Sounds and Scores*, estas experiências de Radamés Gnattali na prática do arranjo se relacionam ao método de “tentativas e erros”. Mediante essa afirmação, analisando sua carreira artística, percebemos que uma grande parcela de seu desenvolvimento como arranjador da música brasileira deveu-se à prática constante de escrever sob observação quase que imediata do resultado sonoro, o que se ajusta também ao pensamento de Mancini, sob a visão de tentativas e erros.

O período subsequente após a contratação de Radamés Gnattali na Rádio Nacional, entre 1936 a 1939, pode ser considerado próspero na carreira do arranjador. Em 1938 foram gravados dois grandes sucessos de Orlando Silva: a marcha “A Jardineira” de Humberto Porto e Benedito Lacerda e o samba “Meu consolo é você” de Roberto Martins e Nássara. De acordo com Naves (1998), “consta que Radamés, ao orquestrá-las com três saxofones e

flauta, promoveu uma inovação no acompanhamento instrumental de discos carnavalescos”. Ainda segundo Naves, “Radamés, operando permanentemente no registro do excesso, promoveu talvez mais ainda que Pixinguinha, uma verdadeira revolução nos arranjos musicais” (NAVES, 1998, p. 177). Em 1939, com o arranjo para “Aquarela do Brasil”, composição de Ari Barroso, Radamés alcançou um dos seus maiores índices de reconhecimento⁴¹ como arranjador brasileiro, quando inseriu na introdução os saxofones executando uma figuração rítmica proposta por Luciano Perrone (SAROLDI; MOREIRA, 2005, p. 43). Não reduzindo a trajetória de Radamés, para uma visão mais clara sobre sua carreira de arranjador, a figura abaixo pode elucidar algumas de suas atividades julgadas mais importantes até este período, entendido como embrionário no arranjo brasileiro:

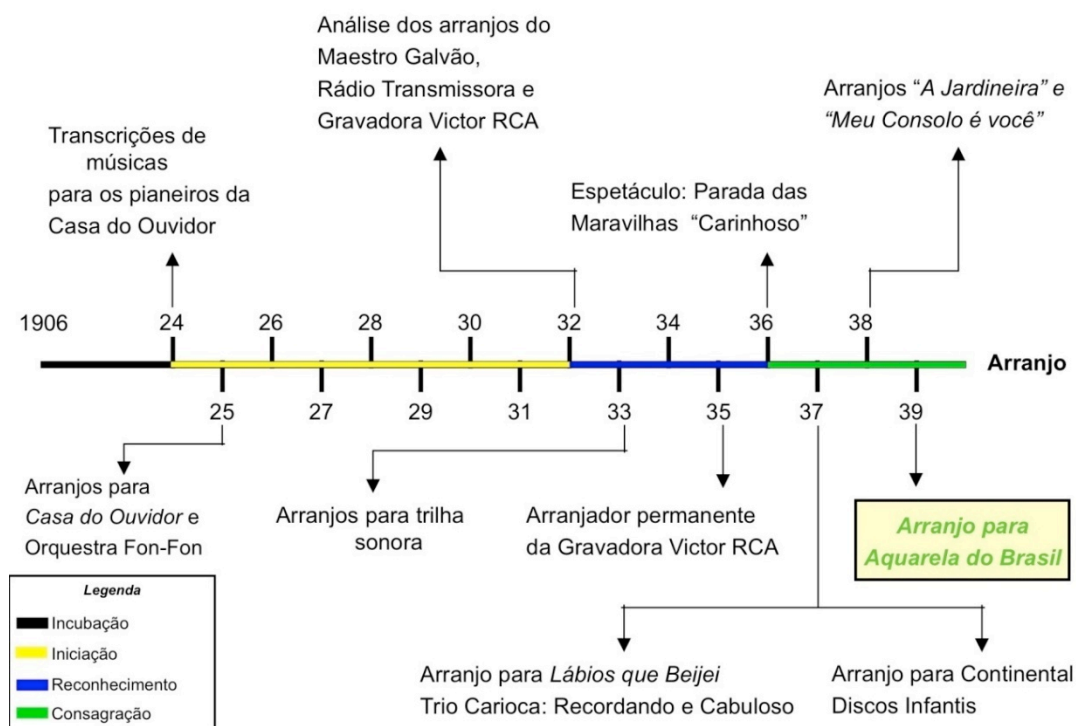


Figura 4. Radamés Gnattali e sua carreira no arranjo entre os anos de 1924 a 1939

⁴¹ Ver Memorial sobre Radamés Gnattali no próximo tópico: Depoimentos e recortes de jornais: por exemplo (SUKMAN, 1998 In: O GLOBO, 02/04/ 1998).

Cabe considerar ainda que Radamés Gnattali destacou-se entre os principais produtores da Rádio Nacional, desde 1936, sendo o único a desempenhar durante trinta e três anos ininterruptos esta função (SAROLDI; MOREIRA, 2005, p. 60). Daí em diante, no ano de 1949 amplia seus horizontes musicais, sendo contratado pela gravadora Continental, formando o “Quarteto Continental”, atuando como pianista e arranjador. Esse grupo acrescido de mais dois componentes formaria o “Sexteto Radamés Gnattali”, que tinha em sua formação os seguintes instrumentistas: José Menezes, violão; Vidal, contrabaixo; Luciano Perrone, bateria; Chiquinho, acordeão, Aída, piano (irmã de Radamés); e Radamés. Com este grupo no ano de 1960, viajaram à Europa, “[...] numa excursão que integrava a III Caravana Oficial da Música Popular Brasileira” (BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 63). No ano de 1946, Radamés participou como arranjador da música “Copacabana” e “Barqueiro de São Francisco”, arranjo que, segundo Marcondes (1977), causou “[...] uma revolução na concepção de orquestrações de música popular”, na gravadora Continental. (MARCONDES, 1977, p. 313). Para se ter uma ideia do índice de popularidade de Radamés, em 1950, no programa da rádio Nacional, “Gente que Brilha” quando na ocasião o baterista Luciano Perrone era entrevistado pelo radialista Paulo Roberto⁴², o nome de Radamés Gnattali já era tido como “o mais famoso e evoluído orquestrador brasileiro”, além do seguinte predicado: “o maior orquestrador brasileiro⁴³”.

Consta ainda, a orquestração escrita por Radamés em 1954 para a “Sinfonia do Rio de Janeiro” de Tom Jobim e Billy Blanco, [...] obra que serviu de marco divisório na música de nosso tempo [...]” (MARCONDES, 1977, p. 313). De seus escritos entre arranjos e composições musicais para Rádio Nacional, tem-se um montante de 1653 obras (PEREIRA, 2006, p. 45).

Após ter saído da rádio Nacional em 1963, suas atividades como arranjador, se estenderam para a emissora de televisão Excelsior, transferindo-se em 1967 para TV Globo

⁴² Sobre o médico e radialista Paulo Roberto: “Sua voz atingiu o país através da mais alta qualidade, como *Bandeiras da Liberdade, Gente que Brilha, Nada além de dois minutos, Honra ao mérito, Obrigado, Doutor e A lira do Xopotó*” (AGUIAR, 2007, p. 153). Para Renato Murce, Paulo Roberto foi “[...] um dos maiores radialistas desta terra. Todas as suas criações traziam a marca da inteligência, da cultura e de um profundo sentimento humano, difícil de ser igualado e muito menos ultrapassado. Seus programas [...] deixaram sulcos profundos na história da radiofonia brasileira” (MURCE, 1976, p. 155).

⁴³ Entrevista de Luciano Perrone a Paulo Roberto no ano de 1950, segundo série Depoimentos Colector’s.

como arranjador e regente. Uma vez inserido neste universo musical brasileiro como arranjador além de suas outras funções, surgiriam a Radamés inúmeros convites de trabalho, como relata o arranjador em entrevista a Jonas Vieira para o jornal do Brasil:

Se quisesse, poderia ter entrado em muita parceria, pois não faltaram propostas de compositores. Isso, contudo, eu achava abominável, ficando com o modesto cachê de arranjador, que dava para comprar um bom par de sapatos e nada mais (GNATTALI apud VIEIRA, 30 jul. 1977).

Nesta citação Radamés faz menção à marginalização do arranjador brasileiro no processo de produção de um disco, a despeito do tratamento oferecido aos compositores e intérpretes no Brasil, que além de terem seus nomes divulgados sobremaneira, eram recompensados financeiramente através dos altos cachês. Apesar de todo mérito que ora apresentamos sobre a carreira de Radamés, como arranjador brasileiro, nota-se um ressentimento de sua parte e por parte desses “deserdados” pelos míseros cachês recebidos, situação que até os dias atuais ainda perdura.

Para Mariz (1977), Radamés “conseguiu lugar de destaque excepcional no panorama musical brasileiro, e [...] estava destinado a ser um excelente orquestrador, o melhor instrumentador de música popular no Brasil, excelente pianista, experimentado regente” (MARIZ, 1977, p. 83). Em razão de sua participação efetiva no arranjo da música brasileira popular, é oportuno retomar as palavras de Ary Vasconcelos: “Além de suas obras eruditas de grande importância, escreveu música popular brasileira da melhor categoria. Neste último setor deve ser estudado também como arranjador e pianista” (VASCONCELOS, 1964, p. 122). Portanto, nesse sentido de estudar a carreira de Radamés como arranjador, demonstrou-se parte das realizações musicais de Radamés Gnattali, de grande contribuição para a música popular brasileira, entre os anos de 1925 e 1939, período “embrionário” de sua carreira de arranjador, tendo, paralelamente, uma ampla experiência profissional em outras funções como maestro, compositor, e intérprete, atuando em diversos segmentos musicais no cenário carioca.

Memorial

Depoimentos e recortes de Jornais

Abaixo estão registrados alguns depoimentos de estudiosos e críticos, que se referem mais especificamente à carreira de Radamés Gnattali, focando sua atuação no arranjo musical brasileiro, ao longo de sua vida e após sua morte:

Mesmo dez anos após sua morte, Radamés Gnattali ainda é lembrado apenas como o mais importante arranjador brasileiro do século – somente a orquestração original de “Aquarela do Brasil” para Francisco Alves já justificaria o título (SUKMAN, 1998, não paginado).

Ele foi quem mais orquestrou músicas minhas. Eu [Braguinha] e toda a música popular brasileira devemos muito a ele – louva o autor de “Copacabana” clássico que passou pela batuta de Radamés” (BRAGUINHA apud UCHOA; VIANNA, 1993, não paginado).

Foi ele quem fez do nosso samba uma presença maior nas grandes orquestras, incluindo nelas o ritmo autêntico que ele exigia. Assim era bonito ver-se Borghetti ou Iberê Gomes Grosso tocando no mesmo bolo de pandeiro de João da Baiana, do ritmo de Bidê a Marçal e do prato de mesa do Heitor dos Prazeres (LOBO, 1985, p. 20).

Aos 78 anos, este gaúcho que revolucionou todos os padrões de arranjo e orquestração na música popular brasileira – seja introduzindo em 1938 saxofones e flauta nas gravações de marchinhas de carnaval, seja assinando os célebres arranjos com cordas de “Copacabana” e “Barqueiro do São Francisco” para Dick Farney, em 1946” – exibe uma notável vitalidade (COELHO, 1984, 37).

Na 38, organizou a primeira orquestra Carioca. Produziu todos os arranjos orquestrais dos famosos filmes de Carnaval da Atlântica: os históricos “Alôs”. (145 memórias da MPB, 1983, não paginado).

Radamés diz que, antes dele não havia orquestra na música popular brasileira. Pelo menos orquestra no sentido que ele entende, de músicos treinados, capazes de ler uma pauta à primeira vista, de chegarem a um estúdio, quase sem ensaio, e gravarem tudo de primeira (MÁXIMO, 1981, não paginado).

O maestro Radamés [...] tem sido apontado até hoje como um dos artifices da música popular brasileira, na área dos arranjos e orquestrações, e nesse campo goza mesmo entre os músicos e compositores das gerações mais jovens do privilégio de figura intocável (TINHORÃO, 1975, não paginado).

1.4 O cantor Orlando Silva (1915 - 1978)

PASSAGEM ARTÍSTICA

Agora, quando o Brasil tomou conhecimento que havia mais um, foi com “Lábios que beijei” e “Juramento falso”. Ai... ninguém me segurou mais (SILVA apud DEPOIMENTO, 1978).

Considerado pelos historiadores em sua maioria⁴⁴ como “coluna mestra” do nosso cancionário popular”, “o maior cantor brasileiro de todos os tempos”, “o maior intérprete de música popular brasileira de todos os tempos” (VIEIRA, 1985, p. 140). Orlando Silva, nasceu no dia 3 de outubro de 1915, no bairro Engenho de Dentro, zona norte do Rio de Janeiro. Foi apresentado ao público brasileiro no ano de 1934, quando na ocasião Alberto de Castro Simão da Silva, o compositor Bororó, o levou ao cantor Francisco Alves, que após tê-lo ouvido cantar ao microfone convidou Orlando Silva para um número musical na estreia de seu programa na rádio Cajuti. Com aprovação imediata de Francisco Alves, em 23 de junho de 1934, estreou sua voz ao público rádio-ouvinte, obtendo sucesso extraordinário, passando a cantar semanalmente em seu programa durante aproximadamente um ano, período no qual se envolveu com o meio musical em participações de coros⁴⁵, em gravações nos diversos estúdios, cantando em quase todas as emissoras como *free-lancer* e realizando shows pela cidade (AGUIAR, 1995, p. 104).

Fez sua primeira gravação interpretando músicas carnavalescas no disco em que o compositor Kid Pepê (José Gelsomino) dispunha na gravadora Colúmbia (nº 8111- selo vermelho)⁴⁶, com duas músicas: “Olha a Baiana” um samba de Pepê em parceria com Germano Augusto Coelho, e a marcha “Ondas Curtas” de Pepê e Zeca Ivo; músicas pelas quais, Orlando Silva apresentou-se como cantor acompanhado pela orquestra Colúmbia (AGUIAR, 2007, p. 105). Este disco foi lançado em janeiro de 1935 para o carnaval deste

⁴⁴ Para Mariz (1977), Orlando Silva foi considerado “[...] bom intérprete quando apareceu em 1936 cantando o Carinhoso, de Pixinguinha, mas hoje decadente pelo virtuosismo exagerado que insiste introduzir em seus programas e discos” (MARIZ, 1977, p. 305).

⁴⁵ Como integrante do coro da RCA Victor participou de gravações em discos de outros intérpretes principalmente no repertório de músicas carnavalescas. Segundo Ribeiro é possível notar sua participação como segunda voz em “Palpite Infeliz” gravado por Araci de Almeida em 1936 (RIBEIRO 1984, p. 34).

⁴⁶ Os discos com selo vermelho eram tidos como discos de música fina ou de melhor qualidade.

mesmo ano, mas como informa Ribeiro (1984), alguns fatores ofuscaram Orlando Silva em sua primeira aparição como intérprete: primeiramente, por se tratar de um cantor pouco conhecido até então; segundo, o lançamento das músicas fora realizado às vésperas do carnaval, fato que prejudicou a divulgação do trabalho; e, sobretudo, o nível das canções era inferior ao das canções de sucesso da época, devido à simplicidade da melodia, o que mesmo assim, não comprometeu a atuação do cantor. Ainda como explica Ribeiro: “As gravações trazem um intérprete seguro e de estilo próprio [...]” (RIBEIRO, 1984, p. 25).

De acordo com Vieira (1985): “Em todas as entrevistas que concedeu relatando sua vida, Orlando Silva partia sempre da gravação de *A última estrofe* e *Lágrimas* como marco inicial de sua discografia” (VIEIRA, 1985, p. 68), ambas gravadas em julho de 1935. Segundo este autor, o cantor só passou a considerar iniciada sua carreira discográfica, a partir do momento em que gozou de livre acesso para escolher seu próprio repertório, fato que aconteceu na RCA Victor com as canções acima citadas.

Após um ano de sua contratação na gravadora RCA Victor, em 1936, foi convidado para preencher o elenco da rádio Nacional, iniciando assim, um período de sua carreira no qual se tornaria um dos cantores de grande repercussão. Anteriormente atuou em diversas rádios como Guanabara, rádio Clube, Educadora e Transmissora, esta última fundada pela RCA Victor (SILVA, 1978 apud DEPOIMENTO). Todavia, foi na Rádio Nacional, emissora onde permaneceu por aproximadamente 12 anos, atingindo tamanho nível de popularidade, sendo que o título de “cartaz”⁴⁷ que era utilizado para ostentar a fama e sucesso de grandes artistas da época ficou pequeno para Orlando Silva, que passaria ser denominado em tempos futuros como o primeiro ídolo de massa. Segundo o escritor Ruy Castro: “De 1935 a 1942, foi considerado o maior cantor do Brasil. Talvez o maior do mundo” (CASTRO apud AGUIAR, 2007, p. 47).

Para Ribeiro (1984), esse nível de popularidade se deu primeiramente em razão de sua contratação na rádio Nacional que tinha na época uma grande audiência, considerada como uma das maiores do país, sobretudo por estar rodeado pelos maiores expoentes musicais deste período. Como exemplo disso, podemos citar a parceria entre Radamés e Orlando Silva

⁴⁷ Como explica Tinhorão, “o artista que alcançasse sucesso através dos então nascentes meios de comunicação da moderna era tecnológica ainda não era conhecido como **ídolo de massa**: o nome para esse tipo de fenômeno era **cartaz**” (TINHORÃO apud RIBEIRO, 1984, p. 9).

que se estendeu por quase dez anos, desde 1935, na gravadora RCA Victor. Esta parceria trouxe resultados benéficos para ambos, com notória aceitação do público brasileiro, tanto que o segundo disco da dupla “[...] vendeu trinta três vezes mais discos do que a média” (DIDIER, 1995, p. 19).

Numa rápida ascensão a carreira do cantor foi se construindo, ao passo que, em menos de um ano, em 7/12/35, já era possível constatar na revista “Carioca”, a foto do cantor e uma pequena legenda que trazia os seguintes dizeres: “cantor jovem que é uma das melhores figuras do nosso “broadcasting”, em que se especializou como cantor de canções, valsas e sambas” (RIBEIRO, 1984, p. 39).

Mas como apontam os pesquisadores, o ápice incontestável de sua trajetória veio a partir de 1937, “[...] com a explosão dos mega-sucessos “Lábios que beijei” (valsa de J. Cascata e Leonel Azevedo) “Carinhoso” (samba-choro de Pixinguinha e João de Barro) e “Rosa” (valsa de Pixinguinha), Orlando Silva alcançou o estrelato, despontando como fenômeno em popularidade” (SEVERIANO, 2008, p. 212). Sobre esse assunto, o próprio cantor em entrevista ao álbum duplo “Depoimentos” lançado pela RCA Victor em 1978, conta que foi com “Lábios que beijei” que o “Brasil tomou conhecimento que havia mais um” (SILVA, 1978 apud DEPOIMENTO). Ribeiro (1984), em seu livro: “Orlando Silva: cantor número um das multidões” traz no subtítulo de um de seus capítulos: “**Lábios que beijei**”, o primeiro sucesso”, e acrescenta que a partir de então, o cantor “[...] conquistaria posição privilegiada no cenário artístico, provocando o arrebatamento do público em torno de suas aparições e permanecendo imbatível na “crista da onda” durante pelo menos seis anos consecutivos” (RIBEIRO, 1984, p. 39). Além disso, Ribeiro (1984) assegura que o ano de 1937 para o cantor serviu de mola propulsora para ascensão de sua carreira:

Iniciada em março a escalada para o sucesso, com o lançamento de “Juramento Falso” / “Lábios que beijei”, os oito discos que se seguiram, igualmente constituíram êxitos indiscutíveis, consolidando a aceitação do cantor pelo público e revelando à crítica a evolução das suas qualidades técnicas e conceptivas” (RIBEIRO, 1984, p. 38).

Com efeito, o cognome de “cantor das multidões” adotado pelo locutor Oduvaldo Cozzi foi-lhe atribuído após sua apresentação para o público paulista em 1937 no Teatro

Colombo, onde se reuniram mais de dez mil pessoas para assisti-lo (MARCONDES, 1977, p. 712). Ainda sobre “Lábios que beijei”, nos ditos de Severiano e Mello, Orlando Silva “[...] poderia simbolicamente considerá-lo parceiro na autoria, ao lado de Cascata e Azevedo” (SEVERIANO; MELLO, 1998, p. 156).

Mas em meio a tanta glória, para alguns estudiosos, no início dos anos 40 sua trajetória começava dar sinais de declínio. Os motivos para um período de distanciamento do ídolo em relação ao público, talvez estivessem relacionados a problemas de saúde que refletiam na voz do cantor, ou um possível envolvimento com entorpecentes, ou até mesmo, uma decepção amorosa, não necessariamente nesta mesma ordem (RIBEIRO, 1984, p.72). Na visão de Vieira (1985), em 1945 já era possível “[...] notar sem muito esforço auditivo que a voz de Orlando começa a sofrer transformações” (VIEIRA, 1985, p. 107).

De 1943 a 1950, época em que se transferiu para Odeon, carregou o momento mais nebuloso de sua carreira. Com sua saída da Rádio Nacional no ano de 1945, Aguiar (2007) afirma que: “Seus discos passaram a mofar nas prateleiras das lojas” fato que contribuiu para um período obscuro na carreira artística do cantor (AGUIAR, 2007, p. 47). Por essa época, afastou-se do rádio, fazendo algumas aparições esparsas pela rádio Mayrink Veiga, em 1947, por cerca de um ano, passando em seguida pela rádio Guanabara de 1949 a 1950 (RIBEIRO, 1985, p. 122). Mesmo assim, pelo que explicam os estudiosos de Orlando Silva, o público radiofônico mantinha-se fiel ao cantor, o que se constata na revista “Anuário do Rádio” de 1950, que trazia Orlando Silva encabeçando a lista dos cantores mais preferidos da época (MURCE, 1976, p. 76). Não obstante a isso, a partir de 1951 alguns indícios de credibilidade de maneira menos incisiva voltavam a circundar o cantor, a partir do seu retorno parcial para a rádio Nacional, onde permaneceu por apenas seis meses (VIEIRA, 1985, p. 123).

Em 1953, já eleito o “Príncipe do disco” em concurso realizado pela “Revista do Rádio”, e no ano seguinte, o “Rei do Rádio”, devido a enorme audiência do seu programa “Doze Badaladas” que ia ao ar ao meio-dia. Transitando também pela Gravadora Copacabana em 1950, retornou em 1955 para Odeon na qual permaneceu até 1959. Dentre os seus grandes sucessos dessa época destacam-se os LPs: “Carinhoso” lançamento da Victor, em 1959 “Última estrofe” em 1960, “Por ti” e no ano seguinte “Quando a saudade

apertar”. Por fim no ano de 1962, lançou o LP “Sempre Sucesso” e em 1975, o LP “Hoje” época em que completava 40 anos de carreira (MARCONDES, 1977, p. 712). Vale registrar que Orlando Silva no ano de 1963, participou do antológico programa da TV Tupi, “Cantores do Rádio” que como informa Latorre (2002):

[...] fez referência explícita à época de ouro da música popular brasileira - quatro cantores consagrados naquela mesma época (Orlando Silva, Silvio Caldas, Dorival Caymmi e Carlos Galhardo participam de um programa, sob o comando de Bibi Ferreira, resgatando exemplares do repertório do cancionário popular, pela voz e performance daqueles quatro artistas (gravação do acervo do produtor musical Helton Altman doada por Miécio Café apud LATORRE, 2002, p. 27).

Rangel (1962) resume o cantor como: “Excelente intérprete das canções sentimentais de Candido das Neves, de J. Cascata e Leonel Azevedo [...]. Orlando Silva é ainda, um dos melhores cultores do samba e da marchinha carnavalesca” (RANGEL, 1962, p. 159). Fazendo uso das palavras de (LATORRE, 2002, p. 101): “Orlando teria uma voz carnavalesca, uma voz romântica e uma voz moleca e brejeira”. Deixou para a história da música brasileira, um legado de 410 gravações, dentre as quais 197 sambas divididos em samba-canção, samba carnavalesco, choro, predominando o samba de meio de ano. Além disso, deixou um repertório de 77 valsas, 57 marchas 31 canções e 27 fox que serviu de referencial primeiro para os grandes ícones da próxima geração de cantores da Bossa Nova (RIBEIRO, 1984, p. 60).

CAPÍTULO 2
“Lábios que Beijei”

2.1 Os compositores: Álvaro Nunes (J. Cascata) e Leonel Azevedo

Álvaro Nunes Filho (1912 - 1961), mais conhecido como J. Cascata, um dos autores de “Lábios que beijei” nasceu na cidade do Rio de Janeiro, em Vila Isabel, bairro próximo ao *Boulevard 28* de setembro. Teve em seu lar as primeiras influências musicais por intermédio de seus irmãos, que cantavam, além de seu pai, que tocava. Seus instrumentos eram o violão e a voz, habilidades que logo aos dez anos o levaram a compor algumas canções. Estreou como cantor no ano de 1931, a convite do radialista Manuel Barcelos em seu programa na rádio Cajuti. Após essa estreia, apresentou-se em outras emissoras, como a Rádio Clube do Brasil e a Rádio Philips.

Sua primeira composição gravada foi “Para Deus somos iguais”, um samba em parceria com J. Barcelos, que teve como intérprete o cantor Orlando Silva. No ano de 1935, a composição “Minha Palhoça”, o destacou entre os maiores compositores da época⁴⁸.

Leonel Azevedo (1908 - 1980), o outro autor de “Lábios que beijei” teve em sua infância, noções de piano com sua prima, e no ano de 1925 começou seus estudos no violão. Nessa época compôs sua primeira canção intitulada “Chora coração”. A partir de então, em parceria com J. Cascata, “se constituíram legítimos clássicos” (MELLO, 1985, p. 89). A formação da dupla se deu no intuito de criar composições para melhorar o repertório para o programa de rádio “Hora Sertaneja” (MARCONDES, 1977, p. 170). “Mágoas de caboclo”, “História Joanina” e “Juramento Falso”, foram suas primeiras composições de sucesso gravadas pelo cantor Orlando Silva. Dentre essas criações musicais, este é o caso da valsa-canção “Lábios que beijei”. Paulo Vanzolini, compositor de samba paulista, retrata as composições da dupla com as seguintes palavras:

Tudo é bem cuidado, bem trabalhado, bem arrematado. A estrutura é equilibrada, as estrofes limpas, as rimas bem feitas. Veja se a exata adequação da letra à melodia, a picardia de *Apanhei um resfriado*, a ingenuidade alegre e carnavalesca de *Não pago o bonde*, o quase pernosticismo de *Lábios que beijei* (sou a estátua perenal da dor). (VANZOLINI, apud J. CASCATA, 1978, grifo do autor).

⁴⁸ Coleção Nova História da Música Popular Brasileira (1978).

2.2 A lead sheet e a transcrição aproximada da primeira gravação da valsa-canção “Lábios que beije”

Lábios que beije

J. Cascata e Leonel Azevedo

A

9 F Bb7 F D7
 Lá - bios que bei - jei Mãos qu'eu a - fa - guei Nu - ma

13 Gm C7 F F/C
 noi - te de lu - ar as - si - - im

17 F Ab° C/G A7
 O'mar na so - li - dão bra - mi - a e'o ven - to'a so - lu - çar pe - di - a que

21 Dm G7 C7 C7(#5)
 fos - ses sin - ce - ra pa - ra mi - - im

A'

25 F Bb7 F D7
 Na - da tu ou - vis - te e lo - go par - tis - te Pa - ra'os

29 Gm C7 F F7
 bra - ços de ou - tro a - mor - - or

33 Bb7 B° F/C D7
 Eu fi - quei cho - ran - do Mi - nha má - goa can - tan - do Sou a'es

37 Gm C F A7
 tá - tua pe - re - nal da dor

B

33 Dm Dm/F Gm Gm/B \flat



Pas - so os dias so - lu - çan - do com meu pi - nho car - pin - do'a mi - nha dor so -

37 A 7 A 7 /G Dm A 7



zi - nho sem es - pe - ran - ça de vê - la ja - mais

41 Dm Dm/F Am Am/C



Deus tem com - pai - xão des - te'in - fe - liz Por - que so - frer as -

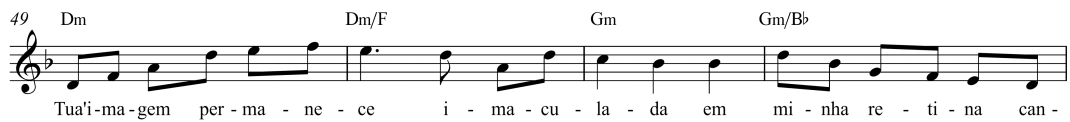
45 E 7 /B E 7 A 7 A 7



sim com - pa - de - cei - vos de meus a - - - ais

B'

49 Dm Dm/F Gm Gm/B \flat



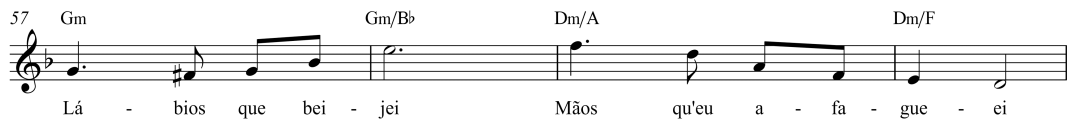
Tua'i-ma-gem per-ma - ne - ce i - ma - cu - la - da em mi - nha re - ti - na can -

53 A 7 A 7 /G D/F \sharp D 7



sa - da de cho - rar por teu a - mor

57 Gm Gm/B \flat Dm/A Dm/F



Lá - bios que bei - jei Mãos qu'eu a - fa - gue - ei

61 Gm A 7 Dm



Vol - ta dá le - ni - ti - vo'à mi - nha dor!

Além do trabalho desta dupla de compositores, em “Lábios que beije” agregou-se para a sua primeira gravação o arranjo de Radamés Gnattali. Para conferir tal material, foi realizada uma transcrição aproximada desse registro sonoro.

Esta transcrição foi realizada a partir do áudio de um relançamento da gravadora BMG em 2002, que contém uma coletânea de três CDs contendo o LP “Sempre Sucesso” de Orlando Silva, na qual se encontra também a regravação da primeira gravação de “Lábios que beije”, além de outras canções que marcaram a carreira do cantor.

As principais dificuldades encontradas na transcrição foram detectar detalhes da seção rítmica como, por exemplo, a instrumentação que em alguns momentos da gravação não foi possível ouvir quais instrumentos de cordas estavam sendo tocados, se um ou dois violões, ou cavaquinho.

Em relação ao piano, da mesma forma, não foi possível ouvir, literalmente, nota por nota do acorde. Isso se deve em decorrência aos aparatos tecnológicos para esta gravação sonora. Além dos efeitos do tempo, e da regravação, alguns sons ficam inaudíveis, ou se misturam à outros instrumentos somando-se ainda o efeito de “chiado” nestes fonogramas antigos. Ainda no que diz respeito aos acordes, optou-se por colocar somente as cifras na transcrição da partitura do piano, representando assim, os instrumentos harmônicos durante a gravação. Portanto, diante dessas dificuldades sonoras, poderão ocorrer alguns espaços (buracos), por exemplo, no *background* dos violinos, que causaram dúvidas com relação as suas notas e uma definição de qual instrumento estava soando. Para não ocorrer maiores erros, como precaução à este fator, optou-se por escrever na transcrição somente as notas identificadas no momento da transcrição, cada qual em seu instrumento.

Lábios que beije

15/03/1937

Composição: J.Cascata e Leonel Azevedo
Transcrição aprox. Geremias Tiófilo Pereira Júnior

Arranjo: Radamés Gnattali

Introdução

The musical score is arranged in a system with eight staves. The top staff is for Flauta (Flute) in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a melodic line starting on G4, moving to A4, Bb4, and C5, with a slur over the first two notes. The second staff is for Clarineta (Clarinet) in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one flat. It starts with a whole note G3, followed by a half note G3, and then a quarter note G3. The third staff is for Voz (Voice) in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one flat, showing four measures of rests. The fourth staff is for Violinos (Violins) in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one flat. It starts with a whole note G3, followed by a half note G3, and then a quarter note G3. The fifth staff is for Violoncelo (Cello) in bass clef, 3/4 time, with a key signature of one flat. It starts with a whole note G2, followed by a half note G2, and then a quarter note G2. The sixth staff is for Contrabaixo (Double Bass) in bass clef, 3/4 time, with a key signature of one flat. It starts with a whole note G2, followed by a half note G2, and then a quarter note G2. The seventh staff is for Piano in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one flat. It shows four measures of chords: Gm, Gm/Bb, Dm/A, and Dm/F. The eighth staff is for Caixa (Drum) in 3/4 time, with a key signature of one flat. It shows a pattern of quarter notes with 'x' marks, indicating a specific drum pattern.

Flauta

Clarineta

Voz

Violinos

Violoncelo

Contrabaixo

Piano

Caixa

arco

Gm Gm/Bb Dm/A Dm/F

5

Fl.

Cl.

Voz

Vln.

Vc.

C.B

Pno.

Cx

Gm A7 Dm C7

9 **A**

Fl.

Cl.

Voz

Vln.

Vc.

C.B

Pno.

Cx

Lá-bios que'eu bei - jei mãos que'eu - a - fa - guei..... nu-ma

port. port.

F Bb7 F D7

13

Fl.

Cl.

Voz
noi - te - de - lu - ar as - si.....im... O

Vln.

Vc.

C.B.
Gm C7 F F/C

Pno.

Cx

17

Fl.

Cl.

Voz
mar na so - li - dão_ bra mi - a e'o ven-to'a so-lu-çar pe di - a que

Vln.

Vc.

C.B.
F Ab° C/G A7

Pno.

Cx

21

Fl.

Cl.

Voz

Vln.

Vc.

C.B.

Pno.

Cx

fos - ses - sin - ce - ra pa - ra - mim - - - Na -

Dm G⁷ C⁷ C⁷(#5)

25 **A'**

Fl.

Cl.

Voz

Vln.

Vc.

C.B.

Pno.

Cx

a - da tu ou - vis..... - - te e lo - go - par - tis - te pa - ra'os

F B^b7 F D⁷

29

Fl.

Cl.

Voz
bra - ços de ou..... - tro a - mor..... eu

Vln. *port.*

Vc.

C.B
Gm C F F

Pno.

Cx

33

Fl.

Cl.

Voz
fi - quei_ cho - ran - do mi - nha - má - goa - can - tan - do sou a'es

Vln.

Vc.

C.B
B^b B^o F/C D⁷

Pno.

Cx

37

Fl.

Cl.

Voz

Vln.

Vc.

C.B.

Pno.

Cx

tá - tua pe - re - nal..... da - dor

Gm C F A⁷

41

B

Fl.

Cl.

Voz

Vln.

Vc.

C.B.

Pno.

Cx

pas-so's di - as so - lu - çan - do com meu... pin - ho car - pin-do'a mi - nha dor so-zin

Dm Dm/F Gm Gm/B^b

45

Fl.

Cl.

Voz

Vln.

Vc.

C.B.

Pno.

Cx

... ho sem es - pe - ran - ça de vê-la ja - mais

A7 A7/G Dm/F A7/E

3

49

Fl.

Cl.

Voz

Vln.

Vc.

C.B.

Pno.

Cx

Deus tem com pai xão des -t' in fe - liz..... por que so-frer as -

Dm Dm/F Am Am/C

arco

3

53

Fl.

Cl.

Voz

sim? com - pa - de - cei - vos de me - us - a - - - ais!

Vln.

Vc.

C.B

E7/5 E7 A7 A7

Pno.

Cx

57 **B'**

Fl.

Cl.

Voz

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

Vln.

Vc.

C.B

Dm Dm/F Gm Gm/Bb

Pno.

Cx

61 *tr*

Fl.

Cl.

Voz

Vln.

Vc.

C.B.

Pno.

Cx

sa - da de cho - rar por teu a - mor.....

A⁷ A⁷/G D/F[#] D⁷

65

Fl.

Cl.

Voz

Vln.

Vc.

C.B.

Pno.

Cx

lá - bios que bei - jei..... mãos - que 'eu.... a..... fa - gu - ei

Gm Gm/B^b Dm/A Dm/F

69

Fl.

Cl.

Voz

Vol - ta! Dai.. le - ni - ti - vo' à mi - nha dor.....

Vln.

Vc.

C.B.

Pno.

Gm A7 Dm C7

Cx

A Interlúdio

73

Fl.

Cl.

Voz

Vln.

Vc.

C.B.

Pno.

F Bb7 F D7

Cx

77

Fl. *tr*

Voz

Vln.

Vc. *solo*

C.B. Gm C⁷ F F/C

Pno.

Cx

81

Fl.

Cl.

Voz

Vln.

Vc.

C.B. F/A A^b° C/G A⁷

Pno.

Cx

85

Fl.

Cl.

Voz

Vln.

Vc.

C.B.

Pno.

Cx

Dm G7 C7 C7(#5)

port. port.

A' Interlúdio

89

Fl.

Cl.

Voz

Vln.

Vc.

C.B.

Pno.

Cx

F Bb7 F D7

solo

93

Fl.

Cl.

Voz

Vln.

Vc.

C.B.

Pno.

Cx

Gm C7 F7 F7

97

Fl.

Cl.

Voz

Vln.

Vc.

C.B.

Pno.

Cx

B^b B[°] F/C D⁷

101

Fl.

Cl.

Voz

Vln.

Vc.

C.B

Pno.

Cx

Gm C7 F A7

105 **B"**

Fl.

Cl.

Voz

Vln.

Vc.

C.B

Pno.

Cx

tr tr

tu - a'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

109

Fl.
 Cl.
 Voz
 sa - da d' cho - rar... por teu... a - mor...
 Vln.
 Vc.
 C.B.
 Pno.
 Cx

A7 A7/G D7/F# D7

113

Fl.
 Cl.
 Voz
 la - bios que bei jei..... - - - mãos qu' eu a - fa - gu - ei
 Vln.
 Vc.
 C.B.
 Pno.
 Cx

Gm Gm/Bb Dm/A Dm/F

117

Fl.

Cl.

Voz

Vln.

Vc.

C.B.

Pno.

Cx.

Vol - ta! Dai le - ni - ti - vo - a mi - nha - do.....r

arco

Gm A7 Dm

2.2.1 Algumas regravações

A valsa-canção “Lábios que beijei” após sua primeira gravação, em 1937, foi relembrada por diversos artistas brasileiros, contando com uma gravação internacional. A trajetória desta composição foi observada em cerca de vinte regravações⁴⁹ na voz de cantores de destaque, como por exemplo: Ângela Maria (1956), Cauby Peixoto (1975), Jair Rodrigues (1979), Nelson Gonçalves (1991), Fafá de Belém (1993), Caetano Veloso (1995) entre outros, que poderão ser observados no quadro abaixo:

⁴⁹ Consulta realizada em janeiro de 2012 à empresa “Ao Chiado Brasileiro”. Disponível em: <<http://aochiadobrasileiro.webs.com/principal.htm>>.

	INSTRUMENTAÇÃO APROXIMADA	INTÉRPRETES	ANO
01	Cordas, piano, bateria, contrabaixo acústico e saxofone contralto	Ângela Maria	1956
02	Cordas, piano, violão, contrabaixo acústico, clarineta e flauta transversal	Orlando Silva	1959
03	Orquestra de cordas, contrabaixo acústico e violão	Jacob do Bandolim	1959
04	Orquestra de cordas, contrabaixo acústico e bandolim	Roberto Silva	1960
05	Violão, cavaquinho e flauta transversal	Nuno Roland	1969
06	Orquestra de cordas, contrabaixo acústico, violão, flauta transversal, clarineta, <i>glockenspiel</i> e oboé	Orquestra RCA	-
07	Dois violões	Francisco Petrônio e Dilermando Reis (violão)	1972
08	Violão, cavaquinho e flauta transversal	Cauby Peixoto (ao vivo)	1975
09	Violão, cavaquinho e bandolim	Jair Rodrigues	1979
10	Violão, cavaquinho, flauta transversal e acordeon	Paulo Fortes	1980
11	Violão, cavaquinho saxofone contralto, clarineta e flauta transversal	Emílio Escobar	1980
12	Violão, cavaquinho e flauta transversal	Carlos Poyares (flauta)	1982
13	Violão, bandolim e flauta transversal	Nelson Gonçalves	1991
14	Orquestra de cordas, violão, contrabaixo e sax soprano	Fafá de Belém	1993
15	Dois violões	Marcos Sacramento	1994
16	Dois violões	Roberto Nogueira	1994
17	Cordas, piano elétrico e flauta transversal	Tadeu Franco	1994
18	Orquestra de cordas, violão, piano, contrabaixo acústico	Caetano Veloso (ao vivo)	1995
19	Solo	Toquinho (violão)	2008
20	Violão e guitarra	Antônio Zambujo	2007

Quadro 2. Algumas regravações da valsa-canção “Lábios que beijei”

Nota-se, através desses registros, que a canção não foi esquecida, e, além disso, as regravações possuem em seus arranjos elementos musicais que fazem referência à primeira gravação de “Lábios que beije”.

Em 1956, por exemplo, o LP “Sucessos de ontem na voz de hoje”, da gravadora Copacabana CLP 3008, mostrou a interpretação de Ângela Maria para a canção “Lábios que beije”. O arranjo tem, em sua introdução, uma cadência executada pelo violino. Ao contrário da primeira gravação que executa os contracantos com a flauta transversal, nesse registro sonoro é o piano que fica responsável pelos contracantos melódicos, enquanto Ângela Maria interpreta a seção A⁵⁰ e A’ da valsa-canção.

Na seção B e B’ da composição que está em tom menor, um saxofone contralto executa contracantos ainda com Ângela Maria interpretando a melodia. Em seguida, voltando para a seção A que está em tom maior, o saxofone executa o solo do tema nos primeiros oito compassos, passando os oito compassos finais da seção A para o *solí* das cordas. A cantora repete a seção A’ para assim encerrar o arranjo. Sobre o que pode se ouvir da sessão rítmica é composta de piano bateria e contrabaixo.

Orlando Silva regravou “Lábios que beije” em 1959, no LP “Carinhoso” nº BBL 1009, da gravadora RCA Victor. Nota-se, no arranjo dessa regravação, uma instrumentação maior em relação à sua primeira gravação. Partes do arranjo desta regravação são idênticas à sua primeira versão, pois conta também com a flauta transversal contornando a melodia, dando destaque em sua execução com o uso de trinados.

A introdução tem sua forma semelhante à primeira gravação, com solo de flauta transversal e violinos. O interlúdio instrumental ocorre apenas na seção A, dividindo-se em quatro subseções de quatro compassos cada. Na primeira subseção, tem-se a flauta transversal em dobramento com a clarineta, passando, em seguida, para as cordas em um *solí* de mais quatro compassos da melodia. Já na próxima subseção, a clarineta executa o solo da melodia em quatro compassos. Finalizando a seção A, ocorre o *solí* dos violinos. O cantor encerra a canção com a seção A’ que está na tonalidade maior, ralentando os quatro

⁵⁰ Para efeito de comparação, entre a primeira gravação e as demais regravações, foi utilizado como guia a partitura da *lead sheet* presente no item 2.2.

compassos finais desta seção, chegando à uma fermata no verso “*Sou a estátua perenal da dor*”.

Apesar de o tempo de duração desta regravação ser o mesmo da primeira gravação, três minutos e trinta segundos, aproximadamente, o interlúdio instrumental é tocado somente na seção A que está em tom maior, seguindo a mesma forma da regravação de Ângela Maria.

Vale citar, ainda, a regravação na voz de Caetano Veloso em “*Fina Estampa*” ao vivo, no ano de 1995, sob direção do arranjador e violoncelista Jaques Morelenbaum que, posicionado à frente de uma orquestra de cordas com vinte e dois integrantes, explora em seu arranjo, o naipe de cordas. Após a exposição da melodia executada por Caetano Veloso, o arranjador executa um solo improvisado de dezesseis compassos ao violoncelo, sendo fiel à primeira gravação de “*Lábios que beijei*”, lembrando a exímia interpretação do violoncelista Iberê Gomes Grosso.

A forma do arranjo também é reduzida, como visto nas regravações anteriores, onde o interlúdio instrumental é feito apenas na seção A, sendo que a seção A’, é finalizada com o cantor voltando ao tema. Dessa instrumentação, somente a flauta transversal não segue a primeira gravação, não atuando no arranjo.

A regravação⁵¹ brasileira mais atual foi lançada pelo selo “*Biscoito Fino*” em 2011, no álbum *Alma Lírica brasileira* e é interpretada por Mônica Salmaso⁵², voz, Teco Cardoso, flauta transversal e Nelson Ayres ao piano. A introdução possui cinco compassos com uma cadência de piano. O interlúdio instrumental contém solo de piano e flauta transversal na primeira parte da seção A, ou seja, o piano executa os primeiros oito compassos desta seção e a flauta transversal repete os mesmos compassos em tonalidade diferente. Essa regravação, em sua forma, não segue o arranjo original em nenhum momento. Na questão de sua instrumentação, obviamente, apenas a flauta transversal e o piano, lembram a gravação original.

⁵¹ Esta regravação não consta no quadro: Regravações da valsa-canção “*Lábios que beijei*”.

⁵² Em 1997 foi indicada como cantora revelação ao Prêmio Sharp MPB. No ano de 2000 foi considerada uma das principais intérpretes da música popular brasileira - edição do dia 4 de fevereiro do jornal *New York Times*.

No que diz respeito à regravação internacional, pode-se citar a do cantor português de fado António Azambujo, que em 2007, no álbum “Outro sentido” lançado pela gravadora *Universal Music* interpretou a canção “Lábios que beije” em compassos na forma binária, tendo em sua instrumentação uma guitarra e um violão.

Há ainda, regravações instrumentais de “Lábios que beije”, a saber: de Jacob do Bandolim (1959), da Orquestra RCA Victor (s/d), de Carlos Poyares (1982), em um solo de flauta transversal e por fim, Toquinho (2008), ao violão.

A primeira versão instrumental está no LP “Época de Ouro” gravado em 1959, por Jacob do Bandolim (RCA-CALB-5232), (MELLO, 1985, p. 90), onde se destaca, no arranjo, o naipe de cordas sem sessão rítmica. Diferentemente da primeira gravação, a introdução do arranjo é composta por apenas quatro compassos. O solo de bandolim é realizado nas seções A, A’, B e B’.

No interlúdio instrumental, há um *solí* de cordas e solo de violino que é executado na seção A. Finalizando esta regravação o bandolim encerra o arranjo na seção A’.

Vale citar ainda, nesta regravação, a ocorrência de trinados durante o solo do bandolim, que apesar de ser um elemento idiomático do instrumento, lembra a execução da flauta transversal nos contrapontos com trinados, presentes na primeira gravação.

Já na versão instrumental da Orquestra RCA Victor (s/d), além das cordas, da flauta transversal e a clarineta, o arranjo se diferencia em sua instrumentação com presença do oboé.

As regravações com Carlos Poyares (1982), na flauta transversal, e Toquinho (2008), não apresentam informações relevantes com relação a primeira gravação.

Mediante observações destas audições, excetuando a regravação de Mônica Salmaso e Antonio Azambujo, em linhas gerais, as demais, no quesito instrumentação e forma, seguem a primeira gravação de “Lábios que beije”. Como apontou Nascimento (2011, p. 55), “o primeiro arranjo de uma peça integra o seu corpo composicional [...]”. No tocante à instrumentação, essa afirmativa, em alguma medida, se aplica às regravações de “Lábios que beije, pois relembram a instrumentação com as cordas e a flauta transversal da primeira gravação.

Além disso, em relação à estrutura formal, por exemplo, a introdução em várias regravações é composta por oito compassos, que se dividem entre o solo de violinos e a flauta transversal como na primeira gravação. Já a estrutura formal destas regravações, no que concerne ao interlúdio instrumental, ficou reduzida somente à seção A, enquanto que, na primeira versão, este interlúdio se prolonga até a seção A', sendo que o cantor prolongará o final do arranjo com uma seção B".

Em razão disso, talvez a frase "ênfase nas cordas", tão comentada pelos estudiosos, se justifique neste ponto: de todas as regravações, somente a primeira gravação possui interlúdio instrumental na seção A e A', e, sobretudo com *solí* de cordas.

Estes registros, de alguma forma, recordam as soluções e os procedimentos de Radamés Gnattali empregados no arranjo original. Ademais, percebe-se a dimensão do sucesso da gravação de "Lábios que beijei", lembrada, ao longo dos anos, desde 1937 até os dias atuais.

2.2.2 "A Valsalhada toda"⁵³

O termo valsa tem suas raízes no latim *volvere*, na língua alemã *walser*, que, traduzido significa *rodar* ou dar *voltas*. De sua origem, dois países se destacam como pioneiros, Alemanha (Deutsche) e Áustria (Lander). A valsa é uma dança de forma ternária, com características de andamento que variam entre lento e rápido, possui frequentemente a pulsação ternária em ritmo 3/4 (MACHADO, 2004). De acordo com o pesquisador Cacá Machado,

[...] a vocação mais aristocrática da valsa vem do repertório específico que se criou, no ambiente da cultura dos salões burgueses da Europa, na tradição encabeçada por compositores como Johann Strauss (pai e filho), Schumann, Schubert, Liszt e, sobretudo, Chopin (MACHADO, 2007, p. 181).

⁵³ A frase "A valsalhada toda" foi atribuída a Mário de Andrade em um depoimento, datado de 1980, do pianista, regente e compositor Francisco Mignone (1897-1986), onde se lê: "Escrevi até hoje 53 valsas. No dizer de Manuel Bandeira sou, no Brasil, o 'Rei da Valsa'. [...]. Tais peças foram o ciclo dessa, como diria o irreverente Mário de Andrade, 'valsalhada' toda" (MIGNONE apud MACHADO, 2004, p. 65).

No Brasil, as composições do austríaco Sigismund Neukomm⁵⁴ (1773-1858) foram registradas como as mais antigas referências do gênero valsa, datadas de 6 de novembro de 1816, a “Fantasia com grande Orquestra sobre uma Pequena Valsa de Sua Alteza Real, o Príncipe D. Pedro”, e “6 Valsas compostas por Sua Alteza Real, o Príncipe D. Pedro e arranjadas para orquestra com trio” de 16 de novembro de 1816 (MACHADO, 2004, p. 48). Além da importância histórica e documental desse registro, as palavras “Fantasia com grande Orquestra” e “arranjadas para orquestra com trio”, presentes nos títulos dessas valsas, em alguma medida, podem dar referências de que a instrumentação utilizada para este gênero na época era composta por instrumentos de orquestra. Soma-se a esses relatos a voz de Carlos Sandroni, que posiciona a valsa no Brasil, em seus primórdios, nos lugares aristocráticos:

As danças de par enlaçado apareceram no Brasil nos anos de 1840, com a valsa e a polca. Como novidades modernas, foram adotadas entusiasticamente pelas famílias ricas das principais cidades do litoral, mas custaram muito a ser aceitas no interior, nas cidades pequenas e pelo povo em geral. (SANDRONI, 2001, p. 64).

O musicólogo Bruno Kiefer, em seu livro *Música e dança popular: sua influência na música erudita*, “sugere que a valsa francesa pode ter exercido uma influência predominante no desenvolvimento do gênero no Brasil, com seu andamento mais lento e caráter mais sentimental” (KIEFER apud MACHADO, 2004, p. 59).

Em relação à popularização da valsa no Brasil, a Coleção *Nova História da Música Popular Brasileira*, no fascículo “A Valsa Brasileira”, indica que no ano de 1934 “se inicia a fase de ouro⁵⁵ da valsa no Brasil, período virtualmente encerrado em 1946 [...], fase mais romântica vivida pela música popular brasileira”⁵⁶. Esse período é demarcado em razão da fama das valsas americanas, que eram executadas no cinema brasileiro. Ainda de acordo

⁵⁴ Compositor reconhecido em toda a Europa com um catálogo de aproximadamente 1800 obras. Foi aluno e grande amigo de Joseph Haydn. Esteve no Brasil entre 1816 e 1821, atuando como Professor Público de Música nomeado por D. João VI (MACHADO, 2004, p. 47).

⁵⁵ Na década de 1940, a Rádio Nacional dispunha de duas horas para uma programação chamada: “Valsa, divina Valsa!”, com produção e apresentação de Lamartine Babo (SAROLDI; MOREIRA, 2005, p. 59).

⁵⁶ Após esse período de declínio, a valsa foi lembrada em 1971 pelos compositores Vinicius de Moraes (1913-1980) e Chico Buarque (1944).

com esse texto, foram os pianistas amadores e músicos de choro que deram à valsa brasileira características próprias, distinguindo-a da valsa francesa.

De acordo com a *Revista da Música Popular*, o carioca Mário Penaforte (1876 - 1928), compositor e pianista, foi um dos primeiros a compor legítimas valsas francesas no Brasil. No ano de 1918, o músico ficou em primeiro lugar no concurso de valsas internacionais, em Paris, com a composição *Baiser Supreme*. De volta à cidade do Rio de Janeiro, “iniciou a composição de uma série de valsas que se tornaram grandes sucessos e que deliciaram um certo público do tempo” (RANGEL; MORAES, 2006, p. 294).

Segundo informações da *Enciclopédia da Música Brasileira erudita folclórica e popular*, a valsa com traços mais brasileiros, nas composições do pianista Ernesto Nazaré (1863-1934), “aclimatou-se ao instrumento” (MARCONDES, 1977, p. 781).

Neste gênero musical, destacam-se, ainda nesse período, a pianista Chiquinha Gonzaga (Francisca Edwiges, 1847 - 1935) e o pianista Francisco Mignone (1897 - 1986), que possui uma produção de cinquenta e três valsas, sendo considerado por Manuel Bandeira o “Rei da Valsa” (MACHADO, 2004, p. 65). Dos compositores brasileiros de valsas, além de Carlos Gomes e Camargo Guarnieri, o nome de Radamés Gnattali também é destacado.

Das influências da valsa no Brasil, a já citada Coleção *Nova História da Música Popular Brasileira*, no fascículo “A Valsa Brasileira” relata que: “As insinuações da modinha, a adulteração de seu andamento inicial, criaram, entre nós, condições para a adequação da valsa ao canto, gerando a valsa-canção”. O pesquisador e musicólogo Dilmar Miranda, ao comentar sobre a modinha, explica: “Com tal dinâmica langorosa, a modinha jogará papel definitivo na refiguração da valsa europeia, adquirindo um andamento singular que passará a ser conhecida como *valsa brasileira*” (MIRANDA, 2009, p. 40, grifo do autor).

O autor aponta, ainda, uma forma peculiar de interpretação, que foi “temperada com uma pitada de malemolência e sotaque local, gerando inclusive a peculiar valsa-canção” em última instância, a alteração mais marcante mostrou-se no andamento, ao “desfazer a métrica bailante do ternarismo das valsas francesas, transfigurando-a em rítmica dolente” (MIRANDA, 2009, p. 41).

Entre o final do século XIX e o início do século XX, Machado (2004), citando Kiefer (1990), aponta dois tipos de valsas tocadas no Brasil: o primeiro é mais lento, mais sentimental e romântico, predominando a tonalidade menor. O outro tipo, mais brilhante e virtuosístico, em tonalidade maior. Salienta, que “existe uma variedade de características musicais com clara influência da modinha do choro e da seresta” (MACHADO, 2004, p. 60).

Neste sentido, a valsa-canção “Lábios que beijei” se encaixa no grupo de valsas lentas e sentimentais. Porém, sua tonalidade oscila entre o tom maior e o menor, em uma forma **A | A’ | B | B’ |**. O arranjo, inserido a esta valsa nesta gravação, acrescenta a composição, uma introdução de oito compassos, um interlúdio instrumental de trinta e dois compassos e uma repetição da seção B, chamada de B’, podendo funcionar como uma espécie de *coda* final. No tocante à linha melódica, na seção A, tem-se a recorrência de linhas descendentes, enquanto que na seção B, linhas arpejadas ascendentes.

Esses aspectos, segundo Machado (2004, p. 61), também estão ligados ao caráter da valsa. Geralmente, em melodias de caráter nostálgico e sentimental, como é o caso de “Lábios que beijei”, predominam linhas melódicas descendentes por graus conjuntos, combinadas com saltos e arpejos ascendentes.

Em se tratando da letra da canção⁵⁷, esta retrata uma situação amorosa vivida no passado, que é lembrada com tristeza e sentimento de perda, sensação denominada por Luiz Tatit de “núcleo passional”, ou seja, “um lugar em que o sujeito sente a tensão de seu estado disjuntivo, vivendo paixões como tristeza, solidão, ciúme, esperança, frustração, ódio etc.”:

É quando o compositor explora seus sentimentos mais íntimos, mesmo aqueles inexplicáveis, e, no entanto, a melodia desce lá no fundo para fisgar a autenticidade da emoção, viabilizando a atuação persuasiva da música. É quando a emoção parece experiência vivida (TATIT, 1996, p. 36).

Essa situação pode ser percebida de maneira inversa nos versos de “Lábios que beijei”, nas seções B e B’:

⁵⁷ Letra retirada da contra-capa do LP “Época de Ouro”, com Jacob do Bandolim (RCA – CALB – 5232) conforme informa o escritor Paulo Pimenta de Mello, em seu livro “Modinhas & Serestas & Valsas & Canções”, (MELLO, 1985, p. 95).

B

41 Dm Dm/F Gm Gm/Bb
 Pas - so os dias so - lu - çan - do com meu pi - nho car - pin - do'a mi - nha dor so -

Figura 5. Linha melódica ascendente

B'

57 Dm Dm/F Gm Gm/Bb
 Tua'i-ma-gem per - ma - ne - ce i - ma - cu - la - da em mi - nha re - ti - na can -

Figura 6. Linha melódica ascendente

2.2.3 Instrumentação e Harmonização da gravação realizada em 15 de março de 1937

Para avaliar a instrumentação presente no arranjo de “Lábios que beije”, realizou-se uma confrontação entre os dados bibliográficos disponíveis sobre o assunto e a transcrição aproximada do registro sonoro. A princípio, sabe-se que a gravação de “Lábios que beije” foi executada pela “Orquestra Victor Brasileira”, pertencente à gravadora RCA Victor (VIEIRA, 1985, p. 159). Segundo afirmações do pesquisador Sérgio Cabral (1997), essa orquestra tinha “seu núcleo permanente” formado pelos seguintes instrumentistas:

Esmerino Cardoso, considerado o pai do trombone brasileiro, Luís Americano (sax e clarinete), Bonfiglio de Oliveira (pistom), Luperce Miranda (bandolim e cavaquinho), Donga (violão, banjo e cavaquinho), Luciano Perrone (bateria), Vantuil de Carvalho (trombone), Romeu Ghispman (violino), Augusto Vasseur (piano), João da Baiana (pandeiro) e Faustino da Conceição, o Tio Faustino (omelê, instrumento inventado por ele mesmo) (CABRAL, 1997, p. 127).

Sobre a gravação original de “Lábios que beije”, Severiano (2008), ao comentar os arranjos de Radamés Gnattali, especifica o grupo instrumental formado pela “Orquestra Victor Brasileira” da seguinte forma:

Um dos primeiros trabalhos que marcam a presença de Radamés na carreira de Orlando Silva é a gravação do mega-sucesso “Lábios que beije”, realizada em 15 de março de 1937, em que o cantor é acompanhado pela Orquestra Victor

Brasileira, constituída por piano, clarinete, flauta, dois violinos, violoncelo e contrabaixo (SEVERIANO, 2008, p. 197).

Comparando essa formação instrumental citada por Severiano, diante do registro sonoro da gravação original de “Lábios que bejei”, percebe-se que esse autor deixa de citar uma clarineta (ou clarinete), a bateria e as cordas pinçadas.

Outra indicação que aponta a formação utilizada para esta gravação consta nos comentários do próprio Orlando Silva, que estão no supracitado LP duplo intitulado *Orlando Silva* série “Depoimento”, lançado em 1978 pela RCA, especificando alguns intérpretes e seus respectivos instrumentos:

[Na gravação de “Lábios que bejei”] era o Dante, Dante Santoro. Era só cobra. No naipe de violino (sic) tinha Romeu Ghispman, Célio Nogueira, Jaime Marchevsky, Osvaldo Alves contrabaixo, Iberê Gomes Grosso cello, flauta Pedro Vieira, guitarra era Paulo Quentão, piano era o próprio Radamés que regia e tocava piano, ou quando a orquestração era feita por Pixinguinha, Pixinguinha era na regência, mas o Radamés no piano, entendeu! Bateria era o Luciano Perrone que era um cracão, tudo bom, tudo primeiro time (SILVA, 1978 apud DEPOIMENTO)⁵⁸.

Essa citação de Orlando Silva é importante porque aponta alguns intérpretes presentes na gravação, mas diverge em relação aos instrumentos que se ouvem na gravação. Por exemplo: enquanto o cantor cita duas flautas, na gravação ouve-se apenas uma. Em relação à bateria, tem-se a audição somente da caixa, o que deixa dúvida se Luciano Perrone optou por este único acessório ou se por limitações de captação sonora da época, não foi possível detectar os outros instrumentos que compõem a bateria, como o surdo, o chimbau, o bumbo e o prato.

Quando Orlando Silva cita a guitarra, temos a hipótese de um cavaquinho, bandolim e/ou um violão⁵⁹. Newton Teixeira, compositor e violonista que acompanhou Orlando Silva entre outros cantores, afirma que “Orlando gostava de cantar com mais de um violão, e nas suas apresentações ocorriam alguns revezamentos. Mas o comum era o Pereira, o Lentini, Tute, eu” (TEIXEIRA apud VIEIRA, 1985, p. 69).

⁵⁸ Depoimento de Orlando Silva: O cantor das multidões fala de sua vida e sucessos. LP Duplo lançado em 1978- RCA CAMDEN nº 121.0005.

⁵⁹ Segundo Almirante o violão elétrico chegou ao Brasil por volta de 1933, por intermédio de Henrique Brito, músico da *Brazilian Olympic Band*, do maestro Romeu Silva (ALMIRANTE, 1977, p. 49).

No início de uma sessão de gravação da música “Céu Moreno”, lançada em 1º de julho de 1935, no disco nº 79949, Aguiar (1995), relata o seguinte: “Um olhar significativo do cantor fez acionar o bandolim de Luperce Miranda e os violonistas” (AGUIAR, 1995, p. 146). Tais informações dão pistas de que provavelmente, na gravação de “Lábios que beije”, atuaram dois violonistas. Em outra citação, Vieira (1985), quando traça a discografia de Orlando Silva, registrou este lançamento da gravadora Victor com dois violões e um bandolim (VIEIRA, 1985, p. 152).

De qualquer forma, da escuta do material sonoro sobre os instrumentos harmônicos, audíveis nesta gravação, dado o volume de massa sonora, os timbres mais definidos além do contrabaixo, são o do violão e do piano, porém não foi possível detectar se a gravação contém um ou dois violões. Em relação à definição do timbre do cavaquinho ou do bandolim, parece mais aceitável a sugestão do cavaquinho, visto que o caráter musical da canção analisada se assemelha, em partes, ao “agrupamento característico” descrito na *Pequena História da Música* de Mário de Andrade: “Luciano Gallet registra como agrupamento característicos das Serestas e Choros cariocas a seguinte composição instrumental: clarineta, oficleide, flauta, trombone, cavaquinho e bateria”. Para Mário de Andrade, “Serestas” ou “Choros” são “[...] nomes aplicados a tudo quanto é música noturna de caráter popular” (ANDRADE, 1942, p. 153).

Levando-se em conta a temática dos versos e o caráter popular da composição, “Lábios que beije”, além de se encaixar nas características de uma “Seresta”, aproxima-se também da instrumentação sugerida por Luciano Gallet. Além disso, deve-se ressaltar a influência norte-americana, que também orientava as formações orquestrais para o registro fonográfico. Como afirma o compositor e musicólogo de jazz Gunther Schuller, na primeira década do século XX, tinha-se basicamente um

[...] grupo de seis ou sete figuras, consistindo de dois violinos, trompete e clarineta, que tocavam a melodia em ousado uníssono, enquanto o piano, um ou diversos bandolins (ou banjo-bandolins), trombone, contrabaixo e bateria proporcionavam um pequenino e superficial acompanhamento rítmico. Em algumas peças era usado ainda um violoncelo nos interlúdios mais suaves (SCHULLER, 1968, p. 296).

Ainda nas informações de Schuller (1968, p. 341), as formações instrumentais, nessa época, variavam, mais precisamente, de seis a dez instrumentos. Em 1926, Bennie Moten, arranjador contratado da gravadora Victor Internacional, registrou uma gravação com dez elementos, o que poderá ter levado as gravações brasileiras a seguirem este formato de instrumentação.

Portanto, diante das informações descritas acima, mais a identificação do material sonoro da gravação, chegou-se à seguinte instrumentação: uma flauta transversal, duas clarinetas, dois violinos, um violoncelo, um contrabaixo, um piano, um cavaquinho, um violão e uma bateria (caixa clara).

Com relação à harmonização das canções, sabe-se que muitos compositores da música brasileira, no primeiro quartel do século XX, não dominavam a escrita musical. Como mostra Valente (2003), em “As vozes da canção na mídia”, referindo-se às canções da música popular desse período, “grande parte da música popular é de tradição oral – no sentido do aprendizado da linguagem musical não existindo uma versão escrita da canção; não raras vezes, a letra e algumas cifras de acordes” (VALENTE, 2003, p. 91)⁶⁰.

Como exceções, pode-se citar Braguinha (Alberto Ribeiro), e Lamartine Babo, que segundo conta Holanda (1970), imaginava a orquestração para suas músicas e imitava os instrumentos, como trompete, saxofone, trombone, piano, violino. Deixava a partitura praticamente pronta e na hora da gravação muitas vezes “exigia a mudança de acordes ou de efeitos instrumentais” (HOLANDA, 1970, p. 122). O próprio Radamés também confirma esta citação a respeito de Lamartine e Braguinha:

Lamartine cantava a melodia, a harmonia, o contracanto, cantava tudo e ainda dava palpites certíssimos para orquestração. Às vezes me perguntava se devia estudar teoria e eu respondia: pra quê? Você não vai fazer nada melhor do que faz. Outro cara fabuloso é o Braguinha. Não conhece música mas, quando compõe sabe os acordes que quer (GNATTALI apud SEVERIANO, 1987, p. 33).

Observa-se, desse modo, que eram poucos os compositores populares que conheciam da grafia musical. Travassos (2000) relata que na era industrial “[...] canções

⁶⁰ Citação constante na nota de rodapé da obra.

compostas por um indivíduo são entregues para harmonização ou arranjos por outros [...]”, numa operação de “cadeia produtiva” (TRAVASSOS, 2000, p. 15).

Guerra-Peixe em entrevista ao pesquisador Antonio Guerreiro de Faria (2007), discorrendo sobre a utilização de acordes na música brasileira, afirma que os *chord symbols* (cifras) “parecem ter sido introduzidos no Brasil na década de 1930 por Radamés Gnattali” (FARIA, 2007, p. 5).

Independentemente de serem verdadeiras ou não, tais informações podem indicar que, em alguma medida, os arranjadores tinham participação efetiva em parceria com os compositores na elaboração de suas músicas, para as quais trabalhavam, estabelecendo os acordes a serem utilizados na canção.

Frente às informações coletadas, talvez seja possível informar que na harmonização de “Lábios que beijei”, Radamés Gnattali, provavelmente, pode ter sido o responsável por sua estruturação harmônica final.

CAPÍTULO 3

“Em minha retina cansada”: Uma leitura passo a passo das soluções de arranjo e interpretação na primeira gravação de “Lábios que beije”

O arranjo desta gravação inicia-se com uma introdução, seguido da exposição do tema que compõe a letra da canção, passando logo após para um interlúdio instrumental, finalizando em uma *coda* quase idêntica à exposição do tema, como elucidada o quadro abaixo:

Seções	Introdução	A	A'	B	B'	A ^(I.i.)	A' ^(I.i.)	B''
Compassos	1 - 8	9 - 24	25 - 40	41-56	57-72	73-88	89-104	105-120
Tonalidade	Dm	F	F	Dm	Dm	F	F	Dm
Funções	iv -V7/bIII	I-V7 ^(#5)	I - V7	i - V7	i - V7	I - I	I - V7	i - i

Quadro 3. Estrutura formal

Introdução: comp. 01 ao 08

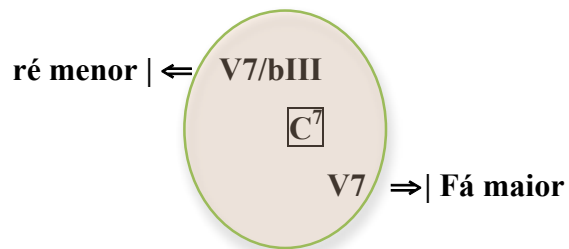
The musical score for the introduction (measures 1-8) is presented in 3/4 time. It features several instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vi.), Cello (Cello), Contrabass (C. bx.), Piano (Piano), and Cymbal (Cx.). The piano part includes the following chords: Gm, Gm/B^b, Dm/A, Dm/F, Gm, A⁷, Dm, and C⁷. The cymbal part shows a rhythmic pattern of eighth notes. A 'solo' bracket is placed over the first four measures of the Flute and Violin parts.

Figura 7. Introdução

A introdução deste arranjo é uma versão da melodia dos oito compassos finais da seção A da canção. Radamés dividiu-a em dois fragmentos nos quais, inicialmente, a flauta transversal abre a introdução com o solo da melodia nos primeiros quatro compassos, em seguida, os violinos acompanhados pela clarineta uma oitava abaixo fecham os últimos quatro compassos, com uma finalização da flauta transversal. O contrabaixo utiliza a técnica de golpe de arco ligado, em todo trecho da introdução, o que contribui para uma característica “dolente” e ao mesmo tempo “pesante” e densa ao arranjo, em virtude de estar numa região grave, contrastando-se com os violinos e a flauta transversal que estão no registro agudo.

Já na condução rítmica tem-se um padrão rítmico (pausa de semínima, mais duas semínimas), com uma sensação de tempo numa medida constante. Fazendo uma relação aos versos da canção, esta continuidade pode representar um sofrimento que perdurou por muito tempo, quase sem fim, na qual o piano, violão, caixa clara e o cavaquinho soam em conjunto com este padrão na gravação. Com esta introdução iniciada com solo de flauta transversal, Radamés remete primeiramente a lembrança dos grupos regionais não negando as tradições, mas ao mesmo tempo insere a sonoridade dos violinos dando ao arranjo uma concepção diferente, o que era considerado na época uma “novidade” com caráter de requinte.

A tonalidade da introdução está em tom menor sendo que o início da seção A passará para a tonalidade maior. De acordo com Larue, esta tonalidade é considerada *Bifocal*, oscilando entre o modo maior e sua relativa menor, ou seja, Fá maior e ré menor (LARUE, 1989, p. 40). Dessa forma, apresenta-se a tonalidade de ré menor na introdução, nas seções B, B' e B''. Restando para a tonalidade de Fá maior, as seções A, A' A^(l.i.) e A'^(l.i.). Com isso, o acorde dominante C⁷ no compasso 8, possui duas funções dominantes, denominando-se acorde pivô. Estando no tom de ré menor, V/bIII. Indo para o tom de Fá maior, V7.



Seção A: comp. 9 ao 24

A

9 F Bb7 F D7
 Lá - bios que bei - jei Mãos qu'eu a - fa - guei Nu - ma

13 Gm C7 F F/C
 noi - te de lu - ar as - si - - im

17 F Ab° C/G A7
 O'mar na so - li - dão bra - mi - a e'o ven - to'a so - lu - çar pe - di - a que

21 Dm G7 C7 C7(#5)
 fos - ses sin - ce - ra pa - ra mi - - im

Nesta seção, no início da melodia, os primeiros oito compassos ficam a cargo dos contracantos de violinos dando apoio à melodia. Em dois dos oito compassos desta seção, (compassos 10 e 12), é interessante frisar que, coincidentemente ou não, no fraseado dos violinos, quando estes não se utilizam de notas da melodia nos contracantos, fazem uso do

recurso de portamento⁶¹. Quando se utilizam notas da melodia, isto indica outra função ao fraseado, qual seja, dar um suporte ao cantor na linha melódica, além do preenchimento melódico ao arranjo. Não obstante, este tipo de contracanto com notas da melodia permeia todo arranjo não somente com as cordas, mas também auxiliado pela flauta transversal e pelas clarinetas.

The figure shows a musical score for three parts: Voice (Voz), Violin (Vi.), and Piano. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The Voice part starts at measure 9 and has the lyrics: "Lá-bios que eu bei - jei mãos que eu - a - fa - guei..... nu-ma". The Violin part has notes circled in orange, indicating support for the melody. The Piano part shows chords: F, Bb7, F, D7. Roman numerals below the piano part are: I, IV⁷, I, V⁷/ii.

Figura 8. Notas dos violinos apoiando a melodia

⁶¹ Portamento – “significa atingirmos uma nota através de um rápido deslizar, em geral ascendente. O portamento é mais utilizado em instrumentos da família das cordas que utilizam arco e ainda pela voz humana ou pelo trombone de vara principalmente” (ADOLFO, 1997, p. 153).

13

Voz

8

3

noi - te de lu - ar as - si.....im... O

VI.

Piano

Gm C7 F F/C

iv V⁷ I I⁶₄

Figura 9. Notas dos violinos apoiando a melodia

Neste trecho do arranjo, observa-se também, entre os violinos e o violoncelo, uma incidência de acordes de sétima menor:

12

VI.

port.

7^a

Piano

D⁷ Gm C⁷ F F/C

Figura 10. Intervalo de sétima menor nos violinos

21

VI.

7^a

Piano

Dm G⁷ C⁷ C⁷(#5)

Figura 11. Intervalo de sétima menor nos violinos

No compasso 10 (Fig. 8), uma possibilidade de interpretação do acorde Bb⁷ nesta valsa é o IV Blues”. Na análise de Chediak (1986), temos que: “O IV7 em certas situações pode ser um V7 do bVII ou um subV7 do III^m. O IV7 é, também diatônico à tonalidade menor (melódico). Mas geralmente é ouvido como IV Blues” (CHEDIAK, 1986, p. 112). Apesar da nota do contrabaixo, se considerarmos o acorde seguinte ao Bb⁷ como um anti-relativo ao tom de Fá maior, no caso Am⁷, teremos um **SubV7 auxiliar** do III^m, de acordo com a afirmação de Chediak. Para Freitas (2011), com auxílio de Gava (2002), o referido acorde de Bb⁷, “pode ser interpretado como um E^{7 alt}, ou seja, um acorde de sexta aumentada que neste caso prepara Lá menor e, por bifocalidade funcional, se dirige para sua anti-relativa F de onde se dá sequência ao convencional segmento de quintas (D⁷-Gm⁷-C⁷-F)” (FREITAS, 2011, p. 788).

Segundo Santos (2006, p. 37), o uso deste tipo de acorde dominante “sem função dominante” pode ser observado em 1933, nas “progressões típicas de blues”, no arranjo para a gravação da canção “Feitio de Oração” de Vadico e Noel Rosa.

De acordo com Bessa (2005, p. 167), no samba Gavião Calçado de Pixinguinha e Cícero de Almeida, gravado em 1929, as ocorrências de “tinturas de blues” (NASCIMENTO, 2001, p. 64), já contavam com tais “internacionalismos e influências estrangeiras” (CAVALCANTI, 2007, p. 67 apud FREITAS, 2011, p. 786).

Relacionando a noção de “Tonalidade Associativa” ao primeiro verso da canção: “*Lábios que beijei, mãos que eu afaguei*”, no momento em que cantor entoia a palavra “beijei”, em uma linha melódica descendente, o acorde Bb⁷ (comp.10), que é tocado somente na última sílaba “*jei*”, funciona como “elemento dramático específico”, contribuindo para enfatizar o sentimento de perda dos referidos “Lábios” (BRIBITZER-STULL 2006, p. 322 apud FREITAS 2011, p. 412).

Na segunda parte desta seção (comp. 17 ao 24), predomina-se a flauta transversal com a utilização do efeito de trinado⁶², enfatizando o verso da canção, (“*mar na solidão bramia e o vento a soluçar pedia...*”), que inicia seu contracanto em dobramento com a melodia.

⁶² Trinado – “Ornamento musical em que a nota marcada com as letras *tr* é rapidamente alternada com a nota um semitom ou um tom inteiro acima dela. (ISAACS; MARTIN, 1985, p. 388).

Notas de apoio à melodia

17

Fl.

Voz

mar na so-li - dão_bra mi - a e'o ven-to'a so-lu-çar pe di - a que

Piano

F/A I° A^b° (V/V) C/G V° A7 V^7/ii

Figura 12. Trinados de flauta transversal

Neste trecho, na linha melódica interpretada por Orlando Silva, aparece o intervalo de quarta aumentada e o intervalo de sétima menor:

17

Voz

mar na so-li - dão_bra mi - a e'o ven-to'a so-lu-çar pe di - a que

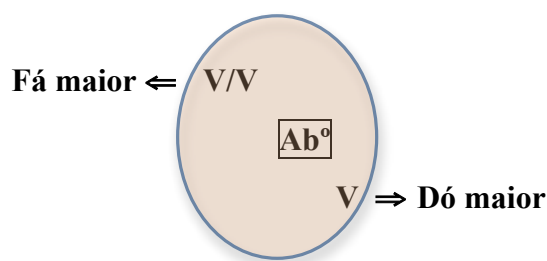
Piano

F A^b° C/G A7

Figura 13. Intervalos melódicos de sétima menor e quarta aumentada

O acorde dominante diminuto, A^b° , no compasso 18, neste caso, está atuando como dominante secundária, instalando-se como um acorde com sétima e nona menor, sem a fundamental (FREITAS, 1995, p. 88). Neste caso, a nona menor encontra-se posicionada no contrabaixo e a clarineta enfatiza o acorde em uma frase com intervalos de terças menores, registrando a presença do trítono entre a nota B e F, terça e sétima do acorde G^7 .

Entre os compassos 18 e 23, ocorre uma tonicização para o tom de C maior. “Tonicizar é estabelecer um tom como tônica por uma curta duração” (SESSIONS, 1951, p. 243 apud FREITAS, 2011, p. 403). Difere da modulação que “denota uma definitiva mudança de tom – um movimento decisivo para uma nova região tonal”. Com isso, a tonicização promove uma alteração nos acordes no “âmbito da aplicação e função” (SESSIONS, 1951, p. 243 apud FREITAS, 2011, p. 403). A exemplo disso, o acorde de Ab^o integra essa dupla funcionalidade:



Tonicização p/ C

Figura 14. Tonicização

No final desta seção, no repouso da melodia amparado pelo trinado da flauta transversal e pelo motivo de clarinetas e violoncelo durante dois compassos, a harmonia mantém-se estagnada num acorde dominante, no primeiro compasso, elevando apenas o quinto grau do acorde no próximo compasso, ou seja, temos um C⁷ e em seguida no próximo compasso um C^{7(#5)}. Este acorde alterado de sétima, segundo Schoenberg (2001) trata-se de “uma tríade aumentada com o acréscimo de uma sétima, e a quinta omitida, por sua vez, é idêntica à quinta aumentada” (2001, p. 539). Para Mattos (2009) “do ponto de vista funcional, esse acorde é normalmente interpretado como uma dominante alterada, ou

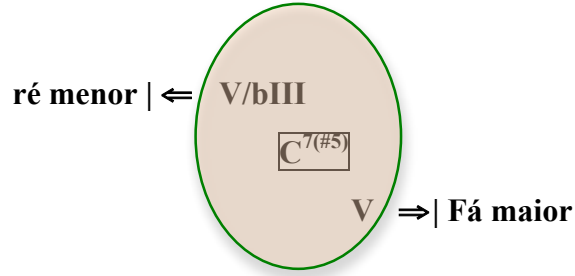
seja, um acorde de dominante que teve sua quinta justa substituída pela quinta aumentada” (MATTOS, 2009, p. 3).

The image shows a musical score for three parts: Flute (Fl.), Voice (Voz), and Piano. The Flute part is in 3/4 time and features two trills on the notes G4 and A4, which are circled in orange. The Voice part has the lyrics "fos ses - sin - ce-ra pa - ra - mim - - N...". The Piano part shows four chords: Dm (vi), G7 (V7/V), C7 (V7), and C7(#5) (V7).

Figura 15. Trinados de flauta transversal

Segundo Mattos, os compositores Franz Liszt e Aleksander Scriabin começaram fazer uso deste acorde na segunda metade do século XIX, especialmente em peças experimentais do Leste europeu: “Posteriormente, no século XX, este acorde se tornaria característico na harmonia do jazz e da música popular latino-americana: o acorde de dominante com sétima e quinta aumentada”. Mattos afirma ainda que o procedimento mais usual deste acorde, “permanece sendo a condução das vozes pelo caminho mais curto, mesmo em arranjos instrumentais” (MATTOS, 2009, p. 9). Larue (1989) classifica que os compassos que recebem o acorde alterado, como “compasso de conexão” (LARUE, 1989, p. 99).

Na música popular brasileira, como demonstrou Santos (2006), o uso de acordes alterados também pode ser encontrado nas progressões típicas do *blues*. De sua aplicação no arranjo de “Lábios que beijei”, o acorde $C^{7(\#5)}$ tem dupla função: dominante secundária, V/bIII de ré menor, e dominante primária V, em direção ao tom de Fá maior sendo denominado de acorde pivo.



Seção A': comp. 25 ao 40

A'

25 F B \flat 7 F D7

Na - da tu ou - vis - te e lo - go par - tis - te Pa - ra'os

29 Gm C7 F F7

bra - ços de ou - tro a - mor - - or

33 B \flat B \circ F/C D7

Eu fi - quei cho - ran - do Mi - nha má - goa can - tan - do Sou a'es

37 Gm C F A7

tá - tua pe - re - nal da dor

Nos oito compassos subsequentes deste trecho, voltam os contracantos de violinos, sendo que nos três primeiros compassos tem-se estes contracantos oscilando entre o tempo forte e o tempo fraco do compasso, onde na primeira parte desta seção, enquanto os violinos num primeiro momento estão realizando os contracantos, as clarinetas e o violoncelo os apoiam com notas paradas (*background*), tendo a flauta transversal em pausa, que somente se pronunciará um compasso antes do final da primeira parte desta seção

fazendo uma ligação para o trecho seguinte (comp. 32). Percebe-se no decorrer da gravação que a flauta transversal fará esta ponte de ligação entre um trecho e outro, em cinco oportunidades, a saber: nos compassos 40, 48, 56, 72, 119 e 120 para finalizar o arranjo.

A'

25

Cl.

Vi.

Cello

Piano

F B \flat 7 F D7

I IV⁷ I V⁷/ii

Figura 16. Background de clarineta e violoncelo

29

Cl.

Vi.

Cello

Piano

Gm C F F7

ii V I V/IV

Figura 17. Background de clarineta e violoncelo

Vale destacar no compasso 30 desta seção, a ocorrência do intervalo de sétima menor, com os violinos.

Continuando para a segunda parte da seção A' (comp. 33 - 40), tem-se os contracantos entre flauta transversal e clarinetas, restando às cordas, a função de acompanhamento sob o qual no último compasso desta seção, o flautista inicia uma frase “conectiva”⁶³ para a próxima seção, utilizando o recurso de mordente⁶⁴ (comp. 40).

The image shows a musical score for measures 37-40. The score is in 3/4 time and B-flat major. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Voice (Voz), Violin (Vi.), and Piano. The Flute and Clarinet parts are circled in orange. The Piano part shows chords Gm, C13, F, and A7 with Roman numerals ii, V, I, and V7/vi below them. The Voice part has lyrics 'tá-tua pe-re nal..... da - dor.'

Figura 18. Contracanto entre flauta transversal e clarineta

Conforme mostra Santos (2006, p. 38), a progressão harmônica entre os compassos 33-40, que se repetirá nos compassos 97-104, é idêntica a introdução do arranjo de “Feitio de oração” gravado em 1933 (SANTOS, 2006, p. 38), se consideradas suas respectivas tonalidades.

⁶³ SCHOENBERG, 2008, p. 43.

⁶⁴ Mordente – “Ornamento melódico em que três notas substituem uma só” (ISAACS; MARTIN, 1985, p. 245).

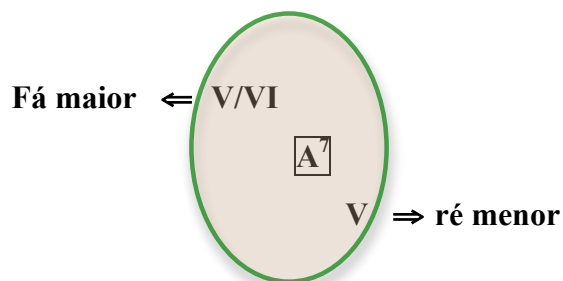
Em “Lábios que beije” a diferença ocorre no compasso 37, no qual ao invés de um acorde maior, localiza-se um acorde menor, Gm. Em seguida o último acorde $A^{7(\#5)}$ em Fá maior é um acorde de dominante secundária, III7 ($V7^{(\#5)}$). Para o tom seguinte de ré menor tem função de dominante primária denominando-se acorde pivô:

Comp. 33	34	35	36	37	38	39	40
IV	(V/V)	I4 ⁶	(V/ii)	ii	V7	I	V/vi
Bb	B ^o	F/C	D ⁷	Gm	C ¹³	F	A ^{7(\#5)}

Quadro 4. Progressão harmônica comp. 33 ao comp. 40

É interessante observar que no compasso 34, o acorde B^o posiciona-se entre o acorde de Bb do compasso anterior, seguindo para o acorde de F/C, ocorrendo aí uma cadência de engano, possibilitando a seguinte sequência cromática: Bb, B^o e F/C.

No compasso 35, tem-se a ocorrência do acorde de dominante secundária A⁷. Este mesmo caso irá aparecer na seção A', no Interlúdio Instrumental, compasso 104.



A linha melódica, neste trecho, se apresenta com uma oscilante interpretação rítmica do cantor.

32

ritmo da melodia

3

4^a aum

5

ritmo da melodia

Voz

8

or... Eu fi-quei cho - ran - do mi - nha - má - goa - can

Piano

F7

B^b

B^o

F/C

Figura 19. Ritmo da melodia e intervalo de quarta aumentada

Seção B: comp. 41 ao 56

B

41 Dm Dm/F Gm Gm/B^b

Pas - so os dias so - lu - çan - do com meu pi - nho car - pin - do'a mi - nha dor so -

45 A⁷ A⁷/G Dm A⁷

zi - nho sem es - pe - ran - ça de vê - la ja - mais

49 Dm Dm/F Am Am/C

Deus tem com - pai - xão des - te'in - fe - liz Por - que so - frer as -

53 E⁷/B E⁷ A⁷ A⁷

sim com - pa - de - cei - vos de meus a - - ais

Nesta seção B, há os contracantos da flauta transversal nos oito primeiros compassos, ininterruptamente, com utilização de trinados, grupetos e mordentes, que dialogam com os versos da canção, “*passo os dias soluçando com meu pinho, carpindo a minha dor sozinho sem esperança de vê-la jamais*”, por meio dos quais denotam um sentimento de dor e desesperança. Devido ao caráter deste verso, dá a entender que Radamés se preocupa em deixar propositalmente uma lacuna no arranjo, pois nesse trecho enquanto a flauta transversal esta “costurando” a melodia na região aguda, apenas as clarinetas estão na região grave numa espécie de nota pedal no segundo tempo de cada compasso, em concordância com a flauta transversal. As cordas por sua vez, estão em silêncio e só se pronunciarão de maneira mais incisiva para reforçar a frase das clarinetas nos dois últimos compassos dessa primeira parte (comp. 47 e 48), juntamente com o violoncelo que se prepara para um contracanto nos oito compassos seguintes para finalizar esta seção:

B
41

contracanto

Fl.

Cl.

Voz
pas-so'os di-as so-lu - çan-do com meu pin - ho car - pin-do'a mi-nha dor so-zin

VI.

Cello

C. bx.

Cx.

Piano

Dm: i i₆ iv iv₆

“lacuna no arranjo”

Condução harmônica

padrão rítmico apoiando as clarinetas

Figura 20. Contracantos em dobramento com a melodia de flauta transversal, e nota pedal das clarinetas em dobramento com a melodia

contracanto

45

Fl.

Cl.

Voz.

... ho sem es-pe - ran ça de vê-la ja - mais

Vi.

Cello

C. bx.

Condução harmônica

Cx.

Piano

A⁷ A⁷(b⁹)/G Dm/F A⁷/E

V⁷ V₂⁷ i₆ V₃⁴

Figura 21. Contracantos de flauta transversal e frase “conectiva” da clarineta e dos violinos

Na seção acima, juntamente com a seção B', salvo engano, notou-se de maneira muito evidente, a presença de duas clarinetas, executando as notas pedais. Na audição da

gravação, a questão característica do timbre do instrumento na região médio-grave favoreceu esta identificação.

Destaca-se ainda, nesta seção, a condução harmônica do contrabaixo, entre os compassos 41 e 48, que neste trecho soa também como um *background*.

Na segunda parte da seção B, na intenção de ambientar o estado de espírito que a frase cantada imprime “*Deus tem compaixão deste infeliz, por que sofrer assim? compadecei-vos de meus ais!*”, destaca-se a exposição do contracanto de violoncelo na região aguda, uma espécie de “prantear”, demonstrando a infelicidade ora citada no verso da canção.

A frase musical do violoncelo se apresenta no arranjo de maneira descoberta, amparado apenas por um leve *background* dos violinos, que transparece um caráter dramático, em razão da região aguda do instrumento na qual Radamés o coloca. A flauta transversal e as clarinetas não tocam nesta seção, exceto nas pontes de ligações entre partes e seções.

Um detalhe importante como reforço deste clima dolente se mostra no contrabaixo que desde o começo da canção estava utilizando a técnica de *pizzicato*⁶⁵, mais especificamente, nos compassos 51 e 52 que passará a fazer uso do arco, proporcionando com este recurso um caráter ainda mais sofrível, sobretudo numa tessitura grave, aumentando a relação de pesar e sofrimento em comum acordo com o contracanto de violoncelo, em *background*, e aos versos da canção, apoiado pelo dobramento dos violinos junto à melodia:

⁶⁵ Pizzicato – “Beliscado: usado como instrução para dedilhar as cordas de um instrumento de arco” (ISAACS; MARTIN, 1985, p. 295).

49

Voz

Deus tem com pai xão des-te'in fe - liz..... por que so-frer as -

Cello

C. bx.

arco I

Piano

Dm Dm/F Am Am/C

i i₆ v v₆

Figura 22. Contracanto de violoncelo

53

Voz

sim? com - pa-de-cei-vos de me - us - a - ais!

Cello

7^a

C. bx.

Piano

E⁷/B E⁷ A⁷(b⁹) A⁷

V⁷/V₃ V⁷/V V⁷ V⁷

Figura 23. Contracanto de violoncelo

Ainda neste trecho expressivo do contracanto do violoncelo, vale destacar no compasso 54, o intervalo melódico de 7ª menor escrito por Radamés.

Nesta seção notou-se uma relação simétrica entre os naipes imposta por Radamés na feitura deste arranjo. Enquanto na primeira parte, a flauta transversal ficou responsável pelos contracantos sendo apoiada pelas clarinetas, em seguida passou a vez para o contracanto de violoncelo que até então estava em silêncio, juntamente com as cordas, e estas, por sua vez, apoiarão o contracanto de violoncelo com *background*.

Na progressão harmônica, entre os compassos 50 e 56, ocorreu uma Tonicização:

49

Voz

Deus tem com pai xão des-te'in fe- liz..... por que so-frer as - sim? com - pa-de-cei-vos de me - us-a - ais!

Tonicização p/ Am:

Piano

iv Dm iv Dm/F i Am i Am/C V7 E7/B V7 E7 V/iv A7(b9) V/iv A7

i i₆ v v₆ V₃⁷/V V⁷/V V⁷ V⁷

Figura 24. Tonicização

Seção B': comp. 57 ao 72

B'

57 Dm Dm/F Gm Gm/Bb



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

61 A⁷ A⁷/G D/F# D⁷



sa - da de cho - rar por teu a - mor

65 Gm Gm/Bb Dm/A Dm/F



Lá - bios que bei - jei Mãos qu'eu a - fa - gue - ei

69 Gm A⁷ Dm



Vol - ta dá le - ni - ti - vo'à mi - nha dor!

Neste trecho, onde aparece o verso que dá título ao presente trabalho, “*tua imagem permanece imaculada em minha retina cansada de chorar por teu amor, lábios que beijei, mãos que eu afaguei. Volta! Dai lenitivo a minha dor*”, a novidade será a frase das cordas em abertura de vozes apoiada pelas clarinetas, que ocorre no final desta primeira parte (comp. 63 e 64), na qual o ponto culminante da frase terminará num acorde dominante com nona bemol (D^{7b9}), numa intenção de ter chegado ao ponto extremo de sofrimento seguindo o verso da canção, que após tanto lamúria, nos compassos subsequentes do arranjo se mostrarão inconformados através de suaves acompanhamentos com notas longas das cordas e clarinetas, enquanto a flauta transversal persiste executando contracantos junto ao cantor, perpassando por entre as notas da melodia. É importante ressaltar aqui, uma característica presente em vários momentos do arranjo: as notas de apoio melódico e rítmico junto à melodia, presentes nas linhas de contracantos e nos *backgrounds*, das cordas, dos violinos, do violoncelo, da flauta transversal e da clarineta. Essa talvez uma preocupação de Radamés Gnattali em auxiliar o cantor, utilizando um tipo de dobramento com a melodia

57 **B'**

Fl.

Voz

Piano

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

Dm Dm/F Gm Gm/B \flat

Im Im₆ IIm IIm₆

65

Fl.

Voz

Piano

Lá - bios que bei - jei mãos - que 'eu a - fa - gue - ei

Gm Gm/B \flat Dm/A Dm/F

iv iv₆ i_e₄ i_e₆

Figura 25. Notas de apoio melódico nos contracantos da flauta transversal

69

Fl.

Voz

Piano

Vol - ta! Dai.. le - ni - ti - vo' à mi - nha dor

Gm A⁷ Dm C⁷

iv V⁷ i V⁷/bIII

Figura 26. Notas de apoio melódico nos contracantos da flauta transversal

Interlúdio Instrumental – seção A: comp. 73 ao 88

A linha melódica do interlúdio instrumental nos primeiros oito compassos desta seção é igual a melodia da canção, sendo expostas pelos violinos inicialmente, com contracanto de flauta transversal e as clarinetas em terças. Nesta parte instrumental, destaca-se a mudança do padrão rítmico da bateria, que passa a utilizar uma célula formada por dois compassos: primeiro compasso (pausa de semínima, semínima, semínima); segundo compasso (pausa de colcheia, semínima, semínima). Pelo fato da ocorrência desta variação rítmica em pontos específicos no arranjo a partir do compasso 74, tudo indica que esta variação para a bateria ou caixa clara possa ter sido escrita por Radamés, uma vez que este motivo permanecerá até o final do arranjo oscilando com a variação rítmica inicial. O que pode colaborar com essa hipótese é a declaração de Luciano Perrone, como cita Aguiar (1995): “O baterista Luciano Perrone bradou lá no fundo, “Isto foi divino, maestro! Simplesmente divino” Radamés escrevera uma parte especialmente para o brilho do célebre ritmista” (AGUIAR, 1995, p. 199).

A Interlúdio instrumental

73

Fl.

Cl.

Vi.

C. bx.

Piano

F: I IV7 I V7/ii

Cx.

Figura 27. *Soli* de violinos e os padrões rítmicos da caixa

77

Fl. *trinados*

Cl.

Vi.

Cello *solo de cello*

C. bx.

Piano

Gm C7 F F/C

iim V7 I I₆₄

Cx.

Figura 28. Soli de violinos

Ao encerramento da primeira parte desta seção (comp. 80), a flauta transversal executou um trinado enquanto no mesmo compasso foi anunciado o solo de violoncelo que perdurará pelos oito compassos restantes desta seção. Este solo, escrito por Radamés na região aguda do instrumento, apresenta-se sem nenhuma intervenção dos sopros a princípio. Conta inicialmente com *backgrounds* e pequenas figurações rítmicas dos violinos a partir do compasso 81 até o final desta seção, predominantemente em terças, sendo acrescido destas figurações pelas clarinetas nos dois compassos finais desta seção.

81

Cl.

Vi.

Cello

C.bx.

Piano

Cx.

background

F/A
i6

Ab°
vii°/V
2

C/G
V6
4

A7
V7/vi

85

Cl.

Vi.

Cello

C.bx.

Piano

Cx.

padrão rítmico similar à bateria

padrão rítmico similar à bateria

Dm
vi

G7
V7/V

C7
V7

C7(#5)
V7(#5)

Figura 29. Solo de violoncelo

Interlúdio Instrumental – seção A': comp. 89 ao 104

Expõe-se neste momento uma nova textura sonora na qual a flauta transversal e os violinos se unem para a exposição do tema nos primeiros quatro compassos, acompanhados por contracanto de clarinetas e um *background* de violoncelo na região aguda, passando para a região média do instrumento nos compassos seguintes. A partir do compasso 92, se dará um solo de violino que terminará um compasso antes do final desta seção (comp. 103), através de perguntas e respostas entre violino e clarinetas, e ao final desta seção (comp. 100 ao 103), um destaque para o contracanto da flauta transversal que em uma única vez no arranjo, se apresenta na tessitura grave do instrumento.

Tal ocorrência do acompanhamento da flauta transversal nesta tessitura, neste momento do arranjo, mostra a intenção de Radamés em não ofuscar o solo de violino, uma vez que durante todo arranjo esta permanece num plano superior de oitavas.

Outro aspecto importante que também aparece apenas nesta seção ao longo do arranjo, é o dobramento entre a flauta transversal e o violino. Neste trecho ainda outro fator novo no arranjo de Radamés se mostra na mudança da forma de exposição do tema das partes instrumentais, reduzindo-as de oito para quatro compassos (comp. 89 ao 92), na primeira parte do solo, deixando os doze últimos compassos a cargo do solo de violino, o que foge a forma do arranjo que vinha sendo apresentada de oito em oito compassos.

A'

89

dobramento com violinos

Fl.

Cl.

dobramento com flauta transversal

VI.

solo

C. bx.

Piano

F B^b7 F D⁷

I IV⁷ I V⁷/ii

Cx.

Figura 30. Dobramento entre flauta transversal e violinos

Seção B'': comp. 105 ao 120

B''

105 Dm Dm/F Gm Gm/B^b

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

109 A⁷ A⁷/G D/F[#] D⁷

sa-da de cho-rar por teu a-mor

113 Gm Gm/B^b Dm/A Dm/F

Lá-bios que bei-jei Mãos qu'eu a-fa-gue-ei

117 Gm A⁷ Dm

Vol-ta dá-le-ni-ti-vo'à mi-nha dor!

Nesta seção a linha melódica e harmônica é semelhante à seção B'. Predominam os contracantos da flauta transversal usando trinados e grupetos, acompanhados apenas pelas clarinetas nos seis compassos iniciais desta seção, juntando-se à repetição da frase de cordas já citada no arranjo na seção B' (comp. 63 e 64). O acompanhamento das clarinetas obedece ainda ao padrão rítmico (pausa de semínima, mínima), apresentada anteriormente na seção B (comp. 42 ao 46) e seção B'(comp. 58 ao 62).

Nos oito compassos finais do arranjo tem-se um desfecho, que em defesa da letra, se mostra em um caráter de cansaço, figurado por notas longas entre as cordas e clarinetas. A caixa clara que vinha mantendo o padrão rítmico (pausa de colcheia, semínima, semínima), nos quatro últimos compassos, silencia, deixando soar o contrabaixo, que para relembrar a introdução trazendo um ar sofrível, volta a se utilizar do recurso da técnica de arco amalgamando-se aos sopros num caráter de finalização, enquanto a flauta transversal, como se não perdesse as esperanças permanece em seus contracantos até o último compasso do arranjo.

105 **B''**

Fl. *contracanto*
trm trm

Cl.

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

C. bx.

Piano
Dm Dm/F Gm Gm/Bb

Dm:
i i₆ iv iv₆

Cx.

Figura 31. Contracanto de flauta transversal

109

Fl. *contracanto*

Cl. *frase ápice do arranjo*

Voz
sa - da d' cho - rar por teu a - mor

Vi.

Cello

C. bx. *Linha do contrabaixo descendente*

Piano
A⁷ A⁷/G D⁷/F[#] D⁷
V⁷ V₂ V₅^{6/iv} V^{7/iv}

Cx.

Figura 32. Frase ápice do arranjo

Vale observar que Radamés reserva para este momento do arranjo, um uníssono do naipe de cordas, com dobramento de clarineta, sendo que somente para esta frase o arranjador faz uso desta técnica. A flauta transversal não participa desta frase. Este isolamento da flauta transversal destaca ainda mais sua presença no arranjo, pois seguirá até o fim do arranjo executando os contracantos junto à melodia.

113

Fl. *contracanto*

Cl. *background*

Voz
la - bios que bei jei..... - - - mãos qu'eu a - fa - gu - ei

Vi. *background*

Cello

C.bx.

Piano
Gm iv Gm/Bb iv6 Dm/A iv6 Dm/F i6

Cx.

Figura 33. Contracanto de flauta transversal e *background* de clarineta violinos

117

Fl. *contracanto*

Cl. *background*

Voz
Vol - ta! Dai le - ni - ti - vo - a mi - nha - do.....r

VI. *background*

Cello

C. bx.

arco

Piano
Gm A⁷ Dm
ii V7 i

Cx.

Figura 34. Contracanto de flauta transversal e *background* de clarineta violinos

A escrita de Radamés, nos *backgrounds* e, principalmente, nos contracantos de flauta transversal, demonstra a consciência do arranjador em não atrapalhar o cantor, como explica o compositor e arranjador Sammy Nestico (1993):

Tente não atrapalhar o cantor. O movimento (ou a falta de movimento) na linha vocal me diz onde e quanto escrever. Então eu insiro um contracanto ou uma figura apropriada que realce o arranjo, mas não interfira na melodia. (NESTICO, 1993, p. 157, tradução nossa).

Em “Lábios que beijei” Radamés trabalha de forma semelhante ao arranjador Nestico, em muitos trechos do arranjo. Nos contracantos de flauta transversal por exemplo,

mescla alguns destes contornos melódicos com notas da melodia, apoiando o cantor, e preenche as notas paradas da melodia.

3.1 Intérpretes e suas contribuições no resultado final da produção de “Lábios que beije”

A melodia popular... só existe verdadeiramente no momento em que se canta ou se interpreta, e só vive pela vontade de seu intérprete e da maneira por ele desejada [...] Criação e interpretação, aqui se confundem [...] em uma medida que a prática musical estabelecida na escrita ou no impresso ignora completamente [...] (BRAILOIU apud BARTÓK, 1987, p.43)

Tanto os intérpretes dessa gravação, quanto Radamés, na tarefa de arranjador, tiveram papel relevante e fundamental na gravação de “Lábios que beije”. Dotados de afinidade musical adquirida ao longo de suas trajetórias através de suas diferentes performances e experiências musicais, possibilitaram ao arranjo uma percepção diferente no resultado obtido. Como cita Cook (2007), “[...] fazer música juntos envolve precisamente aquelas características que foram descritas como auditivas-orais, ao invés de letradas [nas quais] os músicos trazem inflexões e ornamentos de frases específicas para ornamentar outras frases” [de forma que] “virtualmente, todos os aspectos podem servir como modelos composicionais” (COOK, 2007, p. 4). De acordo com essa colocação, a função de um instrumentista quando interpreta um arranjo está relacionada à uma espécie de colaborador criativo, fazendo parte de um processo que interferirá diretamente no produto, como explica Bernstein (1998): “Em outras palavras, o sentido da performance subsiste no processo e é portanto, por definição, irredutível ao produto” (BERNSTEIN, 1998, p. 21 apud COOK, 2006, p. 11).

Desse modo, se justifica tal interesse em demonstrar a atuação dos instrumentistas e suas contribuições para o arranjo de “Lábios que beije” neste trabalho. Além disso, a preocupação de Radamés na escolha dos músicos para esta produção musical, também pode de antemão comprovar o reflexo que essa atitude trouxe ao arranjo e identificar sua convicção sobre o assunto, ou seja, Radamés exigia músicos experientes para a interpretação de seus arranjos. Pela fala de Orlando Silva (1978 apud DEPOIMENTO),

quando disse que “só havia craque na Orquestra” tem-se uma noção do nível de experiência e a qualidade dos músicos contratados. Nos comentários de Jorge Aguiar (1995), que narrou a arregimentação dos músicos, pode-se comprovar a procedência destes, que eram pessoas de uma boa vivência musical e escolhidas a dedo por Radamés:

[...] o maestro Radamés Gnattali quase cria um problema com a direção artística da emissora, pois seu arranjo incluía instrumentistas que precisaram ser recrutados no elenco da Orquestra Sinfônica Brasileira, do Teatro Municipal, acarretando despesas extras, o que o pessoal detestava (AGUIAR, 1995, p.199).

Nesta informação percebe-se que a arregimentação dos músicos era, em alguma medida, uma exigência de Radamés que o fazia de maneira muito peculiar, tanto que, para esta gravação Radamés selecionou no naipe de cordas intérpretes de diferentes “narrativas musicais” com características refinadas. Com isso tal preocupação de Radamés traz consigo uma das grandes diferenças aos seus arranjos, pois a performance musical dos intérpretes, conforme observa Cook, interfere em alguma proporção no resultado final do arranjo. É interessante frisar aqui a reflexão do crítico brasileiro Andrade Muricy (1895-1984), sobre o posicionamento do intérprete numa “cadeia” musical em meio aos processos de gravação:

A música pensada, e mesmo escrita, só tem uma existência virtual. O intérprete é que a transmite, e por assim dizer, infunde na alma do ouvinte, terceira pessoa da tríade necessária e inevitável da realização musical: autor, intérprete, auditor. Se fora possível prescindir do intermediário, se os processos mecânicos conduzissem diretamente a obra musical do espírito criador para o auditor, até mesmo que a reprodução chegasse ao auditor com todas as nuances dinâmicas, com a perfeita agógica do pensamento original, ficaria a obra estratificada para sempre (MURICY, [19--], p. 23).

Ainda no sentido de caracterizar o grau de importância do intérprete num arranjo musical, vale conferir o trabalho de Giovanni Cirino (2004), intitulado “O personagem sonoro” que trata a relação entre os instrumentos, os sons e aquele que os executa, abordando a “experiência musical” dentro do “fazer musical”. Em seu texto, Cirino estuda como ocorre a associação entre a música na característica de “arte performática”, e a atuação do intérprete como um “personagem sonoro”. Para que se possa compreender a linha de pensamento do autor, inicialmente ele conduz e analisa o comportamento da música, enquanto arte, em relação ao momento de atuação dos intérpretes:

A música aciona a análise antropológica na medida em que articula conceitos como cultura, difusão, mestiçagem e sincretismo. As antíteses: particular e universal, popular e erudito, produção e consumo se mostram insuficientes. A música põe em ação certas formas particulares de conhecimento que não são enunciadas, nem explicitadas, mas que condicionam o resultado do conjunto (CIRINO, 2004, p. 01).

Essas formas particulares de conhecimento, segundo Cirino, se mostra através da atuação do “personagem sonoro” no momento de uma execução musical propriamente dita, na qual ele julga necessário uma experiência particular de cada um que é revelada pelo comportamento musical:

Nessa experiência, como reflexos de ações e sentimentos, surgem imagens do passado que afloram no presente, o momento da performance é a expressão, é um dos momentos dessa “experiência musical”, a expressão de um significado que surge em um processo onde a própria constituição cultural das pessoas é colocada em estado de risco (CIRINO, 2004, p. 4).

As questões que “não são enunciadas, nem explicitadas”, ditas por Cirino, se entende em Latorre (2002). Quando Latorre fala a respeito do intérprete em relação à uma canção, e o que cabe para o intérprete de um arranjo: “[...] muitas vezes o intérprete descobre coisas que, embora estejam lá, não foram postas conscientemente pelo autor. Pode-se dizer que, numa canção [ou arranjo], coexistem o explicitamente dito, o não-dito e o inter-dito, ou seja, o sentido oculto entre o dito e o não dito” (LATORRE, 2002, apud MACHADO, 2007, p. 91). Estas observações se complementam aos comentários de Muricy (19--), que considera o intérprete como um “possuído” do qual

[...] até o esquecimento da sua própria personalidade, pela obra-de-arte, impregnado dos seus eflúvios transfiguradores, movido pela energia inapagável da criação, dando-se completamente à vida dessa obra, para transmiti-la na sua radiosa integridade (MURICY, [19--], p. 295).

Ainda apresenta Muricy que, “ao intérprete: Incumbi-lhe viver essa obra como se a estivesse criando, pondo a seu serviço a sua inteligência, a sua vontade, os seus nervos, os seus músculos, a sua aparência física, a sua ciência da vida, a experiência multiforme” (MURICY, [19--], p. 296).

Voltando a linha de raciocínio de Cirino, do encontro entre a experiência e os gêneros musicais, nasce o “fazer musical” no qual o autor considera-o envolvente, pois abarca algumas questões não musicais, como a língua, a religião, os aspectos sociais, ideológicos, estéticos, simbólicos e conceituais. Este “fazer musical” se dá “pela agência do personagem sonoro, na medida em que cria novos sentidos de artifício a partir de um fluxo do cotidiano onde o músico aprende a ouvir, ver e tocar de acordo com certos parâmetros estabelecidos”, que, por intermédio do conhecimento oral-aural e escrito, citados também por Cook, transforma os sinais da partitura em algo realmente vivo (CIRINO, 2004, p. 6). Esta colocação de Cirino se coaduna com Cook (2006), que explica: “compreender música enquanto performance significa vê-la como um fenômeno irredutivelmente social” e sobretudo, “ênfaticamente a dimensão irredutivelmente social da performance musical não é negar o papel da obra do compositor [arranjador], mas sim constatar as implicações para o nosso entendimento do que vem a ser esta obra” (COOK, 2006, p. 11).

Ainda sobre esse assunto no depoimento do músico Luiz Otávio Braga que atuou com Radamés nos tempos do grupo Camerata Carioca, tem-se o seguinte pensamento:

[...] há de serem feitas as correspondências completas entre os formantes tradicionais da análise e as matrizes que forjaram a estrutura no seu arcabouço geral, quais sejam um conhecimento bem embasado das formas populares, suas formas de execução, o universo de seus músicos e características de performance (BRAGA apud WIESE, 1995, p. 98).

Tomando por base estes conceitos, na gravação de “Lábios que beijei”, há uma mistura de experiências musicais, em relação a seus intérpretes, advindas da música de concerto ou da música popular, o que resulta numa combinação de variadas “narrativas musicais”, que ainda de acordo com Cirino este “fazer musical” deve ser tratado “como sendo a expressão que sintetiza o processo musical em sua totalidade” (CIRINO, 2004, p. 6). Leme Júnior (2009), quando aborda as três valsas de Radamés para piano, acentua que “Radamés nunca subestimou a importância do intérprete como co-criador, e um bom resultado final deve, necessariamente passar por um comprometimento pessoal do intérprete com o repertório escolhido” (LEME JÚNIOR, 2009, p.132).

Desse modo, de maneira que não se negue a proficiência de Radamés em sua função de arranjador musical, buscou-se através das investigações de cada intérprete neste arranjo, constatar por meio de suas atribuições, suas contribuições em seus respectivos instrumentos, mediante suas performances durante a gravação. Os aspectos interpretativos agregados à escrita musical de Radamés, deram norte para conduzir de maneira mais satisfatória e eficiente as verificações analíticas deste arranjo da gravação de “Lábios que beijei” e, sobretudo, provavelmente, contribuirá para livrar e desmistificar questões tendenciosas sobre o assunto.

3.2 A interpretação do “cantor das multidões”

Dotado de um volume sonoro de voz extremamente elevado, Orlando Silva “suplantava, às vezes os demais quatro ou cinco vocalistas, o que era corrigido com seu afastamento para longe do grupo e do microfone” (AGUIAR, 1995, p. 101). Em relação a sua tessitura de voz, “alcançava um âmbito superior a duas oitavas, até 18 notas, quando o normal seriam 12 ou 13” (AGUIAR, 1995, p. 41). Outra particularidade de seu timbre de voz estava nas diferentes maneiras de cantar dependendo do tipo de música, tanto que, em uma gravação para Noel Rosa recebeu a seguinte indagação: “Que voz era aquela que você usou na minha marcha?” (AGUIAR, 1995, p. 161).

Segundo Aguiar, Radamés “passaria a formar com o novo cantor uma dupla irresistível de produções musicais de alto nível, dado o arrojo modernista de um e o canto inovador do outro” (AGUIAR, 1995, p. 168). Tais inovações se mostraram presentes no quesito interpretação, na qual Orlando Silva apresentava um refinamento estilístico, “principalmente pela pronúncia de ditongos e hiatos, com uma incrível capacidade de prolongar ou retardar a articulação das sílabas, ressaltando toda integridade fonética” (AGUIAR, 1995, p. 239). Nesse sentido, pela conciliação da voz com a interpretação (RIBEIRO, 1984, p. 58), Orlando Silva buscava diferenciar-se entre os dois cantores mais populares da época, Francisco Alves e Silvio Caldas. Uma frase sua, resume seu posicionamento frente a esta situação:

Quando vi que ia mesmo entrar para o rádio, eu fiz a seguinte observação: no rádio eu não posso parecer com Silvío Caldas, com o Chico Alves, com o Gastão Formenti, e fui citando os cantores da época. Como os dois de maior popularidade eram Chico e Silvío, eu disse, bem, o Chico tem muita voz e não tem interpretação, e o Silvío, pouca voz e muita interpretação. Então eu vou entrar com voz e interpretação (SEVERIANO, 2008, p. 211).

Sérgio Bittencourt traz a seguinte reflexão sobre Orlando Silva em sua coluna no jornal “Última Hora”:

Quando Orlando Silva surgiu, havia duas “escolas” populares. A de Francisco Alves, voz empostada, como chamamos hoje, “que traz a nota dó no peito”. Francisco Alves era, essencialmente, um cantor e, na época, competia com a “escola” de Silvío Caldas, voz limitada, muita interpretação. Tínhamos então, em Chico o cantor e em Silvío o intérprete, até que Orlando Silva surgiu, conseguindo ser a síntese, com personalidade própria, de ambos. Orlando Silva foi cantor e intérprete (Última Hora, 10/8/1978 in: VIEIRA, 1985, p. 144).

Para Vieira (1985), a maneira de cantar de Orlando Silva “foi produto de um embrião oriundo da música de choro, espelhando-se mais tarde, na musicalidade de Silvío Caldas” (VIEIRA, 1985, p. 63), o que Rui Ribeiro (1984), considera como uma “[...] linha modernizante do intérprete, fugindo por conseguinte aos padrões estéticos da época” (Ribeiro, 1984, p. 63). Através de sua maneira de cantar perpetuou-se no canto brasileiro o recurso emocional do soluço e do vibrato, como explica Vieira (1985):

Orlando, a exemplo de Silvío Caldas, cantava sem empostação. Divorciados da influência do canto lírico (muito em voga nos anos 30 e 40, sem esquecer os anos 20), Orlando, que se inclinava mais para a maneira de cantar de Silvío Caldas, cantava ‘naturalmente’ (como lhe aconselhou Schippa), enquanto Francisco Alves, que influenciou Carlos Galhardo, João Petra de Barros e tantos outros cantores, inclinava-se claramente pelo chamado *bel canto*, que exige empostação e artifícios técnicos (efeitos) (VIEIRA, 1985, p. 96).

Orlando Silva, tinha admiração pelo canto lírico e também potência de voz para tal, mas sua opção foi pelo canto “bem popular, carioquíssimo, brasileiríssimo, que inclusive ganhou aplausos de Schippa” (VIEIRA, 1985, p. 96). Tito Schippa era um tenorista italiano, cantor lírico, mundialmente famoso, que esteve no Brasil em 1939, para uma apresentação no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Orlando Silva, ao cumprimentá-lo

após assistir seu espetáculo, foi convidado a cantar “Lábios que beije” entre outras canções de sucesso do seu repertório da época. (VIEIRA, 1985, p. 95).

Sobre as interpretações de “Lábios que beije”, Mello (1985), traz informações relevantes, relacionadas ao cantor Orlando Silva:

O último verso da 4ª sextilha, no entanto, apresentou um problema; como toda a letra é na 2ª pessoas do singular (tu) e do plural (vós), o lógico é que dissesse: “Voltai, dai lenitivo à minha dor!” Aliás, é assim que encontramos esta letra na contracapa do LP “Época de Ouro”, com Jacob do Bandolim (RCA – CALB – 5232). Mas acontece que, ao se cantar, ter-se-ia de dizer “Voltai”, com acento na primeira sílaba. Ângela Maria, em sua admirável gravação desta valsa (LP “Sucessos de ontem a voz de hoje”- COPACABANA – CLP – 3008, lado A, Faixa 2), sente o drama e procura contemporizar, cantando: “Voltem, dai lenitivo à minha dor!” Mas o Orlando resolveu o problema colocando tudo no singular: “Volta, dá lenitivo ...” embora o sujeito (mãos e lábios) seja plural (MELLO, 1985, p. 91).

Sobretudo, ritmicamente, o cantor ultrapassou as diretrizes até então ditadas por seus antecessores, que tinham como padrão a manutenção do ritmo estrito em suas interpretações (AGUIAR, 1995, p. 257). Segundo a pesquisadora Regina Machado (2007), Orlando Silva com uma “[...] apurada intuição musical e vocal produziu os primeiros registros dotados de uma afinação impecável e um fraseado musical único, portador de uma sofisticação vocal que seria imitada nos anos seguintes” (MACHADO, 2007, p. 23). Estes elementos técnicos foram percebidos durante a audição e a transcrição aproximada da gravação de “Lábios que beije”:

A

Voz

Lá - bios que'eu- bei - jei mãos que'eu - a - fa - guei..... nu-ma

Piano

Voz

noi - te - de - lu - ar as - si.....im... O

Piano

Voz

mar na so-li - dão_ bra mi - a e'o ven-to'a so-lu-çar pe di - a que

Piano

Voz

fos - ses - sin - ce- ra pa - ra - mim - - - Na -

Piano

A'

17

Voz

8

3

a - da tu ou - vis..... - te

4

e lo- go - par - tis - te

3

pa - ra'os

Piano

F B^b7 F D⁷

21

Voz

8

bra - ços de ou..... - tro a - mor..... eu

Piano

G^m C F F

25

Voz

8

3

fi - quei cho - ran - do

5

mi - nha - má - goa - can - tan - do

3

sou a'es-

Piano

B^b B^o F/C D⁷

29

Voz

8

3

tá - tua pe - re - nal..... da - dor.....

Piano

G^m C F A⁷

B
33

Voz

pas-so'os di - as so - lu - çan - do com meu_ pin - ho car - pin-do'a mi - nha dor so-zi-

Piano

Dm Dm/F Gm Gm/B \flat

37

Voz

nho sem es - pe - ran - ça de vê - la ja - mais

Piano

A 7 A 7 /G Dm/F A 7 /E

41

Voz

Deus tem com pai- xão des - t' in fe - liz..... por- que_ so-frer as -

Piano

Dm Dm/F Am Am/C

45

Voz

sim? com - pa - de - cei - vos de me - us - a - - ais!

Piano

E 7 /G \sharp E A 7 A 7

B'

49

Voz

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

Piano

Dm Dm/F Gm Gm/B \flat

53

Voz

sa - da de cho - rar - por teu a - mor.....

Piano

A 7 A 7 /G D/F \sharp D 7

57

Voz

lá - bios que bei - jei..... mãos - que 'eu.... a..... fa - gu - ei

Piano

Gm Gm/B \flat Dm/A Dm/F

61

Voz

Vol - ta! Dai.. le - ni - ti - vo' à mi - nha dor.....

Piano

Gm A 7 Dm C 7

Figura 35. Transcrição aproximada da interpretação do cantor Orlando Silva

Para realçar este aspecto de interpretação, podemos citar a recomendação dada pelo maestro Gabriel Migliori aos músicos que iriam acompanhar Orlando Silva, momentos antes de uma apresentação em São Paulo:

O Orlando é um cantor chopiniano. Ele nunca canta dentro do compasso, mas termina junto do compasso. E vocês não devem impressionar com ele, ouvindo-o, porque aí quem sai do compasso são vocês. Deixem ele! (RIBEIRO, 1984, p. 59).

Para José Ramos Tinhorão, Orlando Silva é o “maior intérprete de música popular de todos os tempos” fato que segundo o autor, se confirma por sua maneira de cantar “Febre de amor”, um samba de Lauro Maia, no LP “Orlando Silva dos anos 40”. Nesta interpretação, ainda segundo Tinhorão, Orlando Silva exibiu tudo que um cantor moderno gostaria de ter:

[...] registro amplo, capaz de oscilar entre graves e agudos com a maior naturalidade, timbre bonito, balanço, (traduzido por um sentido rítmico que lhe permitia retardos de efeito assustador para os músicos do acompanhamento) e uma bossa realmente invejável (TINHORÃO apud VIEIRA, 1985, p.143)⁶⁶.

Percebe-se que este “balanço” rítmico já se fez presente em “Lábios que beijei” na interpretação de Orlando Silva, como também “o exemplar sentido de divisão; a pronúncia perfeita, a respiração impecável, afinação inigualável, o timbre nada menos que amável... e o sentimento verdadeiramente criativo” (ANDRADE apud VIEIRA, 1985, p. 142)⁶⁷.

Anteriormente a “Lábios que beijei”, em 1935 na gravação da valsa “Lágrimas”, Rui Ribeiro (1984) comenta que Orlando Silva “já dando mostras de alta sensibilidade, lhe alteraria pequenos desenhos ritmo-melódicos [...]” (RIBEIRO, 1984, p. 34). O crítico Roberto Moura, na *Tribuna da Imprensa* de 08 de agosto de 1978, considera que cantores como João Gilberto, Lúcio Alves e Nelson Gonçalves se espelharam em Orlando Silva, colocando-o como “uma das três maiores vozes que o Brasil já teve” (MOURA apud VIEIRA, 1985, p. 142).

⁶⁶ Entrevista concedida ao *Jornal do Brasil*, Caderno B, em 17 de janeiro de 1979. Na ocasião os comentários eram sobre o lançamento de um elepê com gravações para Odeon nos anos 40.

⁶⁷ Moacyr de Andrade para o *Jornal do Brasil* em 12 de agosto de 1978, falando sobre a vida de Orlando Silva.

Uma reflexão de João Gilberto explica claramente, o que se pode ouvir na maneira de interpretação de Orlando Silva,

[...] você pode adiantar um pouco a frase e fazer às vezes com que caibam duas ou mais num compasso fixo. Com isso pode-se criar uma rima de ritmo. Uma frase musical rima com a outra sem que a música seja artificialmente alterada [...] (GILBERTO apud MACHADO, 2007, p. 25).

Portanto, a participação de Orlando Silva, em meio às suas qualidades técnicas e em conjunto com o arranjo de Radamés Gnattali e os outros intérpretes, enriqueceram a primeira gravação de “Lábios que beije”.

3.3 O flautista Dante Santoro (1904 - 1969)

Dante Santoro foi o flautista que tocou na gravação de “Lábios que beije”. Nasceu em Porto Alegre (RS) em junho de 1904, chegando ao Rio de Janeiro em 1919. Atuou na Rádio Nacional durante 33 anos, sempre à frente do seu regional que levava seu próprio nome “Dante Santoro” (AGUIAR, 2007, p. 45). Segundo Aguiar (1995), Santoro: “Gravou e acompanhou cantores e cantoras em quase todos os programas da emissora” (AGUIAR, 1995, p. 44). Ary Vasconcelos (1964) qualifica Dante Santoro, em seu livro *Panorama da Música Popular Brasileira* na seção de compositores, como “Grande flautista, [que] assina diversas e inspiradas composições” (VASCONCELOS, 1964, p. 128), ainda nesta edição, na seção de instrumentistas, cita uma nota biográfica de Dante Santoro como flautista que “deverá ser mais detidamente estudado...” (VASCONCELOS, 1964, p. 294), o que mostra a relevância de Santoro para a música brasileira, como compositor, sobretudo como instrumentista.

Dante Santoro tinha sua experiência musical na liderança do grupo regional da Rádio Nacional (SAROLDI; MOREIRA 2005, p. 42), sendo que em 1934 já havia gravado seu disco como solista pela RCA Victor, tocando ao lado de músicos renomados da época com Luperce Miranda no bandolim e Artur Nascimento - Tute, ao violão (MARCONDES, 1977, p. 692). Segundo Bessa (2005), Dante Santoro era “músico gaúcho de formação erudita, contemporâneo de Pixinguinha, tendo dividido com ele o cargo de flautista em

diversas gravações da Victor a partir de 1934” (BESSA, 2005, p. 202). Nestor de Holanda (1970) conta que, certa ocasião no programa *Ronda dos Bairros*, que era animado por Paulo Gracindo e transmitido pela Rádio Nacional, Dante Santoro foi homenageado pelo cantor Deo (Ferjalla Rizkalla), de origem libanesa, com as seguintes palavras: “Hoje, não posso cantar *Piano Alemão*. Em homenagem a este admirável flautista Dante Santoro, vou cantar *Flauta Alemã...*” (HOLANDA, 1970, p. 188). Desta maneira, pode-se perceber o prestígio que Dante Santoro exercia no meio musical da época.

Em “Lábios que beije”, a introdução do arranjo tem como instrumento solista a flauta transversal, lembrando as “evocações do fado e [...] singeleza das modinhas” (PIEIDADE, 2004, p. 5). Como explica o fadista Mário Rui em sua fala no documentário “Canção d’Além mar”:

A guitarra tem uma importância primordial, porque ela é quem traz ao início do fado a sua...o seu íntimo que é a introdução. Se as primeiras notas da introdução não forem tangidas e tocadas com sentimento que o fadista quer transmitir, já não vai rolar.⁶⁸

Trazendo essas observações da guitarra para a flauta transversal, na introdução de “Lábios que beije”, esta pode revelar o mesmo peso, sendo responsável por expressar todo sentimento que o cantor deverá impor, no caso aqui à valsa-canção. A performance do flautista Dante Santoro no arranjo ocorre expressivamente nos contracantos como mostram as figuras abaixo:

⁶⁸ RUI in: Canção d’Além Mar. *O fado na cidade de Santos pela voz de seus protagonistas*. São Paulo: ECA, 2008.

a) comp. 40 ao 44

Fl. 40

Piano

A7 Dm Dm/F Gm Gm/B \flat

b) comp. 58 ao 63

Fl. 58

Piano

Dm/F Gm Gm/B \flat A7 A7/G D/F \sharp

c) comp. 106 ao 111

Fl. 106

Piano

Dm/F Gm Gm/B \flat A7 A7/G D/F \sharp

Figura 36. Amostras de frases nas quais se ouve o caráter de “interpretação livre” por parte do flautista Dante Santoro

Esta interpretação de Dante Santoro nos trechos da gravação deixa transparecer certa “liberdade” do instrumentista, dando brecha para especulação de que, provavelmente, Radamés não tenha escrito na partitura todos os ornamentos tocados por Dante Santoro.

Em entrevista ao grande instrumentista José Menezes, compositor e guitarrista que trabalhou ao lado de Radamés Gnattali durante vários anos na Rádio Nacional, o músico

esclareceu que Dante Santoro era “músico pé-de-boi, leitor, fazia a bossa na própria partitura”. Além disso, conta que Radamés Gnattali “era doido por flauta”⁶⁹.

Já o violonista Raphael Rabello (1962-1995), que também conviveu com Radamés durante boa parte de sua carreira, comenta de maneira detalhada a escrita de Radamés em suas composições para violão com as seguintes palavras: “O exagero de arabescos tanto nos baixos quanto na própria melodia. Floreios onde o intérprete pode extravasar a vaidade” (RABELLO apud WIESE, 1995, p. 94).

Portanto, no arranjo para a primeira gravação de “Lábios que beijei!”, não é possível comprovar esta observação citada por Rabello, se Radamés escrevia realmente todos esses “floreios” que Santoro executa, uma vez que, não foi possível encontrar a partitura do arranjo. Na pesquisa de Acácio Piedade sobre as tópicas na musicalidade brasileira, estes “volteios e floreios melódicos (vários tipos de apojeturas e grupetos), [são denominadas por ele] de *tópicas ‘época de ouro’*, onde reinam os maneirismos das antigas valsas e serestas brasileiras, impera a nostalgia de um tempo de simplicidade e lirismo, de ruralidade e frescura” (PIEADADE, 2004, p. 5, grifo do autor).

Dessa forma, no momento da transcrição, os três fragmentos da fig. 35, apresentaram dificuldades para detectar quais células rítmicas seriam mais adequadas para registrar aquilo que o flautista tocou, dando a entender que o instrumentista estava muito a vontade em sua performance, como se estivesse ora lendo exatamente o que estava escrito, ora improvisando em cima do arranjo.

Um aspecto que fortalece esta hipótese pode estar na comparação entre contracanto da seção B’ (comp. 61 ao 64), e o contracanto da re-exposição da seção B’ (comp. 109 ao 112), após o solo instrumental, no qual as notas deste fraseado são praticamente as mesmas, além das figuras rítmicas estarem muito próximas.

Pelo fato da frase das cordas e das clarinetas permanecerem quase que inalteradas na re-exposição do tema, (salvo alguma interferência da gravação) a ideia que se tem, é que provavelmente Dante Santoro interpretou livremente este trecho musical, não seguindo estritamente a partitura, pois as notas são as mesmas, mas a divisão rítmica não.

⁶⁹ Entrevista concedida por telefone em 04/2011.

a) comp. 61ao 64

Musical score for flute and piano, measures 61-64. The flute part features a melodic line with a trill (tr) and a slur over measures 61-64. The piano part shows chords A7, A7/G, D/F#, and D7.

b) comp. 109 ao 112

Musical score for flute and piano, measures 109-112. The flute part features a melodic line with a slur and triplets (3) in measures 109-112. The piano part shows chords A7, A7/G, D/F#, and D7.

Figura 37. Comparação da interpretação de Dante Santoro, entre a seção B' e B''

Nestes dois trechos de exposição e re-exposição da mesma seção, supondo-se que Radamés tenha escrito toda a partitura do arranjo para a flauta transversal, provavelmente, Dante Santoro releu livremente esse trecho acrescentando sua interpretação melódica e rítmica à esta frase, como é possível notar. Na figura acima, levando-se em conta as heranças musicais dos grupos de choro chamados de regionais, nos quais Dante Santoro tinha participação ativa nesta época, pode-se deduzir que o flautista atuava constantemente como solista e improvisador (CALDI, 2000, p. 28). Carlos Sandroni em seu livro *Feitiço Decente* aponta:

A partir dos anos 1920, na maioria das gravações comerciais de samba, foram os músicos de choro que se responsabilizaram pelo suporte harmônico e pela ornamentação melódica de flauta, trombone etc. (SANDRONI, 2001, p. 105).

Estendendo essa colocação de Sandroni para “Lábios que beije”, pode-se perceber que havia uma mistura entre os grupos regionais e outros músicos. Além disso, em conjunto à essa afirmação, esta prática improvisatória perdurou por algum tempo nas orquestras e

nos grupos regionais do rádio, o que pode ter ocorrido também nas sessões de gravações. Aguiar (1995) destaca que somente após a era dos programas de alta montagem é que se “superou de vez a era das improvisações” (AGUIAR, 1995, p. 58). Ary Barroso, em uma de suas entrevistas ao plebiscito⁷⁰ de Villa Lobos, fala sobre essa prática dos músicos utilizada também em outras formações musicais posteriores:

As orquestras recebem um samba de Nássara ou um samba de Wilson Batista e o dono do brinquedo faz um sinal ao flautista. Este é sempre o encarregado da introdução. Dá meia dúzia de acordes como bem entende, e a música realmente só vai começar na hora do cantor entrar em cena (BARROSO apud AMARAL; WAINER, 1941, p. 9).

Esta citação é datada de 1941, quatro anos após a gravação de “Lábios que beijei,” o que de alguma forma indica que tais procedimentos musicais não se extinguiram de pronto, e como salienta Ary Barroso, ainda ocorriam nas orquestras. O que Ary quer dizer com “dá meia dúzia de acordes” é que o flautista no momento da introdução ficava improvisando livremente sem ater-se a uma partitura⁷¹. Dessa maneira, neste arranjo é provável que Dante Santoro tenha feito uso desta ferramenta utilizada no choro, dentre outros elementos e procedimentos estilísticos. Segundo informa o pesquisador Maurício Teixeira: “Com a fonogenia passa a estabelecer-se um critério primordialmente sonoro, extrapolando as regras técnicas que se relacionavam à escrita musical convencional” (TEIXEIRA, 2001, p. 63). O autor comenta que:

A música industrializada independia da escrita apesar de dominá-la. Porém, havia maiores chances de identificação do público comum com esse registro sonoro não-grafado do que com a sistematização convencional da música-erudita (TEIXEIRA, 2001, p. 63).

Voltando a presença interpretativa de Dante Santoro, sua contribuição neste arranjo é valiosa, ao ponto de atuar como um coautor do resultado sonoro do arranjo escrito por Radamés, além de sua experiência musical através da combinação das duas tradições musicais, oral-aural e escrita, ambas vividas ao longo de sua carreira. Desse modo, como

⁷⁰ Uma série de entrevistas lançadas pela revista “Diretrizes”, a partir de 1938.

⁷¹ Atentando-se para a definição da palavra “improvisação” segundo Francesco Giannastasio, “pode ter como consequência extrema a criação e a estabilização de novos enunciados, modelos e formas” (GIANNASTASIO apud CALDI, 2000, p. 26).

afirma Cirino (2004), “mesmo quando se utiliza o conhecimento ligado à tradição da escrita musical, o que faz a execução adquirir vida é justamente o conhecimento oral-aural” (Cirino 2004, p. 8). Entende-se, assim, que a colaboração de Dante Santoro acrescenta à sua função nesta gravação, para além de intérprete, a de colaborador criativo neste arranjo. Como adverte Andrade Muricy, a interpretação é um prodigioso aparelho, “sempre tão diverso e sempre tão identificado com o pensamento do criador” (MURICY, 19-- , p. 296).

3.4 O baterista Luciano Perrone (1908 - 2001)

Tenho milhões de músicas e o Luciano canta todas, tudo que escrevo ele sabe, qualquer coisa que eu faço ele quer ouvir. Há anos me convida e todo mês a gente vai almoçar no Lucas. É um grande amigo (GNATTALI apud DIDIER, 1995, p. 72).

Nascido no ano de 1908 na cidade do Rio de Janeiro, Luciano Perrone influenciado por seu pai que era músico-chefe de orquestras de cinemas mudos da cidade, teve uma brilhante carreira como baterista trabalhando por cerca de 59 anos ao lado de Radamés Gnattali, que o tinha em grande estima⁷². Um relevante aprendizado presente na carreira de Perrone, data dos seus primórdios do estudo musical em 1913, quando começou estudar canto, tornando-se solista de coro, “tendo contracenado com o famoso tenor Enrico Caruso [...]” (MARCONDES, 1977, p. 605).

Somente em 1922 ingressou na carreira que seria titular, como percussionista e baterista. Considerado como a “base rítmica das principais orquestras da Rádio Nacional”, “percutindo com mestria”, foi o primeiro a gravar em disco as batidas da bateria, e o primeiro a realizar na Rádio Cajuti, um concerto do referido instrumento “que só vai a pancadas”, segundo comentou Nestor de Holanda em uma matéria para a Revista da Música Popular intitulada “O caso de Luciano”. (RANGEL; MORAES, 2006, p. 686).

Teve uma carreira voltada para a música popular, mas trabalhou ainda como timpanista da Orquestra Sinfônica Nacional destacando-se por sua maneira ímpar de interpretação. Além de hábil no seu instrumento, tinha também conhecimento da escrita

⁷² Luciano Perrone faleceu no ano de 2001.

musical, algo muito raro entre os percussionistas e músicos populares da época, tanto que entre 1950 e 1952, foi eleito pelo público brasileiro como melhor baterista do ano (BARSALINI, 2009, p. 29).

Sua marcante atuação juntamente com Radamés teve início em 1929, na cidade de Lambari interior de São Paulo, com o qual aperfeiçoou seus estudos musicais. Além de uma relação de amizade muito sólida, musicalmente mantinham o mesmo nível. Como era de costume Radamés compor obras musicais para seus amigos tocarem, com Perrone não foi diferente, dedicou-lhe: “Samba em três andamentos” e “Bate papo a três vozes”. Radamés acatava as opiniões do baterista. Como é sabido:

Luciano sugeriu a Radamés dar aos metais uma função rítmica a fim de reforçar o clima necessário às gravações de samba principalmente”, [...] o maestro [Radamés] revolucionaria o acompanhamento de samba orquestrado, numa época em que os estúdios de rádio e de gravação contavam com apenas um microfone” (SAROLDI; MOREIRA, 2005, p. 43).

Foram inúmeras ocasiões em que Radamés e Perrone figuraram juntos em concertos e gravações nas mais variadas experiências, como por exemplo, na gravação de “Faceira” em 1931, onde o baterista “dá oito ou nove breques diferentes” e no decorrer do arranjo, executa um solo de bateria (RANGEL; MORAES, 2006, p. 687). Em 1936, assim como ocorreu com Radamés e Orlando Silva, Perrone foi contratado pela Rádio Nacional, sendo convidado inclusive para tocar no *show* de inauguração. No ano de 1937, gravou os choros de Radamés “Recordando” e “Cabuloso”, num trio formado por Radamés ao piano, Luis Americano na clarineta e Luciano Perrone. Em “Cabuloso” além do caráter jazzístico, Perrone interpreta um solo de bateria, e em “Recordando” tem-se a influência clara do trio de Benny Goodman, no qual Perrone faz uso da vassourinha, uma novidade até então (BESSA, 2005, p. 194).

Na gravação de “Lábios que beijei” a execução de Luciano Perrone não foi tão exigida, uma vez que, por se tratar de uma valsa sua função foi de sustentação rítmica. Segundo Didier: “a caixa acentua a segunda colcheia do primeiro tempo, dando um movimento à cadência lenta da valsa” (1995, p. 19). Como citado no início deste trabalho, talvez pela deficiência na captação sonora, apenas conseguiu-se ouvir na gravação a caixa

clara, que executa um padrão rítmico, com pequenas alterações, resumindo-se, portanto em dois fraseados:

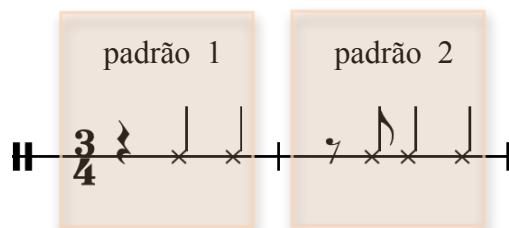


Figura 38. Padrão rítmico da bateria

Como foi dito, estes dois padrões rítmicos permanecem ao longo do arranjo, mas com algumas variantes: Já no início da introdução, Perrone executa quatro compassos do primeiro padrão e descansa quatro compassos em pausa. Seguindo adiante, passa a executar este mesmo padrão rítmico sem nenhuma variação, passando pelas seções A, A', B e B'. Somente em A ^(1.i), no interlúdio instrumental tem-se a execução destas duas figuras rítmicas. No entanto, apenas nos primeiros quatro compassos, percebe-se uma ordem sequencial dos padrões rítmicos, já os que se seguem estão dispostos de maneira aleatória, ou seja, não segue uma forma padronizada:

A Interlúdio Instrumental
73

Cx.

Piano

Figura 39. Uso de duplo padrão rítmico: comp: 73 ao 76

Após essa sequência, não se percebe uma ligação entre o uso de um padrão rítmico e outro em relação ao arranjo que vem sendo tocado. O que fica implícito pela disposição em que se encontram os padrões nesta seção do arranjo, é que os mesmos parecem estar sendo tocados de maneira aleatória, dando a entender que Perrone estaria livre para interpretar

tanto um, quanto outro padrão. Nesse sentido, desmontaria-se parcialmente a suposição de que Radamés escreveu também a partitura para bateria. Conforme descreve Aguiar (1995) “Radamés escrevera uma parte especialmente para o brilho do célebre ritmista” (AGUIAR, 1995, p. 199). Por outro lado pode-se imaginar que Radamés tenha escrito de forma reduzida, apenas uma linha de guia para bateria.

3.5 O violoncelista Iberê Gomes Grosso (1905 - 1983)

...Eu sempre escrevi música para os meus amigos. Quando eu compunha uma peça para violoncelo, era para o Iberê tocar. Ele tinha muita bossa, muito jeito para música brasileira” (GNATTALI apud BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 65).

Iberê Gomes Grosso chegou ao Rio de Janeiro em 1919, quando iniciou seus estudos no I.N.M. Instituto Nacional de Música. Após terminado o curso com medalha de ouro em 1924, viajou para a França, onde estudou na *École Normale de Paris* (MARCONDES, 1977, p. 331). Considerado pelos críticos da época um dos melhores violoncelistas, Iberê Gomes Grosso, partilhou grande parte de sua carreira ao lado de Radamés como intérprete de suas composições e arranjos. Apesar de sua formação erudita, tinha experiência com música popular como atesta os comentários de Andrade Muricy (19--): “A sua prática de música popular é incontestável”. Provavelmente, uma de suas primeiras atuações ao lado de Radamés se deu em 14/08/34, na Escola Nacional de Música, em razão do recital de composições de Radamés (BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 88), com a audição da *Sonata para violoncelo e piano*, que se repetiu em 1937 na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, desta feita em razão de um concerto comemorativo sobre o qual Iberê recebeu calorosos elogios:

O Sr. Iberê Gomes Grosso veio, nesse recital, dar-nos a certeza de que temos próximo de nós um artista de grande classe...Um intérprete de grande estilo...duma linha de dignidade rara. É um artista de quem se pode dizer que nele estão harmonizados o instinto musical e o controle da inteligência. O Sr. Iberê Gomes Grosso deixou com o seu recital, profunda repercussão em seu público. É um artista magnífico (BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 43).

Sua trajetória ao lado de Radamés se fortaleceu na Rádio Nacional, logo em sua inauguração no ano de 1936. Vale lembrar que neste período Radamés já iniciara algumas experiências em arranjar pequenas peças para o chamado “Trio Carioca”, criado para suprir eventuais necessidades (buracos) dos programas de rádio. Era composto por: Iberê no violoncelo, Romeu Ghipsman no violino e Radamés ao piano (AGUIAR, 1995, p. 58). Segundo Renato Murce (1976), antes disso, Iberê já havia trabalhado com Radamés na rádio Transmissora durante aproximadamente sete meses, desde sua inauguração em 1º de Janeiro de 1936 (MURCE, 1976, p. 48). Trilharam juntos por vários anos, tanto que, em 1978, tem-se relato de sua atuação ao lado de Radamés quando da execução da primeira audição do “Concerto para acordeão e orquestra” (BARBOSA; DEVOS 1984, p. 65). Iberê foi também músico da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), e obteve de Radamés várias composições em sua homenagem.

Radamés como conhecia os dotes de Iberê, delegou a responsabilidade para o intérprete em sua escrita para o instrumento. Desta maneira, vê-se neste arranjo uma valorização do violoncelo por meio de duas incisões que se destacam sobremaneira: um contracanto na região aguda (comp. 49 ao 56), e um solo também na região aguda (comp. 81 ao 88) mostrados abaixo respectivamente:

49

Voz

Deus tem com-pai-xão des-te'in - fe-liz Por- que so-frer as- sim.

Solo de cello

Cello

Piano

Dm Dm/F Am Am/C

53

Voz

.... com - pa-de-cei - vos de me - us a - ais!

solo de cello

Cello

Piano

E7/G# E7 A7 A7

Figura 40. Destaques da escrita para o contracanto de violoncelo na região aguda

Neste contracanto, enquanto na melodia se ouve 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 pelas palavras que vão sendo cantadas por Orlando Silva:

80

Cello

Piano

F/C F/A B9/Ab C/G A7 Dm G7 C7 C7(#5)

Figura 41. Destaques da escrita para o solo de violoncelo

Orlando Silva afirmou que este solo de violoncelo foi executado pelo violoncelista Iberê Gomes Grosso. Mais uma vez, Radamés contou com uma espécie de coautoria no êxito obtido, dado ao valor expressivo da interpretação de Iberê Gomes, que, neste momento do arranjo melhor representa as cordas, pois o solo se apresenta, inicialmente, sem nenhuma interferência dos sopros durante sua execução.

3.6 O violinista Romeu Ghispman (s/d)

[...] o maior violinista desses que eu andei vendo por aí. Era russo-branco, exilado, que assimilou tão bem que ensinava música brasileira aos próprios brasileiros. Era um sujeito extraordinário (VALLE⁷³ apud SAROLDI; MOREIRA, 2005, p. 43).

Iniciou sua carreira profissional por volta de 1920, na gravadora Odeon, como violinista, passando em 1932 a atividades de arranjador e compositor. Seu contato com Radamés se iniciou, mais precisamente, quando ingressou na rádio Nacional, em 1936. Nesta emissora interpretavam as obras eruditas.

Integrou também o quarteto de cordas de Radamés Gnattali, em 1939, com os seguintes integrantes: Romeu Ghispman, Célio Nogueira, Edmundo Blois e Iberê Gomes Grosso (HEITOR, 1950, p. 321).

No arranjo de “Lábios que beijei”, a frase mais destacada dos violinos, em conjunto com os outros instrumentos, está no compasso 63, na seção B’, na qual se ouve os seguintes versos: “*Tua imagem permanece imaculada, em minha retina cansada de chorar por teu amor*”. No final destes versos a opção de Radamés foi pela sonoridade do naipe de cordas em conjunto com as clarinetas no registro médio-grave.

Liderado pela arcada de Ghispman, o naipe das 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 63, e termina no final do compasso seguinte, enfatizando o acorde de D7^(b9):

⁷³ Edmo do Valle foi um dos pioneiros da contra-regrada Rádio nacional, chegando ao cargo de diretor artístico entre os anos de 1947 e 1948. Disponível em: <www.collectors.com.br>. Acesso em: fev. 2012.

63

Cl.

VI.

Cello

Piano

D/F# D7(b9) D7

Figura 42. A frase queixosa do naipe de cordas e clarinetas

Esta mesma frase é repetida novamente, após o solo instrumental, nos compassos 111 e 112 da seção B”. Diante destes dados, notamos que as cordas se destacam no arranjo de maneira isolada, com dois solos, alguns contracantos e uma frase em naipe, que se repete por mais uma vez no arranjo ainda assim, somada as clarinetas.

3.7 O clarinetista Luís Americano (1900 - 1960)

Luís Americano Rêgo, nasceu no ano de 1900, em Aracaju, Sergipe. Iniciou seus estudos musicais aos 13 anos de idade com seu pai Jorge Americano, mestre de banda da cidade. Chegou ao Rio de Janeiro por volta de 1921, para apresentar-se no 3º Regimento de Infantaria, na função de saxofonista e clarinetista. Trabalhou nas orquestras de Justo Nieto, Harry Kosarin, Raul Lipoff, Romeu Silva e Simom Boutman. Na década de 1930, revelou-se como grande compositor e um dos maiores clarinetistas brasileiros (MARCONDES, 1977, p. 32). Criou a “*American Jazz*”, uma orquestra que, segundo Holanda (1970), tinha em Luís Americano a sua principal figura. “Com aquele sopro admirável de perfeito instrumentista, tanto quando executava o saxofone, como nos momentos em que pegava a

clarineta, Luís Americano trabalhou muitos anos na *Mayrink Veiga* e depois na *Rádio Nacional*". Luís Americano e Pereira Filho, ambos participaram durante muitos anos como principais figuras do grupo "Trem da Alegria" (HOLANDA, 1970, p. 48). Anteriormente a esse período, no ano de 1923 gravou seu primeiro disco, uma gravação particular feita para um italiano chamado Andreosi, chefe de orquestra, que desejava levar para o seu país um disco brasileiro. Em 1928, foi para a Argentina onde permaneceu por três meses, tocando na orquestra do baterista norte-americano Gordon Stretton (VASCONCELOS, 1964, p. 293). A sua aproximação com Radamés, pode ser demarcada entre as décadas de 1930 e 1960, quando de sua passagem pela rádio Mayrink e Rádio Nacional, além de sua participação no "Trio Carioca".

Em "Lábios que beije", o que se destaca na interpretação de Luís Americano na clarineta são dois elementos: a sonoridade e o balanço rítmico. Conjuntamente a isso, a escrita de Radamés para as clarinetas, neste arranjo da primeira gravação de "Lábios que beije", não ultrapassa a região média do instrumento, obedecendo a um espaço de duas oitavas entre as notas fá grave (linha suplementar inferior), compasso 18, atingindo a nota fá⁷⁴ (quinta linha), (ver comp. 90), o que permite uma dosagem timbrística na sonoridade geral do arranjo, funcionando como elo de ligação entre as madeiras e cordas.

Além disso, as características sonoras em cada um dos registros do instrumento ajudam a expressar o sentimento que a letra da canção impõe, ou seja, Radamés usa a clarineta no arranjo, entre as notas mi e Fa# (*chalumeau*), que possui uma sonoridade "profunda e rica", entre as notas sol e si bemol, sonoridade "bastante pálida", e parte do registro entre as notas si e dó, que constitui a região aguda do instrumento, com características "expressiva, incisiva e brilhante" (ADLER, 2002, p. 206).

Em alguns trechos desta gravação, na escrita das clarinetas, Radamés lembra algumas citações do 3º movimento de *Ma mere l'Oye* a valsa *Les entretiens de La Belle et de La Bête*, de Maurice Ravel, escrita entre 1908-1910 que, coincidentemente, se encontra na mesma tonalidade de "Lábios que beije". Neste movimento Ravel faz uso de uma marcação rítmica que permeia toda valsa acentuando o segundo tempo de cada compasso, por algumas vezes com uma mínima, e por outras, com semínimas com a flauta transversal

⁷⁴ As notas citadas não estão transpostas.

e violinos, enquanto o contrabaixo e a harpa que faz as duas acentuações marcam a cabeça de cada compasso:

3^e TABLEAU

Les entretiens de la Belle et de la Bête

— « Quand je pense à votre bon cœur, vous ne me paraîsses pas si laid. » — « Oh! dame oui! j'ai le cœur bon, mais je suis un monstre. » — « Il y a bien des hommes qui sont plus monstres que vous. » — « Si j'avois de l'esprit, je vous ferois un grand compliment pour vous remercier, mais je ne suis qu'une bête. »

... La Belle, voulez-vous être ma femme? — « Non, la Bête!... »

— « Je meurs content puisque j'ai le plaisir de vous revoir encore une fois. » — « Non, ma chère Bête, vous ne mourrez pas; vous vivrez pour devenir mon époux!... La Bête avait disparu et elle ne vit plus à ses pieds qu'un prince plus beau que l'Amour qui la remerciait d'avoir fini son enchantement. (1^{me} Le Prince de Beaumont)

Mouv^t de Valse modéré $\text{♩} = 50$

2 GRANDES FLUTES *pp*

2 HAUTBOIS

2 CLARINETTES en SI^b *1^o Solo pp expressif*

1 BASSON

1 CONTREBASSON

2 CORN en FA Chromatiques

TRIANGLE $\frac{3}{4}$

CYMBALES $\frac{3}{4}$

GROSSE-CAISSE $\frac{3}{4}$

Entre la Belle. Elle se dirige vers le miroir que porte le négillon de gauche et arrange sa parure.

HARPE *pp*

Mouv^t de Valse modéré $\text{♩} = 50$ Sourdines *pp*

VIOLONS Sourdines *pp*

ALTOS Sourdines *pp*

VIOLONCELLES Sourdines *pp*

CONTREBASSES Sourdines *pp pizz.*

Figura 43. Figuração rítmica da flauta transversal e da harpa

2

gdes Fl.

Htb

Cl.

Bon

C. B[♭] 4h

Solo

Cors

2^a ôtez la Sourdine

Cymb.

avec mailloche laissez vibrer

Gr. C.

Harpe

(FA[♭] SOL[♭] LA[♭] SI[♭])

Du fond, à droite, entre la Bête. Les négritillons, en la voyant, tremblent éperdument. Devant les mouvements du miroir, la Belle s'interrompt, interdite.

ôtez les Sourdines

vous

ôtez les Sourdines

Alt.

pizz.

arco sur la touche

velles

pizz.

arco sur la touche

Div.

pizz.

arco sur la touche

C.B.

arco sur la touche

Div.

arco sur la touche

Figura 44. Figuração rítmica das clarinetas

Em “Lábios que beijei”, para as clarinetas, Radamés em princípio faz uso da figuração rítmica, primeiramente em conjunto com o violoncelo nos compassos 23 e 24, através de uma pausa de semínima e duas mínimas. Entre os compassos 41 a 46, esta figuração rítmica é feita com as clarinetas e a caixa, sendo que logo adiante, o mesmo ocorrerá, só que dessa vez, com os violinos, nos compassos 87 e 88. Nos compassos 58 a 62, ao invés de semínimas toca-se apenas uma mínima conforme explana as figuras abaixo, respectivamente:

Figura 45. Figuração rítmica das clarinetas e violoncelo com semínimas

Figura 46. Figuração rítmica das clarinetas e caixa em mínimas

58

Cl.

Piano

Cx.

Dm/F Gm Gm/B \flat A 7 A 7 /G

Figura 47. Figuração rítmica das clarinetas e caixa em mínimas

Nos compassos 87 e 88, as clarinetas voltam a executar a figuração rítmica inicial, precedidas pelos violinos nos dois compassos anteriores:

85

Cl.

Vi.

Piano

Cx.

Dm G 7 C 7 C 7 (#5)

Figura 48. Figuração rítmica das clarinetas e violinos em semínimas

Nestes grupos de figurações rítmicas, o que se pode destacar é a percepção sonora de duas clarinetas, que ficou muito transparente durante este momento da transcrição do arranjo. Contudo em alguns momentos da gravação, ouviu-se apenas uma clarineta, como ocorre, por exemplo, dos compassos 106 a 110, onde ouviu-se uma clarineta executando a figuração rítmica em mínimas.

Como a seção rítmica no decorrer do arranjo vem executando esse mesmo padrão rítmico, dando ao arranjo uma sensação de condução e “estabilidade” (LARUE, 1989, p. 10), a junção das cordas e os sopros a este desenho da bateria em alguns pontos da valsa,

realçam a frase. Esta característica presente no arranjo de Radamés vem confirmar sua influência e aproximação pelos compositores do impressionismo francês, Debussy e Ravel (GNATTALI apud BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 15). Ainda neste arranjo, a clarineta também executa um diálogo com a flauta transversal:

38

Fl.

Cl.

Piano

C F A⁷ D_m

B

Figura 49. Diálogo de flauta transversal e clarineta

89

Fl.

Cl.

Piano

F B^b7 F D⁷ G_m

A' Interlúdio instrumental

Figura 50. Diálogo de flauta transversal e clarineta

Um outro papel importante que a clarineta desempenha no arranjo está no compasso 104, onde apenas uma vez durante todo arranjo, executa uma frase de conexão, ou “compasso de conexão” (LARUE, 1989, p. 99):

The image shows a musical score for three instruments: Clarinet (Cl.), Voice (Voz), and Piano. The score is in 3/4 time. Measure 104 is marked with a box labeled 'B'' above it. In measure 104, the Clarinet part has a triplet of eighth notes, the Voice part has a whole rest, and the Piano part has a whole note chord. In measure 105, the Clarinet part has a quarter note, the Voice part has the vocal phrase 'tu-i-ma-gem-per' starting on a quarter note, and the Piano part has a whole note chord. Orange circles highlight the clarinet note in measure 105 and the vocal note in measure 105.

Figura 51. “Compasso de conexão” a cargo da clarineta

3.8 O papel do pianista e arranjador Radamés Gnattali na gravação, e o resultado sonoro do grupo

A partitura do piano, neste arranjo, tem como função primeira a de sustentação harmônica, amalgamando-se ao violão e o cavaquinho que marcam os três tempos de cada compasso em seus respectivos acordes. Apenas em um trecho do arranjo ouviu-se nitidamente uma pequena frase de piano no segundo e terceiro tempo do compasso 64. Na análise de Bessa (2005), em “Lábios que beijei”, o uso do piano está em “executar o acompanhamento rítmico harmônico, no lugar do violão e cavaquinho” (BESSA, 2005, p. 190). Até onde se pode ouvir dos instrumentos harmônicos na gravação, não foi possível identificar somente o piano, mas uma amálgama entre os três instrumentos: o violão, o cavaquinho e o piano.

No que diz respeito ao arranjo para o piano, o fato de Radamés Gnattali ser o arranjador e o pianista desta gravação, mostra por parte dele, um comportamento neutro em relação à sua performance. Poderia ter evidenciado sua atuação, por meio do arranjo, pois

tinha capacidade para isso, mas preferiu ser modesto. Talvez, este perfil do arranjador possa ter contribuído para o seu sucesso profissional junto aos músicos e cantores de sua época. Não tinha intenção de roubar a cena, até porque, ao que tudo indicou, seus olhares estavam voltados para o âmbito composicional.

Encerrando os comentários sobre as participações dos outros intérpretes nesta gravação, observou-se que vários fatores anteriores a esse processo, interferiram para o momento da performance. A começar pela tradição dos músicos, que tinham em seus redutos familiares o convívio com a música, uma vez que, seus pais eram mestre de banda. Além disso, as diferentes formações musicais também colaboram para este evento.

Luis Americano, até onde se pode pesquisar manteve-se sempre tocando música popular sem um contato com a música de concerto. Esta condição lhe deu uma evidência no arranjo na maneira de “colocar o som” da clarineta, além de um balanço rítmico, diferenciado. Ao passo que Romeu Ghispman, provavelmente, atuou a maior parte de sua carreira na música erudita, o que lhe traz na gravação uma sonoridade rica com ritmo preciso. Essa mescla de elementos musicais, ou seja, uma “leitura erudita” sobre o arranjo, em conjunto com uma leitura de músicos que estavam mais ligados à tradição do choro, como Dante Santoro na flauta transversal e Luis Americano, na clarineta, resultou em uma simbiose que proporcionou ao arranjo um caráter “relaxado” e ao mesmo tempo “sofisticado”, como adverte Monteiro (2008):

Mas há um resultado muito peculiar quando existe uma leitura erudita das práticas populares ou de tradição oral. No caso de um músico erudito [...], talvez a modinha soasse como um *lied* alemão e não como uma cantiga espontânea feita a qualquer hora que desejasse acompanhada por uma viola de arame (MONTEIRO, 2008, p. 193).

As carreiras dos instrumentistas presentes neste registro fonográfico mostram uma vivência musical híbrida, nos setores da música de concerto e da música popular. Na música de concerto, Radamés Gnattali, e Iberê Gomes Grosso, ambos, tiveram em suas carreiras, uma grande atuação como concertista.

Outro fator relevante no grupo que executou esta gravação foi a proximidade entre os músicos. Esta relação interfere positivamente em uma produção musical, pois a partir de

um determinado tempo de convivência, a comunicação durante a execução de uma gravação pode se dar através de um simples movimento ou sinal por qualquer um dos instrumentistas sendo que este é entendido e absorvido rapidamente.

A maioria destes músicos que tocaram na primeira gravação de “Lábios que beije” já trabalhavam juntos desde 1936, quando da inauguração da rádio Transmissora, que segundo Murce (1976), “[...] surgiu como uma “bomba”: apresentou um programa inaugural com um elenco artístico tão grande e tão bom que a gente chegava a duvidar” (MURCE, 1976, p. 48).

Nesse elenco citado por Renato Murce, estavam presentes: Romeu Ghispman, na regência, Radamés Gnattali, Iberê Gomes e o cantor Orlando Silva e Célio Nogueira. Esse evento ocorreu no dia primeiro de janeiro de 1936, um ano e oito meses antes da gravação de “Lábios que beije”. Outro detalhe importante é que os músicos citados por Murce compõem aproximadamente a metade da formação de instrumentistas presentes na gravação de “Lábios que beije”. Além disso, as diferentes áreas de atuação musical desses instrumentistas e suas formações podem acrescentar resultado à performance dessa gravação. Reforçando este fator relacional, cabe aqui o questionamento de Blacking: “Entre instrumentistas interpretações e experiências musicais contrastantes (não-verbais), como a experiência de um sistema musical influencia a percepção de um e a performance de outro?” (BLACKING, 2007, p. 211). O mesmo autor exemplifica que dois *performers* fazendo uma mesma passagem musical em uma partitura, há uma grande diferença. Em suas palavras:

Isto não é um dialogo entre pessoas no qual um deve dominar ou ambos devem tomar parte sem se afetarem um ao outro, mas sim uma fusão onde as duas partes saem transformadas e renovadas, uma viagem de descoberta mútua na qual diferentes maneiras de pensar sobre a música ganham um *status* heurístico igual, num terreno onde todos os seres humanos são capazes de produzir sentido da música (BLACKING, 2007, p. 207).

Desse modo, pode-se constatar que quando se pretende analisar a canção popular, os “ritos performáticos” têm um campo de liberdade considerável, tanto quanto a estrutura da canção. Como afirma Napolitano (2003): “A estrutura e a performance ‘realizam’ socialmente a canção, mas não deve ser reduzida uma à outra” (NAPOLITANO, 2003, p.

841). Dessa forma, na primeira gravação de “Lábios que beije”, considerando-se a relação vivencial dos intérpretes em um mesmo grupo, além do aspecto da estrutura composicional do arranjo, estes dois fatores deram conta de garantir uma resposta positiva para a gravação.

3.9 As cordas e a flauta transversal

No arranjo de Radamés para esta canção, constatou-se uma atuação significativa da flauta transversal em relação aos demais instrumentos, principalmente em relação às cordas. À luz da transcrição realizada, tal constatação se diverge em algum sentido das colocações dos historiadores e críticos que comentam este arranjo de Radamés, salientando a famosa “ênfase nas cordas”. Relacionando proporcionalmente, a presença da flauta transversal e as cordas no arranjo, avaliou-se que, além das cordas, a flauta transversal também exerceu papel de ênfase no arranjo, como procura demonstrar o quadro abaixo:

	Cordas: violinos e violoncelo	“Flauta tiritando lá em cima”
Intro: 1-8	Contracantos: região médio grave; solo de violinos: região média	Solo: região aguda; Contracantos: região aguda
A 9-24	Contracantos: região médio aguda; <i>Background,</i>	Trinados: região aguda
A’ 25-40	Contracanto: região médio aguda; <i>Background,</i>	Contracantos: região médio aguda; Mordente: região aguda
B 41-56	Contracanto de violoncelo: região aguda <i>Background,</i>	Trinados: região médio aguda Gruppettos: região médio aguda
B’ 57-72	Frase com abertura de vozes: região médio aguda <i>Background,</i>	Trinados: região aguda Grupetos: região aguda Contracanto: região aguda
A (I.i.) 73-88	Solo de violinos: região aguda Solo de violoncelo: região aguda Contracanto em terças: região médio grave; Glissando	Contracantos: região médio grave Trinados: região médio grave
A’ (I.i.) 89-104	Dobramento de violino e flauta: região aguda Solo de violino: região médio aguda	Dobramento de flauta e violino: região aguda Contracantos: região grave
Re-expo. B’ 105-120	Frase com abertura de vozes: região médio aguda <i>Background</i>	Trinados e grupetos: região médio aguda

Quadro 5. Presença das cordas e da flauta transversal no arranjo e suas tessituras

Observando o quadro, em relação as tessituras, a flauta transversal se coloca no registro médio grave em A^(I.i.) comp. 73-88 e no registro grave, somente em A^{’(I.i.)} comp. 89-104, sendo que, nas demais seções do arranjo, atua no registro médio agudo, e proporciona uma característica sonora “limpa e brilhante” (ADLER, 2002, p. 181).

Somente nestas seções ora citadas, as cordas, mais especificamente os violinos, se posicionam sobrepondo-se a tessitura da flauta transversal. O gráfico abaixo ilustra esta questão:

	Intro.	A	A'	B	B'	A ^(I.i)	A' ^(I.i)	B'	total
fl. região aguda	6	6			7			6	25
vl. região aguda					2	8	4		14

Quadro 6. Flauta Transversal e violinos em uma relação de tessitura e números de compassos ao longo do arranjo

Pode-se observar através dessa comparação entre o emprego da flauta transversal e dos violinos que, quando estes atuam em um mesmo momento no arranjo, a flauta transversal se posiciona numa tessitura superior aos violinos em 25 compassos, enquanto que os violinos apenas em 14, sendo que desses 14 compassos, 12 se concentram no interlúdio instrumental ao longo de todo arranjo. No caso da flauta transversal, sua permanência nesta região se dá de maneira mais distribuída, o que pode dar um caráter presencial menos significativo no arranjo.

Por outro lado, verificou-se também na transcrição que o naipe de cordas com dois violinos e um violoncelo, aparece no arranjo exercendo contracantos, *backgrounds*, “cama, ou cortina” (ADOLFO, 1997, p. 146) e solos na seção A^(I.i), dos compassos 73 ao 88, de maneira expressiva. Na seção A'^(I.i) do compasso 89 ao 104, ocorreu um dobramento entre os violinos e a flauta transversal nos quatro primeiros compassos da melodia, que prosseguirá com solo de violino até o final desta seção. As cordas executam o recurso de portamento, nos compassos: 10, 12, 29, 85 e 86, com o contrabaixo fazendo uso do arco nos compassos: 1 ao 8, 51, 52 e 117 ao 120.

Contudo a flauta transversal, em virtude de sua região de oitava privilegiada, além de sua presença de maneira mais distribuída, parece mais evidente ao longo do arranjo, pois conta ainda com recursos, como: trinados, nos compassos: 18 ao 20, 23, 24, 43, 59, 61, 80 e

106 ao 107; mordentes, nos compassos: 40, 43 e 72; e grupetos nos compassos: 43, 59 e 107, que acentuam sua presença no arranjo.

Sobretudo vale lembrar também, que Radamés deixou aos cuidados da flauta transversal as partes finais de cada trecho do arranjo, que se pode conferir nos compassos, 7 e 8; 56; 71 e 72; e 119 e 120.

The musical score for Figure 52 is in 3/4 time and B-flat major. It consists of three staves: Flute (Fl.), Voice (Voz), and Piano. The Flute part starts at measure 7 with a melodic line that ends with a fermata. A box labeled 'A' is placed above the final measure of the flute part. The Voice part has a rest in measure 7 and then enters in measure 8 with the lyrics 'Lá - bios que'eu bei'. The Piano part provides harmonic support with chords Dm, C7, and F in measures 7 and 8.

Figura 52. Frase final de cada seção com a flauta transversal

The musical score for Figure 53 is in 3/4 time and B-flat major. It consists of three staves: Flute (Fl.), Voice (Voz), and Piano. The Flute part starts at measure 56 with a melodic line that ends with a fermata. A box labeled 'B'' is placed above the final measure of the flute part. The Voice part has a rest in measure 56 and then enters in measure 57 with the lyrics 'ais! tu - i - ma - gem per - ma'. The Piano part provides harmonic support with chords A7 and Dm in measures 56 and 57.

Figura 53. Frase final de cada seção com a flauta transversal

A Interlúdio instrumental

71

Fl.

Voz

8

dor.....

Dm C7 F

Piano

Figura 54. Frase final de cada seção com a flauta transversal

119

Fl.

Voz

8

Dm do.....r

Piano

Figura 55. Frase final de cada seção com a flauta transversal

Além disso, a flauta transversal executou uma frase conectiva, no compasso 40.

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Voice (Voz), and Piano. The Flute part begins at measure 40 with a melodic phrase marked 'B'. The Voice part has lyrics 'pas-so'os di-as so-lu'. The Piano part shows chords A7 and Dm.

Figura 56. Compasso de conexão a cargo da flauta transversal

Voltando ao naipe das cordas, além do contracanto e do solo de violoncelo dos compassos: 49 ao 56 e 80 ao 88, respectivamente, a frase que mais se destaca encontra-se na seção B', nos compassos 63 ao 64, repetindo-se na seção B'', nos compassos 111 e 112, acompanhada das clarinetas.

Além disso, os violinos em relação a flauta transversal, atuam mais tempo durante o arranjo, basta um comparativo ao longo do arranjo de quantos espaços (pausa ou silêncio), Radamés se utiliza para dosar os distintos instrumentos em seu arranjo. O quadro abaixo tem por objetivo demonstrar isso:

	Intro.	A	A'	B	B'	A ^(Li.)	A' ^(Li.)	B'	total
fl.	2	7	11	6		8	7	1	42
vl.				6	6	1		6	19

Quadro 07. Flauta Transversal e violinos em uma relação de compassos de pausa ao longo do arranjo

Neste quadro, a flauta transversal permanece mais tempo em silêncio durante o arranjo, enquanto os violinos levam vantagem de 23 compassos.

Desta forma, sintetizando os dois gráficos comparativos entre a flauta transversal e os violinos, observou-se que, no desenrolar do arranjo de Radamés, a flauta transversal, por um lado, está menos evidente que os violinos durante o arranjo, no que diz respeito ao número de compassos tocados. Por outro lado, quando se apresenta no arranjo, se mostra de maneira mais destacada devido à região de oitava que se posiciona, pela questão idiomática do instrumento, a articulação, uso de efeitos e o timbre sonoro característico do instrumento de “metal”.

Ainda que numa proporção menor de atuação no arranjo, enquanto que as cordas permearam a maior parte do arranjo, observou-se que os contracantos e *backgrounds*, manifestam-se em posição de destaque somente quando se apresentam em região de oitava superior a flauta transversal, o que se dá em determinados trechos do arranjo.

Em se tratando de altura, uma das propriedades do som, Bartók (1987) afirma que “as notas altas soam assim, soam mais forte, e as baixas, mais debilmente” (BARTÓK, 1987, p. 200). Entretanto, com relação ao uso de oitavas e os “espaços das ausências” sonoras, esse fenômeno é atraente no arranjo, pois segundo LARUE (1989), está relacionado ao grau e frequência de contraste e “podem exercer uma profunda influência sobre o efeito de uma composição” [arranjo] (LARUE, 1989, p. 17).

Com vistas ao assunto da “ênfase nas cordas”, buscou-se uma verificação comparativa, entre o arranjo de “Lábios que beije” e o arranjo [de Radamés] da valsa-canção de Lamartine Babo (1904-1963) “Só nós dois no salão... e esta valsa”.

Esta composição foi gravada em 17 de março de 1937 (dois dias após da gravação de “Lábios que beije”), pelo cantor Francisco Alves, acompanhado pela “Orquestra Victor Brasileira” sob a regência e arranjo de Radamés Gnattali. Para efeito dessa comparação utilizou-se como referência para uma transcrição aproximada a gravação sonora contida na Coleção *Nova História da Música Popular Brasileira*, no fascículo “A Valsa Brasileira”. Seu arranjo comporta uma instrumentação com flauta transversal, clarineta, saxofone, trompete, violinos, viola, violoncelo e contrabaixo, acrescentando-se a seção rítmica. Em sua estrutura formal tem-se:

SEÇÕES	Intro.	A	B	p.m.	A ^(l.i.)	B ^(l.i.)	C
COMPASSOS	1-20	21-36	37-50	51-54	55-70	71-78	79-88
TONALIDADE	B Maior	B Maior	B Maior		C#Maior	C#Maior	C#Maior

Quadro 08. Estrutura Formal

Atentando para o naipe de cordas, presente na gravação de “Só nós dois no salão...e esta valsa”, que se apresenta de forma completa, (violino, viola, violoncelo e contrabaixo), verificou-se uma grande participação destes instrumentos na introdução do arranjo:

Introdução

VI. 1

VI. 2

Viola

Cello

C. bx.

Piano

B G⁷ F^{#7} B G⁷ F^{#7} B F^{#7}/C[#] B/D[#] A[°] C^{#m} F[#]

Figura 57. Introdução: comp. 1 ao 8

Figura 58. Introdução: comp. 9 ao 16

Figura 59. Introdução

Diferentemente de “Lábios que beijei”, o arranjo de Radamés Gnattali para a valsa-canção “Só nós dois no salão... e está valsa”, traz no início de sua introdução, um *solí* do naipe das cordas explorando o uso da técnica de *pizzicato* e arco. Além disso, destaca-se também a linha melódica executada pelo contrabaixo.

Seguindo para a ponte modulatória do arranjo, as cordas executam o tutti⁷⁵ orquestral, caminhando para o interlúdio instrumental.

The musical score for Figure 60 is written in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of three staves: Cordas (top), C.bx. (middle), and Piano (bottom). The score is divided into two sections: 'ponte modulatória' (measures 51-61) and 'Interlúdio' (measures 62-66). In the 'ponte modulatória' section, the strings play a melodic line with accents, while the double bass and piano provide harmonic support. The piano part features chords labeled B, C, and C#/G#. The 'Interlúdio' section features a 'soli' performance by the strings, with the double bass and piano playing sustained notes.

Figura 60. Ponte modulatória e Interlúdio instrumental

The musical score for Figure 61 is written in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of three staves: Cordas (top), C.bx. (middle), and Piano (bottom). The section is labeled 'Interlúdio instrumental' and spans measures 55 to 62. The strings play a melodic line with accents, while the double bass and piano provide harmonic support. The piano part features chords labeled G#7, G#7(#5), C#maj7, and G#7. The 'arco' marking is present in the double bass part.

Figura 61. Interlúdio instrumental com as cordas: comp. 55 ao 62

Após os primeiros oito compassos, com as cordas em *soli*, o trompete assume o solo da melodia sendo que as cordas estarão em *background*, do compasso 62 ao compasso 70. As cordas retomarão o *soli* da melodia do compasso 70 ao compasso 78.

⁷⁵ “Tutti (It., “todos”). O oposto de *soli*, ou solo. Mais livremente, a palavra é usada para indicar um trecho para a orquestra inteira, ou até mesmo o som da orquestra plena” (SADIE, 1994, p. 971).

70

Cordas

Cello

C. bx.

Voz

Piano

arco

G#7(b9) G#7 G#7 G#7 G#7(#5)

Figura 62. Interlúdio instrumental: comp. 70 ao 73

74

Cordas

Cello

C. bx.

Voz

Piano

Só nós

G#7(#5) E#7 E#7 B A#7

Figura 63. Interlúdio instrumental: comp. 74 ao 78

Após a seção do interlúdio instrumental, o cantor retoma a melodia a partir do compasso 78 onde o contrabaixo executa uma linha melódica expressiva, conduzindo a harmonia, para finalizar o arranjo com o solo de violino e de violoncelo, respectivamente:

79

Cordas

Cello

C. bx.

Voz

dois mais nin - guém mais nin - guém só nós dois A sau - da - de vi

Piano

D#m A#7 D#m/F# E° D#m

Figura 64. Parte final do arranjo com a linha melódica: comp. 79 ao 83

The image shows a musical score for measures 84 to 88. It consists of five staves: Cords (Violin and Violoncello), Cello, C. bx. (Contrabass), Voz (Voice), and Piano. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The Cords staff shows a melodic line starting in measure 84. The Cello staff has a 'arco' marking in measure 85. The C. bx. staff provides a harmonic accompaniment. The Voz staff has the lyrics 'rá de - pois' under the notes. The Piano staff shows chords: F#m6/A, G#7(b9), C#maj7, F#m, C#, C#m(#5), and C#6.

Figura 65. Solo de violino e violoncelo: comp. 84 ao 88

Dessa forma, das verificações sobre o quesito das cordas, comparado-se os dois arranjos, observou-se que em “Lábios que beije” as cordas estão presentes de maneira evidente, na mesma medida que a flauta transversal, em diferentes seções. No interlúdio instrumental acentua-se a participação das cordas durante toda seção A e A’ como instrumento solista ou em dobramento com a flauta transversal. Dentre os trinta e dois compassos contidos nas duas seções, destaca-se o solo de violoncelo com oito compassos. Dos vinte e quatro compassos restantes tem-se a participação dos solos de violino, sendo que nesta seção a flauta transversal ocupa quatro compassos em uníssono com as cordas. Para um total de três minutos e trinta segundos, tem-se cinquenta e dois segundos ininterruptos de solo de cordas no arranjo. Da presença da flauta transversal destacou-se seu solo na introdução, os contracantos nos primeiros oito compassos da seção B, e os contracantos da seção B’ e B”.

No arranjo de “Só nós dois no salão... e esta valsa”, tem-se o predomínio das cordas durante todo arranjo: introdução, ponte modulatória, interlúdio instrumental e solos nos quatro compassos finais do arranjo, contando com pequenas intervenções dos instrumentos de sopros. A transcrição aproximada desse arranjo revelou *ênfase nas cordas*,

principalmente na introdução e no solo instrumental, ênfase que poderá ser constatada após a audição da gravação desta composição no anexo B deste trabalho.

Por outro lado, a transcrição aproximada de “Lábios que beije”, apresentou maiores dificuldades na linha da flauta transversal, já que a formação do naipe de cordas contou com apenas dois violinos e um violoncelo, além do contrabaixo acústico, diferentemente de “Só nós dois no salão e esta valsa”, que em sua formação instrumental abarcou o naipe completo de cordas, não contendo ainda, os contracantos de flauta transversal.

CONSIDERAÇÕES

Amo a música popular, mas se pudesse trabalharia exclusivamente sobre a música erudita (GNATTALI apud BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 63).

Neste arranjo de Radamés Gnattali, em linhas gerais, verificou-se uma coerência na distribuição dos instrumentos, na questão rítmica, e na relação das tessituras dos instrumentos. Em “Lábios que beije” notou-se por exemplo, entre a flauta transversal e as clarinetas, uma preocupação do arranjador em separá-las por meio de suas tessituras: clarinetas na região médio-grave do arranjo e flauta transversal na região aguda.

Como linha-mestra do arranjo, notou-se uma dosagem instrumental entre a seção rítmica, as cordas e os sopros, excluindo-se a flauta transversal, que, em alguns momentos – como na seção B”, antes do solo instrumental – demonstra estar interpretando ou improvisando livremente no arranjo. Um detalhe importante no arranjo em relação a melodia, é a preocupação de Radamés, em apoiar o cantor com notas da melodia em seus contracantos. Este aspecto foi muito presente nos contracantos de flauta transversal, além de aparecerem ainda nas clarinetas e nas cordas. Para as cordas, no caso dos violinos e do violoncelo, Radamés inseriu no arranjo intervalos de sétima menor, o que não aconteceu nos contracanto da flauta transversal. Pode-se perceber que, todas as vezes em que ocorreu o uso desses intervalos, os outros instrumentos estavam realizando notas paradas, ou notas de apoio harmônico.

Usando as palavras de Radamés Gnattali: “No trabalho de arranjador a gente aprende a economizar... A orquestra não faz nada, só uma bobagenzinha” (GNATTALI apud DIDIER, 1995, p. 52). Em outro comentário, quando questionado sobre o assunto de seus arranjos, disse: “No arranjo a gente estava acostumado a botar mais notas “paradas”, de harmonia para a orquestra [...]. Nem daria certo escrever muita firula para a orquestra, porque iria confundir tudo” (GNATTALI apud DIDIER, 1995, p. 51).

João de Barro (Braguinha), compositor e diretor artístico da Continental, que teve oportunidade de conhecer os arranjos de Radamés, fez a seguinte análise sobre arranjador: “Ele é muito simples. Não complica coisa alguma, embora sendo músico de alta categoria” (BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 62).

No comportamento de seu ofício observaram-se atitudes em Radamés que foram contributivas ao seu trabalho, como afirma nesses seus dizeres: “Quando não sabia alguma coisa sobre um instrumento, por exemplo, chamava o instrumentista e perguntava a ele como se faz” (GNATTALI apud DIDIER, 1995, p. 49).

Em certa ocasião, na Rádio Nacional, ao ser indagado pelo compositor e arranjador Lírio Panicalli (1906-1984), sobre a performance de um determinado instrumentista frente aos seus arranjos, Radamés respondeu: “Lírio ninguém está de má vontade com você, você escreve muito difícil pro João. Ele sabe que não sabe tocar direito; Só escrevo coisa fácil e aí ele toca bem” (GNATTALI apud DIDIER, 1995, p. 72).

Nesse sentido, além do fator técnico, outras implicações envolviam a tarefa do arranjador, onde ele precisava estar aberto à sugestões e/ou imposições de toda ordem. O exemplo da petição de Orlando Silva, para que colocasse cordas em alguns de seus arranjos, a ideia do baterista Luciano Perrone em transportar a figuração rítmica da percussão para os metais, em “Aquarela do Brasil”, dão pistas para esclarecer o comportamento de Radamés como arranjador.

Segundo informou Didier (1995, p. 20), o cantor Orlando Silva tinha o hábito de fazer sugestões sobre os arranjos de Radamés Gnattali. Não foi somente em “Lábios que beijei”, mas também em “História Joanina”, de Leonel Azevedo e J. Cascata.

A somatória desses fatores, aliada à uma escrita específica do arranjador para cada um dos instrumentistas, conta ainda com a qualidade performática de cada intérprete no arranjo. Na construção da obra fica evidente que grande parte desse resultado sonoro, ocorreu devido a participação da “fina flor” dos intérpretes na gravação:

O irresistível fascínio pelos bons instrumentistas foi sempre uma característica do maestro Radamés Gnattali, que conviveu ao longo de sua vida com a fina flor dos intérpretes brasileiros. (BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 65).

Além disso, é preciso levar em conta que os procedimentos para essa “cadeia produtiva” giravam em torno de forças “dominantes”. Ao que tudo indicou, Radamés Gnattali lidava com essas forças atuando como mediador. Muricy, ao comentar sua marcante composição: *Fantasia Brasileira* e sua instrumentação jazzística, deu a entender que o compositor e arranjador, se “sacrificava” às “necessidades sociais” da época. “É feita

essa observação apenas para que seja melhor compreendida a intenção do autor, e o seu sacrifício à conveniência da propaganda”(MURICY, 19-- , p. 112).

Quanto ao desenrolar de sua carreira profissional como arranjador musical, as falas de Radamés apontam que essa ocorrência se deu e perdurou por questões financeiras. Segundo seus depoimentos, sua intenção musical era ser um concertista.

Quando questionado sobre seu reconhecimento, Radamés disse: “O que gostaria que acontecesse comigo é o que aconteceu com Albeniz, que tornou a música espanhola internacional. Eu queria conseguir o mesmo para a música brasileira com o meu trabalho” (DIDIER, 1995, p. 87).

Em outra ocasião, interrogado sobre os pianistas explicou, “mas gosto de ouvir porque sinto que tocar piano era o meu negócio, o que eu queria mesmo. E aí? Não pode ser e acabou” (DIDIER, 1995, p. 78).

Atrás dessas atitudes, Radamés Gnattali deixa transparecer uma neutralidade, já que para a tarefa de arranjador que lhe é proposta, se preocupa apenas em juntar os elementos sugeridos e montar o arranjo, fato que para ele não apresentava grandes dificuldades.

Seu principal comprometimento se dava efetivamente com a música de concerto, pois na construção de *suas obras*, operou “como um artesão que é senhor do resultado final” (TRAVASSOS, 2000, p. 15). Talvez, a citação de Fischer e Ernest, possa exprimir melhor a realidade vivida por Radamés Gnattali, enquanto artista servindo a uma necessidade social:

[...] para uma justa análise da experimentação musical e da necessidade artística, não devemos perder de vista duas coisas: 1) um compositor, tal como qualquer outro artista, serve, em última análise, à uma necessidade social; 2) mas existe igualmente a sua necessidade individual de se comprazer com no que está a fazer (FISCHER; ERNEST, 1966 apud JAMBEIRO, 1975, p. 65).

Dos arranjos analisados, percebeu-se que, nesse primeiro momento experimental de sua carreira, ainda não estão presentes as características ditadas por NAVES (1998, p. 177), acerca do “registro do excesso”.

Sua escrita revela uma junção de elementos musicais. No arranjo de “Só nós dois no salão... e esta valsa” predomina-se o caráter orquestral, com o naipe de cordas praticamente em todo arranjo. Os efeitos de trilos e mordentes ornamentais abrem espaço para o uso da técnica de arco e o *pizzicato*.

No arranjo de “Lábios que beije”, ao mesmo tempo em que “dá continuidade à tradição dos chorões”, quando se utiliza da flauta transversal de maneira destacada na introdução e nos contracantos, insere também elementos de “requinte”, como por exemplo, com as cordas que se destaca com o solo de violoncelo.

Diante disso, Radamés Gnattali passa uma imagem de arranjador, similar a um “operário” musical, encaixando-se às engrenagens da indústria do rádio e do disco.

REFERÊNCIAS

145 MEMÓRIAS da MPB: Radamés Gnattali foi um dos criadores orquestrais do samba. *Registro Cultural*. n. 260, 27 out. 1983.

ADLER, Samuel. *Study of Orchestration*. 2nd ed. New York: W. W. Norton & Company, 1989.

ADOLFO, Antonio. *Arranjo: um enfoque atual*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.

AGUIAR, Jorge. *Nada Além: A vida de Orlando Silva*. São Paulo: Globo, 1995.

AGUIAR, Ronaldo Conde. *Almanaque da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Ilustrado da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.

ALMADA, Carlos. *Arranjo*. Campinas: Unicamp, 2000.

_____. *Harmonia Funcional*. Campinas: Unicamp, 2009.

ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1963.

_____. *No tempo de Noel Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

ALMOYNA, Júlio Martinez. *Dicionário de Espanhol-Português*. Rio de Janeiro: Porto Editora, 1983.

AMARAL, Azevedo; WAINER, Samuel. (Ed.). *Revista Diretrizes*, Rio de Janeiro, 1941.

ANDRADE, Mário de. *A Expressão Musical dos Estados Unidos*. Rio de Janeiro: Lições da vida americana, 1940.

_____. *Dicionário Musical Brasileiro*. São Paulo: USP, 1989.

_____. *Música, Doce música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

_____. *Pequena História da Música*. São Paulo: Livraria Martins, 1942.

ANTONIO, Irati; PEREIRA, Regina. *Garoto: sinal dos tempos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro*. Tese (Mestrado) - Rio de Janeiro: UNIRIO, 2001.

ARAÚJO, Rosa Maria Barbosa de. *A vocação do prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa. *Música e Músicos do Brasi: história crítica comentários*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950.

BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Annie Marie. *Radamés Gnatalli: o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

BARBOZA, Marília T. da Silva; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Filho de Ogum Bexiguento*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

BARCK, Josely Maria Machado. *Alceo Bocchino: sonatina para piano: análise crítica e interpretativa*. SP, Campinas: UNICAMP, 2002.

BARROS, Orlando de Barros. *Custódio Mesquita: um compositor romântico no tempo de Vargas (1930-45)*. Rio de Janeiro: Funarte: EDUERJ, 2001.

BARSALINI, Leandro. *As síntese de Edison Machado: um estudo sobre o desenvolvimento de padrões de samba na bateria*. Dissertação (Mestrado) - Campinas. SP, 2009.

BARTÓK, Bela. *Escritos en la musica popular*. 4. ed. Espanha: Siglo Veintiuno, 1987.

BERENDT, Joachim E. *O jazz do rag ao rock*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1975.

BESSA, Virgínia de Almeida. *Apontamentos sobre o estudo do arranjo na música popular brasileira: história, fontes e perspectivas de análise*. São Paulo, 2005. (Apresentação de trabalho/comunicação).

BESSA, Virgínia de Almeida. “*Um bocadinho de cada coisa*”: trajetória e obra de Pixinguinha. São Paulo: FFLCH-USP, 2005.

BINDER, Fernando Pereira. *Bandas militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889*. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Musica do Instituto de Artes – UNESP, 2006.

BLACKING, John. Música Cultura e Experiência. Tradução de André-Kees de Moraes Schouten. *Caderno de Campo*, São Paulo, n. 16, p. 201-218, 2007.

BONATES, Lucas. *Radamés, o mito do experimentador*. Jornal da UFRJ, ago. 2005. Disponível em: <www.jornal.ufrj.br/journals/jornal7/jornalUFRJ720.pdf, 2006>. Acesso em: fev. 2011.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 308-345 (Cultura brasileira e culturas brasileiras).

BOTYRA, Camorim. *Sonata em Quatro Movimentos (vida artística do maestro Gaó)*. Mogi das Cruzes: São Paulo, 1985.

BRAGA, Luis Otávio Rendeiro Correa. *A invenção da música popular brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo*. Tese (Doutorado) - Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

BRACKETT, David. *Interpreting popular music*. Cambridge University Press, 1995.

BREIDE, Nadge Naira Álvares. *Valsas de Radamés Gnattali*: um estudo histórico-analítico 2006. Dissertação (Mestrado) - Porto Alegre: UFRGS, 2006.

BRITTO, Jomard Muniz de. *Do Modernismo à Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Ed, Civilização Brasileira, 1966.

BRYAN, McCann. *Hello, Hello Brazil*: popular music in the making of modern Brazil. Durham: Duke University, 2004.

BURTIN-VINHOLES, S. *Dicionário Francês-Português. Português- Francês*. São Paulo: Editora Globo: Ed. 34, 1991.

CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante*: uma história do rádio e da MPB. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 2005.

_____. *No tempo de Ari Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1993.

_____. *Pixinguinha*: vida e obra. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.

CADERNO DA PÓS-GRADUAÇÃO. Campinas: Instituto de Artes/UNICAMP, v. 8, n. 2, 2006.

CALDI, Alexandre. *Contracantos de Pixinguinha*: Contribuições históricas e analíticas para a caracterização do estilo. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2000.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 1997.

_____. *Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros*. Per musi, Belo Horizonte, nº.16, p. 07 – 20, 2007.

CATÁLOGO digital. *Radamés Gnattali*. Olhar Brasileiro Produções Artísticas (CD-ROM), 2005.

CAZES, Henrique. *Choro do quintal ao Municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

CHEDEIAK, Almir. *Harmonia & Improvisação: 70 músicas harmonizadas e analisadas*. 8. ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1986.

CIRINO, Giovanni. *Personagem Sonoro*. XXIV Reunião Brasileira de Antropologia: performance, drama e sociedade, 2004.

COELHO, João Marcos. O nacionalista Radamés apresenta a obra de Garoto. *Folha de São Paulo, Caderno Ilustrada*, São Paulo, 26 set. 1984. p. 37.

COELHO, Márcio Luiz Gusmão. *Elementos para análise semiótica do arranjo na canção popular brasileira*. Dissertação (Mestrado) - São Paulo: FFLCH-LE, 2002.

_____. *O arranjo como elemento orgânico ligado à canção popular brasileira: uma proposta de análise semiótica*. (Tese de Doutorado) - São Paulo: FFLCH, 2007.

COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário*. 3. ed. São Paulo: FAPESP/Iluminuras, 2004.

CONTIER, Arnaldo. *Brasil Novo: música, nação e modernidade: os anos 20 e 30*. Tese (Doutorado) - FFLCH/USP, S. Paulo, 1988. Capítulo I.

CONTÓ, Adriano Del Mastro. *Análise de técnicas de orquestração da música brasileira na "Suíte Brasileira n.1" de Cyro Pereira*. Dissertação (Mestrado), USP, São Paulo, 2008.

COOK, Nicolas. Entre o processo e o produto. *Per musi*, Belo Horizonte, n.14, 2006, p. 05-22.

_____. Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros. *Per musi*, Belo Horizonte, n.16, 2007, p. 07-20.

CORRÊA, Miguel Guedes. *Concerto Carioca nº 1 de Radamés Gnattali: a utilização da guitarra elétrica como Solista*. Dissertação (Mestrado) – UNESP, São Paulo, 2007.

COSME, Luiz. *Dicionário Musical*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, 1957.

COUTINHO, Antonio José. *Radamés Gnattali e sua provável iniciação violonística*. USP: Anais do XX Congresso da ANPPOM 2010.

CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CUNHA, Fabiana Lopes da. *Da Marginalidade ao Estrelato: O samba na construção da nacionalidade*. São Paulo: Anablume, 2004.

DEBRET, Jean- Baptiste. *Rio de Janeiro, cidade mestiça: nascimento da imagem de uma nação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.

DIDIER, Aluísio. *Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Brasiliana Produções Artísticas, 2007. (Documentário).

DIDIER, Aluísio. *Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura. Programas de Bolsas Rio Arte, 1995.

DIETRICH, Peter. *Semiótica do discurso musical. Uma discussão a partir das canções de Chico Buarque*. São Paulo: FFLCH, 2008.

DINIZ, André. *Almanaque do choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

_____. *Almanaque do Samba: o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2. ed., 2007.

FARIA, Antonio Guerreiro de. Harmonia Funcional, arranjo e a velha condução de vozes. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 18, n. 31, jan./jun. de 2007.

FARIAS, George Manoel. *Um tabuleiro bem brasileiro: Ary Barroso e o processo de construção de uma expressão musical nacional*. Dissertação (Mestrado) – PPGMUS, Florianópolis, 2010.

FENERICK, José Adriano. *Nem do morro nem da cidade: transformações do samba e a indústria cultural, (1920-1945)*. São Paulo: Anablume, FAPESP, 2005.

FERNANDES, Antonio Barroso. *As vozes desassombradas do museu: Pixinguinha - João da Baiana - Donga*. Rio de Janeiro: Secretaria de Educação e Cultura, 1970.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da Língua Portuguesa*. 4. ed. Curitiba: Positivo, 2009.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular*. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2011.

_____. *Teoria da Harmonia na música popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes da UNESP, 1995.

FRESSATO, Soleni Biscouto. *O profano é sagrado na Bahia: imagens e representações da cultura popular*. Oficina-cinema e história Núcleo de Produção e Pesquisas da Relação Imagem-História. Disponível em: <www.oficinacinemahistoria.org>. Acesso em: maio 2011.

- GAVA, José Estevam. *A linguagem da Bossa Nova*. São Paulo: UNESP, 2002.
- GNATTALI, Radamés. *Radamés Gnattali*. Contracapa do disco Gravadora Continental, 1975.
- GUEST, Ian, *Arranjo: método prático*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1995.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HOBBSAWN, Eric. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HOLANDA, Nestor de. *Memórias do café Nice*. Rio de Janeiro: Conquista, 1970.
- HORTA, Luiz Paulo. *Dicionário de Música*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.
- HOUAISS, Antonio; AVERY, Catherine. *Novo Dicionário Balsa das Línguas Inglês e Portuguesa*. New York: Appleton-Century-Crofts, Division of Meredith Publishing Company, 2001.
- IKEDA, Alberto. *Apontamentos históricos sobre o jazz no Brasil: primeiros momentos*. São Paulo: Comunicações e Artes, 1984. v.13.
- ISAACS, Alan; MARTIN, Elizabeth. *Dicionário de Música Zahar*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.
- JAMBEIRO, Othon. *Canção de Massa: as condições da produção*. São Paulo: Pioneira, 1975.
- LATORRE, Maria Consiglia Raphaela Carrozzo. *A estética-vocal no canto popular do Brasil: uma perspectiva histórica da performance de nossos intérpretes e da escuta contemporânea, e sua repercussões pedagógicas*. São Paulo: UNESP, 2002.

LACERDA, Bruno Renato. *Arranjos de Guerra-Peixe para a Orquestra da Rádio Nacional do Rio de Janeiro*. São Paulo: UNESP, 2009.

LARUE, Jan. *Análisis Del Estilo Musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Barcelona: Labor, 1989.

LEME JÚNIOR, Antonio Carlos. *Três valsas para piano de Radamés Gnattali. uma abordagem analítico-interpretativa*. São Paulo: UNICAMP, 2009.

LENHARO, Alcir. *Cantores do Radio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas: UNICAMP, 1995.

LOBO, Fernando. Um monstro sagrado da nossa música que teve que esperar por um disco. *Revista Nacional*, n. 354, 08-14 set. 1985, p. 20.

MACHADO, Cacá. *O enigma do homem Célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

MACHADO, Marcelo Novaes. *As doze valsas de esquina de Francisco Mignone: um estudo técnico-interpretativo a partir de suas características decorrentes da música popular*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG, Belo Horizonte, 2004.

MACHADO, Regina. *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a Vanguarda Paulista*. UNICAMP: SP, 2007.

MANCINI, Henry. *Sounds and scores: a practical guide to Professional orchestration*. EUA: Publicher, Northidge Music, 1986.

MARCONDES, MarcosAntônio. (Ed.). *Enciclopédia da música popular brasileira: erudita, folclórica e popular*. 2. ed. São Paulo: Art. Editora/Publifolha, 1977.

MARIZ, Vasco. *A Canção Brasileira: erudita, folclórica, popular*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Brasília, INL, 1977.

_____. *A Canção Brasileira: erudita, folclórica e popular*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira [Brasília] INL, 1985.

_____. *História da música no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

_____. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MATTOS, Fernando Lewis. *O acorde de quinta aumentada*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS, Instituto de Artes, Departamento de Música, 2009. Disponível em: <<http://www.4shared.com/dir/qZ1C4Cao/HARMONIA.html>>. Acesso em: 09 dez. 2010.

MÁXIMO, João. Radamés Gnattali: aos 75 anos harmonizando todas as gerações pela linguagem da música. jan. 1981

MELLO, Paulo Pimenta de. *Modinhas & Serestas & Valsas & Canções: O vademecum do seresteiro*. Ribeirão Preto, SP: 1985.

MICHAELIS. *Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998.

MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Milton Keynes [England]; Philadelphia, Pa.: Open University, 1990.

MILAZZO, Elaine. *Afastamentos composicionais no choro "Torturado" de Camargo Guarnieri*. Dissertação (Mestrado) - Porto Alegre: UFRGS, 2004.

MIRANDA, Dilmar. *Nós a música popular brasileira*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2009.

MONTEIRO, Maurício. *A construção do gosto: música e sociedade na corte do Rio de Janeiro*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

MORAES, Jota de. *O que é Música*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *Cidade e Cultura Urbana na Primeira República*. 4. ed. São Paulo: Atual, 1994.

MURCE Renato. *Bastidores do Rádio: fragmentos do rádio de ontem e de hoje*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

MURICY, Andrade. *Caminho de música*. Curitiba, São Paulo, Rio de Janeiro: Guáira, [19--].

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Perseu Abramo, 2007.

_____. *História & Música: história cultural de música popular*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. *O fonograma como fonte para pesquisa histórica sobre música popular: problemas e perspectivas*. In: Congresso da ANPPOM, 14, 2003, Porto Alegre. Anais do XIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa em Pós-Graduação em Música, p. 841-844, 2003.

_____. “Seguindo a canção” Engajamento Político e Indústria Cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Anablume: FAPESP, 2001.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, n. 39, p. 167-189, 2000.

NASCIMENTO, Hermilson. *A partitura na análise da música popular: construindo uma instância Provisória de Representação do Original virtual*. UFU: Anais do XX Congresso da ANPPOM 2010, Comunicação – Etnomusicologia/música popular.

_____. *Recriaturas de Cyro Pereira: arranjo e interpoética na música popular*. Tese (Doutorado) – UNICAMP, São Paulo, 2011.

_____. *Custódio Mesquita: o que o seu piano revelou*. Dissertação (Mestrado) – UNICAMP, São Paulo, 2001.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção Popular no Brasil: a canção crítica*. Dissertação (Mestrado) - Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2010.

_____. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 15, n. 43, 2000.

_____. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

_____. *Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular*, São Paulo: Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 15, n. 43, 2000.

NEEDELL, Jeffrey N. *Belle Epoque Tropical: sociedade e cultura de elite no rio de janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, trad. Celso Nogueira, 1993.

NESTICO, Sammy. *The Complete Arranger*. Carlsbad: Fenwood Music Co., 1993.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

NICODEMO, Thaís Lima. *Terra dos Pássaros: uma abordagem sobre as composições de Toninho Horta*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes/UNICAMP, Campinas, SP: 2009.

NOLI FILHO, Carlos. *A Técnica do Arco*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1957.

NUNES, Andrea dos Guimarães Alvim. *Técnicas contrapontísticas aplicadas em arranjos de canções da música popular brasileira*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes/UNICAMP, Campinas, São Paulo: Unicamp, 2004.

ONOFRE, Cintia Campolina de. *O zoom das trilhas de Vera Cruz*. Dissertação (Mestrado) – UNICAMP, Campinas, 2005.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PASCOAL, Maria Lúcia; Neto, Alexandre Pascoal. *Estrutura Tonal: harmonia*. São Paulo: UNICAMP, IA, 2000.

PASQUALINI, Maria Elisa Peretti. *Rádio Record de São Paulo: repertório de arranjos (1928 – 1965)*. Dissertação (Mestrado) – UNESP, São Paulo, 1998.

PAULO, José da Silva. *Manual de Harmonia*. 6. ed. Rio de Janeiro: Propriedade Reservada, 1962.

PENALVA, Maria de Almeida. *Algumas formas musicais em setenta variações*. Dissertação (Mestrado) – UNICAMP, Campinas, 1996.

PEREIRA Júnior, Geremias Tiófilo. *"Tua imagem permanece imaculada"*: notas sobre uma transcrição do arranjo de Radamés Gnattali para Lábios que beije, 1937. UNIRIO - SIMPOM, 2010.

PEREIRA, Leandro Ribeiro. *Rádio Nacional do Rio de Janeiro: a música popular brasileira e seus arranjadores (década de 1930 à década de 1960)*. Dissertação (Mestrado) - Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

PIEIDADE, Acácio Tadeu. *Música Popular, Expressão e Sentido: comentários sobre as tópicas na análise da música brasileira*. Ceart UDESC: Santa Catarina, v.1, [2004]. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume1/numero2/musica/musica_popular.pdf>. Acesso em: fev. 2012.

PINHEIRO, Cláudia. *A Rádio Nacional: alguns dos momentos que contribuíram para o sucesso da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

PINTO, Marco Túlio de Paula. *O saxofone na música de Radamés Gnattali*. Dissertação (Mestrado) - Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005.

PISTON, Walter. *Armonía*. Espanha: SpanPress, 1998.

RANGEL, Lúcio; MORAES, Pésio. *Revista da Música Popular*. Rio de Janeiro: Funarte Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006.

RANGEL, Lúcio. *Sambistas e chorões*. São Paulo: Paulo de Azevedo, 1962.

RIBEIRO, Rui. *Orlando Silva: cantor número um das multidões*. São Paulo: Cruzeiro do Sul, 1984.

RIMSKY-KORSAKOV, Nikolay. *Principios de orquestación: con ejemplos sacados de sus propias obras*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1946.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SALDANHA, Leonardo Vilaça. *Elementos estilísticos tipicamente Brasileiros na “Suíte Pernambucana de Bolso” de José Ursicino da Silva (Maestro Duda)*. Dissertação (Mestrado) – UNICAMP, Campinas, 2001.

_____. *Frevendo no Recife: a música popular do recife e sua consolidação através do rádio*. Tese (Doutorado) – UNICAMP, Campinas, 2008.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SANTOS, Rafael dos. Análises e considerações sobre a execução dos choros para piano Canhoto e Manhosamente de Radamés Gnattali. *Per Musi – Revista Acadêmica*, Belo Horizonte, v. 3, p. 05-16, 2002,

_____. O feitiço da inovação na década de 1930: a contribuição de Vadico na música popular. *Per Musi – Revista Acadêmica*, Belo Horizonte, n. 14, p. 33-43, 2006.

SAROLDI, Luiz Carlos; MOREIRA, Sonia . *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

SCHOENBERG, Arnold. *Funções estruturais da Harmonia*. São Paulo: Via Lettera, 2004.

_____. *Fundamentos da composição musical*. Tradução de Eduardo Seincman. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

_____. *Harmonia*. São Paulo: UNESP, tradução de Marden Maluf, 2001.

SCHULLER, Gunther. *O velho jazz: suas raízes e seu desenvolvimento musical*. São Paulo: Editora Cultrix, 1968.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república*. São Paulo. Companhia das Letras, 2003.

SEVERIANO, Jairo. *Getúlio Vargas e a música popular*. Rio de Janeiro: FGV, Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1983.

_____. *Yes, Nós temos Braguinha*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Música, 1987.

_____. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuzi Homem de. *A canção no Tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. São Paulo: Ed. 34, 2002. 2 v.

SHUKER, Roy. *Understanding Popular Music*. 2. ed. London New York: Routledge, 2001.

_____. *Vocabulário crítico de música pop*. Tradução de Carlos Slak. São Paulo: Hedra, 1999.

SILVA, Orlando (Interp.) *Depoimento*: o cantor das multidões fala de sua vida e seus sucessos. São Paulo: RCA, 1978. 1 disco de vinil, 78 rpm, estéreo.

SILVA, Tomas Tadeu da. *Teoria cultural e educação*: vocabulário crítico. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SIQUEIRA, Magno Bissoli. *Caixa Preta*: samba e identidade nacional na era Vargas. impacto do samba na formação da identidade na sociedade industrial. Tese (Doutorado) – FFLCH, USP, São Paulo, 2004.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Síntese de história da cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1988.

SOUZA, David Pereira de. *A valsa terna saudade*: implicações técnicas para a análise de fonogramas históricos. UNIRIO, Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Música, 2008.

SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SUKMAN, Hugo. Série explora fronteira do popular com o erudito na obra de Radamés Gnattali. *O Globo*, 2 abr. 1998.

SUSIGAN, Geraldo Oliveira. *O que é música brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1990. (Coleção Primeiros Passos).

SZENDY, Peter. Escucha. *Una historia del oído melómano*. Paris: Lês Éditions de Minuit, 2001.

TATIT, Luiz. *A Canção*: eficácia e encanto. São Paulo: Atual, 1986.

_____. *O cancionista*. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

_____. *Semiótica da canção*. 2. ed. São Paulo: Escuta, 1999.

TEIXEIRA, Maurício de Carvalho. *Música em conserva: arranjadores e modernistas na criação de uma sonoridade brasileira*. São Paulo: FFLCH-USP, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. *As origens da canção urbana*. Rio de Janeiro: Caminho da Música, 1997.

_____. *História Social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. *Música Popular: do gramofone ao rádio e tv*. São Paulo: Ática, 1981.

_____. *Música popular: teatro & cinema*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

_____. *Música Popular: um tema em debate*. São Paulo: 3. ed. 34, 1997.

_____. *Pequena História da musica popular: da modinha ao tropicalismo*. São Paulo: Art, 1986.

_____. Radamés Gnatalli: cinquenta anos a serviço do jazz. *Jornal do Brasil*. 14. nov. 1975.

TONI, Flávia Camargo. *A música popular na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: SENAC, 2004.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000.

TUREK, Ralph. *The elements of music. Concepts and applications*. 2. ed. New York: Eastman School of music, 1996.

UCHOA, Cláudio; VIANNA, Luís Fernando. Sob a batuta da unanimidade. *O Globo*, 1 ago. 1993, p. 10.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Nova História, Velhos sons. Notas para ouvir e pensar sobre Música Brasileira Popular. *Debates*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 80-101, 1997.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *As vozes da Canção na Mídia*. São Paulo: Via Lettera/FAPESP, 2003.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1964. v.2.

_____. *Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Livraria Sant'Anna, 1977.

_____. *Raízes da Música popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1991.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *As tradições populares na "Belle Époque"*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1988.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: 5. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

VIDEIRA, Mário. *O romantismo e o belo musical*. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.

VIEIRA, Jonas. Arranjadores: esses deserdados. *Jornal do Brasil: Caderno B*, Rio de Janeiro, 30 jul. 1977. p. 5-6.

_____. *Orlando Silva: o cantor das multidões*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

WIESE, Filho Bartolomeu. *Radamés Gnattali e sua obra para violão*. Dissertação (Mestrado) - Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

WRIGHT, Rayburn. *Inside the score: a detailed analysis of 8 classic jazz ensemble charts* by Sammy Nestico, Thad Jones, and Bob Brookmeyer. Delevan, N.Y.: Kendor Music, 1982.

ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira*. Tese (Doutorado) - Departamento de Sociologia, IFCH/Unicamp, 1997.

SITES CONSULTADOS

DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em:
<<http://www.dicionariompb.com.br>>. Acesso em: jun. 2009.

FUNARTE: Portal das Artes. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/musica/estudio-f/estudio-f-radames-gnatalli-e-waldemar-henrique/>>. Acesso em: 04 jul. 2011.

HISTÓRIA do Carnaval Brasileiro. Disponível em:
<<http://aochiadobrasileiro.webs.com/principal.htm>>. Acesso em: abr. 2010.

MEMÓRIA da MPB. Orlando Silva: o cantor das multidões. Disponível em:
<<http://memoriadampb.multiply.com/video/item/131>>. Acesso em: mar. 2011.

MÚSICOS do Brasil: uma enciclopédia instrumental. Disponível em:
<<http://musicosdobrasil.com.br>>. Acesso em: mar. 2011.

NOEL Rosa: 100 canções para centenário. Disponível em:
<<http://noelrosacentenario.wordpress.com/2010/11/06/o-canto-falado-de-mario-reis>>. Acesso em: mar. 2011.

RADAMÉS Gnatalli. Disponível em: <<http://www.radamesgnattali.com.br>>. Acesso em: jan. 2008.

DISCOGRAFIA

A Música Brasileira deste século por seus autores e intérpretes. Orlando Silva. SESC São Paulo em parceria com a Fundação Padre Anchieta. Gravação original do Programa MPB Especial em 08 out. 1973, dirigido por Fernando Faro.

CDRom

CATÁLOGO Digital Radamés Gnattali. Realização Olhar Brasileiro, 2006.

LP

SILVA, Orlando (Interp.) *Carinhoso*. São Paulo: RCA/Victor BBL – 1009, 1959.

MESQUITA, Custódio. Nova história da música popular Brasileira. 2. ed. São Paulo: Abril cultural, 1977.

A VALSA Brasileira. Nova história da música popular Brasileira. 2. ed. São Paulo: Abril cultural, 1978.

J. CASCATA e Leonel Azevedo. Nova história da música popular Brasileira. 2 ed. São Paulo: Abril cultural, 1978.

ÁUDIO

Collector's Studios Ltda. Um Milhão de Melodias. Assim era o rádio.

Programas do dia 11.08. 48.

Programas do dia 18.08. 48.

Programas do dia 05.01. 49.

Collector's Studios Ltda. Programa Gente que brilha, 1950.

DVD

CANÇÃO d'Álém Mar: o fado na cidade de santos pela voz de seus protagonistas. Santos: CNPQ, FAPESP, ECA, 2008.

ANEXOS

ANEXO A - Imagens Históricas



Fred. (Frederico) Figner 1866-1947



Estúdio de gravação de Fred Figner na Rua do Ouvidor. Rio de Janeiro - 1900



Mansão Figuer no Bairro do Flamengo – Rio de Janeiro



Centro urbano da cidade do Rio de Janeiro - 1900



Radamés Gnattali à esquerda – 1926



Radamés Gnattali



Pixinguinha e Radamés



Capa do LP Orlando Silva – série Depoimentos 1978



Orlando Silva – cantor das Multidões



J. Cascata e Leonel Azevedo

**ANEXO B - Regravações da valsa-canção “Lábios que beijei” e a gravação da
 valsa-canção “Só nós dois no salão... e esta valsa”
 (Acompanha CD)**

	INSTRUMENTAÇÃO APROXIMADA	INTÉRPRETES	ANO
01	Cordas, piano, bateria, contrabaixo acústico e saxofone contralto	Ângela Maria	1956
02	Cordas, piano, violão, contrabaixo acústico, clarineta e flauta transversal	Orlando Silva	1959
03	Orquestra de cordas, contrabaixo acústico e violão	Jacob do Bandolim	1959
04	Orquestra de cordas, contrabaixo acústico e bandolim	Roberto Silva	1960
05	Violão, cavaquinho e flauta transversal	Nuno Roland	1969
06	Orquestra de cordas, contrabaixo acústico, violão, flauta transversal, clarineta, <i>glockenspiel</i> e oboé	Orquestra RCA	-
07	Dois violões	Francisco Petrônio e Dilermando Reis (violão)	1972
08	Violão, cavaquinho e flauta transversal	Cauby Peixoto (ao vivo)	1975
09	Violão, cavaquinho e bandolim	Jair Rodrigues	1979
10	Violão, cavaquinho, flauta transversal e acordeon	Paulo Fortes	1980
11	Violão, cavaquinho saxofone contralto, clarineta e flauta transversal	Emílio Escobar	1980
12	Violão, cavaquinho e flauta transversal	Carlos Poyares (flauta)	1982
13	Violão, bandolim e flauta transversal	Nelson Gonçalves	1991
14	Orquestra de cordas, violão, contrabaixo e sax soprano	Fafá de Belém	1993
15	Dois violões	Marcos Sacramento	1994
16	Dois violões	Roberto Nogueira	1994
17	Cordas, piano elétrico e flauta transversal	Tadeu Franco	1994
18	Orquestra de cordas, violão, piano, contrabaixo acústico	Caetano Veloso (ao vivo)	1995

19	Solo	Toquinho (violão)	2008
20	Violão e guitarra	António Zambujo	2007
21	Primeira gravação – Lábios que beijei	Orlando Silva	1937
22	Primeira gravação – Só nós dois no salão... e esta valsa	Francisco Alves	1937