

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

O *Carinhoso* de Cyro Pereira:
Arranjo ou Composição?

Fábio Prado Medeiros

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes - Área de Concentração: Processos de Criação Musical - da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Gilmar Roberto Jardim

São Paulo
2009

Banca Examinadora

Dedico este trabalho

à minha mãe, Maria Lígia Prado
e ao Maestro Cyro Pereira

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Gil Jardim, meu orientador, por ter acreditado na proposta deste trabalho e por mostrar-me as pedras do caminho, dando-me ao mesmo tempo liberdade para a realização desta dissertação.

Ao Prof. Dr. Rogério Costa, pela amizade, pelos valiosos comentários na Qualificação e pelas indicações importantes para a conclusão deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Fernando Corvisier pelas relevantes sugestões no Exame de Qualificação.

Ao Roberto Muggiati por compartilhar generosamente seus conhecimentos e documentos sobre o episódio de censura à obra de Gottschalk.

À Cecília Moita pela decisiva contribuição para a decifração harmônica.

À Ângela Simonetti pelo apoio e ajuda nas questões legais.

À Camila Bomfim, pela colaboração nas revisões e formatação.

À minha mãe, Maria Lígia Prado, sem a qual este trabalho não teria chegado ao fim.

Ao maestro Cyro Pereira, pela generosidade em partilhar seus conhecimentos musicais e pela constante disponibilidade em me atender.

À Paula Valente, pelo apoio e carinho em todos os momentos.

Resumo

O objetivo deste trabalho é analisar a obra *Carinhoso* de autoria do maestro, compositor e arranjador Cyro Pereira a fim de determinar a distância entre esta peça e a composição original de Pixinguinha. Para isso, analisamos ambas as obras do ponto de vista formal, harmônico e melódico. Também examinamos as definições pertencentes aos universos erudito e popular como arranjo, fantasia, variação e 'borrowing' . Esta pesquisa dos aspectos teóricos forneceram elementos para responder a importante questão que é o tema central desta dissertação: *Carinhoso* de Cyro Pereira é arranjo ou composição?

Palavras-chave: Cyro Pereira, composição, arranjo, *Carinhoso*, Pixinguinha

Abstract

This research intends to analyze the musical piece *Carinhoso* by the conductor, composer and arranger Cyro Pereira in order to point out the differences between this piece and the original one by Pixinguinha. I worked on a formal, harmonic and melodic analysis of these pieces. I also examined the definitions referred to the erudite and popular universes of arrangement. The investigation of the theoretical aspects gave me elements to answer the important question, which is the central theme of this work: is *Carinhoso* by Cyro Pereira an arrangement or a composition?

Key-words: Cyro Pereira, composition, arrangement, *Carinhoso*, Pixinguinha

SUMÁRIO

Introdução	8
Capítulo I – Apresentando Cyro Pereira	11
1 – A Trajetória do Maestro	11
a) Primeiros anos e formação musical em Rio Grande (1929 a 1950).....	11
b) Contratado pela Rádio e pela Televisão Record (1950 a 1973)	12
c) Anos difíceis (1973 a 1989)	14
d) Professor da Unicamp e Maestro e Compositor Residente da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo	15
2 – A Personalidade “Cyro Pereira”	16
3 – Para saborear o humor de Cyro Pereira	17
4 – A Formação Musical de Cyro Pereira	18
4.1 – A Era do Fonógrafo e do Rádio	20
4.2 – Pixinguinha	24
4.3 – Radamés Gnattali, Lyrio Panicali e os anos 40	26
4.4 – As Rádios Argentinas, Piazzolla e os Americanos	27
Capítulo II – Considerações em torno das Concepções sobre Arranjos	29
1 – Arranjo.....	31
2 – O Ponto de Vista Legal.....	34
3 – Variação.....	38
4 – Borrowing	41
5 – Fantasia	45
6 – Considerações finais.....	50
Capítulo III - Análise comparativa - O <i>Carinhoso</i> de Pixinguinha e de Cyro Pereira	51
1 – O <i>Carinhoso</i> de Pixinguinha	51
1.1 – Forma	53
1.2 – Aspectos Harmônicos.....	55
1.3 – Aspectos Melódicos.....	57
2 – O <i>Carinhoso</i> de Cyro Pereira	60
2.1 – Forma	60
2.2 – Procedimentos Harmônicos.....	61

2.3 – Tratamento Melódico e Contracantos	75
2.4 – Texturas Orquestrais	93
2.5 – Resumo da Análise de Texturas Orquestrais.....	99
Conclusão	101
Bibliografia:	103
Anexos.....	108
Anexo I – Entrevista com Cyro Pereira.....	109
Anexo II – Fac simile da partitura de <i>Carinhoso</i>.....	123
Anexo III – Fac simile de originais de Cyro Pereira	125
Anexo IV – Partitura Digitalizada do <i>Carinhoso</i> de Cyro Pereira	129

Introdução

Cyro Pereira é compositor, arranjador e maestro. Nascido em 1929, começou sua carreira musical aos 14 anos de idade em sua cidade natal, Rio Grande, no Rio Grande do Sul. Em 1950, aos 20 anos, transferiu-se para São Paulo onde trabalhou por 23 anos na Rádio e Televisão Record. Em 1980, iniciou, com a criação de *Jobimniana*, a produção de uma série de peças com um formato similar ao de 'Fantasias'. Tais peças são, a nosso ver, notáveis por sua criatividade e beleza. No começo dos anos 90, tornou-se maestro da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo, cargo que ocupa até hoje. Ele é um dos arquitetos sonoros da estética da Jazz Sinfônica. No arquivo da orquestra, quase dez por cento das peças são de sua autoria, contando-se tanto arranjos como composições.

Conhecemos e admiramos as obras de Cyro Pereira desde o início de nossa própria carreira musical. Esta familiaridade com seu trabalho nos levou à escolha do objeto deste Mestrado. Entretanto, era necessário encontrar, no vasto universo musical do maestro – composições e arranjos – um tema bem definido. Decidimos enveredar por sua produção classificada como “arranjos”. Entre eles, que são numerosos e diversificados, há uma divisão que pode ser proposta: “funcionais” e “livres”. Os primeiros são aqueles produzidos para acompanhar solistas, instrumentistas ou cantores; essas peças geralmente têm uma estrutura tanto formal como harmônica semelhante ao material original e não suscita qualquer dúvida quanto à sua definição. Os que estamos denominando de “livres” geram mais debates sobre sua rotulação, pois consideramos que a catalogação destas obras tão bem construídas e imaginativas não poderia receber a denominação “arranjo”. Em nossa perspectiva, elas poderiam alcançar o status de “composição”. Desse modo, tal questão acabou se transformando no cerne desta investigação.

Esta hipótese necessitava de um recorte preciso. Elegemos a peça *Carinhoso* de Cyro Pereira como alvo principal de análise, comparando-a com o *Carinhoso* original de Pixinguinha. Uma das razões principais dessa escolha deve-se ao fato de Pereira utilizar a peça completa (e não apenas um tema) para produzir sua própria obra. Outra, é a variedade de tratamentos encontrados, demonstrando claramente toda sua engenhosidade, consistência e criatividade musicais.

A importância da obra de Pereira pode ser medida pelo interesse que ela tem despertado entre os estudiosos. Alguns trabalhos acadêmicos devem ser destacados: Luciana Sayure Shimabuco (1998) fez um exaustivo levantamento de toda obra produzida por Pereira até 1998, apresentando em seguida uma análise sobre a peça *Fantasia para Piano e Orquestra sobre temas de Ernesto Nazareth*; Renato Kutner (2006) elaborou um estudo técnico e interpretativo, analisando a obra *Suíte Brasileira nº2*, realizando uma edição crítica da partitura e propondo a execução da peça; Adriano Del Mastro Contó (2008), parte de uma ampla análise da escrita orquestral na música brasileira, enfoca a *Suíte Brasileira nº1* e discute a utilização das técnicas de orquestração presentes na obra de Cyro Pereira. Todos esses autores tratam de peças consideradas como composições. Já Hermilson Garcia Nascimento (2008) discute o papel do arranjador no desenvolvimento da música popular brasileira, dando a Cyro Pereira um lugar relevante.

Nossa pesquisa apresenta uma proposta diferente, pois pretende colocar em questão a própria classificação de certas peças do maestro que estão na fronteira entre composição e arranjo. Como já afirmamos, escolhemos analisar a obra *Carinhoso* mas, no segundo capítulo deste texto, elaboramos uma listagem parcial de outras peças que se encontram neste mesmo patamar, à espera de um estudo específico.¹

A problemática proposta exigiu que fosse realizada uma longa série de leituras mais teóricas, envolvendo um cuidadoso estudo sobre formas musicais. Elas foram fundamentais para embasar nossas conclusões sobre a natureza dos trabalhos de Cyro Pereira. Algumas teses e artigos também se mostraram valiosos, como a dissertação de Paulo Aragão (2001), e especialmente seu artigo *Considerações sobre o conceito de arranjo de música popular*, no qual ele faz um profundo estudo sobre as definições do termo arranjo, levantando a dificuldade em se definir o que é material “original”, especialmente no ambiente da música popular; a dissertação de Virgínia de Almeida Bessa (2006) e seu artigo *Apontamentos para o estudo do arranjo na música popular*

1 Esclarecemos desde já que muitas destas obras fronteiriças citadas no segundo capítulo foram denominadas por Cyro como *Suites*. O termo *Suíte* parece-nos inadequado, pois ele deve ser utilizado para a descrição de um conjunto de peças. Por outro lado, entre as composições de Pereira, encontramos exemplos apropriados para tal denominação, como em sua série *Suites Brasileiras*, pois estas possuem diversos movimentos, descritos a seguir. A *Suíte Brasileira nº 1* foi composta para orquestra e possui cinco movimentos (Dobrado, Toada, Valsa, Choro e Baião); a *Suíte Brasileira nº 2* foi composta para Viola solista e orquestra e possui três movimentos (Samba, Valsa e Choro); a *Suíte Brasileira nº 3* foi composta para Violoncelo solista e orquestra e possui três movimentos (Choro, Prelúdio e Frevo); a *Suíte Brasileira nº 4* foi composta para Trompete solista e orquestra e possui três movimentos (Choro, Canção e Frevo).

brasileira: história, fontes e perspectivas de análise, que ajudaram a ampliar nossa visão sobre Pixinguinha e seu pioneirismo na história do arranjo no Rádio e nas gravações fonográficas. Também visitamos obras referenciais como Arnold Schoenberg (1991) e seu *Fundamentos da Composição Musical*; Joaquín Zamacois (1985) e seu *Curso de formas musicales*, além do *New Grove Dictionary of Music* (1994), sempre à procura de definições parametrizantes para os diversos conceitos estudados.

O texto está organizado em três capítulos. No primeiro, apresentamos a trajetória pessoal e profissional de Cyro Pereira, indicando de forma particular sua formação musical nas décadas de 1930 e 1940, e suas principais referências sonoras. No segundo capítulo, refletimos sobre diversos conceitos e formas musicais, passando pelas definições de termos como arranjo, fantasia, variações e “borrowing”. O terceiro capítulo foi reservado para uma análise de *Carinhoso* de Pixinguinha, seguida pela elaboração de Cyro Pereira para o mesmo *Carinhoso*, num exercício de comparação entre ambas com o objetivo de identificar suas convergências e divergências. A peça de Pereira recebeu um tratamento mais minucioso, com a análise de seu conteúdo dividido em quatro etapas. Dirigimos nossa atenção para a forma e depois para os procedimentos harmônicos; em seguida, foi a vez de percebermos suas manipulações melódicas e a criação de contracantos² e, finalmente, nos voltamos para as texturas orquestrais.

Com esta abordagem analítica julgamos ter elementos suficientes para uma conclusão sustentada, podendo assim responder a nossa questão principal: o *Carinhoso* de Cyro Pereira é arranjo ou composição?

Nos anexos, apresentamos algumas entrevistas realizadas com Cyro Pereira, nas quais pode ser acompanhada sua visão sobre diversos tópicos, tanto pessoais como profissionais, além de pontos de vistas particulares sobre assuntos musicais variados. Também está à disposição a digitalização da peça *Carinhoso* de Cyro Pereira.

2 Escolhemos ‘contracanto’ ao invés de ‘contraponto’, devido à ausência de parâmetros rigidamente definidos que o primeiro termo carrega, permitindo que, em nossa análise de *Carinhoso* de Cyro Pereira, sejam incluídas tanto as linhas melódicas secundárias como aquelas com função de acompanhamento harmônico. Pensamos que o conceito de ‘contraponto’ suporia uma série de procedimentos e regras bem demarcados, que não se coadunam com a liberdade dos tratamentos utilizados pelo maestro.

Capítulo I – Apresentando Cyro Pereira

1 – A Trajetória do Maestro

Neste primeiro capítulo se faz obrigatória a apresentação da biografia de Cyro Pereira. A escrita da vida de uma pessoa carrega subjetividades, pois são feitas escolhas particulares, enfatizados aspectos singulares. Longe de pretender sermos exaustivos ou objetivos, aqui segue nossa visão da trajetória do maestro³.

Este capítulo está dividido em duas partes distintas: num primeiro momento iremos descrever sua trajetória, tanto do ponto de vista pessoal como profissional; em seguida, iremos fazer uma breve investigação do cenário musical dos anos 30 e 40 do século passado, pretendendo com isso situar sua formação musical e entender suas opções e escolhas profissionais. Começamos com alguns dados biográficos.

Para efeitos didáticos, organizamos sua história de vida em quatro fases, mesmo sabendo que toda divisão tem algo de arbitrário⁴:

- a) Primeiros anos e formação musical em Rio Grande (1929 a 1950);
- b) Contratado pela Rádio e Televisão Record (1950 a 1973);
- c) Anos difíceis (1973 a 1989);
- d) Professor da Unicamp (até 1999) e Maestro e Compositor Residente da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo.

a) Primeiros anos e formação musical em Rio Grande (1929 a 1950)

Cyrio⁵ Marin Pereira nasceu em 14 de agosto de 1929, em Rio Grande, Rio

3 As informações aqui reproduzidas foram colhidas através de três fontes: entrevistas do autor com Cyro Pereira, a dissertação de mestrado *Dá Licença, Maestro* de Luciana Sayure Shimabuco (1998) e o livro *Cyro Pereira Maestro*, de Irineu Franco Perpetuo (2005).

4 Em conversas informais com Cyro, propus a ele esta divisão, ao que ele respondeu: “Tudo bem...”

5 O próprio Cyro só foi descobrir que seu nome foi registrado errado na escola. Segundo ele, o problema é que seu pai era português e pronunciava Cirio, e o escrivão então registrou Cyrio. Mas seu nome artístico sempre foi Cyro.

Grande do Sul. Seu pai, Carlos Pereira, era de origem portuguesa e exercia a profissão de fundidor da estrada de ferro. Sua mãe, Alice Marin, era italiana e uma tradicional dona-de-casa. Em 1936, Cyro começou a estudar no Liceu Salesiano de Artes e Ofícios Leão XIII, que oferecia diversos cursos profissionalizantes, inclusive o de música.

As primeiras aulas de música e de piano aconteceram pelo reconhecimento do seu talento musical pelo padre Dante Maria Pozzi, pároco da igreja onde Cyro era coroinha. Participou do coro e recebeu suas primeiras lições de piano do padre José Allievi. Logo, o menino começou a participar das apresentações na escola.

Ouvia muitos tangos nas rádios argentinas e uruguaias (através das ondas curtas). E sintonizava, naturalmente, a então famosa Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Como diz ele, “nos meus tempos de Rio Grande, eu ouvia muito a Rádio Nacional e ficava apaixonado pelos arranjos do (Radamés) Gnattali, do (Lyrio) Panicali”⁶. É interessante notar que, desde muito cedo, a orquestra e sua capacidade sonora já o fascinavam, e o jovem músico decidiu o que queria fazer: “Eu me considero um orchestrador. A minha grande meta na vida foi ser orchestrador. Foi o que sempre quis e aos trancos e barrancos consegui.”⁷.

A convite do violinista Cardeal, que ficou encantado com uma de suas apresentações no Liceu, Cyro iniciou suas atividades profissionais em 1943, aos 14 anos, ao ingressar na *Orquestra Jazz Botafogo*, na qual atuava como pianista. Em 1946, transferiu-se para a *Orquestra Nunes e seus Rapazes*, época em que começou a escrever seus primeiros arranjos.

b) Contratado pela Rádio e pela Televisão Record (1950 a 1973)

Em 1950, Cyro mudou-se para São Paulo, a convite de Washington Luís Laviaguerre, acordeonista conterrâneo que, no ano anterior, havia se instalado nessa cidade. Logo após sua chegada, empregou-se como pianista na boate *Excelsior* e, passados alguns meses, o amigo se fez mais uma vez presente, indicando-o para uma vaga num dos grupos musicais da Rádio Record. Em pouco tempo, Pereira começou a atuar como pianista e arranjador das orquestras da emissora. Na visão do próprio Cyro,

6 Para uma maior fluência da leitura, as citações das conversas com Cyro serão sempre editadas, adaptando-se a linguagem coloquial ao formato formal do texto.

7 Cf. entrevista ao autor. As transcrições completas das entrevistas estão nos Anexos.

“fui um pianista razoável de música popular.”⁸

Foi na Record que Cyro conheceu Gabriel Migliori (São Paulo, 1909 - São Paulo, 1975), reconhecido por ele como seu maior mestre. Ainda que Migliori nunca lhe tivesse dado aulas, sempre que surgia alguma dúvida ou problema, Cyro ia discuti-la com ele. Este maestro também foi o responsável, em razão do convívio diário, pelo seu aperfeiçoamento em harmonia, orquestração, composição e regência⁹.

Nos primeiros dez anos em São Paulo, houve alguns acontecimentos importantes em sua vida. Em 1953, casou-se com Esterzinha de Souza, nome artístico da cantora Maria de Souza. Tornou-se arranjador e maestro das orquestras da Record. Recebeu o prêmio “Roquette Pinto” pelo programa *O Maestro Veste a Música*, em 1957. E, finalmente, transferiu-se para a TV Record, que estava iniciando suas atividades, entre 1958 e 1959. Como a empresa era a mesma da rádio, este episódio não interferiu em nada na sua vida profissional.

Cyro trabalhava na mesma sala com Gabriel Migliori e Hervè Cordovil (Viçosa, 1914 - São Paulo, 1979). Esse ambiente era chamado “sala dos maestros”, e não tinha nenhum tipo de isolamento acústico. Talvez por isso, até hoje, Cyro precise de ruído externo para poder produzir suas obras. Diz ele, “um dia, em casa, fui tentar escrever de madrugada. Quase fiquei louco por causa do silêncio.”¹⁰

No começo dos anos 60, dedicou-se com mais afinco à composição e participou de dois concursos. O primeiro, patrocinado pela prefeitura de São Paulo, lhe rendeu o prêmio de Menção Honrosa com a peça *Suíte Brasileira nº1*. Esta peça possui cinco movimentos e sua relevância é tal que se tornou tema da dissertação de Adriano Del Mastro Contó (2008)¹¹. O segundo foi o *Concurso Ernesto Nazareth*, promovido pela Academia Brasileira de Música, no Rio de Janeiro, no qual também recebeu uma Menção Honrosa por sua *Fantasia para piano e Orquestra*, objeto da dissertação de Luciana Sayure Shimabuco (1998)¹².

Em 1965, Cyro, em parceria com Mário Albanese, desenvolveu um ritmo de

8 *Idem*.

9 De acordo com Shimabuco, pag.17.

10 Perpetuo (2005), pag. 38.

11 Os movimentos da obra são: Dobrado, Toada, Choro, Valsa e Baião. No começo dos anos 90, Cyro reorquestrou toda a obra, adaptando-a para a Orquestra Jazz Sinfônica. Sobretudo os movimentos Baião, Toada e Dobrado tornaram-se peças muito executadas pela orquestra.

12 O nome original da peça era *Concerto em ré maior para Piano e Orquestra*. Em 1996 Cyro rebatizou a peça como *Fantasia para Piano e Orquestra*. Ela está baseada em três peças para piano de Ernesto Nazareth: o primeiro movimento contém temas do tango *Tenebroso*, o segundo da valsa *Expansiva* e o terceiro do tango *Batuque*.

samba em compasso quinário chamado *Jequibau*. Sobre essa música, o crítico Henrique Lobo disse: “*Jequibau* é realmente um passo adiante: é mais um passo no sentido de dar à música brasileira uma dimensão maior, liberta de limitações.”¹³.

Entre 1966 a 1969, Cyro foi o maestro dos famosos *Festivais da Música Popular Brasileira*, os festivais da Record. Por esta participação foi mais uma vez laureado, em 1966, com o prêmio “Roquette Pinto”.

Em 1972, viajou à Venezuela juntamente com o Zimbo Trio e as cantoras Cláudia e Sílvia Maria, em direção ao Festival Internacional *Onda Nueva*. Lá concorreu como compositor, recebendo o terceiro prêmio. A surpresa foi ter recebido o prêmio de melhor maestro. Em seu estilo sarcástico, afirma: “Eu ganhei como regente? Ninguém entende nada mesmo.”¹⁴.

c) Anos difíceis (1973 a 1989)

A partir do final da década de 60, iniciou-se um processo de declínio na área de produção musical da Record e, em 1973, o Departamento de Música foi desativado e Cyro demitido. Esta situação inesperada colocou para ele a questão central da sobrevivência econômica, pois tinha uma família para sustentar com três filhos pequenos. De 73 a 75, lecionou piano e orquestração no CLAM (Centro Livre de Aprendizado Musical), escola dirigida pelo Zimbo Trio. Em 76, ganhou a vida como pianista em um navio. De 1977 até 1980 foi contratado pela TV Tupi, onde ficou até a falência da emissora. De 1980 a 1988, trabalhou como compositor de “jingles” e trilhas publicitárias.

Nesta fase, não interrompeu sua produção como compositor, mas diminuiu bastante o ritmo, especialmente nos anos 70. Nesse período, sua única obra sinfônica foi a *Rapsódia Latina* (entre 77 e 79). Compôs, também, algumas peças pequenas¹⁵ e outras para Big-Band¹⁶.

13 Shimabuco elenca alguns motivos no sentido de tentar entender porque o ritmo não se popularizou. Primeiro, por causa da dificuldade técnica de se tocar um samba em cinco tempos e, segundo, porque este surgiu como um gênero instrumental, numa época onde o engajamento político, portanto músicas com letras, era o que tinha destaque.

14 Perpetuo (2005), p. 63.

15 Na dissertação de Shimabuco existe um catálogo bastante completo de todos os trabalhos de Cyro Pereira até 1998.

16 Formação típica americana, com quatro trompetes, quatro trombones, cinco saxofones e seção rítmica (piano, guitarra, baixo e bateria).

Porém, foi no início dos anos 80 que Cyro desenvolveu algumas de suas obras mais singulares. O maestro Benito Juarez, da Orquestra Municipal de Campinas, encomendou a Cyro algumas peças com temas baseados na música popular. Este foi o marco inicial da criação de suas *Fantasia*s¹⁷ (ou *Suítas*, como o próprio Cyro as chamou). Elas estão baseadas em temas de um mesmo estilo, como *Aquarela de Sambas*, *O Fino do Choro I e II*, *Suíte Sertaneja*, *Valsas Paulistas*, ou baseadas em temas de um único compositor, como *Jobimniana*, *Caymmianiana*, *Gonzagueana*, *Suíte Gershwin*, etc.

d) Professor da Unicamp e Maestro e Compositor Residente da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo

Em 1989 aconteceram dois fatos significativos na vida de Cyro. O primeiro foi o convite de Benito Juarez para lecionar no recém criado curso de música popular da UNICAMP, na disciplina Orquestração. Cyro não possuía diploma e relutou em aceitar o convite. Para tanto, foi agraciado com o título de *Mestre Artista*. Ele deu aulas até 1999, quando se aposentou compulsoriamente aos 70 anos.

O segundo acontecimento foi a criação da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo. Cyro foi convidado para ser regente titular. A “Jazz”, como é carinhosamente chamada, nasceu com a proposta de reviver as orquestras de rádio, dedicando-se à música popular. Foi pensada com uma formação instrumental bastante singular, pois tem os elementos de uma orquestra sinfônica aliados aos de uma big-band.

A “Jazz” estreou em junho de 1990. A partir daí, Cyro voltou a um ritmo intenso de composição e criação de arranjos, pois a Jazz, por sua natureza peculiar, exigia (e continua a exigir até o presente) a produção de novas peças e novos arranjos a cada concerto.

Sobretudo nos primeiros dez anos da orquestra, Cyro trabalhou na adaptação de suas fantasias, na criação de novas peças e em arranjos para concertos onde a orquestra acompanhava cantores e/ou instrumentistas.

Em 1996, Cyro ganhou o prêmio *Carlos Gomes*, instituído pela Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo.

Em 1997, foi lançado o CD *Cyro Pereira – 50 Anos de Música*, contendo a *Fantasia para Piano e Orquestra*, obra que recebeu o prêmio da Academia Brasileira

¹⁷ Mais à frente serão discutidas algumas definições musicais, incluindo Fantasia.

de Música, mas que nunca havia sido executada. Este CD foi relançado em 2007, rebatizado como *Cyro Pereira – 60 Anos de Música*.

2 – A Personalidade “Cyro Pereira”

As conversas com Cyro Pereira estão repletas de suas “tiradas” sarcásticas sobre ele mesmo: “Esse negócio de me chamarem de maestro é o seguinte: você chama o cara de Zé e pega. No meu caso, me chamaram de maestro e pegou...”¹⁸.

Sobre sua formação musical, Cyro lembra que sempre leu muito, especialmente tratados de orquestração. Também gostava de ir ao cinema, assistindo, quando lhe interessava, ao mesmo filme diversas vezes, só para prestar atenção na trilha. “As minhas influências são: os musicais do cinema americano, Radamés Gnattali, Lyrio Panicali - que era um maestro da Rádio Nacional, que eu ouvia muito - e Gabriel Migliori, que foi meu professor.”

Cyro destaca que os momentos mais marcantes de sua vida foram os prêmios recebidos, ou seja, o do concurso de composição de São Paulo, o da Academia Brasileira de Música, o do Festival da Venezuela e o Prêmio Carlos Gomes.

Seus compositores eruditos preferidos são Ravel, Debussy e Stravinsky. De Puccini, gosta das árias e de seu estilo de orquestração.

Outro aspecto que não pode ser esquecido é seu “bom humor” musical e sua capacidade de fazer associações musicais inesperadas. Existem diversas passagens onde isto é percebido; por exemplo, a peça *Poema para o Tom* (onde ele mistura dois temas de Tom Jobim: *Triste* e *Dindi*), começa com a citação melódica da frase “Triste é viver na solidão”, e em seguida há um arpejo ascendente e descendente. Perguntado a ele qual a razão disto, Cyro respondeu: - “A idéia é de um rapaz num bar pensando no seu amor perdido, e entre uma frase e outra, ele toma um gole de bebida...”¹⁹.

Em outros momentos suas conexões são curiosas como, por exemplo, na peça *Suíte Sertaneja*. Ela começa com uma citação de *Clair de Lune*, de Claude Debussy, preparando a entrada de *Luar do Sertão*. Segundo Cyro, - “Como eu estava falando de lua, achei que dava certo juntar as duas...”²⁰.

18 A transcrição completa da entrevista está no anexo.

19 Mais à frente, este exemplo será descrito.

20 *Idem*.

Suas citações nem sempre são bem humoradas, mas sempre fazem sentido. A peça *Samba do Avião*, de Tom Jobim fala da saudade que o compositor sentia do Rio de Janeiro. Assim, foi natural para Pereira iniciar seu arranjo para a canção com um pequeno trecho da *Sinfonia do Rio de Janeiro* (Tom Jobim e Billy Blanco), onde a letra diz: - “Rio de Janeiro, que eu sempre hei de amar”, emendando a seguir na melodia da peça. Cyro explica: “Essa música (*Samba do Avião*), o Tom fez quando estava com saudades do Rio. Aí eu resolvi começar com a outra peça exatamente pra enfatizar esse sentimento.”

Cyro Pereira também possui uma característica peculiar: quando esta à frente da orquestra, seu humor sofre uma mudança de 180 graus, ficando irritadiço e pouco tolerante. Uma possível explicação para este fenômeno pode estar no fato de que, ao escrever música, ele é extremamente minucioso e consistente, não fazendo nenhum tipo de concessão. Assim, é este o compromisso que espera dos interpretes, ou seja, uma execução perfeita. Como isto nem sempre acontece, o maestro se descontrola. Mas, mesmo nestes momentos, seu humor acaba aparecendo. Uma de suas máximas é: “Errar é humano, mas vai ser humano assim lá adiante...”

3 – Para saborear o humor de Cyro Pereira

Em diversas partituras ele coloca comentários, alguns mais sérios, outros nem tanto. Aqui estão alguns exemplos:

- *Sacabuxas* – 1979

Dedicatória na primeira página: “Ao amigo 'TABACO' (Orlando Bertozzi) e a todos os trombonistas (sacabuxeiros) do nosso tempo de: 'TAXI GIRL', BAILES, RÁDIO, DISCO E TELEVISÃO.”

- *Jobimniana* – 1ª versão, de 05/05/80

No final da partitura ele escreve: “Ao 'JOBIM', uma das últimas coisas boas que restou de nossa 'música popular', aceite esta modesta homenagem do arranjador Cyro Pereira.”

- *Concerto Breve para Violino e Orquestra* – 1989

No final da partitura ele escreve: “Este 'CONCERTO BREVE', é uma espécie de 'ESTUDO' para mim mesmo para um 'FUTURO CONCERTO PARA VIOLINO', que certamente não vou escrever. Talvez por isso as 'IDÉIAS' não estejam tão em 'ORDEM'.”

- *Preludio em Mi Maior*, uma adaptação para a Partita nº 3 de J. S. Bach

Na primeira página ele assinou: “Campinas, janeiro de 1993 – Johann Sebastian (Pereira) Bach – 'Acerto' de Cyro Pereira x Fritz Kreisler.”

No final da partitura ele escreve: “CARÍSSIMO BACH: não tome isso como um 'DESRESPEITO', mas como uma homenagem, pois este 'PRELUDIO' tem toda a 'PINTA' de um 'CHORINHO em 3/4'!!!”

- *Ricordo D'Italia* – Janeiro de 1996

No final da partitura ele escreve: “Hum??? (apelou hein!!!)”

- *Cole Porter Suite* – Fevereiro de 2000

No final da partitura ele escreve: “AH! AH!”

Após este breve perfil, é importante investigarmos o que acontecia no Brasil nos anos 30 e 40, para podermos entender melhor a trajetória musical de Cyro Pereira.

4 – A Formação Musical de Cyro Pereira

A qualidade da produção musical e o volume de obras produzidas por Cyro Pereira chamam a atenção de qualquer pesquisador²¹. Ainda que sua especialidade seja a música popular, sua forma de expressão principal é a orquestra²², conjunto musical típico da

21 Suas obras são executadas publicamente pela Orquestra Jazz Sinfônica com regularidade; por tradição, ao menos uma peça do Cyro está presente nos concertos da 'Jazz'. Outras instituições orquestrais também têm em seu repertório partituras do Cyro, como por exemplo, a Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas.

22 No arquivo da Orquestra Jazz Sinfônica estão catalogadas, até a data de 10 de agosto de 2009, 126 arranjos e 56 composições. Na dissertação de Shimabuco, estão listadas as seguintes obras: 83 composições, sendo 15 com orquestras, 21 de música de câmara e outras formações, 28 para instrumento solo (25 para piano) e 19 canções no estilo Jequibau (samba em cinco tempos). Também existem 45 arranjos para gravações fonográficas. Os arranjos orquestrais, incluindo os produzidas no tempo da Record, totalizam mais 326. Se somarmos estes números de Shimabuco aos da Orquestra Jazz Sinfônica, teremos um total de 508 obras orquestrais.

chamada música erudita ou música de concerto. Isto faz dele um personagem impar, pois ainda não foram criadas definições formais para este tipo de interação entre estilos. É verdade que existem diversos exemplos de compositores que transitaram por ambos, como George Gershwin e Leonard Bernstein, nos Estados Unidos, e Radamés Gnattali e Guerra Peixe, aqui no Brasil. Mas entre eles e Cyro há uma diferença fundamental: todos aqueles vieram da música erudita e enveredaram pela popular. Pereira não teve formação erudita e nunca se propôs ser um músico erudito (ainda que tenha feito tímidas incursões neste campo, especialmente com sua *Fantasia em ré para Piano e Orquestra* – já mencionada). Ele afirma: “Sou músico popular com muito orgulho.”²³

Para entendê-lo, primeiramente é preciso salientar que ele é quase um autodidata pois, embora tenha tido algumas lições musicais em Rio Grande, sua formação aconteceu de fato na prática, ao se defrontar com os problemas musicais e ter que resolvê-los, especialmente quando se tornou arranjador na Rádio Record. É verdade que sempre recorria a Gabriel Migliori para pedir conselhos e ajuda em situações de difícil resolução, mas aquele se limitava a ajudá-lo conjunturalmente, sem a formalização de uma aula. Seu conhecimento foi se aprimorando baseado na possibilidade de fazer e verificar o resultado quase que imediatamente.

Naquela época, a Record era uma “fábrica de produção de arranjos”, ou seja, havia uma demanda muito grande de trabalho, pois os programas eram ao vivo e sempre havia cantores para serem acompanhados pelas orquestras²⁴. Por outro lado, Cyro estudava sozinho lendo, especialmente, tratados de orquestração e livros correlatos.

Assim, é difícil determinar uma corrente de pensamento ou algum movimento musical ao qual Pereira possa ser vinculado. Sua preocupação sempre foi o fazer prático e seus esforços se concentraram na direção de completar esta missão da melhor maneira possível. Ele nunca se envolveu com qualquer movimento artístico ou político. Neste sentido, uma tentativa de enquadramento reducionista nos levaria ao naufrágio investigativo. Entretanto José Miguel Wisnik (2007), no artigo “Entre o Erudito e o Popular”, apresenta uma perspectiva interessante para pensar Pereira. Wisnik discute o período que vai do movimento modernista à inauguração de Brasília (1922 a 1960,

23 Contó (2008), na dissertação sobre a *Suíte Brasileira 1*, afirma: “Em muitas enciclopédias e dicionários de música erudita brasileira não encontramos o nome de Cyro Pereira. Talvez isso se deva à sua escrita híbrida ou por ser considerado um compositor exclusivamente popular.” (p.35)

24 Naquela época, anos 50, a Record, assim como outras rádios, chegou a ter mais que uma orquestra, além de outros grupos menores. Segundo Cyro, a rádio Record possuía duas orquestras. Uma que trabalhava à tarde e outra à noite.

época da formação e iniciação profissional de Cyro), indicando que foi um tempo especialmente fecundo da vida cultural brasileira:

(...) cito intencionalmente exemplos que vão da literatura à música, ao cinema e à arquitetura, e onde se combinam manifestações eruditas com manifestações da cultura popular e de massas. Quero assinalar com isso o caráter algo fusional e mesclado da singularidade cultural brasileira, ligado a sua vocação para cruzar ou dissipar fronteiras, o que não deixa de ser um traço “antropofágico”... (p.56)

Mais adiante ele complementa:

Aceite-se ou não este crivo, deve-se reconhecer sua validade para o entendimento do lugar que a música ocupa na vida brasileira e do modo de formação da música brasileira moderna, que resulta frequentemente do contato entre o erudito e o popular.... (p.57)

Assumindo-se o caráter antropofágico de “deglutição” das diversas influências absorvidas por Cyro ao criar sua obra, poderíamos denominá-lo de antropofágico, pois uma de suas características mais marcantes é ter buscado sempre informações musicais novas, para então transformá-las em uma linguagem própria. Como já foi dito, ele afirma que suas influências foram Radamés Gnattali e Lyrio Panicali da Rádio Nacional e o cinema americano, com seus musicais. O cinema e a música americanos já tinham uma presença muito grande por aqui, mesmo naquela época, e a sonoridade das orquestras utilizadas tanto nos filmes como nos discos foram uma influência muito forte sendo, segundo o próprio Cyro, os principais responsáveis pela sua quase obsessão na busca de sonoridades novas e cores orquestrais.

4.1 – A Era do Fonógrafo e do Rádio

As gravações fonográficas e o rádio naqueles anos (décadas de 30 e 40) foram determinantes para a construção das preferências musicais de Cyro Pereira.

Como se sabe, o primeiro registro fonográfico feito no Brasil foi em 1902, do famoso tema lundu intitulado *Isto é Bom*, escrito pelo músico Xisto Bahia e cantado por Baiano (Manuel Pedro dos Santos). Depois da primeira gravadora brasileira, a Casa

Edison, outras foram surgindo, como a International Talking Machine – Odeon, em 1912/1913, ambas pertencentes a Fred Figner²⁵. A partir de 1920 popularizam-se, no Rio e em São Paulo, o gramofone e as vitrolas e, nas décadas de 1930 a 1950 (conhecidas com a “Era do Rádio”), o mercado de música brasileira ampliou-se a cada ano. As gravadoras possuíam suas próprias orquestras, ainda que menores que as das rádios. Nascimento (2008) comenta:

(...) Cyro Pereira afirma que no Rádio havia mais abertura à criação do que no disco: “No rádio sim, cê tinha um pouco mais de liberdade, sabe, rearmonizar, no rádio você podia. Mas no disco já é um negócio mais complicado, o cara começava a achar o negócio esquisito” (2005). Essa pode ser a razão pela qual encontramos vários discos desses grandes músicos que não escapam a um comedimento de escrita que não favorece a criação musicalmente mais sofisticada que se poderia esperar, em virtude de sua enorme dedicação e conhecimento. (p. 16)

Além disso, as gravações estavam limitadas a músicas com duração máxima de quatro minutos, que era o tempo que um disco de 78 rotações podia armazenar em cada lado. Em 1948 surge um novo formato para as gravações, os discos de longa duração, ou Long Plays. A gravadora Sinter foi a responsável pela fabricação dos primeiros “LPs”, e então a chamada Música Popular Brasileira começou a ser um negócio rentável, atraindo multinacionais para o Brasil, como a Columbia, a RCA Victor, a Philips e Continental, entre outras²⁶. Estas gravações encontraram na rádio um veículo adequado para sua divulgação para um público mais amplo.

O rádio começou oficialmente no Brasil em 7 de setembro de 1922. Segundo Luiz Carlos Saroldi, em seu artigo “O rádio e a música”²⁷, os primeiros sons produzidos pelo rádio foram os acordes do Hino Nacional Brasileiro.

Desde sua implantação no começo dos 20, havia a questão do que deveria ser transmitido pelas rádios. Elas ainda não tinham assumido sua vocação comercial, tendo um perfil educativo, especialmente na *Rádio Sociedade*. Comandada pelo antropólogo

25 Segundo o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, Frederico Figner foi um empresário pioneiro, nascido na Boêmia e que emigrou para o Brasil em 1891, considerado como o responsável pelo início da história da música popular brasileira gravada.

In http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?nome=Fred+Figner&tabela=T_FORM_B.

26 Por Cristina Dória e Julio Workman. In <http://www.tamanduacultural.com.br/Musica-BR.htm> - Instituto Tamandua Synapse Cultural, Oscip.

27 Revista USP, São Paulo, n.56, p. 48-61, dezembro/fevereiro 2002-2003. In: <http://www.usp.br/revistausp/56/08-luizcarlos.pdf>

Roquete Pinto, o lema da rádio era “Trabalhar pela cultura dos que vivem em nossa terra e pelo progresso do Brasil”²⁸; porém esta cultura era, na verdade, aquela defendida pelas elites, assim como nos mostra Fernando Gurgueira, destacando que a programação das emissoras era determinada pelos “(...) valores culturais e educacionais ligados às estruturas simbólicas das classes dominantes da sociedade brasileira, a quem o rádio devia sua implantação e manutenção (...)” (Gurgueira *apud* Costa Garcia, 2004:32). E mais:

“(...) as características do veículo nessa etapa inicial não podem ser pensadas apenas na perspectiva “elitização” vs “popularização” ou “alta cultura” vs “cultura popular”, mas incluídas num projeto sócio-político mais amplo que, tendo como condutores os setores dominantes, excluía e incorporava, de acordo com os interesses desse projeto, outros setores sociais.”. (p.32)

As emissoras vão surgindo aos poucos: no Rio de Janeiro, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro (1923), Mayrink Veiga (1927) e Nacional (1930), esta última sendo considerada como o veículo mais importante de comunicação de massas das décadas de 40 e 50. Cyro Pereira era seu ouvinte assíduo, pois considerava que lá estavam os maiores maestros do Brasil²⁹.

Todo este movimento acontecia principalmente na capital federal. Em São Paulo, a Radio Nacional não podia ser sintonizada, como nos explica Reynaldo C. Tavares:

“A capital paulista, bafejada pela sorte, talvez pela irregularidade de sua formação geográfica e pelas montanhas e serras que se interpõem entre a maioria de seus bairros, não sofria em nada a concorrência das emissoras cariocas, principalmente da PRE-8 Radio Nacional do Rio de Janeiro. Era uma situação das mais estranhas, a Nacional do Rio, com um canal exclusivo, com transmissores de última geração, de alta potência, era ouvida no Brasil inteiro e até no exterior (pelas suas estações de ondas curtas), menos na cidade de São Paulo, onde suas ondas entravam muito mal. As emissoras paulistanas ficavam livres da influência de suas concorrentes do Rio de Janeiro, principalmente daquela que era considerada a melhor e a mais completa radiodifusora em todo o país!” (Tavares *apud* Shimabuco, 1998:18)

A Rádio Record onde, a partir dos anos 50 Cyro trabalharia por 23 anos, foi criada em 1928 e, em 1931, comprada por Paulo Machado de Carvalho. Fez sua

28 Costa Garcia, 2004, pp. 31-32.

29 Cf. conversa informal com o autor.

transmissão oficial de fundação em 11 de junho de 1931. Segundo nos conta Maria Elisa Peretti Pasqualini (1998):

A Record optava então por uma nova orientação artística, do rádio como veículo de comunicação de massas e diferenciada das outras existentes no Rio e em São Paulo. Nesta última cidade, só funcionava a Rádio Educadora Paulista. Todas, entretanto, distinguem a cultura “elevada” da “inferior” ou popular. (p. 331)

No caso da música, estava colocado o problema de como inserir a chamada música popular dentro da programação das emissoras. Mais uma vez, Pasqualini nos informa que já no início das suas transmissões:

“(…) ela (a *Rádio Record*) lançava seu ‘Novíssimo Jazz Symphonico: pela primeira vez no Brasil, Músicas Brasileiras em arranjos orquestrais’, contando com Raul T. Galvão, Martinez Grau, Francisco Gorga e José Torre para dirigir esse Jazz Sinfônico. A Rádio Record misturava repertório em seus programas, com arranjos de músicas populares tratadas orquestralmente como eruditas e arranjos populares de temas de concertos, sinfonias e trechos de óperas.” (p. 332)

Dentro desta moldura, pode-se entender a solução encontrada por Pixinguinha: unir a orquestra à música popular, produzindo arranjos musicais para as composições populares. Nas palavras de Paulo Aragão (2001):

Acontece que esse “produto” (a música popular) não poderia ser apresentado em seu estado bruto, tal qual era praticado por seus agentes tradicionais em seus meios originais. Parecia imprescindível a transformação da música popular em um produto palatável ao gosto de um público mais amplo, formador do mercado consumidor. É justamente nessa transformação que o arranjo desponta como atividade essencial para a indústria, enquanto possibilidade de “disciplinar” e revestir os sons populares. (p.28).

Esta união não foi e não é simples, pois as linguagens musicais eram muito diferentes; a música erudita orquestral apresenta, entre outros elementos, uma abordagem mais lírica e a música popular um caráter mais rítmico³⁰. Surgiu assim, a

30 Esta dificuldade permanece até hoje. Nestico (1993) em *The Complete Arranger*, na seção dedicada às cordas faz uma advertência: “One last word of caution: the legitimate string player has spent his life studying classical repertoire so please don't ask him to ‘swing’.” - Uma última palavra de precaução: os

necessidade de um profissional que conseguisse transitar entre estes dois mundos com fluidez, ajustando os estilos e criando um novo produto. Este profissional era o arranjador. Mais uma vez, Aragão (2001) afirma:

(...) podemos observar que no momento da consolidação de um novo conceito de música popular brasileira, com a incidência definitiva dos fatores comercial e industrial (...) o arranjo surge como um processo que vai muito além da simples organização de sons para uma performance, que vai muito além do fator meramente musical. O arranjo aparece como processo agregador de elementos advindos de diversas instâncias culturais distintas e o arranjador aparece como mediador desse processo, atuando de forma decisiva na consolidação de algumas características que passariam a emblematizar a música brasileira e identificá-la como tal, a partir de então. (p. 5)

4.2 – Pixinguinha

Vários arranjadores tentaram fazer esta aproximação, mas há certo consenso entre os musicólogos que quem conseguiu finalmente criar um produto capaz de unir os dois universos foi Pixinguinha. A partir do final dos anos 20, ele começou a trabalhar em diversas gravadoras como arranjador, dirigindo várias orquestras. Virgínia de Almeida Bessa (2006) elenca as seguintes orquestras “Na Victor, onde atuou como maestro exclusivo entre os anos de 1929 e 1934, Pixinguinha dirigiu quatro orquestras (nome genérico sob o qual se agrupavam diferentes formações instrumentais): a Orquestra Victor Brasileira, a Orquestra Diabos do Céu, a Orquestra da Guarda Velha e a Orquestra Típica Victor. Na Odeon, foi regente da Orquestra Típica Pixinguinha-Donga, conjunto que também atuou na Parlophon sob o nome de Orquestra Típica Oito Batutas. Na Columbia, dirigiu um grupo que levava seu nome: Pixinguinha e sua Orquestra Columbia.”

Todos estes grupos permitiram que Pixinguinha desenvolvesse uma técnica apurada, como nos conta Contó (2008):

verdadeiros instrumentistas de cordas dedicaram toda sua vida ao estudo do repertório clássico (erudito), portanto não peçam para que eles suinguem. (tradução nossa). (p. 141).

(...) Alguns autores consideram a escrita orquestral de Pixinguinha elaborada, tendo como principais características a utilização de técnicas como: a estrutura tonal complexa para os arranjos, onde há modulações nas introduções e nos solos instrumentais que se remetem à linguagem do choro e, em última instância, à música européia e sua tradição harmônica – muito presente no próprio choro, inclusive. (p. 29)

Por outro lado, Bessa analisa os problemas encontrados por Pixinguinha ao desbravar esta nova opção musical. Essa permeabilidade de Pixinguinha às diversas influências musicais de seu entorno, sobretudo da música estrangeira, foi alvo de duras críticas na época. Ao comentar o lançamento de “Gavião Calçado”, samba de Pixinguinha gravado por Benício Barbosa e Orquestra Típica Pixinguinha-Donga, o crítico Cruz Cordeiro foi categórico:

Repetimos para o samba, o que já temos dito em composições anteriores do popular músico: Pixinguinha parece se deixar influenciar extraordinariamente pelas melodias e rythmos do jazz. Ouçam Gavião Calçado. Mais parece um fox-trot que um samba. As suas melodias, os seus contra-cantos e mesmo quase que o seu rythmo, tudo respira música dos “yankees” (Phono-Arte n. 14, fev. 1929, p. 32) (Cordeiro *apud* Bessa, 2005:167).

Cordeiro demonstrava que a questão do nacionalismo atravessava sua visão sobre como deveria ser a música brasileira. Pensava-a livre de “estrangeirismos” e fiel a uma tradição que ele tomava como “pura”. Entretanto, como analisa Paulo Aragão (2001), já nessa época era possível vislumbrar que o caráter brasileiro, reconhecível até hoje, caracteriza-se por uma fusão de elementos e procedimentos híbridos, legitimada com a ação do tempo. (p. 111) Mais à frente, complementa:

O grande diferencial dos trabalhos de Pixinguinha, que justifica o pioneirismo a ele atribuído na criação de um estilo de arranjo brasileiro, a nosso ver, é a forma como ele organiza os materiais híbridos em seus arranjos. Como dissemos, Pixinguinha utiliza as matrizes culta e industrial sem sufocar as características artesanais e tradicionais das músicas, mesmo quando os arranjos beiram a estética do excesso. Há um constante destaque aos elementos oriundos da matriz artesanal, que convivem equilibradamente com outros elementos. Por outro lado, as matrizes culta e industrial promovem uma diversidade excepcional nos arranjos, trabalhadas a partir da criatividade ímpar de Pixinguinha. (*Idem*:112)

De todo modo, as controvérsias em torno de Pixinguinha não serão aprofundadas nesse trabalho. Naquela época, foi esse “Pixinguinha desbravador” que Cyro Pereira ouviu. Mas novos personagens surgem nesta história: Radamés Gnattali e Lyrio Panicali.

4.3 – Radamés Gnattali, Lyrio Panicali e os anos 40

Radamés Gnattali (Porto Alegre, 1906 - Rio de Janeiro, 1988), transferiu-se para o Rio de Janeiro no final dos anos 20. Era pianista virtuoso de formação erudita e queria dedicar-se à composição de música de concerto, mas as circunstâncias ligadas à própria sobrevivência o impediram de seguir essa trilha. Começou, então, a trabalhar como pianista e arranjador de música popular.

No meio da década de 30, foi contratado pela Rádio Nacional, onde passaria a dividir a produção de arranjos com Pixinguinha. Aluísio Didier (1996), no seu livro *Radamés Gnattali* afirma:

Desde 1932 colaborando na gravadora Victor e depois na Columbia, e como *free lancer* na Odeon, somente uma pessoa poderia rivalizar com Radamés nos arranjos musicais: Pixinguinha. Foram os dois os responsáveis pela quase totalidade das orquestrações de artistas importantes, feitas na década de 30. No começo eles dividiam: os arranjos de sambas e marchas ficavam com Pixinguinha, os de canções e músicas românticas com Radamés. Pixinguinha tocava na Orquestra Victor de Radamés. Este tocava piano nas gravações dos Diabos do Céu, de Pixinguinha. (p. 20)

Gnattali é apontado por Cyro como sua principal referência musical. Não há dúvidas de que Radamés era o mais importante maestro/arranjador daquela época. Para tanto, é preciso apenas apontar os programas da Rádio Nacional onde o maestro era o personagem principal, produzindo os arranjos e dirigindo a orquestra: “A história do Rio pela Música”, “Clube dos Fantasmas e Vida Pitoresca”, “Musical dos Compositores da Nossa Música Popular”. “Nossa Música Brasileira” e “Um Milhão de Melodias”.

Lyrio Panicali (Queluz, 1906 - Niterói, 1984), a outra referência de Pereira, estudou a partir de 1922 no Instituto Nacional de Música. Depois de ter que voltar para São Paulo, retorna ao Rio de Janeiro em 1938 e é contratado pela Rádio Nacional, onde participava como maestro/arranjador de diversos programas, com destaque para

"Canção Antiga", ao lado do famoso Almirante³¹. Formou a Orquestra Melódica Lyrio Panicali e teve uma atuação bastante intensa como compositor de trilhas sonoras para novelas do rádio e cinema, e como arranjador para diversas gravadoras. Sobre ele, Cyro - em depoimento a Hermilson Garcia do Nascimento (2008) - disse: "Esse cara pra mim não era um orquestrador, ele era um pintor. Ele era um cara que não tinha uma nota a mais, se tinha um plin, era ali e naquele lugar. Era um verdadeiro pintor."³² (p. 18)

Conforme Paulo Aragão (2001), na década de 40 outros arranjadores, como Radamés Gnattali e Lyrio, começaram a dividir a criação de arranjos e a direção desses grupos orquestrais com Pixinguinha, que foi progressivamente entrando em um processo de decadência que culminaria com seu "desaparecimento" do cenário musical. Este foi um dos períodos mais difíceis de sua vida, superados posteriormente com o seu "renascimento" e consagração.

Nesse período, em São Paulo a Rádio Record contratou muitos músicos, tais como: Arnold Gluckmann, Hervé Cordovil, Geraldo Mendonça, Ítalo Izzo e Gabriel Migliori; este último se constituiu em outra referência importante para Cyro no começo de sua carreira profissional.

4.4 – As Rádios Argentinas, Piazzolla e os Americanos

Além das rádios brasileiras, Cyro ouvia as Argentinas, especialmente duas de Buenos Ayres: a Rádio Belgrano, fundada em 1923, a primeira a transmitir em cadeia, e a Rádio El Mundo, fundada em 1935. Desse modo, os tangos caíram muito cedo no gosto de nosso maestro.

Astor Piazzolla³³, já era seu conhecido desde a década de 40, quando ele já tocava bandoneon e compunha. Ele foi sua grande referência musical argentina, devido a seu caráter "revolucionário"³⁴.

Não podemos deixar de lado a importância dos filmes norte-americanos nessa

31 "Almirante" era o nome artístico de Henrique Foréis Domingues, cantor, compositor, radialista, musicólogo, pesquisador e produtor radiofônico. Informações colhidas no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira.

In: http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T_FORM_A&nome=Almirante

32 Entrevista realizada em 1991.

33 Deste autor Pereira escreveu para a Orquestra Jazz Sinfônica um grande número de peças, com destaques para *Adios Nonino*, *As Quatro Estações Portenhas*, *Oblivion*, *El Tango del Angel*, entre muitas outras.

34 Cf. entrevista ao autor.

mesma década de 1940. Pereira ouvia a sonoridade das orquestras de Benny Goodman, Artie Shaw, Glenn Miller, entre outras, ou no cinema ou nos discos.³⁵

Em 1943, como já foi dito, Pereira entra na *Orquestra Jazz Botafogo* em Rio Grande, aos 14 anos de idade. Iniciava-se assim sua jornada profissional. Ele já carregava, nesse momento, a sonoridade daqueles arranjos musicais ouvidos nesse conjunto de emissoras de massa. O jovem aspirante a músico deslumbrado se propôs a um objetivo definitivo: “Quero ser orquestrador!”³⁶

É importante destacar que Cyro sempre se considerou um músico popular, mas que se identificava com uma sonoridade orquestral. E esta rica mistura permitiu que, posteriormente, ele pudesse compor suas Fantásias sobre temas, tanto de compositores como de estilos³⁷, que podem ser consideradas como uma espécie de síntese de suas experiências profissionais, aliando seu conhecimento de música popular ao domínio da escrita para orquestra, criando verdadeiras obras primas. O *Carinhoso*, que iremos analisar mais à frente, dará uma pequena amostra de sua destreza e inventividade.

Faremos a seguir mais algumas investigações sobre algumas definições existentes no ambiente musical de nossos dias.

35 Esta influência está presente nas suítes/fantásias dedicadas à música americana compostas por Pereira, como *Suíte Duke Ellington*, *Gershwin Suite*, *Suíte Jerome Kern*, *Suíte Cole Porter*, e muitas outras.

36 Cf. entrevista ao autor.

37 Como exemplos de obras baseadas em compositores temos: *Jobimniana*, *Gonzagueana*, *Caymmianiana*, *Suíte Edu Lobo*, *A Lira do Lyra*, entre outras. De estilos musicais temos: *Aquarela de Samba*, *O Fino do Choro 1 e 2*, *Suíte Sertaneja*, *Valsa Paulistas* etc, além daquelas baseadas em compositores norte-americanos, já citadas.

Capítulo II – Considerações em torno das Concepções sobre Arranjos

The problematic current situation of music can be detected in its propensity to generate misnomers. “Classical music” is at best a metonymy, the part for the whole; “erudite,” a falsification; “serious”, a neutralization; “popular”, the greatest untruth. (Durão e Fenerick, 2009, p. 56)³⁸

Esta epígrafe indica as dificuldades e os limites do trabalho com definições musicais. Entretanto, não podemos deixar de refletir sobre os problemas conceituais que envolvem a criação de arranjos.

A produção musical de Cyro Pereira tem características similares à de muitos profissionais que mencionamos no capítulo anterior e que se dedicaram ao trabalho de produzir uma roupagem orquestral para diversos veículos de comunicação, como emissoras de rádio e televisão. Entretanto, possui particularidades significativas sobre as quais nos deteremos.

Ainda que Cyro tenha produzido tanto composições como arranjos, as primeiras não serão objeto de nossa preocupação neste trabalho. De todo modo, vale a pena destacar, entre elas, sua série de *Suítas Brasileiras* (quatro), seu *Concerto Breve para Violino e Orquestra*, e um conjunto de peças curtas para as mais variadas formações e solistas³⁹.

Seus arranjos são numerosos e diversificados. Cremos ser pertinente propor uma qualificação preliminar dessas peças para efeito de nossa discussão. Podemos dividi-los em “funcionais” e “livres”. Os primeiros são aqueles produzidos para acompanhar solistas, instrumentistas ou cantores; esses arranjos geralmente têm uma estrutura tanto formal como harmônica semelhante ao material original e não suscita qualquer dúvida quanto à sua classificação. Os que estamos denominando de “livres” geram mais debates sobre sua rotulação, neles incluindo-se considerável parte da produção de Pereira. Estamos nos referindo às suas *Suítas/Fantasia*s⁴⁰, nas quais o maestro exercita

38 “A problemática situação atual da música pode ser detectada em sua propensão de gerar falsos conceitos. ‘Música Clássica’ é no máximo uma metonímia, uma parte do todo; ‘erudito’, uma falsificação; ‘séria’, uma neutralização; ‘popular’, a maior falsidade de todas.” (tradução nossa)

39 Como já foi dito, Shimabuco fez uma listagem de suas composições até 1998. De lá até hoje, o volume de obras cresceu, mas ainda não existe nenhuma catalogação oficial delas.

40 O termo *Suíte* parece-nos inadequado, pois ele deve ser utilizado para a descrição de um conjunto de peças. Para muitas destas peças fronteiriças utilizaremos a denominação de ‘Fantasia’.

livremente sua capacidade inventiva, criando obras que exigem uma análise mais rigorosa para se determinar seu “enquadramento” mais preciso. Como foi dito anteriormente, estas obras podem estar baseadas em uma composição (caso do *Carinhoso*, que iremos analisar a seguir), em temas de um compositor ou também em um estilo musical. Listamos algumas das peças do arquivo da Orquestra Jazz Sinfônica que podem pertencer a esta categoria⁴¹:

1. *A Lira do Lyra* – Fantasia sobre Temas de Carlos Lyra
2. *A Maloca e o Trem* – Baseado nas peças Trem das Onze e Saudosa Maloca de Adoniran Barbosa
3. *Apanhei-te Nazareth!* – Fantasia sobre Temas de Ernesto Nazareth
4. *Aquarela de Sambas* – Fantasia sobre Temas de Sambas
5. *Aquarela para o Ary* – Fantasia sobre Temas de Ary Barroso
6. *As Rosas do Noel e seus Parceiros* – Fantasia sobre Temas de Noel Rosa e seus Parceiros
7. *Broadway Suíte* – Baseado em Temas de peças da Broadway
8. *Canções de "West Side Story"* – Baseado em Temas do Musical de Leonard Bernstein
9. *Carinhoso* – Baseado em Temas de Carinhoso de Pixinguinha
10. *Caymmiana* – Fantasia sobre Temas de Dorival Caymmi
11. *Choro Turco* – Baseado em Temas das peças Marcha Turca de Mozart e Carinhoso de Pixinguinha
12. *Cole Porter Suíte* – Fantasia sobre Temas de Cole Porter
13. *Duke Ellington/Billy Strayhorn Suíte* – Fantasia sobre Temas de Duke Ellington e Billy Strayhorn
14. *Edu Lobo Suíte* – Fantasia sobre Temas de Edu Lobo
15. *Encontro com Jacó* – Fantasia sobre Temas de Jocê do Bandolim
16. *Feitio de Oração* – Baseado em Temas de Feitio de Oração de Noel Rosa e Oswaldo Gogliano (Vadico)
17. *Gershwin Suíte* – Fantasia sobre Temas de George Gershwin
18. *Gonzagueana* – Fantasia sobre Temas de Luiz Gonzaga
19. *Jerome Kern Suíte* – Fantasia sobre Temas de Jerome Kern
20. *Jobimiana* – Fantasia sobre Temas de Tom Jobim
21. *O Fino do Choro nº 1* – Fantasia sobre Temas de Choros
22. *O Fino do Choro nº 2* – Fantasia sobre Temas de Choros
23. *Poema para o Tom* – Baseado em Temas das peças Triste e Dindi de Tom

41 Esta é uma listagem arbitrária em ordem alfabética, funcionando apenas como exemplificação de obras que merecem um estudo aprofundado sobre sua classificação.

Jobim

24. *Ricordo D' Italia* – Fantasia sobre Temas de Músicas Italianas
25. *Slaughter on Tenth Avenue* – Fantasia sobre Temas do Balé de Richard Rodgers
26. *Suíte Natalina* – Fantasia sobre Temas Natalinos
27. *Suíte Sertaneja* – Fantasia sobre Temas de Músicas Sertanejas
28. *Taiguariana Suíte* – Fantasia sobre Temas de Taiguara
29. *Valsas Paulistas* – Fantasia sobre Temas de Valsa Paulistas

Ao nos debruçarmos sobre estas peças, emerge uma questão fundamental: são composições ou arranjos? Nessa seqüência, pergunta-se: Cyro Pereira é autor ou co-autor dessas obras? Partimos da hipótese de que as obras do maestro têm uma complexidade que nos permite associá-las a algumas formas composicionais presentes na música erudita. Desse modo, para melhor compreender este problema, precisamos realizar uma breve reflexão sobre as classificações de arranjo, sobretudo aquele característico da música popular. A fim de alcançar maior clareza sobre a questão, consideramos relevante trabalhar também as definições de 'Fantasia', 'Variação' e 'Borrowing', próprios da música erudita.

1 – Arranjo

O primeiro conceito a se examinar é o de “arranjo”. Existem diversos trabalhos acadêmicos que discutiram mais profundamente o assunto, indicando que suas definições podem ser muito abrangentes. Para entender melhor a questão, escolhemos alguns estudos em virtude de sua relevância e da afinidade com a idéia de que o arranjo é uma das atividades mais importantes da música, especialmente da popular.

Iniciamos com Virgínia de Almeida Bessa (2000) que, em seu artigo *Apontamentos para o Estudo do Arranjo na Música Popular Brasileira*, enfatiza a mescla de recursos e os procedimentos variados na realização dos arranjos. Diz ela:

No âmbito da criação artística, aquilo que se denomina genericamente de ‘arranjo’ diz respeito a uma série de procedimentos que incluem desde a harmonização de uma melodia dada (que pode variar de um arranjador para outro) até a escolha da instrumentação, do andamento e, em alguns casos, da figuração rítmica da peça. Por outro lado, é preciso destacar o caráter híbrido

desses procedimentos, que mesclam recursos oriundos da chamada música de concertos a uma tradição interpretativa e composicional (p.4).⁴²

Esta perspectiva se coaduna com nossas afirmações anteriores de que o arranjo na música popular se originou da necessidade de “adequá-lo” a um patamar cultural mais elevado defendido pelas elites dos anos 20 e 30 do século passado; nesse sentido, a idéia de um produto híbrido, unindo as tradições eruditas e populares, foi alcançado por Pixinguinha, o primeiro a conseguir unir os dois universos com sucesso.

Já Márcio Luiz Gusmão Coelho (2002), em sua dissertação, apresenta uma outra vertente de arranjo, mais voltada para o universo específico da canção:

(...) organização de elementos musicais preestabelecidos que buscam a manifestação do núcleo de identidade da canção, a intensificação da compatibilidade entre expressão e conteúdo e a exacerbação dos processos temáticos, passionais e figurativos que constam do seu núcleo de identidade virtual. O que não exclui a definição clássica de organização de uma obra musical criada para um determinado conjunto, de modo que possa ser apresentada por um conjunto diferente. (p.15)

O campo de interesse de Coelho é a semiótica e a canção. No entanto, é interessante notar a idéia de que o arranjo deve valorizar a letra, funcionando como um importante apoio temático, transpondo as palavras para os instrumentos.

Hermilson Garcia Nascimento (Budi Garcia), em sua tese, insiste na dificuldade de definição do termo arranjo, e levanta a questão da produção autoral:

A conceituação do termo arranjo relacionado a práticas musicais é um desafio que exige certo cuidado e clareza de posicionamento. Uma das dificuldades iniciais reside em considerar as distintas tarefas que a elaboração de um arranjo pode implicar. Em contextos diversos surgem as noções de orquestração, instrumentação, harmonização, acompanhamento, distribuição de vozes, rearmonização, variação, versão, adaptação, transcrição, redução, tradução, cópia, transporte, reelaboração ou recomposição, nova roupagem, entre outras, associadas à atividade de arranjar. Examinando os significados atribuídos a esses termos em variadas situações notamos que um mesmo termo pode ser empregado em referência a realizações distintas, ou ainda, que mais de um deles igualmente abriguem certa idéia ou ação específica. Essa considerável multiplicidade de sentidos freqüentemente permite uma acomodação do uso aos interesses e motivações circunstanciais, por vezes sujeitos a uma filtragem firmemente arraigada na tradição musical européia, sobretudo no que tange a esfera autoral. (2008:22)

42 In <http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/almeidabessa.pdf>

Do acima apresentado, percebemos que a definição de arranjo é bastante ampla, permite muitas interpretações e implica uma grande “multiplicidade de sentidos”. Neste texto interessa-nos particularmente a questão da “recomposição” que, em nossa perspectiva, deve ser questionada, como veremos mais adiante.

Paulo Aragão, no artigo intitulado *Considerações sobre o Conceito de Arranjo na Música Popular*, faz um estudo bastante profundo sobre o tema, salientando a existência de uma “certa indefinição conceitual e uma imprecisão no discurso, observáveis tanto no cotidiano da prática musical quanto na literatura sobre música popular em geral” (2001:94-107). É importante destacar a comparação feita por ele entre as definições dos dicionários *New Grove Dictionary* e *New Grove Dictionary of Jazz*, obras também referenciais para os musicólogos e estudiosos:

Como vimos (nas definições dos dicionários), no universo clássico arranjo seria “a reelaboração de uma composição musical, normalmente para um meio diferente do original”, enquanto no universo popular teríamos “a reelaboração ou recomposição de uma obra musical ou de parte dela (como a melodia) para um meio ou conjunto diferente do original”. Ora, temos aí conceitos relativamente parecidos. Aparentemente, a diferença maior estaria na inclusão, no arranjo popular, do processo de “recomposição” alternado ou somado ao de “reelaboração”, encontrado em ambos os verbetes, além da possibilidade de serem utilizados no arranjo popular apenas alguns elementos do original, enquanto o arranjo clássico lidaria com o original na íntegra. (*Idem*, 98)⁴³

Aqui nos deparamos, mais uma vez, com a palavra “recomposição” presente na definição de arranjo, no âmbito da música popular. Aragão desenvolve seu raciocínio no sentido de discutir a difícil tarefa de encontrar um real significado para o termo “material original”, principalmente no âmbito da música popular, ambiente no qual se insere Cyro Pereira. Cito novamente Aragão, ao referir-se aos verbetes arranjo, nos universos erudito e popular:

(...) Porém, as diferenças mais marcantes entre os dois processos parecem estar camufladas pela utilização de termos iguais que designam, na verdade, significados distintos em cada um dos dois universos musicais. É o caso, por exemplo, do termo “original”, presente em ambos os verbetes, que, de fato,

43 As definições principais dos dicionários *Grove* estão contidas na citação, sendo assim desnecessário sua descrição.

exprime um significado particular em cada uma das definições. Esse é um ponto absolutamente central e essencial para a compreensão efetiva do significado de arranjo na música clássica e na música popular. (*Idem, ibidem*)

Não há dúvidas quanto à complexidade de se determinar a “origem” do produto final no ambiente da música popular; no entanto, pensamos que no caso das peças de Cyro a questão fundamental a ser discutida é o que significa os termos “recomposição” e “paráfrase”, sobretudo do ponto de vista da determinação de quem é o autor. Aragão também afirma:

Arranjo seria a “transferência de uma composição de um meio para outro ou a elaboração (ou simplificação) de uma peça, com ou sem mudança de meio”. Haveria aí um grau variável de recomposição envolvido, que faria o resultado do arranjo variar “de uma transcrição quase literal até uma paráfrase, que seria mais obra do arranjador do que do próprio compositor em si”. (*Idem,95*)

O leque de possibilidades que a frase “de uma transcrição literal até uma paráfrase” abre é muito amplo. Segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, uma paráfrase musical pode ser considerada como “transformação de uma melodia a partir de um tema” e também “fantasia de complexidade virtuosística para o executante composta sobre melodia ou obra preexistente”⁴⁴. Assim, voltamos à nossa questão: o que seria “mais obra do arranjador do que do próprio compositor em si”? Quem é o compositor de uma recomposição? Aquele que a (re)compôs ou aquele que detém o material ‘original’? Uma recomposição é uma obra nova ou é uma versão? Vamos ver o que nos diz a lei brasileira dos Direitos Autorais.

2 – O Ponto de Vista Legal

Segundo a Lei 9.610/98 do Código Civil brasileiro, que regula a legislação sobre direitos autorais, estão protegidas as seguintes obras:

44 Houaiss e Villar, 2001, p. 2127.

Art. 7º São obras intelectuais protegidas as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro, tais como:

V - as composições musicais, tenham ou não letra;

No entanto, o artigo 47 diz o seguinte:

Capítulo IV

Das Limitações aos Direitos Autorais

Art. 47. São livres as paráfrases e paródias que não forem verdadeiras reproduções da obra originária nem lhe implicarem descrédito.

Podemos inferir a partir deste artigo que, se não houver “reproduções da obra originária”, o primeiro autor não tem direito autoral sobre elas. Isto significa que elas não devem ser consideradas como plágio e passam a ser uma nova obra.

Os debates em torno das definições dos direitos autorais têm, no mundo ocidental, duas correntes definidas, a francesa e a anglo-saxônica, como nos mostra a especialista portuguesa Maria Victória Rocha:

(...) tradicionalmente se opõem duas concepções sobre o próprio Direito de Autor como um todo (embora hoje em dia tais concepções tendam a convergir em muitos aspectos): o Direito de Autor continental (europeu), que tem por expoente máximo o “Droit d’Auteur” francês, tradicionalmente assente na pessoa do criador e nos direitos de autor como direitos naturais do homem, contrapõe-se ao “Copyright” anglo-saxónico, desde a origem pragmático e centrado na protecção do investimento. (p.2)⁴⁵

(...) Na concepção tradicional do “Droit d’Auteur”, construída pela doutrina francesa, a originalidade identifica-se com a “marca da personalidade do autor”. É uma noção subjectiva e personalista. Uma concepção muito restritiva na aparência, pois parece acolher dentro do sistema de protecção pelo Direito de Autor apenas as obras com elevado grau de criatividade. Só as obras literárias e artísticas de relevo seriam susceptíveis de protecção. (p.3)

O § 102 do “Copyright Act” norte-americano, de 1976, sucessivamente alterado, refere-se à originalidade, mas não a define. Cabe à jurisprudência e

45 *Contributos para delimitação da “originalidade” como requisito de protecção da obra pelo Direito de Autor* - Doutora em Direito pela Universidade de Santiago de Compostela e Docente da Universidade Católica Portuguesa, Porto.
In <http://www.apdi.pt/APDI/DOCTRINA/Doutrina.htm>

à doutrina a tarefa de delimitação. É afirmação corrente que para se ser original e, portanto, protegida pelo “Copyright”, basta que a obra seja criada de uma forma independente, que seja produto de um pensamento independente. Dito por outras palavras, originalidade é igual a ausência de cópia. Originalidade não se identifica com novidade, também aqui, uma vez que pode haver uma criação independente, mesmo se ela é idêntica a uma obra anterior. Parece, portanto que o conceito de “criação independente” traduz uma noção de originalidade muito modesta e pela via da negativa (ausência de cópia). (p.14)

Em suma, a concepção francesa identifica-se com a “personalidade do autor”, levando ao entendimento de que é suficiente uma peça possuir características próprias de seu autor para ser considerada como original; no entanto, a averiguação desta ‘individualidade’ pode ser bastante subjetiva. Já no caso do ‘copyright’ norte-americano basta que não haja cópia literal para que o material seja entendido como original, e, então, passível de proteção legal.

Aproximando o Código Civil brasileiro da visão norte-americana, concluímos que um autor ao produzir paráfrases que não sejam “verdadeiras reproduções da obra originária”, isto é, que não se constituam em uma cópia literal, estaria produzindo uma obra individual nova.

Gostaríamos de tomar outro exemplo que, a nosso ver, guarda similaridades com as peças produzidas por Cyro Pereira, mais especificamente com seu *Carinhoso* (baseado no *Carinhoso* de Pixinguinha). Estamos nos referindo à *Marcha Triunfal em homenagem ao Hino Nacional Brasileiro* de Louis Moreau Gottschalk.

A origem do debate sobre as apresentações dessa obra de Gottschalk não foi de ordem musical e sim político-jurídica. Durante a ditadura militar brasileira (1964-1985), o governo criou a lei 5.700, em 1971. Segundo seu artigo 34, estava proibida a execução de arranjos do Hino Nacional Brasileiro. Esta determinação gerou um processo em 1973, que impedia a execução pública da referida peça. Interessa-nos, nesta ação, a questão autoral-musical.

Roberto Mugiatti explica:

(...) uma consulta de origem desconhecida à Comissão Nacional de Moral e Civismo, ameaçou por algum tempo de proibição a peça de Gottschalk. O processo rolou por alguns anos até que, graças principalmente ao parecer do musicólogo Alfredo Melo, que esclareceu devidamente a diferença entre “arranjo” e “variação”, e condenou essa interdição como um “crime de lesa-cultura”, a “Grande fantasia Triunfal”, foi liberada. Finalmente, a 7 de

setembro de 1981, junto ao Monumento do Ipiranga, ela foi executada em apoteose para 800 mil pessoas, no melhor estilo “gottschalkiano”.⁴⁶

Este caso se revela interessante, ainda que a consulta seja específica a respeito de uma lei que proíbe a “execução de quaisquer arranjos vocais do Hino Nacional, a não ser o de Alberto Nepomuceno; igualmente não será permitida a execução de arranjos artísticos instrumentais do Hino Nacional que não sejam autorizadas pelo Presidente da República”, ela ilustra a interpretação legal dos termos arranjo e variação (composição).

Segundo Alfredo Melo (musicólogo encarregado de fazer um parecer oficial), as questões das diferenças entre arranjo e variação precisavam ser explicadas. Na sua forma de entender, “arranjo é um processo de adaptação musical que objetiva proporcionar a execução de uma composição por meios artísticos diferentes daqueles para os quais a obra havia sido originalmente composta, a exemplo do que acontece com a redução de uma obra de orquestra para ser tocada em piano. “Variação”, é a forma de composição na qual um tema, depois de ser apresentado de maneira simples, é repetido com amplificação ou modificação. É uma operação musical que consiste em modificar uma melodia em seus elementos secundários sob a condição de fazer que os ouvintes possam perceber sempre, mais ou menos, distintamente, o tema original. A composição de Gottschalk não é arranjo, mas sim variação.”⁴⁷

Este entendimento de Melo é, para nós, fundamental porque Gottschalk criou uma obra em forma de Variação baseada em uma peça inteira – o Hino Nacional Brasileiro –, diferentemente da tradição deste tipo de composição, que é geralmente baseada em um único tema.

O mesmo faz Cyro Pereira em seu *Carinhoso*, ao usar como material de desenvolvimento uma obra inteira.

46 In <http://pqpbach.opensadorselvagem.org/louis-moreau-gottschalk-1829-1869-grande-fantasia-triunfal-sobre-o-hino-nacional-brasileiro>

47 Cf. artigo publicado no jornal *O Estado de São Paulo* no dia 11 de fevereiro de 1975; assinado: Da Sucursal do Rio.

3 – Variação

Cabe agora, refletir sobre o termo Variação. Entendemos que uma referência central para os estudos das formas musicais é o trabalho de Joaquín Zamacois (1979)⁴⁸. Este autor apresenta um conceito bastante rígido de Variação:

§ 105. **Definición.** La Variación, como forma musical, consiste en un número indeterminado de piezas breves, todas ellas basadas en un mismo tema – que, casi siempre, se expone al principio de la obra –, el cual es modificado cada vez intrínseca o extrínsecamente. (p.136)⁴⁹

Em seguida, Zamacois começa a descrever os diferentes tipos de Variações existentes:

§ 106. **Variación ornamental o melódica.** La melodía de un tema admite ser modificada – ya en su ritmo, ya en su línea de sonidos – sin que por ello el tema quede desfigurado hasta el punto de no permitir la identificación. (...)

§ 107. **La Variación decorativa o armónico-contrapuntística.** Cuando un tema es expuesto, armonizado o contrapunteado, no es exclusivamente su melodía lo que le da personalidad, sino que a ello contribuyen la armonía o los contrapuntos. (...)

§ 108. **Variación amplificativa, libre o gran Variación.** El tema no necesita aparecer *completo* para acreditar su presencia. Puede bastar un *fragmento* suyo, un simple *detalle* de los que han dado personalidad al ser expuesto. (...)

§ 109. **Coexistencia de los tres tipos de Variación.** Una *Variación* puede estar compuesta de modo exclusivo con arreglo a cualquiera de los tres tipos explicados en los §§ 106, 107 y 108; pero también puede tener *dos* de ellos, e incluso de los *tres*, sin que tal cosa constituya ninguna clase de excepción. (PP. 137 - 140)⁵⁰

48 Joaquín Zamacois (Santiago de Chile, 14 de dezembro de 1894 - Barcelona, 8 de setembro de 1976) foi compositor, importante teórico e referência inescapável aos musicólogos.

49 A variação, como forma musical consiste em um número indeterminado de peças breves, todas baseadas em um mesmo tema - que, quase sempre, é exposto no princípio da obra -o qual é modificado cada vez intrínseca ou extrinsecamente. (tradução nossa).

50 §106 – **Variação ornamental ou melódica.** A melodia de um tema admite ser modificada – seja em seu ritmo, seja em sua linha sonora – sem que por isso o tema fique desfigurado, até o ponto de não permitir seu reconhecimento. (...) §107 – **Variação decorativa ou harmônico-contrapontística.** Quando um tema é exposto, harmonizado ou contrapunteado não é exclusivamente sua melodia o que lhe dá personalidade, mas sim que a ele contribuem a harmonia e os contrapontos. (...) §108 – **Variação amplificada, livre ou grande Variação.** O tema não precisa aparecer por completo para que sua

Relacionando alguns procedimentos utilizados por Cyro Pereira em certas obras com as definições de Zamacois, é possível concluir que o maestro criou “Variações”. Um primeiro exemplo disto é o tratamento melódico da canção *Garota de Ipanema*, de Tom Jobim, inserido em *Jobimniana – Fantasia sobre Temas de Tom Jobim*. Na figura 1, temos o tema ‘A’ da peça original (em Fá maior).

Garota de Ipanema

Tom Jobim

The musical score for the theme 'A' of 'Garota de Ipanema' is presented in two staves. The first staff contains measures 1 through 4, and the second staff contains measures 5 through 8. The key signature is one flat (F major), and the time signature is 4/4. The chords indicated above the notes are: Fmaj7 (measures 1-2), G7 (measures 3-4), Gm7 (measure 5), Gb7 (measures 6-7), and Fmaj7 (measure 8).

Figura 1 – Tema ‘A’ de *Garota de Ipanema*, em Fá Maior.

Na figura 2, mostramos o recorte de *Jobimniana* onde aparece o mesmo tema, aqui com uma variação melódico/harmônico (em Si bemol Maior), procedimento este que se enquadra no primeiro tipo definido por Zamacois. O compasso 77 é de preparação para a melodia do compasso 78.

presença seja percebida. Basta um fragmento seu, um simples detalhe daqueles elementos que lhe conferiram personalidade ao ser exposto. (...) § 109 – **Coexistência dos três tipos de Variação.** Uma variação pode ser composta com relação a qualquer dos três tipos de explicados nos §§ 106, 107 e 108; assim também pode ter apenas dois deles, ou inclusive os três, sem que tal coisa constitua qualquer tipo de exceção. (tradução nossa)

Jobimniana

The musical score for 'Jobimniana' is presented in two systems. The first system (measures 77-80) features two Piccolo staves and a Harmonia staff. The Piccolo parts are marked with *mp* and *mf* dynamics, with triplets and accents. The Harmonia staff shows chords: E^b7⁹, B^bmaj⁷, B^bmaj⁷, and C/B^b. The second system (measures 81-85) features two Piccolo staves and an A. Gtr. staff. The Piccolo parts continue with triplets and accents. The A. Gtr. staff shows chords: C/B^b, Cm⁷, F⁷₉, D^bmaj⁷, and Cm⁷(^b5).

Figura 2 – Tema ‘A’ de Garota de Ipanema, em Si bemol Maior, presente na peça *Jobimniana*.

Outro exemplo de procedimento que pode se enquadrar nas definições apontadas anteriormente está presente em sua *Aquarela de Sambas*, em que ele faz uma ornamentação melódica de um trecho da melodia de *Na Baixa do Sapateiro*, de Ary Barroso. Na figura 3, temos o fragmento utilizado do tema original⁵¹.

Na Baixa do Sapateiro

The musical score for 'Na Baixa do Sapateiro' shows the original melody in 2/4 time. The key signature is one flat (Bb). The melody starts with a half note Eb, followed by quarter notes Gb, Ab, Bb, and Cb. The tempo is marked with a forte (*f*) dynamic.

Figura 3 – fragmento de ‘Na Baixa do Sapateiro’

Aqui Pereira amplia a métrica, mudando de 2/4 para 4/4 e ornamenta a melodia, configurando-se como uma mistura dos primeiro e do terceiro tipos de variação, caso também previsto por Zamacois. (figura 4)

⁵¹ Retirado do livro *201 Sucessos Musicais Escolhidos*, com copyright © 1943 by Irmãos Vitale – Editores.

Aquarela de Sambas

Figura 4 – fragmento de ‘Aquarela de Sambas’ onde aparece o tema de ‘Na Baixa do Sapateiro’ em forma de variação melódica e com ampliação.

4 – Borrowing

Importante observar que num longo artigo sobre o verbete *Variation*, assinado por Elaine Sisman no *New Grove Dictionary*, aparece em sua definição um novo conceito, o de “*Borrowing*” ou “Empréstimo”. Variação é:

(...) a form founded on repetition, and as such an outgrowth of a fundamental musical and rhetorical principle, in which a discrete theme is repeated several or many times with various modifications. (...) If instead of successive repetitions the variations recur singly or in groups after intervening material (e. g. episodes, another theme and its own variations, a *B* section), the result may be termed ‘hybrid’ variations. Sets of variations may be freestanding, independent pieces, most often for solo keyboard but also for orchestra and chamber combinations, or they may be movements in a larger work such as a symphony, piano sonata or string quartet. They may be based on a ‘borrowed’ theme – a popular or otherwise well-known melody or harmonic scheme. (p.244)⁵²

52 “Variation”: (...) uma forma baseada na repetição, e, como tal, consequência de um princípio fundamental musical e retórico, no qual um tema é repetido várias vezes, com diversas modificações. (...) Se, ao invés de repetições sucessivas, a variação retornar individualmente ou em grupos, após um material original (por exemplo, episódios, outro tema e suas próprias variações, uma secção B), o resultado pode ser chamado de “variações híbridas”. Conjuntos de variações podem ser peças autônomas, independentes, sendo na maioria das vezes para teclados, mas também para orquestra e conjuntos de câmara, ou podem ser movimentos em uma peça maior, como uma sinfonia, sonata para piano ou quarteto de cordas. Elas podem ser baseadas em um tema “emprestado” - uma melodia popular ou muito conhecida ou uma progressão harmônica - (Tradução nossa).

Em outro verbete do mesmo dicionário, assinado por J. Peter Burkholder, “Borrowing” é um termo cuja história ainda está por ser escrita. O autor divide sua descrição em diversas épocas, sendo que a última é dedicada à música popular, jazz e trilhas sonoras. Lá aparece a seguinte definição:

Arrangements were generally received as versions of the original work, although some were rather distant from it, but variation sets, paraphrases and other works based on familiar tunes are more clearly instances of borrowing. (p. 3649)⁵³

Seguindo a proposta de Burkholder, identificamos em Cyro Pereira a adoção deste tratamento musical em algumas de suas obras. Analisamos o início de *Aquarela de Sambas* e notamos que está baseado no tema citado anteriormente de *Na Baixa do Sapateiro*. Mas aqui o tratamento é completamente livre, como podemos ver no exemplo abaixo (figura 5).

53 Geralmente arranjos são recebidos como versões de trabalhos originais, ainda que alguns estejam bem distantes deles, mas sim conjuntos de variações. Paráfrases e outros trabalhos baseados em temas familiares são claros exemplos de ‘borrowing’. (tradução nossa)

Aquarela de Sambas

Arr: Cyro Pereira
06/90

♩ = 80

Violino 1

Violino 2

Viola

Violoncello

p *mf* *p* *mf*

6

VI 1

VI 2

Vla

Vcl

mf *mf* *mf*

rall.

Figura 5 – Início de *Aquarela de Sambas* onde há uma variação baseada no fragmento inicial de *Na Baixa do Sapateiro*.

A grande referência musical sobre o conceito de “Borrowing”, é Charles Ives⁵⁴, provavelmente o compositor mais estudado entre todos aqueles que se utilizam desta técnica. Entre suas muitas ferramentas de trabalho, destacamos: modelagem, variações, paráfrase, *cantus firmus*, *medley*⁵⁵, citação etc.⁵⁶. Enfatizamos que Cyro Pereira também utiliza algumas destas técnicas. Vejamos, a seguir, um exemplo da utilização da

54 Charles Ives (outubro de 1874 - maio de 1954) foi um compositor norte-americano. Segundo Burkholder, ele utilizou esta técnica regularmente e estima-se que ela esteja presente em quase 200 composições suas (aproximadamente um terço do total).

55 Burkholder, 1995. *All Made of tunes.– Medley*, stating two or more existing tunes, relatively complete, one after another in a single movement. – *Medley* acontece quando duas ou mais melodies existentes, relativamente completas, aparecem uma atrás da outra em um único movimento. (p.3) (tradução nossa).

56 Segundo Burkholder, no tópico relativo ao uso de material musical existente são descritos 14 tipos de procedimentos. (p 3 e 4).

“citação”: trata-se do início da sua *Suíte Sertaneja*, na qual estão sobrepostos os temas de *Clair de Lune* de Claude Debussy com *Luar do Sertão* de Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco (figura 6). Neste caso, a citação de *Clair de Lune* funciona como reforço para uma mesma idéia: a luz da lua.

Suíte Sertaneja

Cyro Pereira

The musical score for 'Suíte Sertaneja' by Cyro Pereira is presented for Flute and Violin I. The tempo is marked as quarter note = 54. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 2/4. The Flute part starts with a rest, then enters with a melodic line. The Violin I part starts with a rest, then enters with a melodic line. The score includes dynamic markings like 'p' (piano) and 'con sord.' (con sordina). There are also articulation marks like slurs and accents.

Figura 6 – Fragmento do início da Suíte Sertaneja, onde os violinos tocam um trecho de Clair de Lune e a Flauta de Luar do Sertão.

Um outro exemplo de ‘citação’ é encontrado na peça *A Lira do Lyra – Fantasia sobre temas de Carlos Lyra*. Antes de iniciar uma variação sobre o tema de *Marcha da Quarta-feira de Cinzas*, de Carlos Lyra, encontramos uma passagem em que aparece uma chamada característica do Carnaval, seguida pela citação do tema *Zé Pereira*⁵⁷, só que em modo menor. Aqui podemos inferir que tal preparação aconteça em razão da simbologia da quarta-feira de cinzas, o dia que encerra o Carnaval e inicia a Quaresma. (figura 7)

⁵⁷ A música carnavalesca *Zé Pereira*, que tem a seguinte letra: “E viva o Zé Pereira, Pois a ninguém faz mal, E viva a bebedeira, Nos dias de Carnaval”, é na verdade uma adaptação de uma peça francesa chamada *Lês pompiers de Nanterre*, de Larone e Martinaux.

The musical score is for a woodwind and brass ensemble. It begins at measure 215. The Piccolo part starts with a characteristic call motif (quarter notes G4, A4, B4, C5) marked *mp*. The Clarinet 1, 2, and 3 parts play a melodic line starting on G4, marked *p*. The Bassoon 1 and 2 parts play a bass line starting on G2, marked *p*. The Horn 1 part has a 'Solo' section starting on G4, marked *p*. The Trumpet 1 part plays the same call motif as the Piccolo, marked *mp*. The tempo is marked 'Menos' and 'Soli'. The score ends with a 'rall.' marking.

Figura 7 – Trecho que precede o tema de *Marcha da Quarta-feira de Cinzas* da peça *A Lyra do Lyra*. O Flautim e o trompete fazem a chamada característica e a trompa toca o tema em modo menor. Os clarinetes e o trompete estão em Bb e a trompa em Fá.

Esta passagem, além de nos mostrar outro exemplo de citação, nos fornece subsídios para investigarmos outra forma, que versa exatamente sobre a liberdade estrutural utilizada pelos compositores.

5 – Fantasia

Neste universo de discussão sobre “Variação” e “Borrowing”, emerge outra forma musical relevante que precisa ser colocada: a “Fantasia”. Mervyn Cooke, no artigo do *New Grove Dictionary* sobre o verbete “Fantasia”, apresenta variados processos criativos de muitos compositores de diversas épocas. O termo é descrito basicamente como sendo:

A term adopted in the Renaissance for an instrumental composition whose form and invention spring 'solely from the fantasy and skill of the author who created it' (Luis de Milán, 1535-6). From the 16th century to the 19th the Fantasia tended to retain this subjective license, and its formal and stylistic

characteristics may consequently vary widely from free, improvisatory types to strictly contrapuntal and more or less standard sectional forms. (p. 186)⁵⁸

Outras definições seguem mais ou menos a mesma linha, como a do dicionário musical da Universidade Virginia Tech:

An instrumental composition in which a composer yields to his imagination in regard to form and organization of the composition. A fantasia follows no particular pattern or form, and is generally of fairly large dimensions.⁵⁹

Nossa já citada referência Zamacois (1979), define Fantasia da seguinte forma:

El simple enunciado del título demuestra ya claramente que la obra que lo ostenta tiene algo al margen de toda constitución previamente establecida. La Fantasía es una estructura libre, de rancia tradición, que ha ido evolucionando de manera notable. A principios del siglo XVI, Fantasía era lo mismo que “Ricercare”. Cuando la Fuga tomó una forma precisa, la Fantasía se le opuso con el significado contrario, caracterizada por la alternación de partes que presentaban estructura definida, con otras constituidas por figuraciones rápidas de escalas, arpegios, etc. Tenía cierto aspecto de improvisación, y en ella eran frecuentes los cambios de compás, de movimiento y de temas. Al ser creada la Sonata, la denominación Fantasía se reservó para la mayor parte de obras no sujetas al plan de aquélla; así, pues, seguía expresando la libertad de estructura, aun cuando su contenido fuese bastante diferente del anterior. (p.230)⁶⁰

Portanto, Fantasia pode ser pensada como uma obra onde não há regras formais,

58 Um termo adotado na Renascença para composições cuja forma e invenção ressaltam 'unicamente da imaginação e destreza do autor que a criou' (Luis de Milán, 1535-6). Do sec. XVI ao XIX a Fantasia manteve esta licença subjetiva e suas características formais e estilísticas variaram largamente desde tipos livres e improvisatórios até estritamente contrapontísticos, com formas mais ou menos padronizadas.” (tradução nossa).

59 *Virginia Tech Multimedia Music Dictionary* in <http://www.music.vt.edu/musicdictionary/> - “Uma composição instrumental na qual o compositor deixa-se levar pela sua imaginação em detrimento da forma e da organização da composição. Uma fantasia não segue nenhum padrão ou fórmula e geralmente é longa.” (tradução nossa)

60 O simples enunciado do título demonstra claramente que a obra que o ostenta tem alguma coisa à margem de toda constituição previamente estabelecida. A Fantasia é uma estrutura livre, de tradição antiga que evoluiu de uma maneira notável. No princípio do século XVI, Fantasia era o mesmo que “Ricercare”. Quando a Fuga tomou uma forma precisa, a Fantasia se opôs com um significado contrário, caracterizado pela alternância de partes que apresentavam uma estrutura definida com outras constituídas por figuras rápidas de escalas, arpejos, etc. Tinha um certo aspecto de improvisação e nela eram frequentes as mudanças de compasso, de movimento e de temas. Ao ser criada a Sonata, a denominação Fantasia foi reservada para a maior parte das obras que não se sujeitavam ao plano daquela; assim, pois, seguia expressando a liberdade de estrutura, ainda que seu conteúdo fosse bastante diferente do anterior. (tradução nossa).

estando sua estrutura presa a um único padrão: a imaginação do compositor. Isto porque um dos processos possíveis dentro de uma Fantasia é dispor de diversos temas livremente, tratando tanto a harmonia como a melodia de forma pessoal.

Na obra de Pereira, é possível encontrar esta liberdade em todas as peças citadas anteriormente. Para ilustrar, mostraremos dois fragmentos da peça *Poema para o Tom*, em que há uma mistura de temas das canções *Triste* e *Dindi* de Tom Jobim. Cyro vai “brincar” com os temas durante toda a peça. No recorte abaixo, veremos um dos trechos no qual as duas canções estão citadas. (Figura 8)

Poema para o Tom

The image shows a musical score for the piece 'Poema para o Tom'. It is in 4/4 time and starts at measure 33. The score is written for piano, with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The piece is divided into two sections: 'Triste' and 'Dindi'. The 'Triste' section starts at measure 33 and ends at measure 37. The 'Dindi' section starts at measure 38 and ends at measure 42. The score includes dynamics such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). Pedal markings are present at the end of each section. The melody in the right hand is a mix of the two themes, while the left hand provides a harmonic accompaniment.

Figura 8 – Fragmento de *Poema para o Tom*, com a mistura dos temas utilizados apontados.

Na introdução da mesma obra, há uma passagem interessante. Imaginemos a solidão de um homem (representado pela canção *Triste*), apaixonado por uma mulher (*Dindi*) numa cena que se passa no burburinho de um bar. Esse trecho musical pretende exprimir esta situação.⁶¹ Para maior clareza, colocamos a melodia de *Triste* e sua letra. (figura 9)

⁶¹ A construção desta cena foi relatada ao autor pelo próprio maestro.

Triste

Tom Jobim

Bossa B₂ B^bmaj⁷ G^bmaj⁷ B⁷ B₂ B^bmaj⁷

Tris-te é vi-ver na so - li-dão Na - dor cru - el de u - ma - pai - xão

7 Tris-te é sa - ber que nin - guém po - de vi-ver de j - lu - são

12 Que nun - ca vai ser nun-ca vai dar O son - ha - dor tem que a - cor - dar

Figura 9 – Trecho inicial da canção *Triste*, de Tom Jobim.

Ao compararmos esta melodia com a versão de Cyro, percebemos duas coisas:

- 1- a alteração rítmica da melodia (tocada pela trompa e pelo flautim);
- 2- a citação das duas primeiras frases aparecem separadas por um arpejo de piano e clarinete.

Juntando todos os elementos, temos a seguinte cena musical: compasso 1 – o burburinho do bar (trêmulo de cordas); compasso 2 – a citação da frase inicial da canção (“Triste é viver na solidão”); compasso 3 – arpejo; compasso 4 – burburinho; compasso 5 – citação do segundo verso, porém com a melodia modificada (“Na dor cruel de uma paixão”); compasso 6 – arpejo; compasso 7 – burburinho. (Figura 9)

Poema para o Tom

Cyro Pereira
Abril 1995

The musical score for "Poema para o Tom" is presented in two systems. The first system covers measures 1 through 4, and the second system covers measures 5 through 8. The score is for a full orchestra and includes parts for Piccolo, Clarinet 1 in Bb, Horn 1/2 in F, Piano, Violin 1 and 2, Viola, and Violoncello. The tempo markings are Adagio (70 +/-), Soli, Stringendo, and A tempo. The score shows a complex interplay of arpeggiated patterns and melodic lines, particularly in the woodwinds and piano. The woodwinds (Piccolo, Clarinet 1 in Bb, Horn 1/2 in F) play a melodic line with triplets and slurs. The piano part features arpeggiated patterns and dynamic markings like *p*, *f*, and *p (sempre)*. The strings (Violin 1 and 2, Viola, Violoncello) play a rhythmic accompaniment with dynamic markings like *p* and *f*. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (Bb).

Figura 9 – Início de *Poema para o Tom*, onde há o tema intercalado com os arpejos. Clarinete em Bb e trompa em F.

A razão dos arpejos, em nossa interpretação, está diretamente relacionada ao ambiente do bar, à idéia de beber e à solidão do indivíduo. Se levarmos em conta o

conceito de que a Fantasia está atrelada à imaginação do compositor, este é, sem dúvida, um bom exemplo.

6 – Considerações finais

Como vimos, as definições de arranjo são bastante amplas e imprecisas. Elas podem abarcar grande quantidade de atividades criativas, atividades estas que, a nosso ver, ultrapassam esta simples denominação, sobretudo quando expandimos seu significado até a paráfrase, a re-elaboração e a recomposição. Lembramos que segundo a lei brasileira dos Direitos Autorais, uma paráfrase já é considerada obra independente.

No caso de Cyro Pereira, muitas de suas peças incorporam ‘citações’, ‘variações’, ‘borrowings’. Pensamos que é adequado chamá-las de Fantasias, mesmo que este seja um termo usado no universo da música erudita. Como se sabe, nos tempos atuais, as fronteiras entre popular e erudito são porosas e sem limites fixos e os conceitos que definem as diversas atividades criativas se ampliaram tanto que a criação de novos paradigmas se faz necessária.

A peça *Carinhoso* de Cyro Pereira possui diversos elementos formais descritos pelos conceitos aqui expostos. Para determinarmos quais são estes elementos, vamos fazer, a seguir, análises musicais sobre o *Carinhoso* de Pixinguinha e o de Pereira, na tentativa de determinar quais as convergências e divergências entre ambas. Esperamos, assim, levantar indícios suficientes para concluirmos se a obra de Cyro Pereira deve ser considerada (ou não) como uma composição própria.

Capítulo III - Análise comparativa - O *Carinhoso* de Pixinguinha e de Cyro Pereira

1 – O *Carinhoso* de Pixinguinha

Cabe ressaltar de início que, apesar de *Carinhoso* ser uma composição hoje consagrada de Pixinguinha, recebeu severas críticas à época de seu lançamento em disco, em 1930:

“O disco 12.877 da Parlaphon apresenta a Orquestra Pixinguinha-Donga.... No complemento, vamos encontrar um choro de Pixinguinha, *Carinhoso*. Parece que o nosso popular compositor anda muito influenciado pelo ritmo e pela melodia da música do *jazz*. É o que temos notado desde algum tempo, mais de uma vez. Nesse seu choro, cuja introdução é um verdadeiro foxtrote, apresenta em seu decorrer combinações da música popular *yankee*. Não nos agradou”.⁶²

O pouco entusiasmo talvez se deva a dois fatores: o primeiro refere-se à sua forma.

Sob este ponto de vista, *Carinhoso* é um choro atípico, pois possui apenas duas partes, ao contrário do tradicional, composto por três. No quadro abaixo há uma comparação entre as formas:

Choro Tradicional	AABBACCA
Carinhoso	AAB ⁶³

Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello em seu livro *A Canção no Tempo* citam o depoimento de Pixinguinha dado ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 1968, onde este esclareceu:

62 Sergio Cabral. *Pixinguinha vida e obra*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978, p. 57.

63 Na análise da forma, “AA” significa que a primeira parte é repetida.

“Eu fiz o “Carinhoso” em 1917. Naquele tempo o pessoal nosso da música não admitia choro assim de duas partes (choro tinha que ter três partes). Então, eu fiz o *Carinhoso* e encostei. Tocar o *Carinhoso* naquele meio! Eu não tocava... ninguém ia aceitar. *Carinhoso* era uma polca, polca lenta. O andamento era o mesmo de hoje e eu classifiquei de polca ou polca vagarosa. Mais tarde mudei para chorinho”. (2002: 153)

O segundo fator pode ser a utilização de uma harmonia um pouco mais sofisticada em alguns momentos, como a utilização de notas fora do acorde na melodia da seção A2 (isto será discutido na análise harmônica).

Para uma melhor apreciação da criação de Cyro Pereira – objeto de nossa análise mais adiante –, não podemos deixar de fazer uma breve consideração sobre o aspecto rítmico. Ainda que o original de Pixinguinha use sempre a célula característica do choro⁶⁴ (figura 1), Cyro, como veremos mais tarde, não a usará nunca.



Figura 1 – Célula característica do Choro.

Cyro aponta que mesmo o ritmo sincopado não é executado com rigor: “A sincopa é um mistério para tocar, pois não soa exatamente como é escrita. E o que chega mais perto da sincopa, especialmente para os instrumentos de cordas, é a tercina”⁶⁵.

64 Ainda que esta seja a “célula característica” do Choro, ela é executada de forma mais rigorosa em versões instrumentais. Quando cantada, esta célula deixa de ter uma rigidez rítmica, ficando muitas vezes, próxima da quiáltera.

65 Cf. conversa com o autor.

1.1 – Forma

Vamos apenas apontar que há uma introdução presente na partitura de referência usada aqui, mas não iremos analisá-la, já que Cyro Pereira criou sua própria introdução.⁶⁶

Do ponto de vista da forma, a estrutura de *Carinhoso* está dividida da seguinte maneira: a primeira parte (A) é composta por 16 compassos e pode ser dividida em duas seções (letras de ensaio A1 e A2) e a segunda (B) possui 24 compassos e pode ser dividida em três seções (letras de ensaio B1, B2 e B3).

A melodia é sempre em anacruse, com exceção de B2 (2ª seção da 2ª parte). Cada seção possui 8 compassos. No final há uma ponte para a volta, também usada para finalização, neste caso, preparando uma pequena Coda.

A seguir colocaremos a partitura de *Carinhoso* usada como referência para nossa análise comparativa. Ela tem todos os aspectos importantes destacados: a melodia, sua harmonia e sua forma dividida em seções.⁶⁷ (figura 2)

66 A introdução presente na partitura de referência da Editora Mangione foi suprimida da que será usada como base para nosso estudo, mas o fac-símile está no apêndice.

67 Esta é uma cópia da edição da Editora Mangione S.A., 1968.

Carinhoso

Samba Estilizado

Música de Alfredo Vianna (Pixinguinha)

Letra de João de Barro

Melodia

A1
Bbm F Faug F6 Faug F Faug F6 F7 Am Aaug Am6 Aaug Am Aaug

1a parte - Seção 1

A2
8 Am6 A7 Dm G7 C F7 Bb D7 Gm G7

1a parte - Seção 2

14 C7 F Bbm 1. F 2. F **B1** Am Dm E7

2a parte - Seção 1

20 Am G7 C D7 G7 C C#7 Gm C7

B2
26 F E7 Gm7 C7 F A7

2a parte - Seção 2

B3
34 Dm A7 Dm7 F7 Bb D7 Gm Bbm F

2a parte - Seção 3

39 C7 F F7 Fdim Bbm F F7 Fdim Bbm F

Coda

© Copyright by Editorial Mangione S.A. - Sucessora de E. S. Mangione - São Paulo - Brasil

Todos os direitos reservados para todos os países - All rights reserved

Figura 2 – Carinhoso dividido em Seções e com Harmonização

1.2 – Aspectos Harmônicos

A tonalidade da peça é Fá Maior. O acorde que precede o Fá Maior é um Si Bemol menor, que é um empréstimo do campo menor de Fá, criando uma progressão cromática (Ré Bemol indo para Dó e Si Bemol indo para Lá), como sugerido pela figura 3.

Melodia

Bbm F F^{aug}

Progressão cromática

Figura 3 – Progressão cromática sugerida pela harmonia.

Uma característica importante desta peça é a progressão harmônica que o autor faz na 1ª seção da 1ª parte (letra A1 de ensaio); há nos primeiros quatro compassos uma linha melódica cromática que define exatamente a harmonia, passando pelos graus importantes dos respectivos acordes (quinta aumentada e sexta). Nos quatro compassos seguintes, vê-se o mesmo procedimento, como uma espécie de resposta, agora em Lá menor (IIIº grau) (figura 4).

A1

F F^{aug} F⁶ F^{aug} F F^{aug} F⁶ F⁷ Am A^{aug} Am⁶ A^{aug} Am A^{aug} Am⁶ A⁷

Linha Melódica Cromática da 5ª à 6ª (Tônica) Linha Melódica Cromática da 5ª à 6ª (IIIº grau)

Figura 4 – Progressão característica da 1ª seção

Nos primeiros compassos da 2ª parte da 1ª seção (letra A2 de ensaio) acontece uma progressão harmônica em quartas (com dominantes individuais), começando com Lá Maior com sétima (anacruse), a dominante de Ré menor (relativa menor de Fá Maior), delineando o seguinte caminho harmônico: Lá Maior com sétima/ Ré menor; Sol Maior com sétima/ Dó Maior; Fá Maior com sétima/ Si Bemol. Nos compassos

finais há uma cadência de dominante da dominante/ dominante/ tônica (compassos 13/14/15). Nos compassos 15/16 há a progressão Fá Maior – Si Bemol menor – Fá Maior. Este Si bemol menor, a exemplo do começo, pode ser considerado como um empréstimo do campo menor. Talvez esta seção seja a que gerou a crítica de influência americana na peça, pois aqui a melodia de Pixinguinha usa sempre as extensões altas nas cabeças dos compassos 9 a 13, como mostrado na figura 5.

A2

Ciclo de Quartas e Extensões Altas (9ªs e 11ªs)

Figura 5 – As extensões altas estão marcadas com círculos.

Na 1ª seção da 2ª parte (letra B1 de ensaio) – há uma modulação para Lá menor, caracterizado pela dominante de Lá (Mi Maior com sétima e a confirmação da nova tonalidade com a cadência Ré menor/ Mi Maior com sétima/ Lá menor no segundo e terceiro compassos da letra B1), retornando ao Fá Maior na letra B2 de ensaio (também caracterizado pela dominante Dó Maior com sétima e a finalização desta frase em Fá Maior). No final da seção há uma cadência para volta ao Fá Maior (figura 6).

B1

Cadência de Confirmação da Modulação para Am

Figura 6 – A seção B1.

Na seção B2, além de ser a única que não começa em anacruse, no compasso 28 há o aparecimento de um acorde de Mi Maior, que pode ser considerado como a dominante individual do terceiro grau (Lá menor), mas há uma cadência de engano indo para Sol menor. Aqui podemos pensar mais uma vez em uma progressão cromática. No final da seção há um Lá Maior com sétima, preparando o Ré menor da seção seguinte (figura 7).

B2

26 F E⁷ Gm⁷ C⁷ F A⁷

Progressão cromática

Figura 7 – A seção B2 e a progressão cromática sugerida pela harmonia nos compassos 29 e 30.

O primeiro acorde da última seção da 2^a parte (letra B3 de ensaio) é Ré menor, mas continuamos no campo de Fá Maior e mais uma vez aparecendo o Si bemol menor como preparação para o Fá no compasso 37. A cadência harmônica final sugere uma linha melódica como a mostrada na figura 8.

B3

33 Dm A⁷ Dm⁷ F⁷ B^b D⁷ Gm B^bm F

Linha Melódica sugerida pela harmonia

39 C⁷ F F⁷ Fdim B^bm F F⁷ Fdim B^bm F

Figura 8 – A seção B3 e a linha melódica sugerida pela harmonia a partir do compasso 40.

1.3 – Aspectos Melódicos

Não é objetivo desta dissertação exaurir todos os aspectos da composição de Pixinguinha, mas sim apontar alguns elementos que serão chaves para a análise da peça de Cyro Pereira. Portanto, ao discorrermos sobre a melodia, devemos levar em conta que, segundo Arnold Schoenberg, em seu *Fundamentos de Composição Musical*, toda composição parte de um motivo inicial, que pode ser considerado como o “máximo divisor comum” de toda a peça (1993). No caso de *Carinhoso* é fácil destacar a primeira célula como seu motivo principal. (figura 9)



Figura 9 – O motivo principal de Carinhoso.

Ainda segundo Schoenberg, o motivo principal pode ser variado diversas vezes e de diversas formas. Os motivos agrupados em seqüência formam as frases. Neste caso, este motivo está presente em toda a primeira parte da peça (A). Na segunda parte (B), temos um tema contrastante. Podemos determinar que o motivo secundário é constituído pelas quatro semicolcheias iniciais da frase, que será repetido e modificado ao longo dela. Para fins de clareza e futura referência, aqui poderíamos pensar em frases ao invés de motivo. Assim teremos as frases “antecedente” e “conseqüente”. (figura 10)



Figura 10 – As frases iniciais da segunda parte de Carinhoso.

O complemento da seção ‘B’ pode ser considerado como variações do motivo principal.

Vale destaque para o final da peça, onde temos mais uma pequena frase de finalização de período, que também para futura referência, será chamada de 'motivo final antecedente' e 'motivo final conseqüente'. (figura 11)

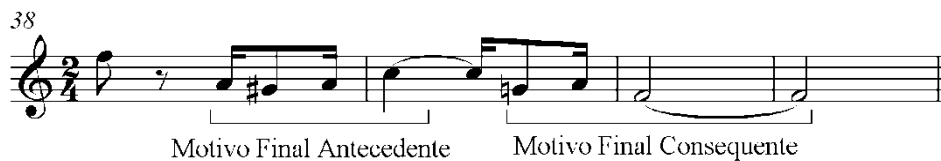


Figura 11 – Os motivos finais da seção ‘B’ de Carinhoso.

Para finalizar, o *Carinhoso* de Pixinguinha tem uma estrutura formal mais simples que a de choros tradicionais, e sua harmonia não traz nenhuma grande inovação pois, ainda que considerada moderna para a época, não fugia muito do campo tonal, transitando o tempo inteiro pelos tons vizinhos, com a progressão dos acordes sugerindo algumas linhas melódicas cromáticas. Do ponto de vista melódico, existem dois temas, ambos baseados em motivos, sendo que o motivo principal é claramente o “máximo divisor comum” da peça, e o motivo secundário aparece apenas na primeira seção da parte “B”.

2 – O *Carinhoso* de Cyro Pereira

Esta análise tem como objetivo salientar as técnicas composicionais utilizadas por Cyro Pereira na construção desta peça, ajudando-nos assim a fundamentar a hipótese central desta dissertação: esta peça é um arranjo ou uma composição?

Para tanto, iremos dissecar todas as seções da obra, sempre do ponto de vista da comparação com o original de Pixinguinha. Tal procedimento se justifica pela seguinte razão: é preciso estabelecer qual a distância entre esta peça e a de Pixinguinha, criando uma visão clara sobre a mesma, permitindo-nos afirmar qual a sua qualificação.

A análise está dividida em tópicos: primeiramente iremos analisar a 'forma', em seguida os “procedimentos harmônicos”. A seguir será a vez dos “tratamentos melódicos e de contracantos”. Finalmente, iremos detalhar as “texturas orquestrais”. Esperamos com isso cobrir os principais aspectos que compõem a obra e assim chegarmos a uma conclusão sólida.

2.1 – Forma

Na versão de Cyro Pereira, a obra não possui a repetição da primeira parte (presente no original), sendo escrita na íntegra duas vezes, com a adição de uma introdução⁶⁸, uma codeta e uma cadência central, dividindo a 1ª exposição da 2ª, e uma pequena Coda.

Introdução	1ª Exposição	Ponte (Codeta) Cadência	2ª Exposição	Coda
1 a 9	9 a 51	51 a 58	58 a 102	102 a 110

Figura 1 – Macro estrutura da peça *Carinhoso* de Cyro Pereira. Os números dentro das divisões são os compassos.

Numa visão mais detalhada sobre a forma, mostraremos todas as seções da peça.

68 A introdução começa em anacruse, que será ignorada para a análise da forma.

Introdução	1ª Exposição	Cadência	2ª Exposição	Coda
1 a 9	9 a 57	57 e 58	58 a 102	102 a 110

Introdução

1 a 9

1ª Exposição

1ª Pt 1ª Sç	1ª Pt 2ª Sç	2ª Pt 1ª Sç	2ª Pt 2ª Sç	2ª Pt 3ª Sç
9 a 17	18 a 27	28 a 36	37 a 44	44 a 51

Ponte (Codeta) Cadência

51 a 57	57 a 58
---------	---------

2ª Exposição

1ª Pt 1ª Sç	1ª Pt 2ª Sç	2ª Pt 1ª Sç	2ª Pt 2ª Sç	2ª Pt 3ª Sç
58 a 66	66 a 75	75 a 89	90 a 96	96 a 102

Coda

102 a 110

Figura 2 – Visão detalhada das seções de Carinhoso de Cyro Pereira. Os números dentro das divisões são os compassos. Quando aparecem números iguais para finalizar e iniciar uma seção é porque a frase é anacrúsica.

2.2 – Procedimentos Harmônicos

Antes de começarmos a análise cabem alguns comentários sobre a maneira como Cyro pensa a harmonia e também sobre sua forma de trabalhar. Pereira afirma que é “extremamente instável harmonicamente...” Ele costuma dizer: “Se me derem chance, eu modulo...”. Por outro lado, sua maneira de construção musical é muitas vezes baseada na sonoridade, sem se preocupar se há ou não um acorde que defina o conjunto de notas usadas simultaneamente (veremos exemplos disto na análise harmônica, nos pontos onde ele pensa em blocos – procedimento chamado de blocagem).

Em algumas situações há o pensamento de acordes sobrepostos⁶⁹, como no compasso 4 onde ele pensa em um Sol Bemol Maior com sétima e nona em cima de um Dó Maior com sétima.

Outro procedimento que deve ser destacado é o fato de ele não se utilizar de armadura de claves, escrevendo os acidentes ocorrentes. Justifica isso de uma maneira simples: “Resolvi escrever assim, não sei se é bom ou ruim, mas é o meu jeito.” E por último, muitas vezes abrirá mão do rigor acadêmico em função da facilidade de leitura, usando notas enarmônicas.

Nesta análise passaremos a utilizar a nomenclatura de música popular para nomear os acordes, apontados por Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas (1995). Tal decisão se deve ao fato de Freitas trabalhar com uma padronização consistente dos símbolos representativos dos acordes.

Por último, queremos ressaltar que esta análise não tem a intenção de esgotar todas as implicações e relações harmônicas que existem dentro da obra, mas apenas funcionar como um guia para um melhor entendimento dela, comparando-a com a de Pixinguinha.

Introdução

A Introdução começa com acordes com muitas extensões. As notas de base da melodia (na cabeça dos tempos) estão sempre situadas nas tensões altas, como a décima-primeira no compasso 1. No compasso 4, assim como no 8 há um acorde de C7 com muitas alterações e que tem a função de dominante.⁷⁰ Na figura 3 temos a melodia com números embaixo das notas. Estas são as extensões, como por exemplo: 9b é igual à nona menor do acorde; 11 é igual à décima-primeira do acorde (quarta); 11# é a décima-primeira aumentada; 13 é a decima-terceira (sexta), etc.

69 Sobre esse procedimento, Renato Kutner (2006) afirma que: “Cyro escreve quase exclusivamente sem armadura de clave. Em reunião com o compositor no dia 9/05/2005, perguntei sobre o uso da harmonia nesta obra (*Suíte Brasileira 2*); ele explicou que procurou não se fixar em tonalidade alguma, modulando sempre, sendo essa a característica geral de suas obras há muitos anos. Tal maneira de utilizar a harmonia remete-nos ao conceito de polarização, apresentado por Stravinsky em sua Poética musical, na qual ele afirma: Por mais de um século, a música vem nos oferecendo seguidos exemplos de um estilo em que a dissonância alcançou sua emancipação. Ela já não está amarrada à sua função antiga. Tendo se tornado uma entidade auto-suficiente, muitas vezes não prepara nem antecipa alguma coisa.” (p. 23).

70 Cyro considera estes acordes como uma sobreposição de Gb9 em cima de um C7.

Para facilitar a compreensão dos aspectos discutidos, utilizaremos uma redução onde nem sempre as oitavas serão respeitadas, unicamente por razões de simplificação da escrita.

Figura 3 – Harmonias da Introdução do Carinhoso de Cyro Pereira.

1ª Exposição

Nesta primeira exposição há uma maior liberdade por parte de Pereira, tanto do ponto de vista melódico (como será visto), como harmônico. Aqui ele irá desenvolver livremente suas idéias.

Primeira Seção da Primeira Parte (A1)

A seção começa em Fm (ao invés de F do original). Nos compassos 10 a 13 há a preservação da idéia de mesmo acorde, apenas com as alterações propostas pelo contracanto (Fm, FmMaj7, Fm7 e Fm6). No compasso 14, onde deveria acontecer a

repetição do procedimento, Pereira ao invés de subir harmonicamente uma terça Maior, desce usando o mesmo intervalo, chegando em Dbmaj7. Nestes próximos 4 compassos ele faz uma progressão própria e termina a seção com um acorde com muitas tensões, pois possui dois trítomos: C# e G (nas pontas) e D# e A. Se pensarmos apenas nestes intervalos, poderíamos dizer que é um acorde de A7 sobreposto por um B7. Na figura 4 estão destacadas estas tensões.

10

Fm Fm(maj7) Fm7 Fm6 Fm Fm(maj7)

Linha Melódica

Linha Harmônica

Baixo

13

Fm7 Fm6 Dbmaj7 Dm7(b5) Gb7(9)/Db Dm7(9)11 A7(9)11/C#

L.M.

L.H.

Bx.

As chaves marcam os trítomos

Figura 4 – Harmonia da Seção A1 da 1ª Exposição.

Segunda Seção da Primeira Parte (A2)

O tratamento dado na primeira parte desta seção é o de harmonia em bloco, ou seja, aqui todas as notas da melodia possuem um acorde. Como já foi comentado, a preocupação principal de Pereira é a verticalização, ou seja, a sonoridade de cada acorde (e não o possível nome dele). Como destaques ficam a alteração da melodia (meio tom acima do que deveria ser nos compassos 19 a 21 – detalhado na análise melódica), a criação de uma progressão harmônica própria, completamente diferente daquela em quartas de Pixinguinha e a volta ao que seria a melodia original na segunda metade do compasso 21.

18

$Eb7(9)$ $D\flat9$ $G7(9)\flat13$ $F\sharp m7(\flat5)11$ $Am7(9)11$ $C7(9)\sharp11$ $F\sharp7(\flat9)/E$ $Eb7(9)\sharp11$

Linha Melódica
 Linha Harmônica
 Baixo

21 $B\flat7(9)\sharp11$ $Ebm7(9)$ $D\flat maj7$ $Bbm7(9)$ $G\flat7(9)/E$

L.M.
 L.H.
 Bx.

24 $Cm7(\flat5)$ $F\flat7\flat13$ Eb $Bbm4-3$

rall. a tempo

arco

Figura 5 – Harmonia da Seção A2 da 1ª Exposição.

No compasso 22 acontece uma passagem interessante, usada para encerrar a blocagem: no primeiro tempo há um acorde de $D\flat maj7$; em seguida, há uma colcheia nos violoncelos e contrabaixos, criando um Bbm e no segundo tempo um $G\flat7(9)/E$, onde o E pode ser considerado sua sétima enarmônica ($F\flat$). Para finalizar a seção é usada uma cadência plagal com retardo nos segundos violinos para a chegada da terça ($Eb - Bbm4-3$). (figura 5).

Primeira Seção da Segunda Parte (B1)

Nesta seção o tratamento harmônico é completamente diferente da anterior, pois Cyro usa uma harmonia com menos alterações, simulando o tratamento harmônico do classicismo e da época dos Minuetos, usando uma progressão de acordes muito

semelhante à original, só que uma terça menor abaixo. A seqüência harmônica de preparação para a próxima seção, compassos 34 a 36 também é similar, ou seja, ela prepara um Db. Na tabela a seguir podemos ver na linha superior a progressão de Pereira, na central está a mesma progressão transposta para a tonalidade do original e a inferior com a descrição dos acordes de Pixinguinha.

compasso	28	29	30	31	32	33	34	35	36
Pereira	Fm	Bbm	Fm	Dbmaj7	Ab/Eb	Bb7 Eb7	Ab A/G	Gbmaj7	Ab/Eb
Pereira Transposto	Am	Dm	Am	Fmaj7	C/G	D7 G7	C C#/G	Bbmaj7	C/G
Pixinguinha	Am	Dm E7	Am	G7	C	D7 G7	C C#	Gm	C7

Analisando as progressões, veremos que, apesar das pequenas diferenças, como no compasso 31, as harmonias são muito parecidas.

Segunda Seção da Segunda Parte (B2)

No começo desta seção acontece uma pequena surpresa: ao invés de resolver a frase em Db, como preparado pelo Ab anterior, Cyro sobe meio tom resolvendo em Dmaj7. A nota de resolução da melodia, que seria a tônica Db, se transforma em C# (sétima maior do acorde). A partir daí, Pereira desenvolve sua própria progressão harmônica, mais uma vez desvinculada do original. A seção termina num F#7 que é a dominante de Bm7, acorde que iniciará a próxima seção. É interessante notar que algumas notas de apoio da melodia são a quarta ou a décima primeira aumentada (compassos 39 e 40). Na figura 6 há o detalhamento da harmonia deste trecho.

37 Dmaj⁷ G^{#4} sus⁷ G^{#7}

Linha Melódica

Linha Harmônica

Baixo

40 D⁷⁽⁹⁾ #11 F^{#7(9)} Em⁷⁽⁹⁾ A⁷⁽⁹⁾ 13 Dmaj⁷⁽⁹⁾ C^{#m7(b5)} F^{#7}

L.M.

L.H.

Bx.

Figura 6 – Harmonia da Seção B2 da 1ª Exposição.

Terceira Seção da Segunda Parte (B3)

A dominante F#7 do final da seção anterior não é resolvida imediatamente, pois ele vai para há um C#7 (dominante da dominante), volta ao F#7 e resolve no Bm7, com a melodia que começa no compasso 46 na mesma posição intervalar que a original de Pixinguinha, ou seja, é a terça do acorde. Passada esta coincidência, Cyro mais uma vez faz um caminho próprio de progressão de acordes. No compasso 49 ele faz outra blocagem, mas desta vez curta. No compasso 50 há novamente a sincronia de posição intervalar da melodia: é a tônica. Neste ponto, Cyro prepara outra surpresa: há uma frase cromática nos baixos, e a harmonia caminha indo de um D9, passando por um Dm9(b5)/F e chegando num Em7, com a nota da melodia mantida. Isto vai servir como preparação para a Codeta. (figura 7)

Figura 7 – Harmonia da Seção B2 da 1ª Exposição.

Codeta e Cadência

A Codeta é uma seqüência original de Pereira, desenvolvida a partir do motivo final antecedente da peça. Sua progressão é quase cromática, especialmente se pensarmos nos compassos 53 a 55. No compasso 56 há uma lembrança do acorde que serviu como preparação para a primeira exposição, mas aqui com menos alterações. Ele pode ser considerado como um Gb sobreposto ao acorde de C.

A cadência, ainda que não tenha acompanhamento harmônico, pode ser pensada em duas partes: a primeira que vai até a fermata sob a nota Lá (duas linhas suplementares abaixo do pentagrama) onde o violino 'brinca' com a idéia das duas tonalidades (C e Gb ou F#); a segunda começa na fermata, com uma especie de arpejo que pode ser pensado sobre um acorde de A7b9. (figura 8)

52 Calmo ♩=86
Em7(9) A7 F#m7(9)11 F7(9)

53 Eb6/9/Bb E7(9) Ebmaj7 Dm7(b5) C7#11/b9 Cadenza solo

58 Gb C F# C

Campos Harmônicos de C e Gb (F#)

58 F# C calmo

Campo Harmônico de A7(b9)

Figura 8 – Harmonia da Codeta e da Cadência.

2ª Exposição

Durante toda a segunda exposição a melodia utilizada estará baseada no original de Pixinguinha, ou seja, as notas base serão as mesmas. Como será mostrado na análise melódica, aqui acontecem modificações no ritmo, ornamentações e até mesmo a manutenção das frases de Pixinguinha. Por outro lado, a harmonia será bastante modificada.

Primeira Seção da Primeira Parte (A1)

A posição intervalar da nota da cabeça do compasso 59, em relação ao acorde sai da terça Maior no original para a sétima menor. A progressão de quinta à sexta aqui é substituída pela frase dos segundos violinos, indo da quarta à terça Maior nos compassos 59 e 60 e da sétima Maior à sétima menor (D# - enarmônico de Eb⁷¹) nos compassos 61 e 62. No compasso 65 ele faz um pequeno movimento de sobreposição de acordes, onde pode-se pensar em um D como base (mas com a melodia na nona – nota Mi) e uma progressão interna de E9 e F9. Este é mais um procedimento cromático, que como já vimos, é muito utilizado nesta peça. (figura 9)

The musical score for Figure 9 is presented in two systems. The first system, measures 58-62, features three staves: 'Linha Melódica' (Melodic Line), 'Linha Harmônica' (Harmonic Line), and 'Baixo' (Bass). Measure 58 starts with a triplet of eighth notes. Measure 59 is marked with a box containing the number '59' and includes the chord symbol $Bm7(b5)$. A bracketed annotation 'Movimento da 4ª à 3ª M' spans measures 59 and 60. Measure 60 has the chord symbol $Bbmaj7$. Measure 61 has the chord symbol $F\#m7$. Measure 62 has the chord symbol $F7$. A bracketed annotation 'Movimento da 7ª M à 7ª m (D# = Eb)' spans measures 61 and 62. The second system, measures 63-65, features three staves: 'I.M.' (First Violin), 'L.H.' (Second Violin), and 'Bx.' (Bass). Measure 63 has the chord symbol Am . Measure 64 has the chord symbol $F7(9)13$. Measure 65 has the chord symbol $D9(\#11)13$. A bracketed annotation 'Movimento Cromático E9 ↔ F9' is located in the bass staff for measure 65.

Figura 9 – Harmonia da Seção A1 da 2ª Exposição.

71 Este é um caso típico onde Pereira usa o enarmônico para simplificar a leitura do executante.

Segunda Seção da Primeira Parte (A2)

Nesta seção (A2), Cyro irá manter tanto a melodia como a harmonia, isto do compasso 67 até o 72. No compasso 73 há mais uma surpresa: se tudo continuasse como no original, a resolução da seqüência seria no acorde de F. No entanto, Pereira resolve em Dbmaj7 fazendo em seguida uma pequena cadência cromática de Gb, Fmaj7 e E7b9b13. Mais uma vez, como em outras terminações de seções, Cyro usa um acorde com muitos graus altos no compasso 75, que poderia ser pensado como um Dm sobre um E. (figura 10)

Figura 10 – Harmonia da Seção A2 da 2ª Exposição.

Primeira Seção da Segunda Parte (B1)

Nesta seção (B1) há uma adição ao material original de Pixinguinha. A melodia é a mesma nos compassos 75 (segundo tempo) até o 77. Cyro utiliza aqui, uma vez mais a técnica de blocagem. No compasso 78, onde a melodia deveria repousar, Pereira

utiliza uma frase nova, classificada por ele como 'enchimento'⁷². No segundo tempo do compasso 79 e primeiro tempo do 80 há uma citação do tema inicial desta seção, mas ao invés de Am, aqui o acorde de suporte é Fmaj7. No segundo tempo do compasso 80 há a retomada da melodia original, mas do compasso 81 ao 84 há a o desdobramento da melodia e Cyro continua trabalhando em blocos. No compasso 84 há o retorno à harmonia original, só que como a fórmula de compassos foi alterada (3/8), aqui há um acorde por compasso, e aqui estão com um pouco mais de alterações (graus altos, como nonas, decimas terceiras, etc). (figura 11)

The figure displays three systems of musical notation for guitar. The first system, starting at measure 75, includes a box labeled '76' above the staff. It features three staves: 'Linha Melódica' (Melodic Line), 'Linha Harmônica' (Harmonic Line), and 'Baixo' (Bass). Chords indicated above the staff are Am⁷⁽⁹⁾, D⁷, E^{7(b9)}, and E^{7(b9)}₅. The second system starts at measure 79 and includes staves for 'L.M.' (Left Middle), 'L.II.' (Left Inner), and 'Bs.' (Bass). Chords above are Fmaj⁷, F^{#m7(b5)}, C/G, C⁶, Adim⁹, Cdim, Em^{7/B}, Adim, Em^{7/G}, and C^{6/E}. The third system starts at measure 83 and includes staves for 'L.M.', 'L.II.', and 'Bs.'. Chords above are D⁹, D⁹, Am⁷⁽⁹⁾, D⁷⁽⁹⁾, G⁷⁽⁹⁾¹¹, G⁷⁽⁹⁾, C⁷, Db^{7(9)13/Cb}, Gm^{7(9)/Bb}, and C^{7(b5)/Cb}. The notation includes various musical symbols such as 'pizz.' (pizzicato), slurs, and dynamic markings.

Figura 11 – Harmonia da Seção B1 da 2ª Exposição.

72 Cf. entrevista ao autor. Neste trecho do original, a melodia descansa, assim, foi natural criar algum complemento (enchimento ou melhor dizendo - preenchimento).

Segunda Seção da Segunda Parte (B2)

Como já aconteceu anteriormente, Cyro não resolve imediatamente a progressão em F, mas adiciona mais dois acordes (Dbmaj7 e Gbmaj7) de maneira a retardar a resolução (compasso 89). A melodia está ornamentada e a harmonia recebe algumas substituições e adições: nos compassos 91 e 92 há a adição de acordes nos primeiros tempos, no 93 há uma substituição (Gm ↔ Bbmaj7), no primeiro tempo do compasso 94 aparece um C7sus4, assim como no 96, que possui um A7sus4, ambos tendo o caminho de resolução da quarta para a terça. No compasso 95 acontece mais uma passagem onde as pontas (baixo e melodia) ficam presas e há uma pequena progressão interna, neste caso, com o acorde G6. (figura 12)

89 Retardo Harmônico

Linha Melódica

Linha Harmônica

Baixo

93

L.M.

L.H.

Bx.

non divisi

arco

pizz.

Progressão Interna

Dbmaj7 Gbmaj7 F Bm7(9)#11 E9 F#m7(11) E7(9)/B

Bb Bbmaj7(#5) C7sus4(9) C7(9) Fmaj7 A7sus4 A13(b5)

Figura 12 – Harmonia da Seção B2 da 2ª Exposição.

Terceira Seção da Segunda Parte (B3)

Aqui a melodia volta a ser apresentada como no original e a progressão harmônica também é similar. Como na 1ª exposição, Cyro interrompe a seção no seu sexto compasso para preparar a Coda. Na tabela abaixo há a comparação entre as progressões de Pixinguinha e Pereira nesta seção. Cabe salientar que Pereira retarda mais uma vez a resolução em F, adicionando um Gbmaj7 antes (compasso 101).

compasso	97	98	99	100	101	102
Pixinguinha	Dm A7	Dm7 F7	Bb D7	Gm Bbm	F	
Pereira	Dm Gdim/D	Dm7 D7b5	Eb79 D7	Gm/D Bbm7	Gbmaj7	F

Coda

Na Coda, Cyro vai utilizar a mesma característica presente na Codeta de colocar a quarta (decima primeira) na melodia dos segundos violinos, isto no primeiro tempo dos compassos 103 e 104.

No compasso 106 a melodia está na nona aumentada. No compasso 107, que é uma lembrança da melodia da seção B1, há a repetição da progressão harmônica do compasso 89 (Dbmaj7 ↔ Gbmaj7) preparando o F de finalização, que não vem, pois como última surpresa Pereira termina a música num acorde de Dmaj7. (figura 13)

Figura 13 – Harmonia da Coda.

2.3 – Tratamento Melódico e Contracantos

Em comparação à partitura original de Pixinguinha, Cyro quase sempre usa a melodia de uma forma alterada. Esta alteração pode aparecer na métrica, no ritmo, na relação intervalar entre as notas ou ainda em ornamentações.

Os contracantos⁷³ são muito utilizados na obra de Pereira, pois sua escrita sempre valoriza o movimento e a fluência melódica das linhas individuais.

O procedimento de análise para estes itens será sempre hierárquico, ou seja, em primeiro lugar serão discutidos os aspectos referentes à melodia, e em seguida aos contracantos, sempre seção por seção.

⁷³ Contracanto: Melodia que acompanha a linha principal e forma com ela uma espécie de diálogo. (Dicionário Grove de música, 1994, p. 217)

Introdução

Nos compassos 1 a 9, o autor utiliza elementos temáticos da 2ª seção da 1ª parte (A2). Ela possui 8 compassos (com anacruse) e está dividida em duas partes: compassos 1 a 4 e 5 a 8. O caráter é de citação e preparação, pois aqui a melodia já aparece invertida (a primeira célula é ascendente, enquanto no original é sempre descendente).

Como já foi discutido no capítulo de análise do *Carinhoso* de Pixinguinha, a primeira diferença importante que deve ser destacada é o tratamento rítmico da primeira célula da Introdução, onde Pereira utiliza uma tercina ao invés da tradicional célula sincopada (figura 14). Este tratamento rítmico diferenciado estará presente em toda a peça, retirando assim o caráter marcado do choro, fazendo com que ela fique mais fluída.



Figura 14 – comparação rítmica entre a célula usada no original e a de Cyro Pereira

No compasso 3 (2/8) há uma citação da 1ª seção da 2ª parte (B1). Nos compassos 5 a 8 acontece a conclusão da introdução, em que a parte final da melodia aparece modificada da seguinte forma: na primeira célula há uma relação descendente de tom/ semitom resolvendo cromaticamente – contrapondo-se ao original tom/ tom resolvendo uma terça Maior acima. Na última célula há uma relação intervalar nova: sétima Maior descendente (se considerarmos o Si natural com Dó bemol), quinta diminuta ascendente e sexta menor ascendente (figura 15).

Figura 15 – linha melódica da introdução

Na introdução há um contracanto já no compasso 1, onde as violas fazem uma citação do que será exposto pelos primeiros violinos no compasso 3, que por sua vez é uma citação da seção B1. No compasso 6 há uma resposta dos segundos violinos à melodia (figura 16).

Moderato ♩ = 100

The image shows two staves of music. The top staff is labeled 'Linha de Contracanto' and 'Violas'. It begins with a triplet of eighth notes marked 'mf'. The bottom staff is labeled 'Segundos Violinos'. It starts with a forte 'f' note, followed by a piano 'pp' note, and then a melodic line with dynamics 'p', 'f', and 'p', ending with a 'rall.' marking.

Figura 16 – linha de contracanto da introdução

1ª Exposição

Primeira Seção da Primeira Parte (A1)

A primeira exposição começa com a primeira célula invertida, ou seja, ascendente, diferente do original que é descendente. Aqui a relação intervalar é de tom/ semitom – contra tom/ tom do tema original, mantendo-se o mesmo intervalo de terça Maior para a quarta nota. Na segunda parte da seção (compasso 14 com anacruse), as relações mudam: tom/ tom/ quarta – contra semitom/ tom/ terça menor do original; a última célula começa uma segunda Maior acima da anterior (diferenciando-se do original onde estas duas últimas células são iguais), e sua relação intervalar é de tom/ semitom/ quarta aumentada. Na figura 17 há uma comparação entre as melodias de Cyro (chamada de Linha Melódica) e de Pixinguinha (Melodia Original).

Figura 17– linhas melódicas da seção A1 da 1ª exposição – Cyro e Pixinguinha

Como citado anteriormente, na seção A1 da peça original há um acompanhamento que define bem os acordes: é a progressão cromática ascendente da quinta do acorde até a sexta (duas vezes), sendo que na segunda ela alcança a sétima, repetindo-se todo o procedimento nos próximos quatro compassos, mas no IIIº grau (Lá menor). Na versão de Pereira uma progressão semelhante acontece apenas nos primeiros quatro compassos (10 a 13). Como a melodia é ascendente, o acompanhamento é descendente, neste caso caminhando da oitava em direção à quinta nos compassos 10 e 11 e da oitava à sexta (mais ornamentada) nos compassos 12 e 13.

Nos compassos 14 e 15, onde o procedimento deveria ser repetido uma terça acima (ou uma terça abaixo se seguíssemos o caminho harmônico), Cyro abandona a progressão criando duas frases (primeiros e segundos violinos) caminhando em sentidos opostos no primeiro tempo e paralelos no segundo. No compasso 16 há uma resposta à melodia com duas vozes, a primeira voz nos primeiros violinos e violas em oitavas e a segunda nos violoncelos (figura 18).

10

Los Violinos

Linha de Contracanto

2os Violinos

Progressão cromática descendente da 8ª à 5ª Progressão ornamentada da 8ª à 6ª

14

Los Violinos e Violas

Violoncelos

Primeiro tempo movimentos contrários
Segundo tempo movimentos paralelos

Figura 18 – linhas de contracanto da 1ª seção da 1ª parte.

Segunda Seção da Primeira Parte (A2)

Ao analisarmos esta seção A2 (sempre em comparação ao original), veremos que a passagem para o compasso 19 acontece através de um intervalo de terça Maior, ao invés de terça menor. Na figura 11 estão presentes 3 linhas melódicas: a original do Cyro (linha superior), a do Cyro transposta uma terça menor abaixo (central) e a de Pixinguinha (inferior). O objetivo desta ilustração é mostrar como Cyro constrói suas frases. Assim, iremos perceber que ao compararmos a linha central com a inferior, notaremos que no compasso 18 as notas são as mesmas, nos compassos 19 e 20 estão uma segunda menor acima e na segunda metade do compasso 21 elas retornam ao que seria a frase normal.

18

Linha Melódica

Linha Melódica Transposta 3ª menor

Mesmas Notas

2ª menor acima

Mesmas Notas

Melodia Original

Figura 19 – Melodia Original do Cyro, Transposta e de Pixinguinha

Esta seção está claramente dividida em duas partes. A separação acontece ao se acrescentar 1 compasso à quadratura (compasso 22), permitindo assim a mudança da melodia dos violinos para os violoncelos, sendo que estes fazem uma frase ornamentada. As relações intervalares também estão alteradas na primeira frase (compassos 23 e 24), mas são mantidas na segunda (compassos 25 e 26). Na figura 20 há a ilustração destas diferenças.

Figura 20 – parte final da 2ª seção da 1ª parte.

Nesta seção não há contracantos, pois como o tratamento dado é em forma de blocagem, todas as vozes estão caminhando juntas ritmicamente, mas com alturas diferentes. Nos compassos 19 a 21 os violoncelos fazem um acompanhamento harmônico (em *pizzicato*). Cabe um destaque para a frase dos segundos violinos no compasso 27 (figura 21), mas isto já foi tratado na análise dos procedimentos harmônicos (cadência plagal).

Figura 21 – Acompanhamento Harmônico dos Violoncelos e frase final dos segundos violinos da 2ª seção da 1ª parte.

Primeira Seção da Segunda Parte (B1)

Nesta seção (B1) aparece uma alteração métrica. A peça passa de 4/8 para 3/8, com a indicação de “Tempo de Minuetto”. Se mais uma vez transpusermos a linha melódica de Cyro para o tom de Pixinguinha, iremos perceber que a diferença principal entre ambas é a inserção de algumas células com o motivo secundário modificado, para

completar a nova métrica (figura 23). Um outro fato que deve ser mencionado é que Pixinguinha começa a frase como anacruse (figura 22) e Cyro utiliza uma frase tética, ou seja, ele começa na cabeça do compasso.



Figura 22 – Melodia da seção B1 de Pixinguinha.

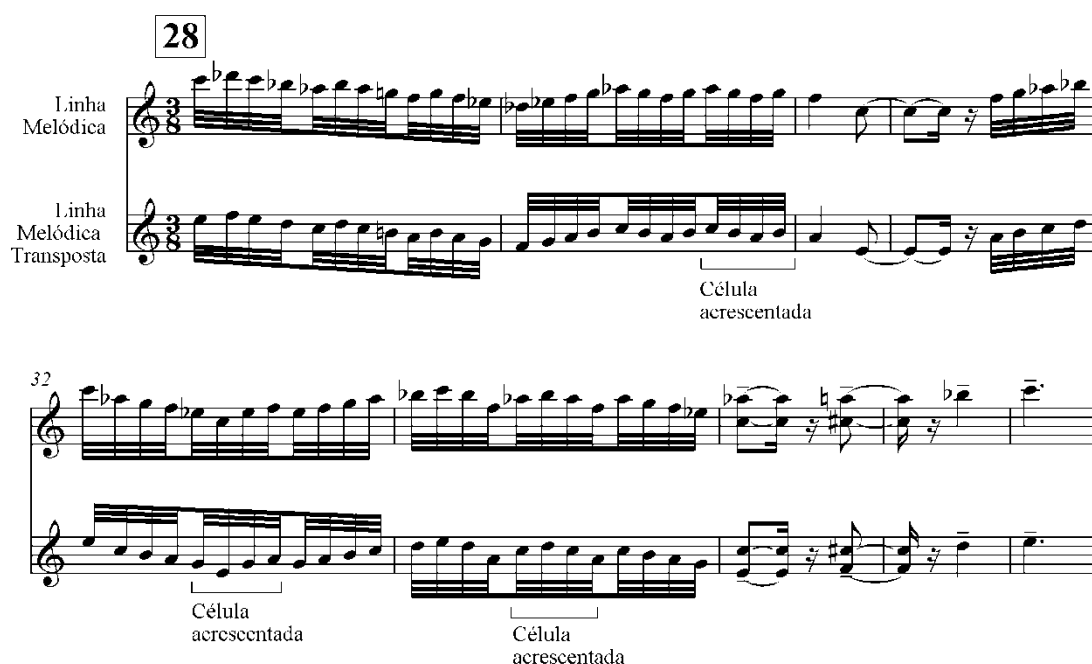


Figura 23 – Melodia da seção B1 de Cyro Pereira com a linha de baixo na mesma tonalidade do original.

Nesta seção há um intenso trabalho de contracantos, especialmente na linha dos segundos violinos. Quando a melodia repousa nos compassos 30 e 31 (passando de fusas para semínimas), as violas se juntam aos segundos violinos para manter o movimento a duas vozes, usando variações do motivo secundário. Nos compassos 32 e 33 estes dois instrumentos têm uma pequena frase típica de minuetos (figura 24).

28

Violino I

Duas vozes

Violino II

Viola

pizz.

Duas vozes arco

31

Frase típica de Minuetos

Frase típica de Minuetos

Figura 24 – Linhas Melódica e de Contracantos da 1ª seção da 2ª parte de Cyro Pereira.

Segunda Seção da Segunda Parte (B2)

Do compasso 37 até o 44, Cyro modifica a melodia, ornamentando-a e alterando sobretudo sua relação rítmica. A melodia está nos violoncelos e mais uma vez Pereira a começa meio tom acima, para logo a seguir retornar meio tom abaixo. Isso é mostrado ao se notar as relações de terça Maior na primeira nota e então terça menor até o final (figura 25). No compasso 41 Cyro não faz a antecipação presente no original. O final da seção tem a mesma terminação: tom/ semitom ascendente e semitom descendente com mesmo ritmo, ou seja, tercinas para Cyro e sincopa para Pixinguinha.

Figura 25 – Linha Melódica de Cyro e de Pixinguinha da 2ª seção da 2ª parte de Cyro Pereira.

Nesta seção o único contracanto acontece no compasso 43 com os primeiros violinos, pois até então todo o acompanhamento é rítmico (em *pizzicato*). A frase funciona como resposta ao compasso 42 (figura 26). Este procedimento de uso de pequenas frases para encerrar uma seção, geralmente com algum cromatismo está muito presente nesta obra de Pereira, aparecendo anteriormente nos compassos 16 e 17, e também em mais algumas passagens descritas à frente (55/56 – 65, etc.).

Figura 26 – Linhas de Contracanto da 2ª seção da 2ª parte de Cyro Pereira.

Terceira Seção da Segunda Parte (B3)

Esta seção também está dividida em duas partes, sendo que a primeira é equivalente aos primeiros 5 compassos da letra de ensaio B3 do original, só que aqui Cyro utiliza a técnica de ampliação métrica nos compassos 44 e 45 (figura 27).

B3

Figura 27 – Comparação entre o início das frase da 3ª seção da 2ª parte de Pixinguinha e Cyro Pereira.

A melodia dos compassos 46 a 48 é a mesma que a do original, só que aqui está transposta e com o ritmo em tercinas ao invés de síncopas, como já foi discutido. Nos compassos 50 e 51 acontece a mesma coisa que no começo desta seção, ou seja, uma ampliação métrica para separar esta parte da seguinte, preparando o que foi chamado de Codeta na análise formal. Na figura 28 podemos observar a ampliação de Cyro.

Figura 28 – Comparação entre as frases da 3ª seção da 2ª parte entre Pixinguinha e Cyro Pereira.

Nesta seção não há um contracanto, mas sim um acompanhamento harmônico, já que metade dos violoncelos vai tocar apenas as notas da harmonia, reforçando os contrabaixos (compassos 46 a 48). No final da seção (compassos 50 e 51) há mais uma progressão cromática de terminação (já citada) (figura 29).

Figura 29 – Acompanhamento harmônico e frase de finalização da 3ª seção da 2ª parte.

Codeta

Nesta seção acontece um pequeno desenvolvimento do motivo final antecedente, presente no compasso 38 do original de Pixinguinha (figura 30). Esta finalização pode ser dividida em antecedente e conseqüente.

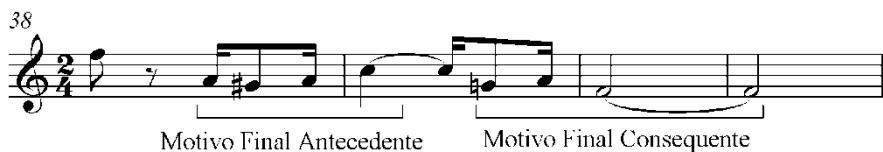


Figura 30 – Frase de finalização da canção de Pixinguinha dividida em motivos finais antecedente e consequente.

Cyro utiliza apenas o motivo final antecedente como material para um breve desenvolvimento, funcionando como preparação para a cadência que está por vir. Há uma alternância entre os intervalos de finalização de cada célula (3ª menor, 3ª Maior e 4ª Justa), enquanto que a célula cromática inicial é preservada (figura 31).

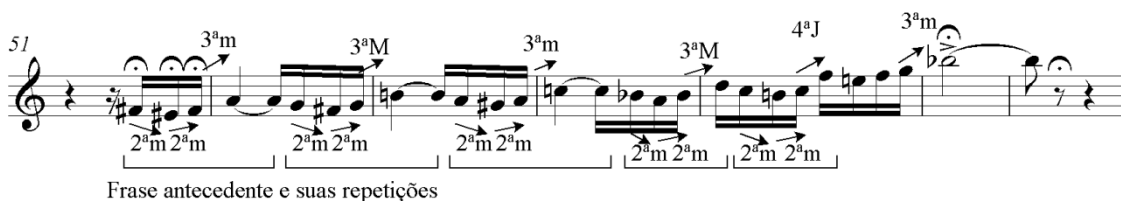


Figura 31 – O Motivo Final Antecedente sendo desenvolvida por Cyro Pereira nos segundos violinos.

Nesta seção não há contracantos, apenas acompanhamento harmônico rítmico (compassos 52 a 54) e melódico (compassos 55 e 56).

Cadência

Como forma de união entre as duas exposições, Cyro desenvolveu uma breve cadência para o *Spalla* da orquestra, onde ele faz citações do motivo principal. No final desta, começa a segunda exposição (figura 32).



Figura 32 – Cadência de *Spalla*, que funciona como ligação entre as duas exposições.

2ª Exposição

Primeira Seção da Primeira Parte (A1)

Aqui as notas utilizadas como base para a melodia são as mesmas do original, só que ela irá aparecer ornamentada, ou seja, o motivo (que aparece ligeiramente modificado) será sempre precedido por um arpejo (figura 33).

The image shows a musical score for the instrument 'Spalla' in 4/8 time. It consists of two staves of music. The first staff starts at measure 59 and contains two measures. The second staff starts at measure 62 and contains four measures. Brackets and labels identify specific musical elements: 'Arpejo' (arpeggio) and 'Motivo modificado' (modified motif). In the first staff, the first measure has a triplet of eighth notes labeled 'Arpejo', followed by a modified motif. The second measure also has a triplet of eighth notes labeled 'Arpejo' followed by a modified motif. The second staff follows the same pattern: the first measure has a triplet of eighth notes labeled 'Arpejo' followed by a modified motif, and the second measure has a triplet of eighth notes labeled 'Arpejo' followed by a modified motif. The final measure of the second staff ends with a whole note.

Figura 33 – Melodia da 1ª seção da 2ª Exposição com as notas principais da melodia destacadas.

Os contracantos desta seção funcionam sempre como resposta à melodia (compassos 59 a 62) e também como uma lembrança àquela passagem descrita na 1ª exposição (progressão cromática da quinta até a sexta). No compasso 65 há mais uma vez uma finalização de seção cromática, só que aqui ela acontece em bloco (figura 34).

The image shows a musical score for contrapuntal parts in 4/8 time, starting at measure 59. It consists of a single staff of music. The first two measures are labeled 'Resposta Cromática' (Chromatic Response) and each contains a triplet of eighth notes. The third measure is also labeled 'Resposta Cromática' and contains a triplet of eighth notes. The fourth measure is labeled 'Terminação de Seção Cromática em bloco' (Block Chromatic Section Termination) and contains a triplet of eighth notes. The fifth measure contains a block of chords, and the sixth measure contains a block of chords.

Figura 34 – Contracantos da 1ª seção da 2ª Exposição e a finalização da seção.

Segunda Seção da Primeira Parte (A2)

Pela primeira vez na peça, Cyro irá usar um material inalterado do original. A célula característica continua como quiáltera, mas as notas são as mesmas. A seção está dividida em duas partes, a primeira do compasso 67 a 70 com o solo nos primeiros violinos e a segunda do compasso 71 (com anacruse) ao 74 com solo nas violas (figura 35).



Figura 35 – Melodia da 1ª seção da 2ª Exposição com as notas principais da melodia destacadas.

Nesta seção, do compasso 67 a 70, Pereira utiliza 3 linhas diferentes de contracantos: os segundos violinos e as violas estão trabalhando em oitavas e divididos, com a voz superior mais uma vez numa frase cromática descendente e a voz inferior em semicolcheias; os violoncelos também estão divididos com a parte superior fazendo uma segunda voz para a frase cromática (voz superior dos segundos violinos e violas) e a parte inferior com um acompanhamento harmônico em *pizzicato* (figura 36).

Figura 36 – 4 linhas de contracantos da 2ª seção da 1ª parte (A2) da 2ª Exposição.

Do compasso 70 ao 73, acontecem frases de respostas à melodia nos primeiros violinos (compasso 70) e nos segundos (compassos 72 e 73), acontece uma frase de terminação de seção que não é cromática (figura 37).

Figura 37 – Contracantos da 2ª seção da 1ª parte (A2) da 2ª Exposição.

Primeira Seção da Segunda Parte (B1)

Nesta seção acontecem algumas alterações importantes: a primeira é em relação à quadratura, pois Cyro adiciona uma variação do motivo secundário no início da frase (compasso 78), aumentando a parte central da frase original (compassos 81 a 84). Também são adicionados quatro compassos em 3/8 na parte final da frase, fazendo com que esta seção tenha 14 compassos (incluindo a anacruse). Na figura 38 há uma comparação da frase de Pereira com a original.

Figura 38 – Comparação entre a melodia de Cyro e a original da 1ª seção da 2ª parte.

Nesta seção não há contracantos, pois todos os instrumentos estão trabalhando em bloco.

Segunda Seção da Segunda Parte (B2)

Aqui há uma volta à idéia da melodia ornamentada, quase em forma de improviso. Ela está nos primeiros violinos e mantém os pontos de referências em relação ao original (figura 39). Uma vez mais, Pereira não faz a antecipação que acontece no original, procedimento idêntico ao da primeira exposição. A terminação da frase é a mesma.

89 Frase de Pereira

Frase de Pixinguinha

93 Sem Antecipação

Antecipação

Mesma frase de finalização de seção

Frase de finalização de seção

Figura 39 – Comparação entre a melodia de Cyro e a original da 2ª seção da 2ª parte.

Os contracantos desta seção acontecem de duas formas diferentes, dividindo-a em duas partes: na primeira, os segundos violinos estão fazendo uma frase em paralelo aos primeiros; na segunda, o tratamento é em bloco. A finalização é mais uma vez com uma frase cromática (figura 40).

89 arco Violinos II

Frase de resposta

93

Contracanto em bloco (as outras vozes não estão mostradas)

Frase de Finalização com cromatismo

Figura 40 – Contracantos da 2ª seção da 2ª Exposição.

Terceira Seção da Segunda Parte (B3)

Repetindo os procedimentos da primeira exposição, aqui Cyro irá utilizar 6 compassos da melodia original. Há apenas uma alteração rítmica no começo da frase e uma pequena ornamentação no compasso 100. Ambas destacadas pelas chaves na figura 41.

96

97

Frase de Pereira

Frase de Pixinguinha

Figura 41 – Comparação entre a melodia de Cyro e a original da 3ª seção da 2ª parte.

Do ponto de vista dos contracantos, nesta seção Pereira se preocupa claramente com as frases individuais, desenvolvendo-as em paralelo. No começo, há alguns instrumentos (segundos violinos e voz superior dos violoncelos) que tocam as mesmas notas da melodia, mas logo seguem caminhos próprios (figura 42), sendo que nos segundos violinos a melodia aparecerá algumas vezes. Na finalização da seção aparece mais uma vez uma terminação cromática.

Violinos I 97
96 Voz inferior

Violinos II Voz Superior

Violinos II Voz inferior

Violas Voz Superior

Violas Voz inferior

Violoncelos Voz superior

Violoncelos Voz inferior

Melodia original

Melodia original

Melodia original

Melodia original

Terminação cromática

Melodia original

Terminação cromática

Figura 42 – Contracantos da seção B3 da 2ª Exposição.

Coda

Para encerrar a peça, Cyro mais uma vez cria um pequeno desenvolvimento sobre o trecho descrito na figura 30, ou seja, o motivo final antecedente, que também precede a Coda de Pixinguinha. A melodia está novamente nos segundos violinos, com um começo similar ao da Codeta, mas uma terça Maior acima. No compasso 105 o desenvolvimento se encerra com uma frase nova e resolvendo com o motivo final conseqüente do original. Em seguida, no compasso 107, os primeiros violinos entram com uma citação da frase antecedente da seção B1 (assim como na introdução). Esta frase termina mais uma vez com um intervalo cromático (figura 43).

102 Violinos II

103

2ªm 2ªm 3ªm 3ªM 3ªm

Frase antecedente e suas repetições

Frase de passagem

Violinos I - Citação da 1ª Sç da 2ª Pt

106

3

Frase consequente nos Violinos II

Figura 43 – Melodias da Coda final do Carinhoso de Cyro Pereira.

Nesta Coda, o único contracanto que acontece está nos compassos 103 e 104 com os primeiros violinos e as violas em oitavas fazendo uma resposta à melodia. (figura 44)

103

Violinos I

Violas

Figura 44 – Melodias da Coda final do Carinhoso de Cyro Pereira.

2.4 – Texturas Orquestrais

Uma das características principais de Cyro Pereira é sua capacidade de manter a atenção do ouvinte. No nosso entender isto acontece por três razões: 1- sua grande imaginação e inventividade musical; 2- sua inquietude harmônica, 3- sua obsessão em alterar, a intervalos regulares, a textura sonora da música. Talvez esta última característica seja a mais marcante de sua obra. Ao ser questionado sobre isto, Cyro revela: “Acho que isto vem dos filmes americanos que vi, pois eles (os americanos) fazem isto sempre, ou seja, mudam o timbre constantemente. Essa foi a maneira que eu encontrei de manter o interesse do ouvinte.”⁷⁴ Este procedimento sistemático constitui-se num dos aspectos mais regulares do seu conjunto de obras.

Cabe salientar que Pereira trabalha escrevendo em primeiro lugar um “rascunhão” com suas principais idéias e os possíveis encadeamentos. Seu pensamento está sempre voltado para a formação musical utilizada, ou seja, não escreve primeiro para piano e depois faz uma transcrição. Ele sempre pensa nos instrumentos escolhidos. O uso do piano (que ele defende como uma ferramenta fundamental para qualquer pessoa que queira compor ou produzir arranjos) é sempre de apoio, sendo usado para a conferência de acordes e passagens. Em seguida, passa tudo para a partitura completa (escrevendo já transposto no caso dos instrumentos transpositores).

São diversos os casos em que há descobertas e soluções inesperadas, como por exemplo, no arranjo de *Adios Nonino* de Astor Piazzolla, Pereira estava dedilhando no piano e errou a melodia. Isto abriu uma possibilidade de re-harmonização que não desperdiçou. Cyro sempre foi muito rápido ao escrever, no entanto, em uma ocasião ficou uma tarde inteirinha para resolver uma pequena passagem de dois compassos. O mais comum é vê-lo sentado à mesa com sua caneta preta à mão, escrevendo suas peças.

No caso de seu *Carinhoso*, a peça foi escrita apenas para a seção de cordas da orquestra. Assim, Cyro sabe que pode utilizar estes instrumentos de pelo menos duas maneiras diferentes: usando o arco e/ou usando os dedos (*pizzicato*). Outra possibilidade é ter divisões nos naipes (*divisi*) incluindo o uso dos *Spallas* como solistas ou mesmo das primeiras estantes (dois executantes). Os golpes de arco também fazem parte de seu repertório, pois ele faz algumas indicações como *leggero* (leve) ou *Sul Ponticello* (que instrui o executante a tocar com o arco próximo ao cavalete). Há o

⁷⁴ Cf. conversa informal com o autor.

recurso da articulação, fazendo com que as notas sejam tocadas mais curtas (*stacatto*) ou mais longas (*legatto*). Temos ainda as indicações de dinâmicas, alterando a intensidade sonora das linhas, ajudando a valorizar as frases importantes ao se determinar que as outras toquem com menos intensidade sonora.

Por último, temos a manipulação do tempo, através de indicações de metrônomo, *rallentandos* e *accelerandos* (diminuição ou aceleração gradual do andamento) e fermatas, fazendo com que o discurso seja interrompido (quando acontece no final de uma frase ou seção) ou valorizando seu início (quando acontece em notas no começo de uma frase ou seção).

Estas são algumas das ferramentas que formam o arsenal de possibilidades para a orquestração e Cyro as utiliza com maestria, sendo sempre muito claro quanto às suas intenções, pois é extremamente detalhista na produção de suas partituras, escrevendo tudo, desde dinâmicas e indicações de tempo até as articulações.

Como já foram feitas as análises harmônica (vertical) e a melódica (horizontal), agora é o momento de nos debruçar sobre as macro-estruturas usadas na criação das texturas sonoras, comparando uma seção em relação à outra. Não haverá o detalhamento de todas as indicações de dinâmica nem de alterações de andamento. Como parte deste trabalho há a editoração eletrônica da peça, que poderá ser consultada no apêndice, onde todos estes itens estão registrados.

As melodias e as harmonizações de Pereira estão de acordo com os objetivos propostos para a seção musical: ao se pensar num Minueto (seção B1), os acordes são coerentes aos utilizados no Classicismo; ao fazer substituição de acordes, um sonoridade diferente é alcançada; ao se preservar uma progressão harmônica, há ênfase na criação de contracantos. Aliado a estes procedimentos há sempre a preocupação em criar atmosferas diferentes para cada seção, alterando a forma de acompanhamento e a densidade orquestral. Isto é conseguido ao se variar a dinâmica, a articulação, a quantidade de vozes diferentes simultâneas e o tipo de emissão sonora (arco ou *pizzicato*).

Para facilitar o entendimento de nossa análise, ao final de cada seção serão inseridos comentários sobre as técnicas composicionais utilizadas.

Introdução

A Introdução pode ser dividida em duas partes. A primeira indo até o compasso 4. A melodia está nos primeiros violinos em *divisi* (em oitavas), com o ritmo em tercinas. Aqui há um contraste rítmico com os violoncelos e contrabaixos em *pizzicato* e as violas com arco (sugerindo a frase que será tocada pelos violinos no compasso 3), todos fazendo frases em semicolcheias. Na segunda parte, há uma espécie de pergunta e resposta entre os primeiros e segundos violinos (compassos 5 e 6). No compasso 7 entram os violoncelos em oitava com os primeiros violinos e a resposta está nos contrabaixos, apenas com um retardo rítmico (nota Dó).

Técnicas composicionais utilizadas: inversão melódica, citação e variação melódica.

1ª Exposição

Primeira Seção da Primeira Parte (A1)

Como o acorde que termina a introdução tem bastante tensões, o início desta 1ª parte traz uma sensação de relaxamento. Há aqui uma diminuição de intensidade sonora, já que a melodia está na primeira estante dos primeiros violinos e com o *spalla* dos violoncelos, fazendo com que a frase seja executada em três oitavas. O acompanhamento também é feito em três oitavas, com os primeiros violinos (sem a primeira estante), os segundos (oitava abaixo) e os violoncelos (sem o *spalla*) oitava abaixo dos segundos violinos. Esta seção também pode ser dividida em duas, sob o ponto de vista do acompanhamento harmônico. As violas e os contrabaixos estão em *pizzicato* nos compassos 10 a 13, com ritmos em semicolcheias (em contraste com as tercinas da melodia e do contracanto). Nos compassos 14 a 17, as violas e os contrabaixos mudam para arco. O acompanhamento agora fica mais denso, com as violas em oitavas com os primeiros violinos, os violoncelos uma terça abaixo, os segundos com movimento contrário aos demais e os contrabaixos apenas com mínimas e semínimas.

Técnicas composicionais utilizadas: inversão melódica, variação harmônica e contrapontística.

Segunda Seção da Primeira Parte (A2)

Esta seção começa com um tratamento contrastante ao da anterior, pois a primeira parte desta seção traz a melodia harmonizada em bloco, com cinco vozes (compassos 18 a 22). O acompanhamento está nos violoncelos e contrabaixos em *pizzicato*, mais uma vez com ritmos em semicolcheias, contra as tercinas da melodia. Na segunda parte, a melodia vai para os violoncelos (com arco), mas pode-se dizer que o acompanhamento continua bloqueado, mas menos denso.

Técnicas composicionais utilizadas: variação melódica e harmônica.

Primeira Seção da Segunda Parte (B1)

Aqui acontece uma amostra do bom humor de Pereira, pois ele muda o estilo, fazendo nesta seção uma 'brincadeira', tratando-a como se fosse um minueto do classicismo (segundo Cyro, a la Boccherini⁷⁵). A melodia está nos primeiros violinos, os segundos fazem o contracanto. As violas estão em *pizzicato* com acompanhamento harmônico e depois se juntam aos segundos nos contracantos. Os violoncelos e os contrabaixos estão em *pizzicato* (acompanhamento harmônico). Essa atmosfera vai do compasso 28 ao 33. No compasso 34 começa a preparação para a próxima seção, com todos com arco e em bloco.

Técnicas composicionais utilizadas: variação métrica, ampliação e variação contrapontística.

Segunda Seção da Segunda Parte (B2)

A melodia vai para os violoncelos (quase como um improviso), os acordes voltam a ter mais tensões e o acompanhamento é todo em bloco, muito rítmico, primeiro em *pizzicato* e depois com arco.

Técnicas composicionais utilizadas: ornamentação melódica e variação harmônica.

75 Cf. entrevista ao autor.

Terceira Seção da Segunda Parte (B3)

Fora os contrabaixos, todos os naipes estão em *divisi*. Temos novamente a melodia em três oitavas, nos primeiros violinos e violoncelos (voz superior) e nos segundos violinos (voz inferior). Os contracantos estão em duas linhas em terças e em oitavas (segundos e violas) e harmonização dos violoncelos (voz inferior) e contrabaixos em *pizzicato*. No compasso 50 há uma blocagem da melodia, todos com arco, preparando a Codeta.

Técnicas composicionais utilizadas: variação harmônica.

Codeta e Cadência

A melodia vai para os segundos violinos onde há um pequeno desenvolvimento do motivo final. O acompanhamento é harmônico e bloqueado, sempre em resposta à melodia, todos em *pizzicato*. No compasso 56, todos passam a arco. O acorde final é quase o mesmo do final da introdução. A cadência é executada apenas pelo *spalla*, sem acompanhamento.

Técnicas composicionais utilizadas: ampliação melódica e variação harmônica na Codeta. Na Cadência há a variação melódica de um fragmento da peça, o motivo principal.

2ª Exposição

Primeira Seção da Primeira Parte (A1)

A melodia continua com o *spalla* (quase como improviso). O acompanhamento é em bloco, todos com arco, sendo que nos compassos 59 e 61 os primeiros violinos (com as violas estão oitava abaixo) respondem às frases do *spalla*. No 63 a oitava abaixo vai para os violoncelos. No compasso 65 há uma frase harmônica em bloco.

Técnicas composicionais utilizadas: ornamentação melódica e variação harmônica.

Segunda Seção da Primeira Parte (A2)

Aqui a densidade aumenta, pois fora os contrabaixos, todos estão em *divisi*. A melodia vai para todos os primeiros violinos nos compassos 67 a 70 (em *divisi* e em oitavas). São duas linhas de contracantos (vozes superiores dos segundos, violas e violoncelos) e três linhas de harmonização (vozes inferiores dos segundos e violas – em oitavas; voz inferior dos violoncelos e contrabaixos em *pizzicato*). No compasso 71 a melodia vai para as violas, acabam os *divisis* e todos estão com arco, voltando à estrutura de pergunta e resposta.

Técnicas composicionais utilizadas: variação contrapontística.

Primeira Seção da Segunda Parte (B1)

A exemplo da primeira exposição, nesta seção continua a idéia de 'brincadeira' ou bom humor. Só que com uma solução diferente: todos estão em *pizzicato* e o tratamento harmônico é bloqueado. No final da seção há a preparação com uma progressão que termina na dominante de F.

Técnicas composicionais utilizadas: ampliação, variação melódica e harmônica.

Segunda Seção da Segunda Parte (B2)

Antes de começar a seção, há um retardo harmônico. A melodia está nos primeiros violinos e em forma de improviso. O acompanhamento acontece com os segundos, violas e violoncelos em *divisi*, os contrabaixos estão em *pizzicato*. A partir do compasso 93 o acompanhamento fica mais rítmico, com os contrabaixos com arco e harmonização em bloco.

Técnicas composicionais utilizadas: variação melódica e harmônica.

Terceira Seção da Segunda Parte (B3)

Nos compassos 97 ao 99 todos continuam em *divisi* e a melodia está na voz superior dos primeiros violinos. A oitava da melodia está dividida entre as diversas frases de contracantos. Os contrabaixos estão em *pizzicato* e semicolcheias (novamente

em contraste com as tercinas dos demais). No compasso 100 há uma espécie de reorganização, com a bloqueio da melodia e preparação para a Coda final com um *rallentando*.

Técnicas composicionais utilizadas: variação melódica, harmônica e contrapontística.

Coda

Como na Codeta, a melodia está nos segundos violinos, mais uma vez desenvolvendo o motivo final e a harmonização acontece com os instrumentos com arcos, em forma de resposta e em bloco. No compasso 107 há uma frase dos violinos lembrando a seção B1 e preparando o final, com um acorde inesperado (Dmaj7 ao invés de F).

Técnicas composicionais utilizadas: ampliação, variação melódica, contrapontística e harmônica, além de citação.

2.5 – Resumo da Análise de Texturas Orquestrais

No quadro abaixo há uma simplificação dos procedimentos utilizados por Pereira nesta obra.

Seção	Melodia	Acompanhamento
Introdução 1ª parte	1os Violinos em Oitavas	Linhas de contracantos nas Violas e 2os Violinos. Os Violoncelos e os baixos fazem a harmonização em <i>pizzicato</i>
Introdução 2ª parte	1os Violinos em oitavas, os Violoncelos entram na segunda frase	Bloco harmônico, com arco para todos
A1 1ª parte	1ª Estante dos 1os Violinos em Oitavas e o Spalla dos Violoncelos	Uma linha de contracanto. Os contrabaixos e as violas harmonizando em <i>pizzicato</i>
A1 2ª parte	Idem acima	Duas linhas de contracantos mais os contrabaixos, todos com arco
A2 1ª parte	1os Violinos	Violinos e Viola em bloco. Violoncelos e contrabaixos em <i>pizzicato</i>
A2 2ª parte	Violoncelos	Harmonização em bloco como resposta e com arco para todos
B1	1os Violinos	2os Violinos e Violas em contraponto. Violoncelos e contrabaixos harmonizando em <i>pizzicato</i>

Seção	Melodia	Acompanhamento
B2	Violoncelos	Acompanhamento todo em bloco, primeiro em <i>pizzicato</i> e depois com arco
B3	1os Violinos e Violoncelos (voz superior) 2os Violinos (voz inferior)	2 linhas de contracantos em oitavas e harmonização dos violoncelos (voz inferior) e contrabaixos em <i>pizzicato</i>
Codeta	2os Violinos	Harmonização blocada de resposta à melodia, todos em <i>pizzicato</i>
Cadência	Spalla	
A1	Spalla	Harmonização em linhas de contracantos, todos com arco
A2	1os Violinos em oitavas	Duas linhas de contracantos e três linhas de harmonização, sendo que os violoncelos (voz inferior) e os contrabaixos estão em <i>pizzicato</i>
B1	1os Violinos	Bloco em <i>pizzicato</i>
B2	1os Violinos	Diversas linhas de contracantos. Os contrabaixos alternam entre arco- <i>pizzicato</i> -arco
B3	1os Violinos	Idem
Coda 1ª parte	2os Violinos	Respostas harmônicas em bloco, todos com arco
Coda 2ª parte	1os Violinos	Idem

Conclusão

A produção musical de Cyro Pereira situa-se no universo popular, mas está atravessada por um viés erudito, já que o maestro utiliza a orquestra como forma de expressão, vestindo a música popular com uma roupagem mais sofisticada. Neste trabalho, procuramos identificar em sua formação musical, as origens desta opção definitiva.

Nossa questão central referiu-se à classificação de certas peças de Pereira, especialmente as Fantasias, que entendíamos como composições e não simplesmente arranjos. Para desenvolver este problema, trabalhamos as definições atuais do termo “arranjo” e indicamos que elas são muito amplas, abarcando inclusive procedimentos como paráfrase e recomposição. Segundo a Lei brasileira dos Direitos Autorais, tais paráfrases podem ser entendidas como obras novas (originais). Também discutimos alguns tipos de formas musicais, tais como as Variações, Fantasias e também procedimentos como o “Borrowing”. Procuramos demonstrar que todas estas técnicas são encontradas nas obras de Cyro Pereira.

Em seguida, nos dedicamos, de forma breve, à análise formal, harmônica e melódica do *Carinhoso* de Pixinguinha. A partir dela, identificamos os pontos característicos da peça para servir como referência à realização de uma minuciosa análise do *Carinhoso* de Cyro Pereira, ainda que sem esgotar todas as possibilidades abertas pela obra.

Apontaremos, a seguir, algumas de nossas conclusões nas quais se comparam os dois *Carinhoso*. Com relação à Forma, encontramos diferenças importantes na peça de Pereira, como a não repetição do 'A', a inclusão de uma Codeta e de uma Cadência, além de Introdução e Coda próprias. No quadro abaixo podemos visualizar melhor estas diferenças.

<i>Carinhoso</i> de Pixinguinha	Intro A1 A2 A1 A2 B1 B2 B3 A1 A2 A1 A2 B1 B2 B3 Coda
<i>Carinhoso</i> de Cyro Pereira	Intro A1 A2 B1 B2 B3 Codeta Cadência A1 A2 B1 B2 B3 Coda

A análise dos Procedimentos Harmônicos de Pereira revelou diversas progressões próprias, algumas bem distantes das do original de Pixinguinha.

O Tratamento Melódico e de Contracantos foi igualmente revelador, destacando diversas técnicas composicionais de Pereira, como inversão melódica, citações, ornamentações, alterações métricas, ampliações, alterações intervalares, além de uma grande riqueza na construção dos contracantos.

As texturas orquestrais de Pereira mostraram que cada seção da peça recebeu um tratamento contrastante com a anterior.

Todos estes procedimentos encontrados na peça de Pereira constituem-se num tratamento típico da forma composicional chamada “Variação”. Assim, acreditamos que em nosso trabalho foram encontrados elementos suficientes para afirmarmos que a peça *Carinhoso* de Cyro Pereira apresenta uma estatura compatível com a de uma obra de arte e deve ser classificada como uma composição, no formato “Variações sobre um Tema”.

Portanto, concluímos que a peça deveria ser renomeada com o título de *Variações sobre Carinhoso*, para distingui-la do nome da composição original. Se não, ela estaria confinada à simples denominação de arranjo. Afirmamos, em suma, que esta peça deve ser considerada como uma composição.

Bibliografia:

Dicionários e Manuais:

ADLER, Samuel. *Study of Orchestration, Second Edition*. New York: W. W. Norton & Company, 1989.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira
Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br>

GROVE, *Dicionário de música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

KORSAKOV, Nikolay Rimsky. *Principles of Orchestration*. New York: Dover Publications, Inc. 1964.

NESTICO, Sammy. *The Complete Arranger*. Carlsbad: Fenwood Music Co., Inc. – 1993.

PISTON, Walter. *Orchestration*. New York: W. W. Norton & Company, 1995.

RIDDLE, Nelson. *Arranged by Nelson Riddle*. Miami: Warner Brothers Publications, 1985.

SEBESKY, Don. *Contemporary Arranger, Definitive Edition*. Van Nuys: Alfred Publishing Company, 1994.

Virginia Tech Multimedia Music Dictionary
Disponível em: <http://www.music.vt.edu/musicdictionary/>

Livros:

ANDRADE, Mário. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, s/ data.
_____. *Pequena história da música*. São Paulo: Livraria Martins, 1967.
_____. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Livraria Martins, 1975.

BAILEY, Derek. *Improvisation, it's nature and practice in music*. Ashbourne, England: Da Capo Press, 1993.

BERLINER, Paul. *The infinite art of improvisation*. Chicago: The University of Chicago press, 1994.

- BURKHOLDER, James Peter. *All Made of tunes: Charles Ives and the uses of musical borrowing*. Clarinda: Clarinda Company, 1995.
- CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: Vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1997.
- CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- GARCIA, Tania da Costa. *O “It verde e amarelo” de Carmen Miranda (1930...1946)*. São Paulo: Fapesp/Annablume, 2004.
- COOK, Nicholas. *A guide to musical analysis*. N.York: W.W.Norton &Company, 1992.
- DART, Thurston. *The interpretation of music*. New York: Harper and Row, 1963.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O Diálogo Musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
 _____ *O Discurso dos Sons*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- JARDIM, Gil. *O Estilo Antropofágico de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo: Philharmonia Brasileira, 2005.
- KIEFER, Bruno. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1976.
- MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
 _____ *Vida musical*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- MELLO, Zuza Homem de. *Música popular brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.
- PERPÉTUO, Irineu Franco. *Cyro Pereira, maestro!* São Paulo: DBA, 2005.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente. As transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ/Zahar, 2001.
- SCHOENBERG, Arnold. *Style and idea*. New York: Philosophical Library, 1950
 _____ *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.
- SCHULLER, Gunther. *The history of jazz*. New York: Oxford University Press, 1968.
 _____ *Musings: The Musical Worlds of Gunther Schuller*. New York: Oxford University Press, 1986.
- SEVERIANO, Jairo e HOMEM de MELLO, Zuza. *A Canção no Tempo*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- SILVA, Marília Barboza da & OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Pixinguinha – filho de Ogum Bexiguento*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.

SZENDY, Peter. *Escucha. Una historia del oído melómano*. Barcelona: Paidós, 2003.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Funarte, 1998.

_____. *Música popular - Um tema em debate*. Rio de Janeiro: Saga, 1966.

_____. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.

_____. *Os sons do Brasil: trajetória da música instrumental*. São Paulo: SESC, 1991.

_____. *Pequena história da música popular*. Petrópolis: Vozes, 1974.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. Martins, 1964.

_____. *Carinhoso Etc. (história e inventário do choro)*. Rio de Janeiro: Gráfica Editora do Livro Ltda., 1984.

WISNIK, José Miguel. *O Nacional e o Popular na cultura brasileira*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

_____. *O Som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

YATES, Peter. *Twentieth century music*. New York: Pantheon books, 1967.

ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de formas musicales*. 6.ed. Barcelona: Editorial Labor, 1985.

Teses e artigos:

ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2001. (Dissertação)

_____. "Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular." *Cadernos do Colóquio*, dez. 2001. pp. 94-107.

Disponível em: <http://seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/viewFile/40/8>,

BESSA, Virgínia de Almeida. *"Um bocadinho de cada coisa": trajetória e obra de Pixinguinha. História e Música Popular no Brasil dos anos 20 e 30*. São Paulo: Universidade de São Paulo/FFLCH, 2006. (Dissertação)

_____. "Apontamentos para o estudo do arranjo na música popular brasileira: história, fontes e perspectivas de análise"

Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/almeidabessa.pdf>

CONTÓ, Adriano Del Mastro. *Análise de técnica de orquestração da música brasileira na Suíte Brasileira nº1 de Cyro Pereira* Campinas: Universidade Estadual de Campinas/Instituto de Artes, 2008. (Dissertação)

- COSTA, Rodrigo Marconi. *Tradição e Vanguarda nos arranjos de Rogério Duprat para a Tropicália*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2006. (Dissertação)
- COSTA, Rogério L. M. *O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2003. (Tese)
- CUPANI, Alícia. *Tudo Está Dito? Um Estudo sobre o Conceito de Obra Musical*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista/Instituto de Artes, 2006. (Dissertação)
- DURÃO, Fabio Akcelrud e FENERICK, José Adriano. “Appropriation in Reverse; or What Happens When Popular Music Goes Dodecaphonic”. *Latin American Music Review*, Volume 30, Number 1, Spring/Summer 2009 (pp. 56-68).
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Teoria da Harmonia na Música Popular*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista/Instituto de Artes, 1995. (Dissertação)
- KUTNER, Renato. *Brasileira nº 2 de Cyro Pereira: Análise interpretativa, preparação de edição e redução para viola e piano*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas/Instituto de Artes, 2006. (Dissertação)
- LACERDA, Bruno Renato. *Arranjos de Guerra-Peixe para a Orquestra da Rádio Nacional do Rio de Janeiro*. São Paulo: UNESP/IA, 2009. (Dissertação)
- MAGALHÃES, Alexandre Caldi. *Contracantos de Pixinguinha: contribuições históricas e analíticas para a caracterização do estilo*. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, 2001. (Dissertação)
- MIGUEL, Randolf. *A estilização do folclore na composição de Guerra-Peixe*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2006. (Dissertação)
- NASCIMENTO, H. G. *Recriaturas de Cyro Pereira: Arranjo e interpoética na música popular*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas/Instituto de Artes, 2008. (Tese)
- OLIVEIRA, Joel Barbosa de. *Arranjo linear: uma alternativa às técnicas tradicionais de arranjo em bloco*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas/Instituto de Artes, 2004. (Dissertação)
- PASQUALINI, Maria Elisa Peretti. *Rádio Record de São Paulo: repertório de arranjos (1928-1965)*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1998. (Dissertação)
- PEREIRA, Leandro Ribeiro. *Rádio Nacional do Rio de Janeiro. A música popular brasileira e seus arranjadores (Década de 1930 a 1960)*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2006. (Dissertação)
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. “Jazz, Música Brasileira e fricção de musicalidades”. *Revista Opus*. 11, 2005 (p. 197-207).
- SHIMABUCO, Luciana S. *Dá licença, maestro! : a trajetória musical de Cyro Pereira*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas/Instituto de Artes, 1998. (Dissertação)

TEIXEIRA, Maurício de Carvalho. *Música em conserva. Arranjadores e modernistas na criação de uma sonoridade brasileira*. São Paulo: Universidade de São Paulo/FFLCH, 2001. (Dissertação)

WISNIK, José Miguel. “Entre o erudito e o popular”. *Revista de História*, n 157, 2007 (pp.55-72).

Anexos

Anexo I – Entrevista com Cyro Pereira

Colocaremos aqui uma montagem dos diversos encontros realizados com Cyro Pereira, todos eles gravados. As entrevistas foram realizadas entre 17 de março de 2008 e 17 de agosto de 2009. A intenção é aglutinar o texto em tópicos, pois as conversas com Cyro sempre abordavam diversos assuntos. O texto está editado para melhorar a fluência de leitura.

Eu estou conversando com o Cyro sobre quem é o Cyro Pereira.

Eu sou eu.

Cyro, como você se considera?

Eu me considero um orquestrador. De vez em quando componho as minhas coisas, faço as minhas coisas, mas a grande paixão da minha vida é orquestrar.

Maestro?

Maestro foram circunstâncias que me levaram a reger na Rádio Record, aquela coisa toda, mas eu sou um cara que... Não me considero maestro. Eu faço as minhas coisas, tudo – rejo –, mas não me considero maestro.

Aliás, numa ocasião eu dei uma entrevista, quando eu tinha 23, 24 anos e regia a orquestra na rádio. Era um jornalista que trabalhava na Folha, não me lembro mais, me perguntou: “- *Cyro, como é essa história, você com 23 anos e as pessoas te chamam de maestro.*” Eu falei: “- *Olha, esse negócio de maestro é o seguinte: é que nem apelido. Você chama o cara de Zé e pega. Pra mim me chamaram de maestro, e o apelido pegou.*” [Risos]

Você se considerava um bom pianista?

Eu fui um pianista razoável de música popular. Eu estudei, lógico, piano lá no Sul. Tocava direitinho, tal, principalmente música popular – tanto que eu vim pra cá e toquei piano em boate, piano em baile e tudo isso. Mas a minha meta na vida sempre foi ser orquestrador. É o que eu sempre quis na vida e aos trancos e barrancos consegui.

Mas mesmo na sua época de Rio Grande?

Mesmo na época de Rio Grande, porque eu ouvia muito a Rádio Nacional e ficava apaixonado pelos arranjos do Radamés (Gnattali), do (Lyrio) Panicali e daquele pessoal todo; ouvia as estações argentinas. E foi uma meta: “-*Puxa, eu quero fazer isso!*”

Como é que esses caras conseguem fazer isso?” (Escrever pra orquestra?) Pra orquestra. E aí eu fui indo, fui indo. Cheguei aqui e fui trabalhar na Rádio Record...

Quer dizer que esse é um amor de longa data mesmo?

Desde que eu me conheço por gente. Desde que eu comecei a minha carreira, a minha grande meta foi essa: ser orquestrador. Era um sonho da minha vida, eu ouvia muitas rádios lá no sul, muita rádio da Argentina, porque é colada, depois eu ouvia a rádio Nacional do Rio de Janeiro que era a estação mais famosa do país, com os maestros mais famosos do país. Eu ouvia os Argentinos e me perguntava como é que eles fazem isso, como fazem aquilo e essa coisa foi brotando em mim, que depois na *(Jazz) Botafogo* eu fazia os meus arranjos, quer dizer, não era nem arranjo, era acerto. Era vontade de fazer, sempre tive este sonho...

Você se lembra quando entrou na sua primeira orquestra, a “Jazz Botafogo”?

Em 43, setembro de 1943.

Ou seja, com 14 anos. E você chegou a tocar algum outro instrumento, além do piano, ou não?

Não, não. Nunca toquei.

Você disse que entre suas principais influências estão as rádios argentinas. Quais rádios?

Rádio Belgrano e El Mundo

Você também disse que lá no sul as ouvia muito, inclusive os tangos tinham uma grande importância. Aqui na Jazz Sinfônica o grosso de sua produção de música argentina sempre foi baseado em (Astor) Piazzolla, você já o ouvia nesta época?

Sim, já ouvia, ele tocava bandoneon numa orquestra do Pichuco (orquestra de Aníbal Troilo) na década de 40. Ele era o primeiro bandoneon dessa orquestra e já escrevia arranjos para ela.

Você gostava dele porque? Ele fazia um tango diferente?

É, mais revolucionário. Piazzolla é um músico atual, ouvido no mundo inteiro, por isso que eu escrevi mais Piazzolla. E também pelo gosto.

E para você aprender a escrever para os instrumentos, como é que foi? Você foi vendo, ouvindo...

Foi indo. Foi aqui que eu peguei prática, né? **(Na Record.)** É, na Record.

E antes tinha uma orquestra que trabalhava à tarde lá, do Luiz César, que era uma orquestra de baile, e eu comecei a fazer arranjos para ele. E aí comecei a ver, eu fui estudando e vendo o que funcionava e o que não funcionava. E aí a Record me contratou para fazer arranjos. Depois o (Enrico) Simonetti, um italiano que era maestro da rádio Record também, foi para a TV Record quando esta abriu em 52, por aí, e eu fiquei no lugar dele (na Rádio). Aí me jogaram na frente da orquestra e o (Gabriel) Migliori que me ensinou, né? **(Te ensinou o que, a reger ou...?)** A bater os quatro tempos, a ir com o tempo na frente da orquestra, porque eu não sabia nada! [Risos]

Tanto é que você usa uma escola de regência italiana de fato.

Não, não sei se é italiana. Eu não sei o que era. Isso aí, um dia, conversando com Salvador (Masano), o oboísta, lembra? Que trabalhou lá na Record e na Sinfonia Cultura... O Masano era muito meu amigo, um cara muito bacana. Ele falou: “-*Sabe Cyro, esse negócio de regência tem duas escolas. Eu acho que a outra...*” – ele não me falou que era a italiana, e nem eu sabia, eu estou sabendo agora. Ele falou: “-*Todo mundo... O maestro bate o tempo para a esquerda – 1, 2 a esquerda; e tem uma escola que é ao contrário, o maestro bate para a direita o segundo tempo, porque fica à favor do músico, fica à favor do que a gente aprende no solfejo.*”

E a partir daí eu disse: “-*Pô, esse cara tem razão.*” Comecei a bater o tempo fraco na direita e o tempo forte na esquerda; o tempo fraco pra cima. Eu acho que é muito lógico isso, porque fica à favor do músico, porque ele está ao contrário da gente, não é isso? Quer dizer, a minha direita é a esquerda dele; o meu movimento é a esquerda dele. Eu não sei até que ponto... E eu achei que tinha razão, e a partir daí comecei a fazer assim.

Porque você em geral bate os dois primeiros para baixo...

Não. Um, dois, três, quatro – um pra baixo, dois pra direita, três pra esquerda e o quatro pra cima. Três também: um pra baixo, dois pra esquerda e três pra cima. Agora, eu não sei. Eu estou te falando: eu não tenho escola de maestro, isso foi palpite, que eu achei que o... Eu não tive escola de regência, sabe? Tanto que a coisas mais sérias que eu escrevo, eu não reço porque eu não sei reger aquilo. **(Como a *Rapsódia Latina...*)** *Rapsódia Latina*, aquele negócio do piano (*Fantasia em Ré Maior para Piano e Orquestra*) e agora esse concerto aí de Violino (*Concerto Breve para Violino e Orquestra*). Eu não sei reger essas coisas, não é a minha praia... Aí tem que ser um cara que é regente, como você, o João (Maurício Galindo).

Agora, se a gente fosse pensar nas fases da sua vida? Como é que você dividiria sua vida?

A minha adolescência, a minha juventude lá no Sul; a minha chegada em São Paulo e aqui, o que eu fiz no resto da minha carreira.

Mas se a gente fosse pensar em termos de anos, você veio para São Paulo no começo de [19]50.

Em 1950 mesmo.

Até [19]50, você está em Rio Grande. De [19]50 até [19]73 é a sua vida... (Eu fiquei na Record.) na Record – primeiro na rádio, depois na televisão. Teve um período que você ficou dando aula no CLAM (Centro Livre de Aprendizado Musical), de [19]73 até...

Sei lá! Não me lembro há quanto tempo. Foi uma época lá! Passei uma época lecionando piano lá.

De [19]77 a [19]80, você...

Em 77 eu fui tocar piano no navio pra ganhar a vida, né? **(Mas você só fez isso uma temporada?)** Uma temporada, a temporada de verão. Nós embarcamos no dia 31 de dezembro de [19]76 e voltamos do cruzeiro – sei lá como chama isso aí – no fim de março. Aí já era 77. Fui fazer uns cachês na TV Tupi e acabei ficando lá, eles me registraram, mas a Tupi faliu. Lá tinha um baterista (Jorge Miller), meu amigo, que a mulher dele trabalhava com publicidade e eu fui trabalhar num estúdio que chamava Avant Garde, onde eu trabalhei 8 anos, de [19]80 a [19]88.

Em [19]88 eu comecei a ver que estava ficando bitolado com a publicidade. Eu ia fazer uma coisa e em 16 compassos resolvia... Pensei: “-*Não, alguma coisa está errada!*” [Risos] Aí eu pedi demissão. **(Mas você era registrado lá?)** Era, era registrado. Eu falei com ele: “-*Olha, eu vou me aposentar – para o Armando (Mihanovich), que foi um cara muito bacana. Eu falei: “-Sabe o que eu queria? Que você me mandasse embora para eu pegar o fundo de garantia.” Ele me falou: “-Mas, Cyro, tem uma multa, porque eu não tenho razões.” Eu digo: “-Não, paga a multa que eu te devolvo a multa.” E foi isso que eu fiz.*

Eu estava numa boa, mas começou a inflação e o dinheiro começou a acabar. Eis que de repente, não mais que de repente o Maestro Benito Juarez falou: “-*Cyro, você não quer dar aula aqui no curso de música popular?*” Eu falei: “-*Estou indo! Quando é, é amanhã? Já estou aí!*” Aí fui para a Unicamp, em [19]90 fundaram a Jazz, eu fui

morar em Campinas e fiquei na Unicamp até [19]99, porque eu fiz 70 anos – e aí tem a aposentadoria compulsória e fiquei aqui na Jazz, até a hora que der. [Risos]

Mudando de assunto, vamos pensar em momentos marcantes da sua carreira.

Eu acho que um dos momentos importantes foi o primeiro prêmio que eu ganhei aqui em São Paulo. Tinha um concurso de música no Teatro Municipal, que era escrever uma Suíte – que era um dobrado, uma toada, uma valsa, um choro e um baião. E eu fui concorrer por insistência de um músico da Orquestra da TV Record, o Delamore, que tocava viola. Ele falou: “-*Não, Cyro, faz sim!*” E eu respondia: “-*Ah, sim. Tá bom, eu vou fazer...*” Ele me encheu tanto que eu acabei fazendo, e no fim ganhei uma menção honrosa. Esse foi um momento importante para mim.

No ano seguinte, tinha um concurso da Academia Brasileira de Música, no Rio de Janeiro, que era o Centenário de nascimento do (Ernesto) Nazareth, em que tinha que fazer uma peça com temas do Nazareth. E eu também não estava afim, mas aí foi o Migliori que me encheu. Eu falei: “-*Maestro, como é que eu vou escrever para Academia Brasileira de Música, no Rio de Janeiro? Quem é que me conhece?*” / “-*Ô, Cyro, faça as suas coisas! Imagina! Não tem nada a ver uma coisa com a outra.*” Acabei fazendo uma fantasia para piano e orquestra sobre os temas do Nazareth. Ganhei o segundo lugar e acabei sabendo disso pelo açougueiro; a minha mulher foi comprar carne no açougue e ele falou: “-*Olha, dona Ester. Olha aqui! O seu marido ganhou um prêmio.*” Ela falou: “-*É mesmo?*” Aí ele mostrou o Jornal – não sei se foi a Folha ou o Estado – que estava lá que eu tinha ganhado, e dois ou três dias depois chegou uma carta me convidando, e eu fui ao Rio receber o prêmio. Nunca tocaram porque na Academia Brasileira de Música tinha muito pessoal de esquerda. Aí estourou a Revolução e ficou na gaveta até [19]97, quando o (Rodolfo) Stroeter resolveu fazer um disco (Cyro Pereira – 50 anos de música). Me fugiu o nome do pianista agora que tocou... (Cláudio Richerme)

Mas esses foram dois momentos importantes. Depois houve um terceiro, num festival na Venezuela, em [19]72 – o Festival de Música Popular – e eu e meu parceiro (Mario Albanese) ganhamos terceiro lugar como autores e eu ganhei terceiro (primeiro) lugar como regente. Também foi... Eu estou te falando, ninguém manjava nada de regência... [Risos] Então esses foram três momentos importantes.

Teve outro também, quando eu ganhei o Prêmio Carlos Gomes, do Governo do Estado, que foi pela fundação da Jazz Sinfônica, que foi um prêmio em dinheiro – acho

que foi 10 ‘paus’, 15 ‘paus’, não me lembro. Eu sei que com esse dinheiro eu fui passear na Europa, eu e minha mulher. Olha, gastamos tudo. [Risos]

Agora, Cyro, isso são momentos marcantes profissionais da sua vida. Se a gente pensar musicalmente, tem alguma coisa que você se lembra que você ouviu: “Nossa! O que é isso? Eu nunca ouvi uma coisa assim!”

Ah, diversas, né? Diversas! Porque eu ouvia muito rádio, eu ia muito ao cinema assistir musicais, aqueles musicais americanos (filmes). Isso também me influenciou muito. Às vezes eu ia ver o mesmo filme três vezes só para prestar atenção na música, ver o que é que os caras estavam fazendo.

Dos compositores chamados eruditos, qual que você gosta mais?

O que eu gosto mais é do Ravel e do Debussy. Depois o Stravinsky eu gosto também. Mas em primeiro lugar esses dois.

De ópera, você gosta alguma coisa?

Ópera eu gosto das Aberturas, aquelas... Como é que chama? As Árias. Mas ópera, em si, eu não... Pra falar a verdade, eu nunca assisti a uma ópera inteira.

E musical, musicais da Broadway?

Os musicais da Broadway eu não vi em nenhum lugar, só vi no cinema. E fiz uma temporada lá na Hebraica com uns americanos que eram todos empresários – cantavam, dançavam; e eles montaram uma companhia que fazia espetáculos uma vez por ano com as revistas da Broadway. Era uma orquestra reduzida, e eu escrevi todos aqueles musicais de sucesso – *Hello Dolly*, e não sei o que mais; foram 4 ou 5 anos. Foi outra experiência maravilhosa.

E sobre o cinema americano, você se lembra de algum filme que te marcou?

Acho que todos, nenhum especial, todos os musicais americanos eram sensacionais.

Nos tempos da Record, você tinha contato com a música americana por discos e pelo cinema, mas você fazia adaptações de músicas americanas?

A gente fazia orquestração para os cantores, às vezes músicas brasileiras, mas também americanas. Fazíamos os arranjos de acordo com a programação da rádio.

Era tudo na hora? Vocês tinham que tirar tudo de ouvido?

Não, naquela época tinha edição de música, as músicas eram editadas para piano, hoje não tem mais. Hoje vem tudo com cifras, mas naquele tempo eram todas escritas para piano.

Quando começou a se usar as cifras?

Não sei direito, eu passei a usar só a pouco tempo, aqui na Jazz, principalmente para guitarra, para piano não. Dificilmente escrevo cifras para o piano. Não adianta escrever uma cifra, porque com ela eu não sei exatamente aonde o instrumentista vai colocar as notas. Eu acho que a cifra “emburreceu” um pouco as pessoas.

O que mais você que você lembra que foi importante, se fosse pensar lá no começo?

Pra mim, o importante foi a vinda pra São Paulo, que me fez a carreira.

Mas se a gente pensar em Rio Grande, você tocava em dois grupinhos?

É, em grupos. (E lá você começou a dar os seus primeiros passos como arranjador?) É. Fui escrever. Era conjuntinho pequeno, aquela coisa toda.

E quando você chegou em São Paulo você foi tocar em boate, e depois acabou arranjando...?

Fui pra Record tocar piano.

E de lá?

De lá eu comecei a escrever para orquestra de baile. Foi indo, foi indo – e com o Migliori lá, tal. Quando me contrataram, que o Simonetti foi embora para a televisão, aí eu fui trabalhar com o Migliori, aí sim, eu fiquei lá vinte anos com ele e aprendi tudo. (Com o Migliori?) Com o Migliori. Orquestração em geral, tudo; equilíbrio de orquestra.

Nos tempos da Record Cyro, havia um leque muito grande de arranjadores que trabalhavam com você. Os nomes principais eram o Migliori, que era seu tutor, o Hervé Cordovil, o Simonetti, o Mazagão. Havia um clima de competição entre vocês?

Não, na Record era como uma família, eram todos amigos, todos se respeitavam, conversavam. Ninguém queria ser melhor do que o outro.

Você também lia muito, né?

É, eu sempre fui um cara que li muito. Tudo que tinha sobre orquestração eu lia, inclusive a técnica de ler nas sete claves, para você não ter que fazer conta pra fazer transposição, de um livro de um alemão, da Editora Labor, que eu acho que eu emprestei, perdi – e ele ensinava: escreva assim para tal instrumento que acontece isso. 'Clave Imaginária' chama-se isso; você escreve a nota que já é a nota pro cara (instrumento transpositor) e você está lendo a nota de efeito, e eu acostumei.

Depois eu acostumei a escrever sem armadura, vou pondo tudo no caminho, principalmente as coisas que eu faço; fica às vezes durante os seis compassos (numa

tonalidade) e eu modulo pra outra, e vai encher tudo (de acidentes na clave). Não, eu vou pondo tudo no caminho.

E você tem uma coisa também de sempre se preocupar em facilitar a leitura dos instrumentistas. Às vezes você sacrifica o que seria a harmonia correta...

A harmonia correta, usando um enarmônico, pra facilitar a leitura dos caras, né?

Essa que é uma das coisas importantes: é você perceber que por um lado tem o rigor acadêmico. (Tem o rigor acadêmico, evidentemente.) E por outro lado tem o resultado final. Se você é muito rigoroso academicamente, você faz um negócio tão complicado...

Tão complicado que o cara fica atrapalhado pra ler. Então eu faço enarmonicamente, fica mais fácil para ele tocar e não tem problema. Agora, isso foi uma opção pessoal minha, não é que é assim.

Existia uma diferença entre o arranjo que você fazia para a rádio e para o disco?

Sim, havia, para a rádio é outra coisa. Disco você nunca gravava com orquestra grande, sempre pequena, uns 15 músicos no máximo, pois também nem tinha estúdio para mais que isso.

No disco era sempre mais comportado?

Era mais acompanhamento de cantor, na rádio você fazia o acompanhamento, depois tinha o solo da orquestra, aí a gente fazia o que queria. No disco você fazia uma orquestração de acompanhamento, você tinha uma direção a seguir. Claro que você tinha liberdade harmônica, mas sempre o artista principal era o cantor e não a orquestra.

Agora vamos mudar de assunto. Como é que você diferencia o orchestrador do arranjador?

Eu acho que arranjador... arranjo para mim é conserto de alguma coisa - consertar alguma coisa - vou consertar aquela peça que tá quebrada. Eu acho que mesmo escrevendo para cantores, ele está orquestrando uma música para acompanhar cantor e não fazendo um arranjo. Isso (usar a palavra arranjador) veio dos Americanos "arranged by ciclano" e como ficamos muito "americanalhados", também agora depois tudo virou arranjo. Na rádio se falava orquestração de Radamés Gnatalli, orquestração de fulano de tal e nunca arranjo de fulano. Desculpe essa é minha visão.

Eu tinha uma visão que orquestração era uma coisa mais simples, era simplesmente distribuir, você pega uma peça de piano e você vai orquestrar, ou seja, você vai distribuir as vozes...

Não, isso se chama transcrição, não tem nada a ver com orquestração. Tanto que tem peças que o Ravel fez, como a transcrição para orquestra de *Quadros de uma Exposição*, transcrição de fulano para orquestra.

Então a orquestração no seu modo de entender sempre implica entre outras coisas em alterações harmônicas, etc.

Aí depende de cada um, se a música tem uma harmonia muito rica você não precisa fazer nada, trabalha em cima daquilo.

Se ela é mais pobrezinha...

É, sei lá se você acha que pode ajeitar daqui, é melhor assim, vai ficar melhor assim...

E como é seu processo criativo? Sobretudo quando você está pensando em uma orquestração ou numa composição...

Comigo muita coisa... vou fazer tal coisa e na hora não sai.. de repente vem a idéia. Geralmente as minhas idéias ocorriam sempre quando eu ia dormir. Eu ia deitar e ficava pensando, pensando, começavam a vir as idéias, e fora na hora que você está fazendo, de repente vem outra idéia, pelo menos comigo é assim... mas antes você tem que fazer um plano. Eu faço um plano antes, vou fazer isso, acho vou fazer assim ou assado.

Isso tanto para composição como para arranjo?

Para orquestração também, acho que vou começar assim, de repente na hora acho que é melhor fazer assim.

A próxima coisa é o seguinte: eu enxergo três linhas distintas no que você faz. Uma é quando você simplesmente vai fazer um arranjo pra uma... (Determinada música?) Exato, que é um arranjo pra alguém que vai solar. Na verdade funciona aquela história de você dar uma roupa diferente para alguma coisa que já existe. Existe o seu lado compositor, que é quando você compõe alguma coisa própria... Por exemplo, as *Suítes Brasileiras* são composições suas, *Solito*, *Sacabuxas*, *Saxomania*...

E você tem uma terceira vertente, que é o objeto do meu estudo, que são as suas Fantasias (chamadas de Suítes pelo Cyro); quando você se apropria de um tema de outrem e resolve fazer a sua versão da história. Como é que começou essa idéia? Isso foi por causa do Benito (Juarez), ou você já fazia isso antes?

Não, não. Eu comecei a fazer... Primeiro eu fazia arranjos para o Benito de música popular – emendava duas, três. Mas suíte mesmo, a primeira que eu pensei fazer

foi a do Jobim. (*Jobimniana*.) A do Jobim foi a primeira que eu realmente peguei, torci, tira pra cá, empurra pra lá, está entendendo? Foi a primeira que eu fiz.

Foi o Benito que encomendou? Não, ele nem encomendou. Eu que fiz por mim, e dei pra ele tocar. (**Ah é?**) Ele não encomendou isso aí não. [Risos]

Isso aí foi quando, em 1980?

É, por aí, nessa época, no ano de [19]80, eu fazia muita música popular para ele. Você tocava lá, você lembra, sempre tinha uma música popular, não sei se era no próprio concerto ou na rua – não sei –, eu sei que ele me encomendava e eu fazia. Mas a *Jobimniana* não, a *Jobimniana* eu fiz porque me deu vontade de fazer.

E aí você se identificou com essa história?

É, aí eu achei legal.

E você resolveu fazer uma série?

É, e depois, aqui na Jazz eu fiz uma série.

Mas mesmo lá em Campinas você fez. Por exemplo, *Caymmianiana* você fez primeiro para Campinas, *O fino do choro I*, *Aquarela de Samba*, *Suíte Sertaneja*, o (*Suíte*) *Gershwin*...

É, o Gershwin também. Depois do Jobim eu comecei.

Depois, aqui na Jazz você fez mais algumas e adaptou todas as antigas. O *Gonzagueana* era de Campinas e você alterou bastante na versão da Jazz...

É, porque aqui a orquestra era outra, o jeito de tocar era outro. Então eu comecei a mudar a coisa para o nosso jeito de tocar.

O que você fez pra cá, que eu sei, é (*Suíte*) *Edu Lobo*, acho que o (*Suíte*) *Cole Porter*, (*Suíte*) *Jerome Kern*, (*Suíte*) *Duke Ellington*. O Duke Ellington é de antes, de Campinas, ou não?

Não, Duke Ellington não.

As *Rosas de Noel*, que é recente, e *Encontro com Jacó*, que foi a última que você fez.

E agora eu estou atrás de um álbum do Garoto, o Garoto violonista, que é paulista, pra fazer uma suíte pra ele também – tanto que o Rodrigo (Morte) foi procurar a partitura pra mim.

Tem as *Valsas Paulistas*, que você fez pra Campinas também.

É, mas essa aí é gozada. Foi um cara que apareceu lá em casa, de Tatuí, eu não lembro o nome dele, que tinha uma banda lá, e ele me pediu pra fazer um pot-pourri das

valsas paulistas pra banda. Eu fiz, depois peguei isso e adaptei para a Orquestra de Campinas.

E como você enxerga essa história? Como você, pessoalmente, vê isso, como composição ou como arranjo?

Olha, isso é uma polêmica, né?

Você faz a sua visão.

Eu mudo, faço variações – na minha visão. Acho que é mais uma composição, só que o tema é do outro, que nem o (Sergei) Rachmaninoff, que fez a variação sobre o tema do (Niccolo) Paganini; fez um concerto, né? É isso aí.

Agora, em direção ao Carinhoso, você se lembra porque você decidiu fazer o Carinhoso, como é que foi esse processo?

A peça está dedicada para o Perseu, que era o arquivista da Sinfônica de Campinas, era violinista depois ficou arquivista. Um dia ele falou para mim:

- *Você não dorme, não come, você só escreve?* - Fez uma brincadeira... Aí fiz o Carinhoso, escrevi dedicado à ele. Está escrito no original... “Passei mais uma noite sem dormir... mas só que é dedicado para você”. [Risos]

Porque você resolveu escrever só para cordas?

Eu achei que era... foi a idéia que me veio na cabeça.

Veio a idéia já pronta...

Mais ou menos pronta para fazer com orquestra de cordas.

Você usa no Carinhoso o tempo inteiro tercinas e nunca síncopas, porque isso?

Porque a sincopa na música popular é um mistério para tocar, não é bem aquilo que tá escrito. O que chega mais perto da sincopa principalmente para os instrumentos de cordas é a tercina... o jeito de tocar, a nossa sincopa não é aquilo que está escrito. Não é assim... A mesma coisa que música americana, sendo que eles resolveram o problema dizendo quando tem colcheias são tercinas. Eles arranjaram um jeito, porque realmente é uma tercina. No nosso caso é complicado e o que chega mais perto para as cordas são as tercinas.

Porque quando a gente ouve o Carinhoso tocado pelo Pixinguinha ele faz mais ritmado...

Mais sincopado, mas a semicolcheia é mais comprida, ele não faz ta taa ta ta...

A semicolcheia dura uma tercina, se você escrever do jeito que é, o cara vai demorar 5 horas para ler. (aqui Cyro canta para dar o exemplo, enfatizando que o ritmo da sincopa

deveria ser escrito de outra forma, pois na prática ele soa menos marcado do que está escrito).

Tem muitos lugares aqui que você gosta de fazer contraposições rítmicas em tercinas, ou seja, a melodia em tercinas versus os contrabaixos em semicolcheias...

Isso é para dar sentido rítmico do pandeiro.

Outra coisa sempre recorrente na sua obra como um todo, é sua quase obsessão em mudar a sonoridade completamente a cada 8 compassos, a cada seção.

Porque que você faz isso?

Uma exploração de timbres da orquestra, quanto mais se varia, fica mais interessante para quem ouve do que quando a gente ouve sempre a mesma coisa... Quando dá oportunidade, a gente muda, por isso quando a gente vai escrever precisa escolher bem a tonalidade. Qual a tonalidade que fica melhor, para poder explorar outros instrumentos, principalmente... por exemplo: você vai fazer uma orquestração do Carinhoso, qual a tonalidade que ficaria melhor para você explorar o instrumento, na região do instrumento que ele canta melhor.

Mas você nunca fez mesquinharria com relação à modulação, se precisar modular para ficar melhor, não é?

Pra mim, se tem uma nota que dá para modular, eu já mudo de tom que eu acho que mantém o interesse para quem ouve.

Então as duas coisas que você faz recorrentemente são mudar a textura e eventualmente a tonalidade.

Não sei qual é das minhas orquestrações...acho que é do Caymmi, uma delas que tem um lugar que tem uma nona menor, no meio da frase eu modulo meio tom acima e ninguém se sente mal... [Risos]

No Carinhoso você faz um pouco isso, você coloca a melodia meio tom acima pra depois voltar.

Isso...

Você vai fazendo as coisas... Tem um lugar aqui: o tempo de minueto é claramente um momento de humor.

É, para fazer uma coisa mais leve, com outro clima, outra coisa.

Você pensou como se fosse um minueto de Bocherini?

Sim.

Outro lugar você faz uma brincadeira, onde você segura as pontas que é um ré com mi no baixo e no meio há movimento...

É um contraponto harmônico.

E aqui no finalzinho, tem uma pequena sacanagenzinha... essa segurada onde você faz....

Acaba num lá, a terça do Fá...eu acabei em Re maior, que é um contraste danado.

Tem uma passagem que eu chamei de Codetta, antes da cadência, e você começa com uma frase nos segundos violinos... E quando você vai fazer a Coda de verdade, você continua fazendo com os segundos violinos, isso mostra que você é consistente, usando a referência do que você já fez, né?

Sim, lógico.

Vamos mudar de assunto novamente falando sobre o seu lado pessoal. Você casou quando?

Eu casei em 1953, eu ia fazer 24 anos.

O seu primeiro filho nasceu?

Nasceu... Nove anos depois, a gente não tinha filhos, e resolveu adotar, queria adotar – mas a minha mulher ficou grávida. Eu não sei se era um problema psicológico meu ou dela. Até hoje ninguém explicou isso, nem os médicos. Daí, passados cinco anos, vieram dois de uma vez (gêmeos), um menino e uma menina, que é a Luciana – que é bailarina, e o Carlos – que começou como piloto de avião, mas depois, por causa da visão ele não pode mais fazer isso e hoje é meteorologista lá em Guarulhos. E o Cyrinho é um cara meio...

O Cyrinho é o primeiro filho?

É o primeiro. **(Ele é junior?)** Não. Cyro... Porque o meu nome verdadeiro é Cyrio, mas foi erro de cartório – porque nunca me chamavam de Cyrio. Eu fui saber disso quando eu fui pra escola, que eu fui levar a minha certidão de nascimento. O meu pai era português, deve ter falado Cyrio e o cara tacou Cyrio. Então o primeiro nome do meu filho é Cyro. [Risos] Cyro de Souza Pereira, com “y”. **(Porque o teu Cyrio é com “y”. C-y-r-i-o.)**

E a Esterzinha você conheceu...?

Na boate Excelsior, a primeira boate em que eu fui trabalhar.

E você tinha algumas namoradas antes, não?

Eu tinha uma noiva no Rio Grande do Sul. Eu era noivo lá.

E aí?

E aí eu desmanchei o noivado por causa da Ester.

Enquanto você morava aqui, você tinha uma noiva lá?

Uma noiva lá. Eu escrevia para lá – e a Ester ia comigo levar as cartas no correio. Um dia ela sentou comigo, acabou a boate e nós fomos tomar café; naquele tempo São Paulo não tinha perigo. O centro de São Paulo, que é ali na Ipiranga, aquilo virava dia e noite – tinha gente na rua das 10 da noite às 6 da manhã. Então a gente foi tomar café. Depois ela pegava um táxi, ia para casa. Imagina só, de madrugada e não tinha problema nenhum! Eu morava ali perto da Estação da Luz e ia a pé.

Nos conhecemos, ela começou a cantar – e aí sabe, né? Cafezinho vai, cafezinho vem; conversa vai, conversa vem. E em [19]53 nós casamos. Ela, depois, cantou na Record também. Quando ela ficou grávida do primeiro filho, ela falou: “-*Nunca mais eu abro a boca.*” Eu falei: “[*Dá risada*] -*Daqui a sete meses ela está louca pra cantar.*” Mas nunca mais cantou. Veio cantar conosco aqui, com a Jazz Sinfônica. **(Quando foi, em 2003 em 2004?)** Em 2003, 2004. A *História das Malocas* (17 de novembro de 2004 no Teatro Sérgio Cardoso), que foi um disco que ela gravou. **(A Luciana inclusive fez toda a parte cênica.)** É, é. Mas é isso aí. A vida é essa. E agora vamos indo, vamos tocando até onde der. [Risos]

Obrigado, Cyro.

De nada!

Anexo II – Fac simile da partitura de *Carinhoso*

24

CARINHOSO

Samba Estilizado

Música de Alfredo Vianna (Pixinguinha)

Letra de João de Barro

Melodia

The musical score for 'Carinhoso' is presented in a single system with eight staves. The first staff is the melody in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one flat (Bb). Above the melody are four chords: Re b, Re b, Fa M, and Re 7. The subsequent seven staves are for the accompaniment, with chords written above the notes. The chords are: Sol 7, Do 7, Fa M, Fa 7, Fa dim., Sib m, Fa M, Fa M 5+; Fa M 6, Fa M 5+, Fa M, Fa M 5+, Fa M 6, Fa M 6+, La m, La m 5+; La m 6, La m 5+, La m, La m 5+, La m 6, La 7, Re m, Sol 7; Do M, Fa 7, Sib M, Re 7, Sol m, Sol 7; Do 7, Fa M, Sib m, Fa M (first ending), Fa M (second ending); La m, Re m, Mi 7, La m, Sol 7; Do M, Re 7, Sol 7, Do M, Do# 7, Sol m, Do 7.

© Copyright by Editorial Mangione S. A. - Sucessora de E. S. Mangione - São Paulo - Brasil
Todas as direitas autorais reservadas para todos os países - All rights reserved

1227

Musical score for guitar, consisting of four staves of music. The chords are: Fa M, Mi 7, Do 7, Fa M, La 7, Re m, La 7, Re m, Fa 7, Sib M, Re 7, Sol m, Sib m, Fa M, Do 7, Fa M, Fa 7, Fa dim., Sib m, Fa M, Fa 7, Fa dim., Sib m, Ao, Fa dim., Sib m, Fa M.

Meu coração,
 Não sei porque,
 Bate feliz
 Quando te vê...
 E os meus olhos ficam sorrindo
 E pelas ruas vão te seguindo
 Mas mesmo assim,
 Foges de mim!

Ah! se tu soubesses como eu sou tão carinhoso
 E o muito e muito que eu te quero!..
 E como é sincero o meu amor
 Eu sei que tu não fugirias mais de mim!
 Vem, vem sentir o calor
 Dos lábios meus.
 Á procura dos teus,
 Vem matar esta paixão
 Que me devora o coração
 É só assim então,
 Serei feliz,
 Bem feliz.

Anexo III – Fac simile de originais de Cyro Pereira

19

PARA O AMIGO PERSEU GOMES

"CARINHOSO"

A. R. VIANA (1914-1974)

ARR. CYRO PEREIRA 1979

Allegretto (100)

Fl. VLS DIV.

2º VLS DIV.

VLS DIV.

CELU

C.B.

Fl. VLS DIV.

2º VLS DIV.

VLS DIV.

CELU

C.B.

10

10

~~N. BRASILEIRO~~
"PRELUDIO"
 (CHORO ???)

J. SEBASTIÃO (PEREIRA) BACH

ARRANJO DE CYRO PEREIRA

Jan. 1954

Fritz Kreisler

ALLEGRO

1. FFB
 2. FFB
 1. OBOE
 2. OBOE
 1. CLARINETTE
 2. CLARINETTE
 1. CLARINETTE Bb
 2. CLARINETTE Bb
 CLARINETTE Bb
 1. 3. CORNO F
 2. 4. CORNO F
 TIMP
 BATT
 CLARINETTE ELECTRIC
 1. VIOLA
 2. VIOLA
 VIOLA
 CELLO
 C/BA

FEGA VASS
 BIF. DE CHORO (MUS. ARGENTINA)
 ARCO NA FAIXA DE C/BA
 ELETRIC
 ARCO

MÚSICAS E INSTRUMENTAIS
 CASA MANON S. A.
 RUA 24 DE MAIO, 242
 SÃO PAULO - BRASIL

Cyro Pereira
 janeiro 1949
 CAPRICCIO BACH: não tem como
 Como não RESISTE, mais
 Como nome HEINICH (BACH), mais
 É RE INTELIGENTE, não é para
 UNIA DE LEM II, CHARRINHO EM...

MÚSICAS E INSTRUMENTAIS
 CASA MANON S. A.
 RUA 24 DE MAIO, 242
 SÃO PAULO - BRASIL

Página final da peça *Prelúdio*, de Cyro Pereira

Handwritten musical score for the final page of the piece. The score includes staves for Flutes (Fls), Oboes (Obs), Clarinets (Clas), Bassoons (Fag), Violins (Vln), Violas (Vla), Cellos (Vcl), and Double Basses (Cb). The tempo is marked "rall. molto". A section of the score is marked with "trill". A handwritten note on the right side of the page reads: "ESTE CONCERTO BREVE É UMA ESPERANÇA DE MESQUITA PARA MINHA MÃE MÓ, PARA UM FUTURO CONCERTO PARA VIOLINO. TALVEZ PERISSO NÃO SEJA ESTE O ÚLTIMO EM BREVES".

Página final da peça *Concerto Breve para Violino e Orquestra*, de Cyro Pereira.

Anexo IV – Partitura Digitalizada do *Carinhoso* de Cyro Pereira

A partitura do *Carinhoso* de Cyro Pereira está à disposição dos interessados na Biblioteca da ECA-USP.