

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

HERMILSON GARCIA DO NASCIMENTO

**RECRIATURAS DE CYRO PEREIRA:
Arranjo e Interpoética na Música Popular**

TESE de DOUTORADO APRESENTADA AO
INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP PARA
OBTENÇÃO DO TÍTULO DE DOUTOR EM
MÚSICA, NA ÁREA DE ETNOMUSICOLOGIA

ANTÔNIO RAFAEL CARVALHO DOS SANTOS

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO, E
ORIENTADA PELO PROF. DR:

Antônio Rafael Carvalho dos Santos

CAMPINAS, 2011

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

N17r Nascimento, Hermilson Garcia do.
Recriaturas de Cyro Pereira: arranjo e interpoética na música popular / Hermilson Garcia do Nascimento. - Campinas, SP: [s.n.], 2011.

Orientador: Antônio Rafael Carvalho dos Santos.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Pereira, Cyro, 1929-. 2. Arranjo. 3. Música Popular. 4. Criação. I. Santos, Antônio Rafael Carvalho dos. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em ingles: ReCreatures by Cyro Pereira: arrangement and interpoiesis in popular music

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Pereira, Cyro, 1929-.

Arrangement

Popular Music

Poiesis

Área de Concentração: Fundamentos Teóricos

Titulação: Doutor em Música.

Banca examinadora:

Antônio Rafael Carvalho dos Santos [Orientador]

Claudiney Rodrigues Carrasco

José Roberto Zan

Fausto Borém de Oliveira

Edmundo Villani Côrtes

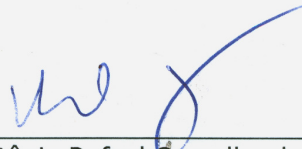
Data da defesa: 22-02-2008

Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

**Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pelo
Doutorando Hermilson Garcia do Nascimento - RA 890550 como
parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a
Banca Examinadora:**



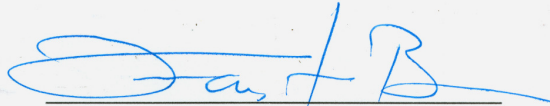
Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos
Presidente/Orientador



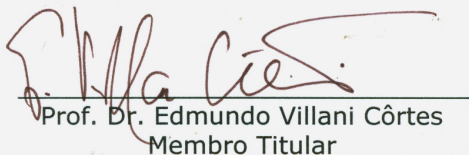
Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco
Membro Titular



Prof. Dr. José Roberto Zan
Membro Titular



Prof. Dr. Fausto Borém de Oliveira
Membro Titular



Prof. Dr. Edmundo Villani Côrtes
Membro Titular

Dedico este trabalho aos meus pais Edilson e Marisia, que com todo carinho sempre investiram pesado em minha educação, cada qual a seu modo. Humildemente, dedico ao Maestro Cyro Pereira (*in memoriam*), pelo que com ele aprendi de música e principalmente: que quando fazemos algo com desinteressada entrega, afinco e paixão, só por isso já estamos realizados.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho só foi possível graças ao envolvimento de muitos entes queridos, família, parentes, amigos, e também pessoas próximas, artistas e acadêmicos, dos quais venho nestes fazer um singelo registro, com gratidão.

A Cyro Pereira (*in memoriam*), meu mestre maior, amigo e incentivador, pelas inesquecíveis lições de música e de vida, meus sinceros e comovidos agradecimentos.

Sandra Zuliani, esposa e companheira, amiga, corajosa, doce, paciente e conivente, e Clarice, minha filha, tão jovem e já tão compreensiva e parceira, nos melhores e piores momentos, meus amores, minha eterna gratidão. Meus já referidos pais, Edilson e Marísia, por tudo, sempre, e minhas queridas irmãs Taciana, Poliana e Ariana, pelo apoio incondicional.

Fanuel de Lima Júnior (*in memoriam*), pela amizade e por ter disparado o processo de meu Doutorado – pois um projeto encaminhado à CAPES (edital PQI 2002) para pleitear apoio institucional à sua capacitação acabou, ao me arrolar, garantindo minha bolsa CAPES/UFU por antecipação (embora o primeiro lugar geral na classificação do processo seletivo do Programa de Pós-Graduação em Música da UNICAMP em 2003 garantisse a mim uma bolsa da próprio Programa, à qual pude declinar).

Ao amigo Ivan Vilela, pela confiança em mim depositada, seja no universo artístico ou acadêmico, ao Ricardo Matsuda, amigo, compadre, com quem muito aprendo.

Paulo Moura (*in memoriam*), por ter me encorajado a continuar escrevendo arranjos, e Wagner Tiso, pelo reconhecimento nessa área.

A todos os músicos com quem colaborei ao longo de mais de vinte e cinco anos de carreira como guitarrista, compositor e arranjador, famosos ou anônimos como eu, que me deram o norte da prática e com ela o lastro para ingressar no meio acadêmico.

Ao Professor Dr. Rafael dos Santos, meu orientador, por todo o crédito dado a mim nesta trajetória, pelos valiosos ensinamentos, ao Professor Dr. Sérgio Freitas, pela prévia leitura da tese, a acolhida intelectual e as preciosas dicas. Ao Professor Dr. Acácio Piedade, pela leitura da tese e apoio ao trabalho.

Ao Professor Dr. Claudiney Carrasco, por ceder cópia de sua entrevista com o Maestro Cyro Pereira, ao Maestro Fabio Prado, por ceder cópia da partitura de *Jobimniana* por ele editada eletronicamente, bem como a gentil entrevista concedida, ao Professor Dr. Paulo Justi (*in memoriam*), Professor Hilton Valente (Gogô), grande mestre, Maestro Benito Juarez e Maestro Nelson Ayres, pelas entrevistas concedidas.

À Universidade Federal de Uberlândia, pelo afastamento integral durante quatro anos para realizar esta pesquisa.

A Antônio Dias de Souza (Nanah), Ricardo Cruzeiro, José Manoel Scabello, Bruno Manguera, e aos que me esqueço aqui de citar, não menos importantes, apoiadores, também partícipes de alguma forma no processo, a todos muito agradeço, por tudo.

RESUMO:

A Etnomusicologia e os Estudos de Música Popular procuram evidenciar os sentidos e nexos sociais das variadas práticas musicais populares. A presente pesquisa pretende contribuir para o aprofundamento da discussão acerca do trabalho do arranjador e de sua posição autoral na dinâmica criativa da música popular fonográfica. Tomando as realizações do maestro Cyro Pereira (1929-2011), especialmente seus escritos para a Orquestra Jazz Sinfônica de São Paulo, este estudo propõe também uma reflexão acerca da dicotomia erudito/popular, tão relevante na produção musical brasileira do Século XX. A análise semiótica da música popular, com metodologia adaptada a partir dos modelos de Philip Tagg (1982) e José Luiz Martinez (1997), foi o caminho trilhado para traduzir em termos compartilháveis com o leitor todo o universo poético da amostragem aqui tratada. De toda a obra de Cyro Pereira, arranjador e regente nacionalmente estabelecido, também autor de obra erudita considerável e premiada, esta pesquisa lida principalmente com os arranjos populares escritos a partir de 1990. Sua produção de música popular revela alto grau de elaboração nos planos harmônico, formal e sobretudo expressivo, e pode apontá-lo também como um notável orquestrador que este país produziu. Poder-se-ia acrescentar que Cyro Pereira talvez seja o maior representante contemporâneo do arranjo orquestral, escrevendo música instrumental e versões orquestrais de canções, igualmente. A série intitulada “Fantasia Sinfônica”, escrita pelo maestro ao longo de quase vinte anos, traz elementos contundentes na defesa de tais criações como composições autônomas, embora se baseiem em obras de outros autores (ou seus fragmentos). Nesses trabalhos o autor projeta sua visão do que seja um panorama essencial da música brasileira popular, instando por uma legitimação musical de tais feitos.

Palavras-chave: Arranjo, Música popular; Cyro Pereira; Criação; Significado.

ABSTRACT:

Ethnomusicology and the Popular Music Studies attempts to show the meanings and social senses of several popular music practices. The current research intends to contribute for a serious discussion about the arranger's work as well as his authorial position in the creative dynamic of the popular music phonography. Taking the accomplishments of the composer and conductor Cyro Pereira (1929-2011), especially his works for the Orquestra Jazz Sinfonica de Sao Paulo, this study also suggests a discussion about the classical/popular dichotomy so relevant in the Brazilian musical production of the 20th century. The semiotic analysis of popular music, with adapted methodology from José Luiz Martinez (1997) and Philip Tagg's (1982) models was the way chosen to explain in shareable terms to the reader all the poetical universe of the sampling here mentioned. Of all Cyro Pereira's works, arranger and nationally established regent and also author of considerable and awarded classical music, this research has dealt especially with the written popular arrangements since 1990. His popular music production reveals a high degree of elaboration in the harmonic, formal and above all expressive plans and he can be also alluded as a remarkable Orchestrator that this country has ever produced. It can also be added that Cyro Pereira may be the biggest Brazilian contemporary arranger for orchestra, writing instrumental music and orchestral versions of songs, as well. The series called "Fantasia Sinfonica", written by the maestro for almost twenty years brings remarkable elements in the defense of some creations such as compositions by his own, eventhough they are based on songs by other authors (or its fragments). In those works the author designs his vision on what is an essential panorama of Brazilian popular music, urging for a musical better rating of these achievements.

Key Words: Arrangement; Popular Music; Cyro Pereira; Poiesis; Musical meaning.

SUMÁRIO

BREVE INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1. DE OUVIDO: MÚSICA POPULAR E CONCRIAÇÃO	11
1.1. Não se Conhece o Arranjo	11
1.2. Coletivo Autoral	23
1.3. Rede Interpoética e Continuum Criativo	29
CAPÍTULO 2. ARRANJO: NOTAS EXPLORANDO O TEMA	39
2.1. Uma possível abordagem metodológica	39
2.2. Esboço para uma tipologia do arranjo	49
CAPÍTULO 3. CYRO PEREIRA, ARRANJADOR!	61
3.1. De pianista a professor, o maestro	61
3.2. Arranjadores brasileiros	77
3.3. Cyro Pereira e a Orquestra Jazz Sinfônica de São Paulo	88
CAPÍTULO 4. O FINO DO CYRO	97
4.1. Série “Fantasia Sinfônica”	97
4.2. Recriaturas Jobinianas	124
ALGUMAS NOTAS CONCLUSIVAS	165
REFERÊNCIAS	169
ANEXOS	173
1. Versão <i>final</i> de <i>Jobimniana</i> copiada por Fábio Prado e editada eletronicamente (2006).	175
2. Manuscrito da adaptação de <i>Jobimniana</i> para a Orquestra Jazz Sinfônica de São Paulo (1990).	205
3. Seleção de imagens	235
APÊNDICE	
CD - Áudio em MP3: criações do maestro Cyro Pereira referidas neste volume.	

BREVE INTRODUÇÃO

Este estudo pretende discernir e evidenciar a arte do arranjo musical, dentro da música urbana fonográfica. Além de refletir sobre a figura do arranjador, sua participação no processo criativo e sua contribuição ao próprio desenvolvimento da música popular, o trabalho procura dar alguma visibilidade aos conflitos do próprio meio musical. Uma prática muitíssimo interessante entre os músicos populares, de buscarem maneiras singulares de interpretar uma mesma música particularizando a forma como a recebem e reelaboram, anuncia a eventual existência de uma rede interpoética em torno de uma peça, e que vem tornar-se um importante indicador de contextos socioculturais em que valores simbólicos projetam e refletem variáveis graus de legitimidade em dado campo artístico. Além do tradicional acompanhamento de canções, inúmeros arranjadores da cena do rádio e TV, especialmente nos anos '50 e '60, levaram seus escritos orquestrais ao disco instrumental.

No mundo da música instrumental brasileira, que nos três últimos decênios se mostra tão valorizada e cultuada internacionalmente, o arranjo orquestral tende a ocupar posição de menor destaque, e não sem algum sentido. Diferentemente de outros mercados fonográficos, o brasileiro nunca esteve nem próximo de dar exemplo de acolhida aos artistas da música instrumental. Nem mesmo nomes consagrados tiveram liberdade para levar ao disco uma música autônoma, menos “pra dançar” e mais “pra ouvir”. Sendo esses projetos sabidamente caros não foram muitos os produtores que investiram neles de modo idealista e visionário, e os músicos independentes, por limitações ainda maiores, tampouco puderam suprir essa lacuna. O trabalho do maestro Cyro Pereira ainda assim conseguiu, a partir dos anos '90, criar uma referência consistente de música instrumental orquestral livre dos ditames imediatistas do disco brasileiro, e assim mesmo por ação do mecenato estatal.

É o tempo dos escritos para a Orquestra Jazz Sinfônica de São Paulo, que perfazem o campo empírico central de investigação no plano das realizações do músico, das quais me ocuparei ao final do terceiro e em todo o quarto capítulo.

O maestro Cyro Pereira teve uma marcada atuação na cidade de São Paulo, permanecendo vinte e quatro anos nas emissoras da Rede Record e mais três na TV Tupi. Gravou vários discos com seus arranjos, mas também é autor de uma obra erudita considerável, inclusive premiada. Entre composições e arranjos desenvolveu uma vertente de trabalho muito pessoal e sem paralelo visível: a Fantasia Sinfônica. Nessas suítes Cyro Pereira aborda a música de um compositor, ou um gênero musical, praticando um tipo de criação fronteiriça em que dá um novo sentido aos temas utilizados, embora eles estejam ali para serem reconhecidos, em suas novas figurações. Desta forma o músico elege os pilares da arquitetura de sons que constitui a música de seu tempo-lugar, e os revê criticamente, apontando-lhes significados que transbordam os limites dessas próprias criações. A fim de subsidiar apontamentos mais detalhados, anexeí duas partituras de uma peça escrita por Pereira, a *Jobimniana*, que trabalha com temas do compositor carioca. Incluí no Apêndice 1 o áudio de três versões da obra, conforme detalharei em momento oportuno (páginas 128-129), mas lá estão também várias outras peças da chamada Série Fantasia Sinfônica, também densas e de um traço acentuadamente composicional, como discutirei.

Faço o registro das contribuições de Irineu Perpétuo e Luciana Sayure no que diz respeito aos dados pessoais e profissionais de Cyro Pereira, importantes na edificação deste trabalho. Em seu livro *Cyro Pereira, Maestro!* (2005) Perpétuo disponibiliza uma quantidade e diversidade consideráveis de dados biográficos do músico, que foram aqui muito significativos. Se eventualmente não são feitas referências a esse trabalho em determinado ponto é porque foram consultadas as mesmas fontes ou colhidos depoimentos equivalentes aos que lá estão registrados. Nesse bojo cabe mencionar que quando há aspas em alguma afirmação que introduzo sem a devida indicação de fonte, trata-se de declarações do próprio Cyro Pereira informalmente colhidas e acumuladas em quase vinte anos de convívio mais ou menos direto com o maestro, desde os seus primeiros dias de

UNICAMP (1989) até o último contato pessoal, a 30 de outubro de 2007. Sayure reúne em sua Dissertação de Mestrado intitulada *Dá Licença, Maestro!* (1998) um completo levantamento da produção do músico – atualizado até aquele momento –; um precioso guia com todas as informações que puderam ser reconstituídas a partir de um acervo pessoal do maestro (sem organização, pois Pereira nunca foi muito preocupado com a conservação de sua própria memória artística).

Outras fontes valiosíssimas foram entrevistas realizadas com Cyro Pereira, bem como com outros músicos que com ele guardam importantes relações de trabalho e afinidade musical. São ao todo mais de seis horas de entrevistas só com o maestro Cyro Pereira, e outras mais de seis com figuras que foram seus colegas, maestros, instrumentistas e professores. A seleção de fonogramas aqui apresentada no Apêndice 1 totaliza mais de oito horas de música escrita pelo maestro, fora os 50 minutos relativos às interpretações das composições em ritmo de jequibau, feitas por diversos artistas.

A seguir compartilho algumas reflexões que favorecem perceber o tipo de preocupação e compromisso deste trabalho com o universo de interesses do qual se origina. A complexidade da música como evento de comunicação e produção de significados impõe ao pesquisador uma dificuldade extra: selecionar com propriedade os aspectos que se colocam de modo premente no objeto de sua análise, ao passo em que se aprofunda na escuta. A imaterialidade física musical agrava ainda mais esse quadro, pois se a música é uma arte temporal, o fluxo ininterrupto do discurso (mesmo numa peça como 4'33" de John Cage) não a permite ficar ali, à espera do observador – enquanto este calcula o melhor ângulo para uma abordagem. Ele precisa construir mentalmente a imagem material da música, acústica, mas também verbal e visual (mesmo na música instrumental), na medida em que as associações de enunciação dos fenômenos recorrem a todo tipo de estratégia de leitura, e também porque a socialização de seus apontamentos analíticos exigirá do estudioso a translação dos efeitos percebidos a um plano logicamente apreensível. Para se certificar de que nada importante a essa construção do objeto seja negligenciado no processo de escuta, o pesquisador, além de atentar para uma infinidade de itens dos

diversos códigos musicais entrelaçados no enunciado, deve também mergulhar o mais profundamente possível naquele mundo específico dos atores envolvidos no processo comunicacional, em todas as suas variáveis contextuais, sociais e históricas.

Esse “mergulho” advoga pela revisão do posicionamento que trata o estudo da música popular como algo a ser erguido a partir de um ponto de vista exclusivamente etnográfico, em virtude da especificidade dos ambientes culturais implicados, que *escapariam* à intuição disciplinadamente eurocêntrica do pesquisador. Como músico, arranjador e pesquisador de formação musical “popular”, me inclino a não acatar integralmente tal posição que, ao final do presente raciocínio, acaba por denunciar uma provável reserva ideológica que emerge da dicotomia erudito/popular. O arranjo musical coloca uma questão relevante no sentido dessa dicotomia, ao revelar um variável grau de elaboração presente nas expressões e práticas musicais, tidas por muitos como ágrafas, até *bárbaras*, dignas de contemplação apenas por seu viés sociológico. O músico/pesquisador erudito, entendido como portador de informações privilegiadas à análise do objeto musical, torna-se aqui, em todos os sentidos, um ‘estrangeiro’ cujo saber parece diluir-se no contraste cultural e nas minúcias de um texto ‘escrito em língua diversa’ daquela de seu domínio. A polissemia dos enunciados musicais – que mesmo envolvendo um plano verbal tendem à preponderância da informação estética em relação à semântica – coloca ainda uma questão acerca da pertinência dos critérios objetivamente formulados na coerência (etno)musicológica.

Muito recentemente o arranjo tem sido levado a um ponto mais flexível de observação, que transborda o eixo aparente de sua inserção na dinâmica de produção e circulação da música popular fonográfica, rumo a uma aproximação mais efetiva de seus congêneres eruditos (composição, orquestração, transcrição e adaptação). Trabalhos como os de Fanuel de Lima Júnior (2003) e André Protásio (2006) ocupam-se de uma dupla finalidade: rever os conceitos e as implicações do arranjo no processo criativo e propor uma orientação mais concreta aos músicos populares que o desejarem praticar – no primeiro caso privilegiando o violão solo e no segundo o conjunto vocal. Já Paulo Aragão (2001),

além da natureza e limites do arranjo, discute o processo de transformações dos padrões estilísticos que levam a uma *moderna* música brasileira popular centrando-se em Pixinguinha. O músico transita entre as matrizes culta, artesanal e industrial a fim de recolher os elementos dessa, à época, *nova configuração* do arranjo no caso brasileiro. Ainda mais afinados em suas proposições, os trabalhos de Leonardo Jeszensky & José Roberto Zan (2000) e Peter Dietrich (2004) apontam uma efetiva participação do arranjo na produção de sentidos extremamente importantes na enunciação (da canção, em específico), sem os quais a obra em análise estaria irremediavelmente reduzida ao plano mais visível da letra emoldurada pelo fio melódico.

No ensino da música, embora já acolhido há muito mais tempo que na pesquisa acadêmica, o arranjo segue tratado de forma semelhante à composição: restritivamente técnica, sem a qual – é evidente – ninguém pode levar a cabo a tarefa de escrever música, mas que, no entanto, não prepara o arranjador para os desafios de sua inserção em um campo simbólico cada vez mais impenetrável aos desavisados. É comum dizer-se do ‘dom’, do ‘talento’, da capacidade de síntese do artista como um ponto impermeável nas relações de ensino-aprendizagem musical. Porém, acredito cada vez mais que não só seja possível como imprescindível começar a caminhar na direção de incorporar as preocupações com uma intelectualidade do processo criativo, a fim de fornecer recursos de distinção ao trabalho do músico que busca na formação superior um preparo consistente às suas realizações nesse terreno. Procurando compreender o pensamento deliberadamente poético do maestro Cyro Pereira, investi também nessa perspectiva instrucional, buscando possibilitar ao leitor interessado, se estudante de música, articular criticamente os seus conhecimentos técnicos no sentido da criação artística.

Diante de uma tendência insistente de se perpetuar certos mitos e dogmas quanto à música feita no ambiente ‘industrializado’ e ‘midiático’, suas cenas e atores, os feitos e efeitos sociais nela implicados, torna-se indispensável o aprofundamento na reflexão acerca da própria dinâmica criativa dessa música. Na música popular não é nada raro o intérprete emergir como referência autoral, em situações do tipo: “essa canção de

Elis é maravilhosa”, ou “*Rancho Fundo* é a música do Chitãozinho e Xororó da qual mais gosto”; é uma lógica quase diametralmente oposta à da música erudita, na qual o compositor sobrepõe-se intocado ao intérprete na esfera autoral. Tanto num como noutro caso o arranjador costuma ser esquecido, apesar de *tão autor* quanto o intérprete de música popular e *quase tão autor* quanto o compositor erudito. A situação criativa que possibilita ao arranjador ter uma maior visibilidade de seu trabalho, penso, é a da recriação instrumental de clássicos do repertório. Se seu trabalho é como que tragado pela composição num primeiro momento – o de veiculação em primeira mão de uma nova peça de música – é na releitura de algo já comunicado que sua marca estilística pode ser verificada mais de perto, mesmo pelo ouvinte comum, através da tensão criativa que eventualmente estabeleça com uma referência aceita como o *original* da composição (a primeira gravação ou outra que se imponha a essa).

Pretendendo melhor apresentar a ‘situação poética’ do arranjador, aferi de perto cada item e variante da dinâmica de produção e recepção da música dita popular, refinando ou formulando conceitos úteis na articulação de todo o processo desde a criação de uma obra até sua circulação, flagrando uma continuidade incontrolável na elaboração de significados artísticos e sociais entre a recepção imediata e a escuta continuada de uma peça de música. Assim, as noções de Coletivo Autoral, Rede Interpoética e *Continuum* Criativo (esses dois últimos passíveis de surgirem a partir do que seja uma Escuta Poética) vêm contribuir para que tenhamos um horizonte mais assentado e propício à compreensão dos fenômenos culturais subjacentes a essas realizações artísticas, e seu alcance como representações de todo esse estado de coisas, sobretudo a música como campo de conflitos simbólicos. Diferentemente do valor que se cultiva na musicologia da tradição musical européia – o do compositor constituir o centro da experiência musical – o caráter autoral na música popular tende ao coletivo: antes mesmo de ser comunicada ao público uma música já recebe várias contribuições autorais (mesmo sem receber esse crédito), que somadas codificam aquela nova obra como tal. Se tal obra tem fôlego suficiente para ganhar espaço no campo artístico de que toma parte, vai, invariavelmente, receber outras tantas

interpretações que podem trazer distinções de tratamento mais ou menos relevantes, formando um tecido criativo complexo ao qual chamo Rede Interpoética.

Para ilustrar o que ora coloco pinço da cena instrumental um exemplo contundente desse tipo de conduta criativa: o pianista, compositor e arranjador Luiz Eça, gravou a canção *Na baixa do Sapateiro* de Ary Barroso, em seu disco *Antologia do Piano* (1976), mas de uma maneira que exemplifica inequivocamente o que quero dizer. É o tipo de tratamento musical conferido a um clássico que mereceu de Aragão a indicação, importante e expressa, desse que vem a ser um parâmetro crucial para o entendimento da arte do arranjo: “o grau de interferência do arranjador no original da obra” (2001: p. 23). Nesse caso em específico, as modificações propostas pelo pianista em sua *performance* solo operam com os elementos característicos da canção de modo a atribuir-lhes outras configurações, em tensões que ganham sentido na dimensão intrínseca ao texto musical. As distinções de gesto podem ser de ordem mais estilística (assinatura artística pessoal), mas também podem configurar um processo de continuidades na criação da obra, do que trato como *Continuum* Criativo. Ocorre, outrossim, casos em que há uma inscrição de significados externos, que se fazem sensíveis já na esfera indicial, de toda uma cena de conflitos sociopoéticos que, muito vivos, pulsam fortemente em dada paisagem cultural. O primeiro capítulo da tese discute todas essas complicações envolvendo as figuras de compositor, arranjador e intérprete, em suas imprecisas e permeáveis contribuições ao surgimento e (possível) constante delineamento de uma peça de música popular.

No que tange o papel ‘específico’ do arranjador, esta a figura central de minhas inquietações científicas no presente trabalho, dedico o segundo capítulo da tese a articular e defender uma dinâmica analítica e metodológica para abordar a arte do arranjo e seu impacto numa obra musical em estudo. Como a partitura de música popular é muito mais um esboço, um frágil roteiro do que deve soar à audiência, qualquer edição da peça musical em forma de registro gráfico resta insatisfatório como documento musicologicamente válido a encerrar a obra em sua materialidade acústica. Ao diferenciar o que seja o Enunciado Simples de uma música do seu Enunciado Ampliado, no qual figuram elementos

oriundos do arremate que o arranjo e a interpretação trazem à obra, chegamos a um núcleo poético identificador da criação primeira, para daí diagnosticar as demais contribuições criativas e seus efeitos no todo enunciativo. Se a partitura não dá conta dessa inteireza, tampouco a concepção mental da obra possível de ser construída pelo ouvinte ou estudioso a partir da *obra soando* consegue formar um *corpo*, ao que a análise se destinaria vislumbrar e detalhar em termos verbais. Assim, o caráter virtual de um original de música popular, se não superado, atualiza-se em “instâncias de representação” (Aragão, 2001), sejam do arranjo original ou de outros que possam coexistir e concorrer para a *crystalização* da obra. Portanto, o acesso musicológico à peça em análise muitas vezes se faz através de um instrumento especificamente construído pelo pesquisador, quer seja, a Instância Provisória de Representação do Original Virtual.

Para balizar um coerente posicionamento de cada elaboração do arranjador e sua decorrente avaliação do ponto de vista poético, importante para qualquer realização de música popular e indispensável no entendimento da criação musical do maestro Cyro Pereira, nesse universo aqui delimitado, esbocei uma Tipologia do Arranjo na qual procuro discriminar diferentes modos e propósitos de se arranjar música popular. Quanto à primazia poética o arranjo pode ser *Inaugural*, quando compõe o Enunciado Ampliado em primeira mão, *de Interpretação*, quando dialoga com o original de modo a dar novas tinturas estilísticas, e *de Releitura*, quando sintetiza uma nova criação a partir do material de que se apropria. Quanto ao grau de predeterminação o arranjo pode ser *Instantâneo*, quando realizado no momento em que é executado e no qual o que preexiste é apenas o Enunciado Simples, *Aberto*, quando o que se faz soar tem partes indeterminadas a cargo da criação/execução dos músicos partícipes do intento fonográfico, e *Determinado*, quando a partitura é concebida totalmente e em detalhes pormenorizados, aos quais o músico que a executa tem que se ater. Quanto ao meio fônico o arranjo pode ser para *Instrumento Solo*, *Camerístico*, ou *Orquestral*, sendo ainda necessário perceber sua eventual inclinação *Experimental*, *Estandartizada* ou *Crítica*, que em geral se subordina a finalidades orientadas por *questões musicais*, ou um *apelo funcional* (atender a demandas específicas)

ou ainda o *caráter representativo*, sem que essas possibilidades sejam excludentes, ao contrário, havendo nelas algum grau de coextensibilidade e imbricação.

Busco ao longo do trabalho articular teorias e adaptar procedimentos metodológicos que já circulam no ambiente acadêmico internacional da música popular, mas de modo a melhor servirem ao nosso ponto de interesse por excelência, dentre todas as questões levantadas sobre arranjo e arranjador: a recriação das músicas sobre as quais ele escreve. Assim procuro, numa perspectiva semioticamente posicionada, dar visibilidade aos argumentos que encontramos no desenrolar da pesquisa, os quais, penso, apontam para particularidades de extrema importância na compreensão do universo musical popular visto de sua dimensão musical, aqui ocupado de evidenciar a prodigiosa contribuição do maestro Cyro Pereira em sua série Fantasia Sinfônica, da qual me valho especialmente da peça *Jobimniana*.

CAPÍTULO 1

DE OUVIDO: MÚSICA POPULAR E CONSCRIÇÃO

1.1. Não se conhece o arranjo

A conceituação do termo arranjo relacionado a práticas musicais é uma tarefa que exige certo cuidado e alguma clareza de posicionamento. Uma das dificuldades iniciais reside em considerar as distintas elaborações que o feitiço de um arranjo pode implicar. Em contextos diversos, ao se falar de arranjo, surgem as noções de orquestração, instrumentação, harmonização, acompanhamento, distribuição de vozes, rearmonização, variação, versão, adaptação, transcrição, redução, cópia, tradução, transporte, reelaboração ou recomposição, nova *roupagem*, entre outras, associadas à atividade de arranjar. Um mesmo arranjo pode trazer rearmonização, variar temas ou fragmentos melódicos, adaptar a formação instrumental para uma outra (ampliada, reduzida, alternativa), incluir trechos transcritos, apresentar diferentes texturas, pode em certos casos até “recompor” uma obra. Por outro lado, examinando os significados atribuídos a esses termos em variadas situações, notamos que um mesmo termo pode ser empregado em referência a realizações distintas, ou 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.

Parece haver uma espécie de refração do que é a atuação do arranjador naquilo que é compreendido de sua efetiva participação no processo criativo musical. Essa

compreensão encontra ao longo do tempo uma sorte de obstáculos de ordem ideológica, erguidos sobre mitos e escorados em um pilar de indiferença. Tal condição transparece crua ou sutilmente, no exercício profissional e no plano da recepção pelo público, e não raro a crítica. Embora a disciplina “Arranjo” já tenha sido incorporada a vários currículos do ensino superior de música, no plano da pesquisa o meio acadêmico ainda não se ocupou de compreender com o necessário empenho o arranjo e o arranjador em seu inexacto e importante papel. Não se investe aqui numa definição, ou em tentativas de capturar o arranjo e prendê-lo a um conceito compacto e totalizador. Entretanto, um estudo em que as práticas de arranjo e a música de um arranjador estão no foco central exige a disposição e a responsabilidade de enfrentar essa questão com algum vagar e rigor. Embora seja ainda uma figura ofuscada, atualmente já encontramos estudos acadêmicos nos quais nota-se o uso de uma lente mais apropriada a observar o arranjador, principalmente quando inserido na dinâmica da música popular.

Se um aspecto crucial no entendimento da condição do arranjador é a pluralidade de ações que seu ofício implica, emerge daí uma questão relevante: a necessidade de perceber mais claramente como um objeto posto em análise reflete tais labores, buscando, para isso, reconstituir o processo de criação envolvido. A verificada imprecisão da terminologia corrente nos impõe bastante cautela, no intuito de buscar os ajustes necessários a promover noções mais afinadas. De qualquer modo entendo que as práticas de arranjo são encontradas nas mais variadas expressões musicais, ainda que em muitas delas não estejam colocadas de modo evidente ou assumam outros significados. Tomando a composição européia de concerto como exemplar – aceita como ‘de valor’ em se tratando de criação musical – e admitindo que ela seja o núcleo em torno do qual gravitam aquelas ações musicais acima mencionadas, talvez possamos dar maior transparência a muitas dessas questões que nos parecem ofuscadas.

Considero que a figura do arranjador tem lugar muito antes da fonografia e do mercado fonográfico, embora reconheça que ela se torna evidente no contexto da música industrializada. Para se sustentar que o arranjo não surge como uma necessidade do disco,

não obstante vir daí uma maior visibilidade do fenômeno, deve-se identificar o arranjo em formas anteriores de expressão musical. Ao longo de séculos de música ocidental de concerto acumulam-se procedimentos e práticas que verificamos serem comuns a compositores e arranjadores. Desenvolver melodia, textura, harmonizar e rearmonizar, orquestrar, conceber estruturas complementares. O que aparentemente os torna distintos é a projeção luminosa do mito romântico da composição, que cobre o compositor de brilho e condena o arranjador à sombra. Atentemos para o fato de que o entendimento de uma obra nova como algo que brota do profundo universo interno do compositor é relativamente recente, do século XIX. É uma noção romântica que funda uma mentalidade que ao se radicalizar posiciona o compositor no centro da experiência musical e atribui aos intérpretes uma incumbência congênita de bem expressar o propósito da obra. Erigiu-se aí um *mito autoral*. Noutro sentido, na literatura musical ocidental existem peças em que a instrumentação não é fixa, há seções de obras ou partes de certos instrumentos cuja elaboração compete aos músicos executantes, a exemplo do baixo contínuo no período barroco e das cadências de concertos clássicos. Esses são alguns indícios de um *status* de composição anterior àquele que o romantismo passa a delinear, buscando quase que uma materialização da obra na partitura. O crescente grau de detalhamento da partitura culminaria em níveis severos, em que o compositor de fato acabava reduzindo em muito a possibilidade de criação do intérprete.

Sobrevoando o campo literário apenas para não confinar a questão ao âmbito musical avistamos um horizonte mais claro, apaziguado. José Luiz Jobim desmonta esse mito autoral ao comentar sobre os limites entre o ficcional e o real no romance histórico, em entrevista concedida a um jornal de Goiânia em 2000:

O Popular: Quando um escritor utiliza fatos históricos ele faz uma releitura dos acontecimentos. Esse recurso não tiraria da obra o caráter de novo?

J. L. Jobim: Em primeiro lugar eu teria de dizer o seguinte: a cobrança de originalidade dos textos é algo contemporâneo, recente. A epístola de Horácio foi escrita no primeiro século antes de Cristo e nessa obra ele já dizia: compulsai de dia e compulsai de noite os exemplares gregos. Ou seja, era um recado aos novos escritores para que eles lêssem os autores gregos de dia e de noite, pois eles seriam exemplos a serem seguidos. Durante um longo tempo no ocidente, até o século 18, a estética predominante não era a da originalidade, pois se pressupunha

que, ao escrever, era preciso pagar tributo a algo, a alguém. Predominava a visão de que os autores clássicos eram exemplares e era necessário escrever a moda e a maneira desses autores. Então, eu diria que a idéia de que o que é bom tem de ser absolutamente original é ingenuamente romântica. O Romantismo desenvolveu a tese de que a literatura vem do fundo do *Eu*. Assim, para escrever, era preciso fazer algo original, o que também era sinal da originalidade da personalidade do poeta. Mas veja: o que seria possível de ser absolutamente original, provavelmente seria absolutamente ininteligível na medida em que vivemos em sociedade e os sentidos são públicos. Se fazemos um texto com a pretensão de que ele seja entendido por alguém vamos construí-lo em cima de uma herança de sentidos que já existia antes de começarmos o trabalho. Ao escrever um romance, um autor está usando um tipo textual já existente. Nem mesmo a língua que nós usamos fomos nós quem inventamos, e assim por diante (Maria, 2000).

É óbvio que a idéia de inteligibilidade acima colocada vem transpor as barreiras do verbal para invadir qualquer linguagem ou sistema de significação. Decorre que grande parte de uma obra é o próprio veículo de que ela se serve para existir, o tipo textual, a língua. Assim sendo, o “universo sonoro disponível” (Aragão, 2001: 20) ao compositor de música não seria apenas a série harmônica ou o conjunto de escalas e acordes e o que quer mais constitua a porção material da obra, mas também, e acima de tudo, esses sentidos públicos acumulados ao longo dos séculos aos quais se refere José Luiz Jobim. Unidades métricas e formais, figurações rítmicas, modelos de desenvolvimento da melodia e do plano harmônico, timbres e sonoridades, recursos de dinâmica, articulações e inflexões, todos esses são elementos que ganharam com o tempo sua respectiva expressividade, formando sentidos que hoje conhecemos e que tornam a música capaz de produzir afetos e de comunicar. Esses significados são compartilhados, mas flexíveis e dinâmicos o suficiente para tirar do compositor a prerrogativa de cunhá-los em sua criação, ‘calculando’ integralmente o seu ideal composicional.

Apondo alguns feitos interessantes na música de concerto, para objetivar um pouco a presente discussão. Uma das obras mais conhecidas do compositor russo Modest Mussorgsky é o seu poema sinfônico *Uma Noite no Monte Calvo* (1867), cuja partitura original só foi encontrada mais de um século depois da estréia já póstuma da peça em outubro de 1886. Rimsky-Korsakov regeu a estréia interpretando um manuscrito no qual ele reescreve a obra em versão instrumental, “preservando nela tudo que fosse melhor e

unificado e adicionando o mínimo” de seu (Korsakov *apud* Abraham, s/d)¹. Mesmo que se considere que as alterações promovidas na obra representem uma incapacidade de perceber que pequenos ‘desvios’ seriam parte da inestimável contribuição do colega Mussorgsky à música russa daquele período, o fato é que a obra se torna conhecida pelas mãos de Korsakov, e ainda hoje é executada segundo sua concepção final para a peça.

Outra obra de Mussorgsky emblemática nesse contexto é *Quadros de Uma Exposição* (1874), originalmente escrita para piano. A orquestração feita pelo compositor francês Maurice Ravel em 1922 coloca a peça em um estado especial, potencializando certas características expressivas originais e forjando novas. Um comentário do maestro José Schiler² bem registra o impacto do trabalho de Ravel na obra, mesmo que motivado por um fundamentalismo indisfarçável:

“Mas é preciso advertir que só é autêntica a versão original, para piano, embora hoje seja muito mais ouvido o arranjo para orquestra, muito popular, feito por Maurice Ravel, uma obra brilhantíssima, mas que é Ravel e não Mussorgsky.”

A orquestração não é o trabalho ‘técnico’ de distribuir para diferentes instrumentos e naipes aquilo que está prescrito para o piano. Concretamente, os efeitos obtidos por Ravel repintam os *Quadros*, muito contribuindo para o grande alcance que a obra ganha a partir de então³. O que então diria o maestro José Schiler da parceria liberta e lisérgica dos progressivos Emmerson, Lake & Palmer (1971), ou da abordagem jazzística dada por Allyn Fergusson (1980) à obra?

Desde o período do *Ars Nova* há registros de procedimentos de escrita que tendem ao arranjo, conforme propõe Grout acerca dos “arranjos polifônicos” (1994:139) de Guillaume de Machaut em sua *Missa Notre Dame* (1363). Centenas de corais de J. S. Bach

¹ Citação de trecho autobiográfico de Korsakov em que fala da peça, em texto de apresentação da obra escrito por Gerald Abraham para a Edição Eulenburg (nº de catálogo: 841).

² Informação disponível no endereço eletrônico http://www.tvebrasil.com.br/agrandemusica/historia_musica/o_grupo_dos_cinco.asp.

³ Há vários outros “arranjos orquestrais” para a obra, conforme informações disponíveis no endereço http://en.wikipedia.org/wiki/Pictures_at_an_Exhibition

foram escritos sobre melodias em voga naquele momento da Alemanha protestante, fossem ou não de origem sacra. O tratamento dado a elas na escrita do compositor é mais a realização de tais melodias ao modo da polifonia coral, envolvendo harmonização e condução das quatro vozes, do que propriamente a elaboração de peças novas, do ponto de vista da primazia poética. Há casos de uma mesma melodia receber várias harmonizações diferentes⁴. Tais arranjos, juntamente com transcrições de obras alheias e a reelaboração de material proveniente de suas próprias peças, corroboram a idéia de que nesses trabalhos Bach é o *autor que acrescenta*. Porém, mesmo que o compositor tomasse melodias de empréstimo (Carrel, 1967, *apud* Borém, 2004: 49), seu nome hoje figura entre as mais importantes individualidades criadoras na música de todos os tempos.

Ainda mais contundente é o exemplo da *Ária da Quarta Corda* (ou *Ária na Corda Sol*), em que um arranjo simplesmente toma o lugar do original e impinge um outro nome à obra⁵. Essa conhecida peça é o segundo movimento da *Suíte para Orquestra* n.3, em Ré maior, BWV 1068 (de datação incerta, possivelmente entre 1717 e 1723) de J. S. Bach. Nas palavras de Geiringer (1985: 322) “é lamentável que essa pungente *cantinella* deva sua reputação a um arranjo de discutível valor”. Geiringer refere-se ao trabalho feito pelo violinista alemão August Wilhelmj em 1871 sobre a peça original de Bach, adaptando-a para violino solo e piano, e que se tornou um bis popular e “favorito dos virtuosos de violino” (Geiringer, *idem*). De qualquer modo, os textos essencialmente harmônicos, de progressões cíclicas, tão recorrentes na obra de Bach, fornecem uma base de uso mais geral sobre a qual correm fios melódicos muitas vezes de inclinação improvisatória. Talvez nesses elementos estejam razões pelas quais esse compositor seja tão constantemente revisitado, convidando às mais diversas apropriações, como as recentes releituras ao sabor de jazz ou choro.

⁴ O coral *O Haupt voll Blut und Wunden*, freqüentemente usado por Bach e quatro vezes apresentado na Paixão segundo São Mateus, tem origem na canção galante *Meu coração está perturbado* (*Mein Gemüt ist Verwirret*, de Hans Leo Hassler). Informação disponível no endereço eletrônico www.corais.mus.br/corais_e_artes/cultura_e_curiosidades/53/index_int_7.html.

⁵ Créditos ao professor Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas por essa observação.

As ‘variações sobre um tema’ são reconhecidas como um caminho legítimo para a composição musical, mais até, uma estratégia de desenvolvimento da própria escrita do compositor (claro, em contexto aproximado ao nosso, não na música contemporânea, por exemplo). A *Fantasia Brilhante* de Alexandre Levy (1880) sobre temas da ópera *O Guarani* de Carlos Gomes (1870) aponta as fontes utilizadas de modo mais ou menos explícito, o que ocorre também nas *Metamorfozes Sinfônicas* (1943) de Paul Hindemith sobre temas de Carl Maria Von Weber. Noutros casos a fonte é citada de modo bem preciso, mas ainda assim não se abala o aspecto autoral das “variações”. Seriam estes, os temas de *O Guarani* e de Weber e as criações neles inspiradas, exemplos de diferentes níveis de composição? Estariam Levy e Hindemith a empreender uma forma de criação secundária? Seria uma recomposição? Essas práticas chegam a ser bastante próximas em ambos universos, mas o que no meio erudito é composição, no popular é ‘apenas’ arranjo. Hierarquizar o trabalho de ambos em desfavor do arranjador, deliberadamente, pode ser sinal de desconhecimento ou de um conservadorismo elitista preocupado em marcar posição. Ou essas duas coisas.

O que por vezes se ergue de maneira enfática nessa discussão em torno do *mito original* é o frescor da idéia que caracteriza a obra, o ineditismo do gesto criado. Assim, a noção de forma vem de imediato à mente na medida em que orienta todo um conjunto de parâmetros de análise e sua respectiva terminologia, tendo no conceito de *motivo* algo como a unidade mínima apta a produzir sentido musical, ou – “o átomo significativo” (Menezes Bastos, 1995: 29). Um intervalo, um cromatismo, o contorno de uma seqüência de notas, cada motivo tem feições peculiares e uma capacidade ou inclinação a comunicar algo e marcar uma obra no ouvinte. Tais componentes são os traços delineadores da peça, itens primordialmente responsáveis por sua identificação como existente singular, e se articulam na ‘autonomia’ do inciso, conforme Sérgio Magnani: “O inciso possui uma fisionomia plástica que o torna facilmente reconhecível e sobre ele funda-se toda a técnica da composição” (Magnani, 1989: 106). O que impulsiona o julgamento do ‘novo’ é justamente a percepção ou não da recorrência de um gesto marcante. O ouvido preparado do *connoisseur* se converte então num sensível ‘detector de plágios’, operando num grau de

exigência ao qual nada escapa, às vezes chegando a uma espécie de absolutismo, indiferente ao fato de que para comunicar toda expressão depende dos recursos de redundância dos códigos de que se vale.

Creio ser útil neste momento uma proposição, mesmo que ainda possa soar ousada a alguns, em meio a todas essas dificuldades conceituais. O traço que confere peculiaridade a um texto constitui a porção ‘realmente nova’ da obra, seja ele entendido como gesto ou motivo. Ele parece delinear um tipo de “germe” (Schoenberg, 1993: 35), que afetado por uma força motriz torna-se um ente quase autônomo a protagonizar papéis da trama composicional. Uma sinfonia clássica em geral apresenta a forma-sonata no primeiro movimento: dois temas são apresentados, desenvolvidos e recapitulados, ganhando terreno e atividade sintática ao longo da obra. A *Quinta Sinfonia* de Beethoven é como que inaugurada por suas quatro primeiras notas, que de certa maneira ganham vida própria e clamam por um roteiro de atuação – qual fossem os personagens de Pirandello à procura de um autor. A composição, compreendida desta maneira, é a resultante do desenvolvimento das variações (neste caso as primeiras) sobre os temas que a formam, aqui as protoplásmicas célebres quatro notas de Beethoven. Tal como no esquema de ‘variações sobre um tema de fulano’, na elaboração da peça o compositor trabalha sua “variação progressiva” (Dudeque, 2003: 41) a partir dessa matéria prima, utilizando os mesmos recursos de criação acessíveis ao arranjador, com a diferença de que na sua criação esse “germe” não preexistia.

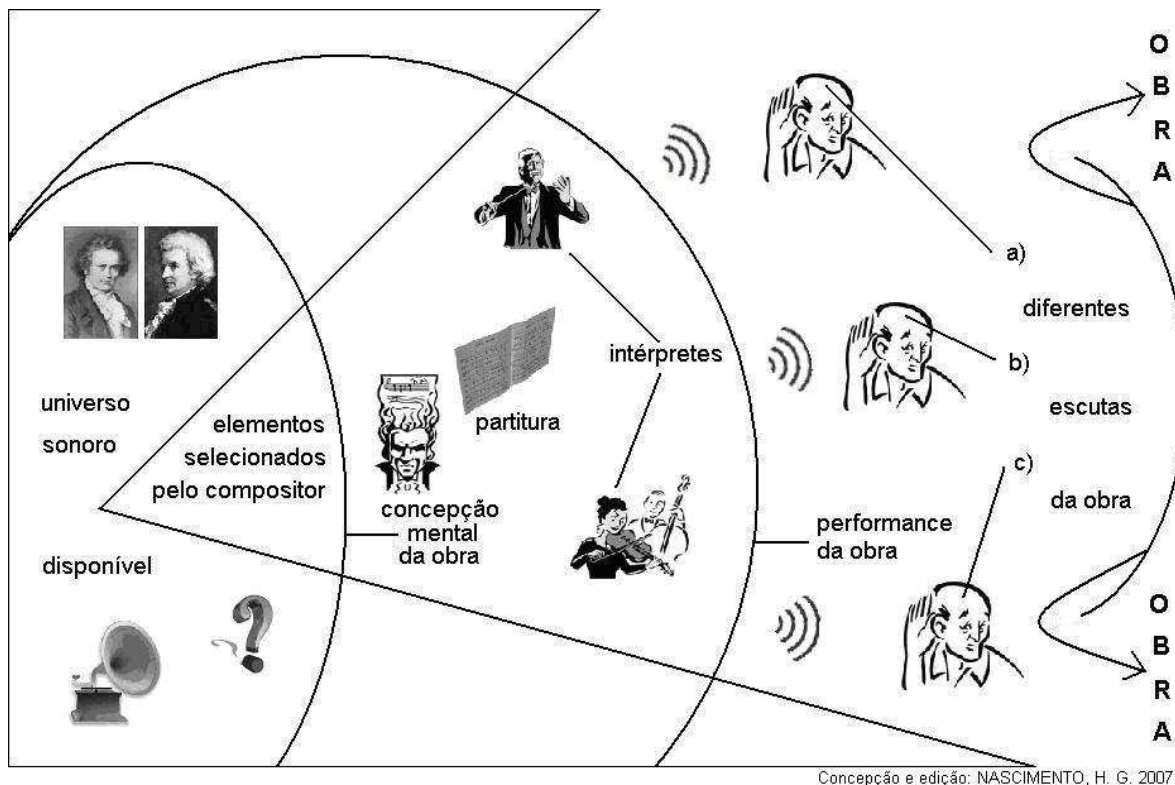
Pensando com as causas aristotélicas, tanto uma obra quanto as hipotéticas variações de seu(s) tema(s) têm a mesma causa material e formal. A causa final convergirá no plano geral, mas diferiria na medida em que a primeira tem uma motivação independente, enquanto a segunda faz-lhe referência, paga um tributo. Porém, a grande distinção deve ser feita em torno da causa eficiente, que responde pela maneira como efetivamente as peças apresentam configurações peculiares, numa ocorrência alotrópica dos seus elementos constitutivos. Os gestos embrionários não seriam, portanto, os únicos responsáveis por marcar uma obra, mas também o desenvolvimento e a corporificação

desses materiais. No exemplo acima, podemos compreender a configuração final da *Quinta Sinfonia* como sendo uma, entre as inúmeras possibilidades de expansão que a idéia prima poderia ter sofrido na ação do compositor, mas ele a desenvolveu completamente, e da maneira que a conhecemos. A acalentada idéia de unidade é um sinal de preocupação com a manutenção dessa integridade, diante da qual alguém diz: “Isso está tão elaborado que eu não mexo, eu respeito”, conforme opinião do professor Paulo Justi (2007). Considerando que na música popular o compositor raras vezes chega a desenvolver e registrar por escrito suas idéias integralmente, sua obra permanece um tanto potencial, aberta a novos arremates. O papel fundamental do arranjador é o de promover esse arremate da obra de música popular. Sim, muitas vezes há uma face ‘arranjador’ nos intérpretes de música popular, cantores e instrumentistas.

De acordo com essa realidade devemos admitir que Beethoven responde pela composição, o arranjo e a orquestração de sua sinfonia, diferentemente do que ocorre nos *Quadros de Uma Exposição*, que recebe “arranjo” de Ravel, e em *Uma Noite no Monte Calvo*, cuja ‘finalização’ coube a Rimsky-Korsakov. Alguém dirá que é um absurdo, que a *Quinta Sinfonia* é uma coisa só, inteira, mas a sua razão também pode estar refém da ideologia que se prende ao mito que aqui procuro denunciar. Esses exemplos recolhidos de Mussorgsky colocam ainda uma questão: a maleabilidade da obra, certa dose de abertura que possibilita um processo de continuidades na criação. Tenho chamado de *Continuum Criativo* ao processo de atos contínuos de criação na mesma obra. Essa idéia será discutida quando a música popular estiver no foco central, pois lá tal conceito tem maior vigor e abrangência. Por ora, carece um pouco mais de reflexão a própria natureza do fenômeno musical e como ele se processa num evento comunicacional. Quando chamo a atenção para essa mobilidade material da obra, estou, com efeito, trazendo para o primeiro plano um sujeito que mesmo sem voz é figura central no fenômeno: o ouvinte. É na mente deste que a música se faz plena, projetando-se de modo vivo, dinâmico, imprevisto. Quando esse sujeito ganha voz promove-se então uma Escuta Poética, capaz de converter a experiência estética em uma nova proposição da obra, justamente o que se dá com as referidas criações de Mussorgsky depois de passarem pelos ouvidos de Korsakov e Ravel.

A partitura não estabelece uma realidade física senão “amorfa” da obra (Nogueira, 1999: 2), ou encerra, no seio musical, a “derradeira tumba para a coisa-em-si de Kant” (Osmond-Smith, 1989: 94 *apud* Palombini, 2001). Tampouco a execução musical assegura a existência de uma criação, a menos que se considere como ‘público’ o ínfimo círculo de ouvintes constituído exclusivamente de seus intérpretes primeiros. Ruwet (s/d: 104-108) já nos traz argumentos convincentes para questionarmos a tripartição de Molino desenvolvida por Nattiez (1990), com o seu controverso “nível neutro”, mas convém grifar que permanece a condição da partitura (*representamen* do nível neutro) como documento legítimo para o exercício da musicologia. Noutra sentença, acredito que a investigação necessariamente deve se dar no nível da recepção, sendo indispensável recobrar o universo poético aqui representado pelo conjunto ‘emissor’ formado por compositor e intérpretes, contexto dinâmico no qual a partitura é apenas um meio de transmissão. Esse conjunto é ampliado continuamente como sugerido acima nos exemplos de Mussorgsky, e na medida da circulação e aceitação de cada obra. Por tudo o que foi dito até aqui, sugiro abaixo um esquema de representação do que seja a obra musical, orientado na perspectiva do ouvinte como último elo da cadeia criativa, que permanece aberto.

Figura 1: Esquema de representação da obra musical em sua primigestação.



Ao discutir o arranjo na dinâmica da música popular Aragão (2001) afirma que a canção de amplo alcance tem na melodia o seu principal traço de identificação. Sugiro que isso esteja por trás da tendência do compositor a não se ocupar de conceber detalhadamente o restante dos elementos que constarão da *performance* de sua música. Acrescenta Aragão que, como não há uma prescrição detalhada, tais elementos se conformarão na etapa posterior, o arranjo, defendendo que este seja parte inalienável do processo que leva à obra de música popular. A música europeia do período clássico talvez seja a que mais forneça bases arquitetônicas para a música popular, em especial no privilégio do aspecto melódico (e com grande impacto no desenvolvimento da forma musical). A harmonização, a figuração rítmica e a disposição dos acordes no acompanhamento, a orquestração, tudo estaria a serviço do desenvolvimento do potencial melódico, obtido a partir daqueles gestos embrionários que designariam a criação e demarcariam sua natureza expressiva. Pois bem, voltemos à *Quinta Sinfonia*. Quando afirmava que Beethoven acumula composição, arranjo e orquestração, essa dimensão do

problema estava implícita, o detalhamento de como a obra soará ao público. Ocorre que não é convencional cogitar o arranjo na composição erudita, ao que reagirão com firmeza os mais conservadores. Numa canção popular, o todo ‘brota’ do compositor, mas ele tem parceiros no arranjador e demais intérpretes, cantores, instrumentistas, solistas e acompanhadores. É obvio que faço com cuidado essa aproximação, no sentido de considerar as proporções e o alcance de cada uma das concepções de música a que me refiro. O intuito é muito mais mostrar o que há de composição no arranjo do que discernir arranjo na composição, e isso, claro, sem defender qualquer superestima do arranjador popular ou desvirtuação do compositor erudito.

Vasculhando inúmeras contracapas de discos à procura de dados relevantes sobre os arranjadores e sua música, me deparei com algumas notas do maestro Lindolpho Gaya escritas para o disco Os Maestros Premiados (1968). Gaya e Rogério Duprat haviam sido premiados, o primeiro como melhor arranjador do II Festival Internacional da Canção e o segundo, do III Festival de Música Popular Brasileira. O texto é oportuno para este ponto do trabalho em que precisamos aprofundar a discussão acerca da natureza do arranjo como arte musical. Sua transcrição:

“Fazer arranjo de música popular é mais do que botar moldura em quadro. A palavra “arranjo”, em música erudita, tem um sentido depreciativo pois nada mais é que diminuir uma obra acabada, adaptando-a para ser executada em condições inferiores à que foi planejada. Arranjo, em música popular, é exatamente o contrário. A função do bom arranjador é aflorar qualidades da música, revelando, às vezes, ao próprio autor, belezas insuspeitadas: aqui, um fundo rítmico, ali, uma seqüência harmônica; depois, um inesperado pianíssimo ou um crescendo que leva ao auge. Tudo dentro de funções determinadas: acompanhamento de cantor, para carnaval, festival ou disco; para dançar, para ouvir românticamente, etc. O arranjador é, muitas vezes, um co-autor.”

Representante ilustre de um segmento musical mais próximo de Duprat do que de Gaya, o arranjador George Martin (The Beatles) ilustra essa co-autoria que o texto acima reclama, apontando-a numa canção que o cinema tornou conhecidíssima:

“Muito freqüentemente o arranjar envolve composição – com a adição de material novo ao trabalho. Um exemplo óbvio é a versão bastante conhecida de

Singing in the Rain, cantada por Gene Kelly. A introdução, impecavelmente arranjada por Lennie Hayton, agora parece ser parte integrante da canção; na verdade, ninguém pode imaginá-la sem aquela introdução, mas ela não existia até que o filme foi rodado em 1952, muito embora a canção tivesse sido escrita muitos anos antes.” (Martin, 2002: 78)

1.2. Coletivo autoral

Encontramos um caso raro de arranjo coletivo na canção *Menina* de Paulinho Nogueira. Explico. Não é aquele arranjo que se faz na interação entre os músicos de uma banda de rock, por exemplo, em que se opera uma criação coletiva, “constituída pela participação de diferentes autores, cujas contribuições se fundem numa criação autônoma” (Lei dos direitos autorais, Título I, Art. 5º, inciso VIII, alínea H). Nem mesmo trata-se daquele tipo muito comum de arranjo, em que se escreve ou transmite diretamente parte dos elementos que serão tocados – por exemplo, uma seção de metais – e deixa outra parte a critério dos intérpretes (geralmente os percussionistas, guitarristas e pianistas trabalham assim, criando dentro de certas características pertinentes ao gênero/estilo ou combinadas verbalmente). O exemplo é raro porque Paulinho Nogueira trabalhou com três arranjadores em seu disco *Dez Bilhões de Neurônios* (1972): Rogério Duprat, Luiz Arruda Paes e José Briamonte. Walter Silva diz no encarte o que foi feito, justificando o triplo crédito ao arranjo da canção: “[...] em *Menina*, os três arranjadores fizeram seus arranjos em separado, sem que um soubesse o que o outro havia escrito. Ouçam no que deu. Há momentos em que cada arranjador rege um compasso apenas, tal a mistura resultante da idéia de Duprat”. Esse processo acima é bastante incomum, mas não a coletividade envolvida na criação musical.

Avaliemos uma situação comum no cotidiano de uma gravadora: o diretor artístico encontra um nome promissor para lançar e elege um produtor musical para o disco. O artista tem intenção de gravar uma de suas novas canções, mas não leva nada por escrito

para o arranjador, pois é um músico “prático” (como é chamado pela Ordem dos Músicos do Brasil o músico que toca “de ouvido”). Canta sua música, às vezes sem acompanhamento, e diz que é um samba-canção, sugere isso e aquilo. Surge então a figura de um músico, que passa para o papel a melodia com uma harmonia que julgue adequada, apoiado na “harmonia inerente” à própria melodia (Schoenberg: 1993: 29). Até determinada época o registro utilizado era a partitura de canto com acompanhamento de piano, inclusive para fins de edição musical; e que, por ser apenas um outro arranjo da música fantasiado de original, nunca coincidia com o que era gravado. Isso ainda permanece na representação gráfica hoje adotada de letra e melodia cifrada, à moda dos *songbooks*. Nesse trabalho, do escriba musical, é capturada a unidade formal mínima da canção, ou seja, a extensão que vai do início da melodia até o ponto em que começaria tudo outra vez numa hipotética repetição da letra. Assim constitui-se o Enunciado Simples (ES) da peça, ou *chorus*, como é tratado nos círculos jazzísticos. A essa *quasi* estrutura serão justapostas repetições integrais e/ou parciais, introdução e demais passagens complementares que irão compor o Enunciado Ampliado (EA) da forma. É assim que a música será cantada, com a orquestração determinada pelo arranjador. Nasce enfim o tal samba-canção.

Embora frequentemente eles coincidam, é conveniente diferenciar o que seja o Enunciado Simples da peça e o seu estado primeiro, que é a maneira como o compositor a concebe e a comunica aos demais partícipes do processo que leva a sua publicação. No exemplo dado acima, o hipotético compositor mostrava o seu samba-canção num estado em que ainda não se havia sequer chegado ao ES com total clareza. De outro modo, em alguns casos o EA já integra o estado primeiro, ou seja, o compositor já tem claro de antemão como serão as partes da música, quantas vezes e como incidirá o ES e o que mais houver. Isso não quer dizer que ele tenha definido como será o padrão rítmico do acompanhamento, a disposição dos acordes e seu encadeamento, a orquestração, detalhes expressivos da execução etc. Esses outros itens virão dos trabalhos do arranjador e instrumentistas. Mesmo que um compositor popular tenha preparo e possa escrever música com desenvoltura, ele ainda assim não costuma definir tudo na sua composição, e nem almeja fazê-lo. Parece

esperar pelas contribuições de outros músicos, para ver que forma toma a coisa, deixar-se até surpreender. Essa “renúncia a desenvolver a obra em todos os seus aspectos” não é o que “caracteriza o amador” (Mammi, 1992: 65); o compositor de música popular simplesmente está num plano de competência musical específico, cujo horizonte muito difere daquele que mira o compositor de música séria. Milton Nascimento declarou que durante um bom tempo compôs muita coisa pensando na cantora Elis Regina como intérprete. Já Chico Buarque há décadas confia os arranjos de suas canções a Luiz Cláudio Ramos. Arranjador pode ser um maestro, que escreva tudo, reja, ou um músico que orienta um *head arrangement*, ou mesmo vários músicos – o que evidencia o coletivo da criação.

Vamos a campo. *Aquarela do Brasil* é um marco da música brasileira popular, sendo também uma canção de muito sucesso no exterior. Seus versos estão entre os mais conhecidos de nosso cancionário, já bastante explorados, mas é um tanto raro encontrarmos algo sobre o “Tantantã” (Barbosa e Devos, 1985: 47) do arranjo de Radamés Gnattali. É um prefixo tão marcante para a música que posso me arriscar a dizer que, numa versão instrumental, uma variação melódica de *Aquarela do Brasil* nele apoiada ‘passaria’ como sendo a melodia própria da canção. É difícil encontrar um outro arranjo para essa música que desconsidere esse elemento. Um outro caso. Todos conhecem os *Detalhes* de Roberto e Erasmo Carlos: *não adianta nem tentar... /*. Para sentir a força que um traço do arranjo pode ter na identificação da canção basta ver a reação do público ao ouvir as primeiras notas do violão de Roberto na gravação da música para o seu MTV Acústico, em que ele recorre àquela que é a própria assinatura instrumental dessa música, colocada aqui abaixo⁶. Alguns dos contrapontos escritos por Antônio Carlos Jobim para suas composições, em arranjos que fez para os primeiros discos de João Gilberto, são exemplos de criações ‘secundárias’ que se tornam indispensáveis, inextricáveis da obra. É o que também pensa o violonista, arranjador e compositor Oscar Castro Neves, que fala da presença dessas linhas em arranjos escritos por Claus Ogerman:



“Se você ouvir todos os contrapontos, todas as linhas eram mesmo de Jobim. Ele deu a Claus tal riqueza de material que praticamente fez os arranjos junto com ele. Claus entrou com a concepção do peso da orquestra, a escolha dos instrumentos, a escrita e a valorização das cordas. Mas, se você ouvir as gravações brasileiras, o contraponto já estava lá. Os arranjos de Tom passaram a fazer parte das músicas” (Cabral, 1997: 208).

Na hipótese de o compositor acumular a concepção, o acabamento e a exclusiva execução ou *performance* de sua obra, ele está a dois passos de concretizar ‘plenamente’ o seu ideal poético, tal como ‘meticulosamente’ planejado. O primeiro seria atingir seus

⁶ Essa mesma assinatura instrumental de *Detalhes* é utilizada como citação num arranjo de outra música muito conhecida de Roberto Carlos, *Emoções*, em um comentário instrumental que segue o verso: *detalhes de uma vida / histórias que eu contei aqui /*. Curioso é que, sendo (por Roberto) declaradamente a canção preferida da parceria com Erasmo Carlos, essa citação é feita como citação própria do objeto, pois há uma conversão da “swinging eight” (própria da condução rítmica em *satandard*, ou *fox*, característica de *Emoções* para colcheia real, característica de *Detalhes*), e esse efeito é particular e semioticamente muito efetivo.

ouvintes, e o segundo passo seria guardar sua cria debaixo de sete chaves, a fim de poupá-la da ‘degeneração’ e dos ‘vícios’ do mundo, qual um pai zeloso trata uma filha. Acontece que o segundo passo é em falso, anulado pelos efeitos do primeiro, e isso por que há músicos entre aqueles ouvintes. Cabe acrescentar que tal condição de solitude poética é excepcional na música popular, e no caso brasileiro só passa a se dar com maior frequência a partir dos anos ‘70, especialmente com os compositores violonistas cantores da MPB, dos quais Dorival Caymmi é um notável precursor. Diferentemente disso, o que mais ocorre é a justaposição de vários atos de criação entre a obra primeira e sua forma comunicada ao público, apontando inequivocamente para o que chamo de Coletivo Autoral.

A co-autoria pode ocorrer no arranjo, mas também na interpretação do cantor, ou na atuação de um músico instrumentista, de um técnico, não há regras rígidas. Dois exemplos: um dos quatro *Grammy* que o disco Getz/Gilberto ganhou foi pela engenharia de som, o que em última instância responde pela sonoridade e equilíbrio da música gravada; o baterista Dom Um Romão foi uma exigência para a gravação das faixas de Tom no disco Sinatra/Jobim, também antológico. Porquê? Para garantir a pronúncia rítmica adequada para os sambas. Há casos a serem estudados, e em todos eles não se pode diminuir a importância da alquimia de todas essas contribuições à composição.

Um claro exemplo de coletivo autoral nos dá a canção *O Trem Azul*, de Lô Borges e Ronaldo Bastos, lançada no álbum *Clube da Esquina* (1972). Ronaldo fez a letra sobre a música já pronta, a partir de um cassete, como afirma Márcio Borges (1996). A própria parceria já implica uma ação coletiva. Quase impensável no meio erudito, no popular ela é muito comum, às vezes resultando em algo que vai muito além da soma de contribuições individuais. Virão ainda as ações criativas agregadas, de arranjadores, acompanhadores e solistas, e que vêm configurar o autoral em outro nível. Os músicos que participaram da gravação de *O Trem Azul* passaram dois meses numa casa em Mar Azul, Praia de Piratininga, Niterói, a fim de preparar a base do disco. A participação de Beto Guedes e Toninho Horta nesse momento foi valiosa, pois é deles a seqüência harmônica da

introdução⁷, sobre a qual Toninho Horta faz suas intervenções à guitarra. É uma estrutura de dezesseis compassos, que combina diferentemente os acordes da segunda parte, ou refrão. Esta mesma harmonia é novamente utilizada como base para o solo em oitavas de Horta, próximo do final da canção, que acabaria se tornando célebre. Transparece assim a efetiva integração dos amigos e companheiros de som do Clube da Esquina, construindo juntos o Enunciado Ampliado (EA) da canção.

Antônio Carlos Jobim gravou *O Trem Azul* especialmente para figurar no álbum *Cais*, de Ronaldo Bastos (1989). Jobim já usava a música nas passagens de som em shows, como aquecimento para as vozes⁸. Nessa interpretação Jobim incorpora o solo de guitarra de Horta, na íntegra, cantando-o em oitavas com o coro de vozes femininas de sua Banda Nova mais o *flugel horn* de Márcio Montarroyos. Cinco anos depois desse disco o “maestro soberano” dá provas de que realmente gostava muito da canção, recriando-a em *Blue Train*, incluída em seu disco *Antônio Brasileiro* (1994). Além de instar pela legitimação dessa realização de Toninho Horta, essa reverente incorporação por Jobim tem a importância de reanimar a discussão sobre criação coletiva. Reafirmando o solo de Horta na concepção de um singelo trecho cantado, Jobim lhe confere um sentido de familiaridade, integrando-o de vez à composição.

Exemplo 1: Transcrição do solo de Toninho Horta em *O Trem Azul*.

⁷ Lô Borges falando da criação de *O Trem Azul* em entrevista concedida ao autor em 07/10/2004.

⁸ Idem.

G7(b9) C7M C7M F7M F7M C7M
 C7M A^b7M A^b7M F7M F7M A^b7M
 A^b7M F/G F/G G7(b9) G7(b9) C7M

Até a gravação original o solo poderia ser considerado extrínseco ao corpo da canção, destacável, trabalho coadjuvante, substituível numa nova interpretação. Porém, sua recorrência em *Blue Train* vem promover a mudança de seu *status*, saltando da condição de improvisado – portanto um item de execução previsto no arranjo – para ser um elemento da composição. Isso vem confirmar a participação dos já intérpretes e arranjadores, agora também compositores Toninho Horta e Beto Guedes. Interessante notar que tal interpretação da canção pode ser também um diálogo jobiniano com seu próprio reflexo: de certa maneira ele se reencontra em *O Trem Azul*, visto o tipo de harmonia que caracteriza a música e une as duas peças, senão pela própria recorrência da sétima maior que ele utiliza no início de *Eu Sei que eu Vou Te Amar*. Jobim ataca a sétima maior e segue usando todos os intervalos harmônicos de sétima (maior, menor e diminuta) só no primeiro inciso melódico de sua canção; e a primeira delas que surge, a sétima maior, irá também caracterizar a bifonia fundamental de toda a primeira parte da canção mineira.

1.3. Rede interpoética e *continuum* criativo

Além do aspecto propriamente autoral do arranjo e da *performance*, é também a questão da significação musical que deve ser apontada como determinante na compreensão da música popular, no que arranjo e interpretação cumprem um importantíssimo papel. O samba-canção *Último Desejo*, de Noel Rosa, foi gravado duas vezes por Araci de Almeida: a primeira em 1937, que teve acompanhamento do regional da Victor; a segunda interpretação é de 1950, na qual Araci foi acompanhada pela orquestra de Francisco Sergi. É nessa ocasião, muito em função dos recursos de expressão do arranjo, que a canção ganha traços mais nítidos de samba-canção, firmando-se como um dos paradigmas desse gênero. É que há casos em que uma música se torna um fruto mais maduro depois de algum tempo, transformada pelos feitos e efeitos da *Rede Interpoética* que a envolve. Uma nova interpretação pode trazer um grau mais elaborado de codificação dos elementos utilizados para construir os significados e a imagem da obra ‘original’. Muitas vezes isso resulta de uma ação, pelo próprio autor, de recomposição da sua criatura; noutras tantas, surge a partir da combinação de novos arranjos e novas *performances*. A este ponto do trabalho já temos reflexão bastante para alcançar o que bem coloca Luiz Tatit, contrapondo-se à visão de Almirante, de que “[...] o êxito da música popular depende e quase exclusivamente do valor intrínseco de sua melodia e da graça e inspiração de seus versos.” (Almirante, 1963: 77):

“Já não é mais assim. Os arranjos e as gravações podem produzir de novo a canção, dando-lhe um perfil nem sonhado pelo autor, e podem produzir até o gosto dos ouvintes pela contundência de seus recursos e pela insistência de suas soluções no mercado cultural.” (Tatit, 1986:1)

A rede interpoética que pretendemos evidenciar constitui-se de toda *concriação* que há em torno de uma canção ou tema instrumental, da criação coletiva em um fonograma ao coletivo de fonogramas da obra que pode surgir no tempo. Deste modo nosso senso é particularizado, embora sujeito aos mesmos princípios notados por Antoine Hennion (1990) com relação ao caráter coletivo da música popular. Há, no entanto, muitos casos em que uma peça musical tem apenas uma manifestação, em termos do processo

fonográfico que leva a sua publicação, seja ela uma jóia rara ou um *hit* estrondoso. A idéia de sucesso aqui considerada é verificada na ocorrência do oposto, ou seja, uma música sendo interpretada por vários artistas, que constituem uma faixa muito específica de público. Portanto, não se trata do sucesso meramente comercial, que torna os artistas populares, às vezes famosos, mas não necessariamente prestigiados, mas sim do reconhecimento de suas realizações pelo próprio meio artístico. A aceitação de uma música ou de uma *performance* reflete um variável conjunto de interesses, poético-estéticos, de representatividade, posicionamento intelectual, ideológico, político, econômico, e relaciona-se dinamicamente com toda uma hierarquia de legitimidades que se processa continuamente, e que projeta os artistas de forma plurifacetada. Investigando a intertextualidade que a rede interpoética perfaz em torno de um “clássico” do repertório, podemos flagrar diversas relações que talvez não surgissem a partir da contextualização sociocultural de uma cena relevante, seus sujeitos e temas de interesse imediato.

O Trem Azul possibilita também retomar a questão do *Continuum* Criativo, “esse vir a ser um outro sem deixar de ser o próprio” (Nascimento, 2005: 4). Para além da publicação a canção continua viva, permitindo novas abordagens criativas. É o que faz Jobim ao tomar o trem na estação mineira e saltar na estação do mundo, onde o *Blue train* ganhou uma editora a mais, letra em inglês, e o inconfundível toque jobiniano⁹. O ponto mais visível desse *continuum* é verificável na transformação da letra, num plano mais geral de significação. Jobim não simplesmente versiona para o inglês, mesmo que mantenha – e ele o faz – quase toda a letra praticamente intacta em termos das imagens poéticas e dos objetos referidos no texto. Em momento oportuno ele investe numa escolha até óbvia em se tratando de canção, inclinando o sentido de ‘impressões’ e ‘sensações’ para o de sentimentos contidos, sentimentos de amor, dando à poesia de Bastos uma leitura mais determinada, ‘romântica’. Embora uma relação de par amoroso já fosse possível no feixe hipotético de significação na letra de Ronaldo Bastos, esse sentido permanecia potencial.

⁹ Lô Borges traduz seu sentimento para com a parceria de Jobim, revelando um pouco de como essa rede interpoética constitui um campo simbólico de relações hierárquicas: “Passei até mal quando saiu o disco. Pra mim é mais do que se eu tivesse ganhado todos os *grammies!*” (entrevista ao autor).

São coisas e frases que ficaram por dizer, que não se cansam de voar na canção do vento, algo muito aberto. Já na letra de Tom Jobim é uma canção de amor que quer voar – *a love song wants to fly* – e isso faz deslizar todo o sentido de *coisas* e *frases* para o que seriam coisas do amor e frases de amor, da expressão de um amor. Há também o detalhe dos pronomes possessivos incluídos por Jobim no refrão – *the sun on your head / with you in my head* – “sua” cabeça, “minha” cabeça, que vêm posicionar os sujeitos do suposto par. Bem menos ambígua, a imagem de um trem azul ao sol emerge como metáfora do amor, ou uma experiência vivida a dois, quiçá um adeus que não se quer ou somente o afã do poeta. Pondo os olhos em ambas as letras:

<i>Coisas que a gente se esquece de dizer</i>	<i>Things that come sometimes and we forget to say</i>
<i>Frases que o vento vem às vezes me lembrar</i>	<i>Phrases in the wind now and then come to remind</i>
<i>Coisas que ficaram muito tempo por dizer</i>	<i>Of things that have remained for a long time to be said</i>
<i>Na canção do vento não se cansam de voar</i>	<i>In the wind a song, a love song wants to fly, fly</i>

<i>Você pega o trem azul</i>	<i>You take the blue train</i>
<i>O sol na cabeça</i>	<i>The sun on your head</i>
<i>O sol pega o trem azul</i>	<i>The sun takes the blue train</i>
<i>Você na cabeça</i>	<i>With you in my head</i>
<i>O sol na cabeça</i>	<i>The sun on your head</i>

Observamos noutro estudo (Nascimento, 2005) o alcance que esses contínuos de criação podem ter. A interpretação de Elis Regina e grupo dirigido por César Camargo Mariano (1974) para o samba *Na Batucada da Vida*, de Ary Barroso e Luiz Peixoto, conseguiu colocar a canção no seu devido estado de coisas. Na gravação primeira, de

Carmen Miranda e os Diabos do Céu (1934), o arranjo de Pixinguinha é meio atropelado, talvez caricato, sem explorar no acompanhamento o fio dramático desse samba-canção. Carmen teria se queixado a Ary da melodia, difícil de cantar, mas o mais difícil era adequar o seu estilo de cantora ao clima pesado da letra, e sua interpretação acaba diluída no lugar comum. Na gravação de Elis não há metais, só uma leve percussão além do trio de piano, baixo elétrico e bateria. O andamento cai radicalmente, junto com o tom adotado – Elis canta em Lá bemol maior e Carmen em Dó maior – tudo isso colaborando para a obtenção de uma atmosfera grave, introspectiva, mais condizente com a canção. O sentido conotativo de ‘batucada’ cedeu ao de metáfora da própria vida levada; e que vida. Eis a primeira estrofe:

No dia em que eu apareci no mundo

Juntou uma porção de vagabundo, da orgia

De noite teve choro (ou samba, ou lua, dependendo do fonograma) e batucada

Que acabou de madrugada em grossa pancadaria

Exatamente no último verso da estrofe acima Elis Regina transpõe o limite do que sejam pequenas variações ou diferenças de cunho estilístico para continuar criando, nesse trecho, a melodia de Ary Barroso, modificando-lhe drasticamente o desfecho para conferir amargura e contundência à recordação daquela madrugada que terminou com pancadaria. Imbuída do mesmo realismo que dá à personagem que assume na interpretação, Elis altera ainda outro ponto bastante sensível, numa variação da estrutura melódica que ocorre no meio da segunda estrofe:

Depois do meu batismo de fumaça

Mamei um litro e meio de cachaça, bem puxado

E fui adormecer feito um despacho

Deitadinha num capacho, na porta dos enjeitados

A imagem de uma criança mamando um litro e meio de cachaça é tão alegórica que talvez convide mesmo à caricatura, como ouvimos no múltiplo breque da gravação de Dircinha Batista (1950), mas é por Elis convertida em uma *verdade* totalmente plausível. O efeito é obtido pela “métrica derramada” do canto (Ulhôa, 1998: 105), além da própria emissão vocal (timbre e inflexão), que dá maior profundidade à lembrança; e mais a nota *blues* colocada no verso: *mamei um litro e meio de cachaça bem puxado l*, nesta sílaba sublinhada. Esse efeito é devidamente valorizado senão induzido pela rearmonização de César Mariano (uma realização hipotética correspondente está abaixo, apenas para ilustração), e leva o ouvinte mais emotivo a quase sentir o gosto e o ardor daquele prolongado trago.

Exemplo 2a: trecho do segundo exemplo na interpretação de Elis Regina (mera ilustração).

20

ma mei um li troe mei o de ca cha ça bem pu xa do

Ab7M Ebm7M Ebm7 Ab7(b9) Db7M G7(#9) Gb7

Exemplo 2b: o mesmo trecho na interpretação de Carmen Miranda (mera ilustração)

ma mei um li troe mei o de ca cha ça bem pu xa do

Ab7M Ebm7 Ab7 Db7M Db7M

Essas alterações melódicas constituem lances de *continuum* criativo. Com o andamento já adequado e a liberdade e firmeza de interpretação dos artistas, houve condições para que certas nuances retomassem os fios da criação, levando-os um pouco mais adiante, com os mesmo significados que a canção já trazia, desde o embrião, potencializando-os. O campo musical é “todo ouvidos” às criações de gente como Elis e César; resultado: Elizeth Cardoso gravou um *pot-pourri* de sambas de Ary Barroso em seu último disco (1990), entre eles *Na Batucada da Vida*. Não só interpretou a melodia à maneira de Elis, em detalhes, como desceu mais ainda o andamento e o tom, para Fá maior. Elis, que nunca escondeu a presença do estilo de Elizeth na sua maneira de cantar, no início da carreira, deve ter sorrido lá de cima ao ver essa significativa aprovação (Elis faleceu em 1982). A cantora e compositora Joyce (1998) também aderiu à *blue note*, mas rejeitou a mudança no trecho da ‘pancadaria’, enquanto Jobim e Miúcha (1977) só compartilharam o andamento lento. A gravação de Ná Ozetti (2001) é tão somente celebrativa, praticamente reproduzindo a abordagem de Carmen Miranda, inclusive nas citações do arranjo original de Pixinguinha.

Não só de alterações e acréscimos vive o *continuum* criativo na música popular, mas também da economia, da supressão. Além de trocar *um cigarro* por *um cantinho* (*um violão...*) João Gilberto é conhecido por cortar repetições indesejadas, compassos de espera, versos da letra. Em sua mais recente interpretação (2001) para *Eu vim da Bahia*, de Gilberto Gil, João Gilberto simplesmente tira do verso em curso o trecho “tem meu chão”, logo na primeira estrofe:

Eu vim, eu vim da Bahia cantar

Eu vim da Bahia contar tanta coisa bonita que tem

A Bahia que é meu lugar

(Tem meu chão,) tem meu céu, tem meu mar a Bahia que vive pra dizer

Como é que faz pra viver

Ele já havia gravado a música antes (1973), cantando o *tem meu chão I*, mas reviu a opção. Afinal, se a Bahia é seu lugar é claro que lá é o seu chão, isso já está posto. Quem conhece esse samba sente o vazio deixado por João, que parece representar a lembrança momentânea de “tanta coisa bonita que tem a Bahia”, para em seguida enumerar as belezas. É um pequeno indicador da busca de João Gilberto pela perfeita enunciação poética, sua arte maior, o que pode soar econômico diante de tudo que se diz dele e de seu estilo. E de tanto operar com a tesoura João Gilberto tornou-se um oficial de alta costura. Se um modelo qualquer não está elegante, bem composto, ele simplesmente descarta uma peça, deixando uma parte do corpo a descoberto. É o que faz (no disco *Eu Sei que Vou Te Amar*, 1994) em sua interpretação para *A Valsa de Quem Não Tem Amor*, de Custódio Mesquita e Evaldo Ruy. Ele simplesmente apaga da música toda a primeira parte, que em tom menor decanta os desencantos da solidão do poeta. Gilberto só canta a segunda parte, que é no tom homônimo maior, e ainda assim em compasso binário, desfazendo a própria moldura da valsa, assim esvaziando a canção de toda aquela significação costumeira nas ‘valsas brasileiras’. Veja abaixo a frase que ele desprezou, assim *decompondo* a canção, numa insólita parceria que indica uma espécie de *continuum* criativo regressivo:

Exemplo 3: instância de representação da primeira parte de *A Valsa de Quem Não Tem Amor*, de Custódio Mesquita e Evaldo Ruy (meramente ilustrativa):

The image shows a musical score for the first part of the song 'A Valsa de Quem Não Tem Amor'. It consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in treble clef, and a bass line in bass clef. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The lyrics are: 'Sem nin guém sem ter con fi den tes... pra'. The piano accompaniment features chords Gm, Gm, Gm/F, E°, and Eb. A triplet of eighth notes is marked above the vocal line in the second measure.

6

con tar os meus de sen ga nos pas sam seos di as eos

Eb G° Gm Gm Gm

11

a nos sem nin guém... sem so nhos sem a mor

Ab Ab Gm Gm Ab

bII

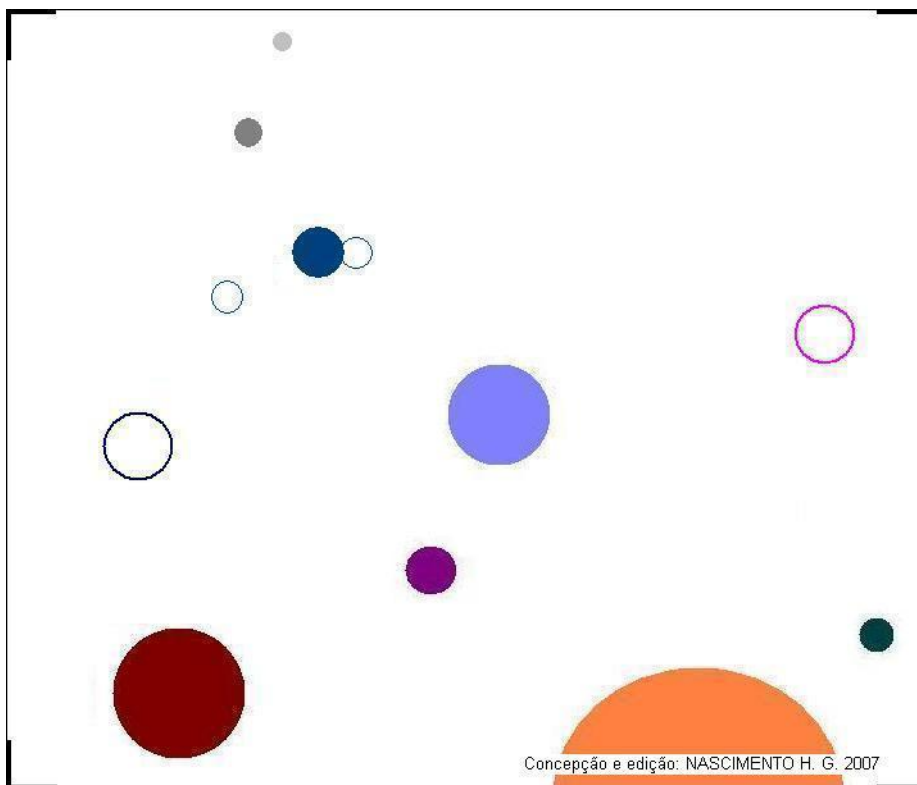
16

sem bei jos sem ca lor dos bra ços de quem se quer bem

Ab Gm F D7 Gm Eb7 D7

Assim, por meio desses exemplos que procuramos descrever apenas brevemente, podemos perceber que fica mais complicado ainda o já frágil quadro de *controle material* da obra de música popular.

Figura 2: Uma Metáfora da obra musical na rede interpoética, “vista” do ponto de escuta.



CAPÍTULO 2

ARRANJO: NOTAS EXPLORANDO O TEMA

2.1. Uma possível abordagem metodológica

Os Estudos da Música Popular não têm abrigado com entusiasmo a perspectiva musicológica de pesquisa, o que em parte se deve à dificuldade de se relacionar sistematicamente música e campo sociocultural. Pode decorrer da tibieza desse diálogo (Stefani, 1989), mas os estudos muito aprofundados nas questões do texto musical além de eventualmente se tornarem herméticos não têm encontrado a esperada ressonância. Pouco se diz da música instrumental fora de suas conotações históricas, seus contextos e mentalidades particulares, e mesmo o aproveitamento da porção musical da canção parece reduzido, em suas formas de análise. Diante de tantas urgências de investigação alguém pode mesmo indagar: afinal, para que pesquisar o arranjo? Edgar Morin observa que a porção musical seja talvez a que mais determine o sucesso de uma canção, mas adverte que esta se apresenta como totalidade música/letra.

“A própria música é algo de sincrético dentro da canção. Ela comporta o tema melódico, o ritmo, o arranjo musical, acompanhamento e orquestração. Se o tema musical é o mais refratário à análise conceptual e ao estudo sociológico, o arranjo e o ritmo se inserem em gêneros, estilos, modas”. (Morin, 1973: 145).

Façamos apenas o destaque de não ser a aferição das implicações a que se refere Morin uma tarefa simples como pode sugerir seu texto, mas ele coloca uma questão central, e de forte impacto metodológico. Esse autor ainda provoca, justificando o estudo da canção: “E a ciência não investiga, através daquilo que parece acessório e superficial?” (Morin, 1973:

143) No caso da própria canção, em que o arranjo tende a ser descartado da análise sistemática por ser ‘periférico’, a resposta afirmativa tem sido tímida.

Diferentes trabalhos sobre canção têm suas análises pautadas na idéia de uma totalidade música/letra. Porém, a compreensão dessa totalidade é frequentemente limitada ao binômio melodia/letra, embora não pareça muito razoável aceitar que a camada musical da canção seja reduzida apenas ao seu fio melódico isolado. Ademais, a melodia traz necessariamente suas porções rítmica e harmônica, mesmo soando desacompanhada. Essa opção de tomar a melodia e a letra (quando não só a letra) para propor um modelo de análise da significação, em detrimento metódico de elementos considerados secundários, tem surtido resultados insatisfatórios a muitos. Se a canção é “multidimensional”, como bem aponta Morin, os sentidos se fazem pela atuação de todo o conjunto sonoro, não sendo construídos de modo linear ou sistêmico por tais ou quais elementos destacados, a serviço de um conceito em particular – como o da “dicção” do cancionista (Tatit, 1986, 1996), ainda que ele seja eficaz sob determinada demanda de investigação.

A canção precisa ser vista como um enunciado polifônico, no qual se instalam o trânsito e a complementaridade dos sentidos operantes em suas porções musical e verbal. As vozes dessa polifonia contracenam e dividem a trama dos sentidos impressos na canção, e o arranjo é o fator decisivo de sua sonoridade musical, o seu arremate. Além disso, como vimos há pouco, o arranjo também pode imputar elementos que emergem ao plano constitutivo da obra. Como então chegar a uma representação escrita da peça de música popular? A questão foi bem explorada em *Feitio de Oração* (1934), canção em que Rafael Menezes Bastos posiciona muito claramente, entre reflexões precisas sobre o “encontro intersemiótico” (Menezes Bastos, 1995: 30) das dimensões musical e verbal, as criações de Vadico (“música I”) e Noel Rosa (“música II”) e inclui, em sua representação gráfica do arranjo original a melodia com a letra, a correspondente harmonia, a linha principal da introdução e conclusão instrumentais e uma indicação de interlúdio. Tal instância torna mais acessível o objeto posto em análise, a pretexto da antropologia social, da musicologia (Santos, 2006), possibilitando uma escuta mais ampla do fenômeno. Um ponto sensível é

saber perceber o essencial a figurar numa partitura desse tipo, para diferentes finalidades de análise.

Mesmo que apenas de notação da letra sobre a crua melodia com acordes cifrados, a partitura tem sido considerada a única forma de registro válida quando se trata da proteção aos direitos autorais. Esta é apenas uma das evidências do “fundamento ocularista do pensamento ocidental” (Simões, 1999: 70), o privilégio do ver, mesmo no trato do objeto audível. A Lei 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, que “altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais”, dá alguns sinais importantes da natureza controversa da autoria na música, sobretudo a popular. Para seus efeitos, em seu Título I, das disposições preliminares, no artigo 5º, inciso VIII, a lei se ocupa de caracterizar a obra em supostas modalidades. A alínea D) refere-se à “obra inédita”, “a que não haja sido objeto de publicação”, o que entendemos, conforme já exposto, como somente o estado de concepção da obra, incluindo nele também o seu projeto na forma escrita – a partitura, e uma eventual performance ou gravação inédita. Em tempo, deve-se frisar que a partitura de uso mais corrente no meio popular – a linha de melodia cifrada + letra, quando houver, é como que uma espécie de roteiro, enquanto na música erudita a partitura aponta quase todos os parâmetros da peça. A alínea F) trata da “obra originária”, a “criação primígena”, remetendo francamente a uma situação de recriação ao situar na outra ponta a “obra derivada”, alínea G), que “resulta da transformação de obra originária”.

Os termos “original” e “originário” têm significados distintos, musicalmente, pois o primeiro está ligado ao sentido do novo, de algo que não havia antes, enquanto o segundo diz daquilo que é proveniente, oriundo. Na música popular tornam-se muito tênues as fronteiras entre cada um desses conceitos que a lei discrimina, o que se evidencia quando observamos de perto uma obra em seu processo integral de criação. Enquanto não se quebra o seu silêncio, uma canção popular original se converte em originária na medida em que sua forma “primígena” pode ser objeto de alguma “transformação” pelo arranjador e intérpretes, e assim desliza à condição de obra derivada, mesmo antes de ser “objeto de

publicação” nos moldes comerciais. A obra inédita seria então uma espécie de miragem de sua existência factual.

Recorro ao exemplo de *Construção* (Chico Buarque) a fim de dar consistência ao que afirmo acima e ao próprio conceito de Concriação, e de também justificar o uso do fonograma como fonte de pesquisa. Antes de receber o arranjo de Rogério Duprat e ser levada a disco a canção já *existia* de fato, já que havia sido publicada em show, com uma outra solução de acabamento. É o próprio Duprat que comenta sua criação, atestando o processo aberto de composição verificado na canção e também a preocupação do arranjador com aspectos da significação musical, que neste caso se devem sobremaneira à letra de Chico Buarque:

“Muitas vezes, fui obrigado a compor em situações precárias, que resultaram em peças bem “legais;” é o caso de “Construção”. O Barenbein me disse: o Chico quer que você vá até o Canecão para ouvir uma música do show que ele irá gravar no próximo álbum. Assisti o show e peguei uma fita cassete que o Chico havia gravado em voz e violão. Estava no Rio, hospedado na casa de meu irmão Régis e não havia piano. Em uma tarde, na sala de seu apartamento fiz o arranjo de Construção”. Nesse momento, fui obrigado a buscar os meus próprios recursos musicais internos. Não tinha jeito era preciso entregá-lo antes de voltar a São Paulo. Mas, é certo que a letra de “Construção” me disse tudo o que eu tinha de fazer. Fiz um arranjo repetitivo devido às proparoxítonas do texto, quis maximizar essa coisa meio hipnótica. Essa música é um “drama cantado” e em momentos fortes da letra o arranjo se apresentava com interferências musicais remetendo a uma cena que a mensagem propunha. Nossa! Essas sutilezas do Chico... são raros os que percebiam. Que merda! (entrevista, jul. 1998)” (Gaúna, 2002: 180).

Philip Tagg (1982) distingue quatro estados de apresentação do objeto musical, úteis ao posicionamento e seleção dos atores e eventos na peça de música popular: 1) a concepção mental da obra antes da performance, a cargo do compositor e de outros músicos – arranjadores e intérpretes; 2) a obra representada em suporte gráfico (notação em partitura), para fins de armazenamento e circulação; 3) a música soando, que permite uma infinita variedade de escutas, e 4) a música como dinamicamente percebida pelo ouvinte. Notemos que na música como concepção (music v), estado em que a obra ainda não foi levada ao pleno efeito, Tagg não isola a figura do compositor e inclui os demais músicos envolvidos no projeto de publicar a obra, em sua idealização. Todos são atores no processo

criativo que materializará a obra por meio da “verificação” (Kneller, 1978) ou elaboração, preparando-a para a “comunicação” (Estrada, 1992), que é quando ela será repertoriada, consumida e/ou reelaborada. Isso é crucial na música popular, pois a não determinação precisa em partitura do que deve ser tocado e como amplia em muito a participação criativa dos intérpretes. O nosso posicionamento é o de que uma obra musical só existe a partir da experiência que decorre de sua inserção no campo social, pois a natureza da obra musical é a de ser ouvida. O efeito que uma obra causará nos ouvintes (music ϕ) depende de inúmeros fatores alheios à concepção do compositor, mesmo que este a prescreva na partitura em riqueza de detalhes.

Nesse sentido faço uma observação quanto à obra em sua forma de notação (music γ), a partitura, como observada por Tagg. Considero aqui a gravação como meio alternativo de notação musical, por ser um advento tecnológico que se volta igualmente aos propósitos de armazenamento e circulação, representando ‘fisicamente’ a obra. Fazendo a devida distinção, a partitura é um roteiro detalhado do que deve soar à audiência, portanto aponta para o futuro; já a gravação é o registro de uma *performance* específica, e assim recupera um passado. Este argumento contribui para sustentar o ponto de vista de que a partitura não encerra a obra, nem pode ser tomada como sua forma ‘palpável’. Isso é ainda mais crítico se a partitura for apenas uma linha melódica cifrada. Tagg (1987) afirma ainda que a notação na música popular, quando utilizada para fins analíticos, nunca é reconhecida como representação gráfica satisfatória do evento musical, sendo sua transcrição apenas um recurso visual útil ao analista e seu leitor. Segundo Tagg uma obra precisa ser abordada em seu estado de música soando (music υ). Se uma música é ‘totalmente’ determinada na partitura, tanto o analista quanto um leitor muito bem preparado podem emular tal condição, atualizando a peça (em “tempo real”) mentalmente. Numa obra em que essa determinação é parca só o fonograma pode trazer a peça ao plano efetivo, realizando os elementos ausentes na sua forma escrita e possibilitando o acesso ao campo empírico da pesquisa, no que concorda Marcos Napolitano (2003).

Sumarizando esses estados de apresentação de uma obra musical, pensados numa seqüência lógica de etapas, temos o seguinte:

1. Concepção mental da música (music ν) → a obra antes de ser efetivada pela execução ou *performance*, portanto, anterior a uma primeira audição pública ou gravação;
2. A música notada em suporte (music γ) → a) partitura: suporte gráfico que integra a concepção mental expressa em uma *performance*, e que também resulta do processo como um veículo independente capaz de propiciar novas execuções; b) fonograma: gravação da obra em dispositivo de áudio (mecânico, magnético, digital), ela mesma como veículo-fim (tanto a primeira, geralmente tratada como ‘original’, quanto qualquer outra interpretação posterior também registrada);
3. A música enquanto soa (music υ) → obra no momento de sua atualização, efetivamente ouvida, em escuta vetorial que se dá no fluxo do tempo de sua duração física (tantos minutos e tantos segundos), fonograma ou *performance* ao vivo;
4. A música percebida (music ϕ) → obra em seu efeito construído no plano da recepção. Sinaliza-se aqui a percepção individual, de cada ouvinte, em cada audição, mas também a possibilidade de a obra produzir alguma confluência perceptiva, verificável naquilo que seria uma escuta intersubjetiva.

Se é a inserção social da obra de música que possibilita a ela constituir objeto que desperte interesse, devemos reconhecer que a concretude musical está na própria intersubjetividade da escuta. E ainda, se essa escuta vem coroar a comunicação como etapa última do processo de criação artística, a mobilidade interpretativa por um mesmo ouvinte é um fator que basta para confinar a materialidade da obra a um estado necessariamente transitório. A escuta de um ouvinte, ela mesma móvel, se debate entre os diferentes estados de atenção e o contínuo incremento do poder de interpretação do indivíduo. No plano da recepção estética é fundamental erguer uma escuta intersubjetiva quando se desejar construir os significados da obra, ou seja, o que ela comunica e com que efeito. No plano poético, a intersubjetividade é transformada em interobjetividade; é possível apontá-la através do cotejamento das diferentes manifestações do objeto de análise, em diferentes *performances*. O original de música popular não só é virtual por necessitar de uma

atualização, como também o é na condição de estar sempre aberto a uma recriação. De outro ângulo, é essa multiplicidade da obra o que promove a instabilidade, a virtualidade do original. Quando em novas gravações de uma peça musical predomina a manutenção de suas características centrais, tais permanências emprestam nitidez ao original virtual.

Contudo, sejamos realistas: o pesquisador precisa fixar minimamente o seu objeto. Não adianta ater-se a uma partitura editada como suporte gráfico que represente uma obra posta em análise, pois o que soa não é o que está ali escrito. O original de música popular é em grande parte potencial, apenas um conceito. Então, de que modo chegar a uma “instância de representação do original virtual” (Aragão, 2001:19)? O pesquisador precisa construir ele mesmo esse documento, ainda que seja em caráter provisório. A depender da pesquisa, ele pode trabalhar com a música a partir de um fonograma específico, coerentemente posicionado no contexto histórico estudado. Se necessário, definir uma Instância de Representação do Arranjo (IRA), correspondente ao fonograma. No caso da necessidade de apontamento do que pode vir a ser uma Instância Provisória de Representação do Original Virtual (IPROV), para fins de uma análise em certo grau comparativa, ele deve lidar com vários fonogramas.

Ao preparar um arranjo para um clássico do repertório, uma música que já recebeu inúmeras interpretações e das quais ele conhece uma boa parte, o arranjador trabalha de imediato com uma Instância Virtual de Representação do Original (IVRO). Essa instância é a própria imagem que faz da obra, acumulada em experiências anteriores com a peça e que continuará a existir depois do arranjo que ele está prestes a fazer. Mas ele também pode recorrer a uma gravação que possua, para evitar as soluções de tal arranjador ou mesmo para colher um elemento ao qual venha fazer referência em seu arranjo, parafrasear ou homenagear, até ironizar a fonte e/ou seu contexto. Fazendo mais que um registro disso, Protásio (2005: 4) nos diz que, numa palestra proferida, o arranjador “Zeca Rodrigues [...] expôs que ouvir várias versões da mesma música antes de fazer o arranjo é um hábito”. Isso é indicador de que na música popular também há o esboço de um “cânon artístico” (Ulhôa, 2001: 49), e uma preocupação concreta com a intertextualidade poética.

Se observar outros arranjos de uma peça é um princípio útil na esfera da criação é quase desnecessário dizer que o correspondente na escuta acadêmica não pode ser negligenciado, sob pena de deixar escapar os lances mais sutis e tudo o que podem introduzir na contextualização do objeto. No caso de uma música ter dezenas de gravações ou mais cabe ao pesquisador selecionar aquelas que apresentem maior pertinência com o objeto em análise, a partir do recorte dado ao estudo.

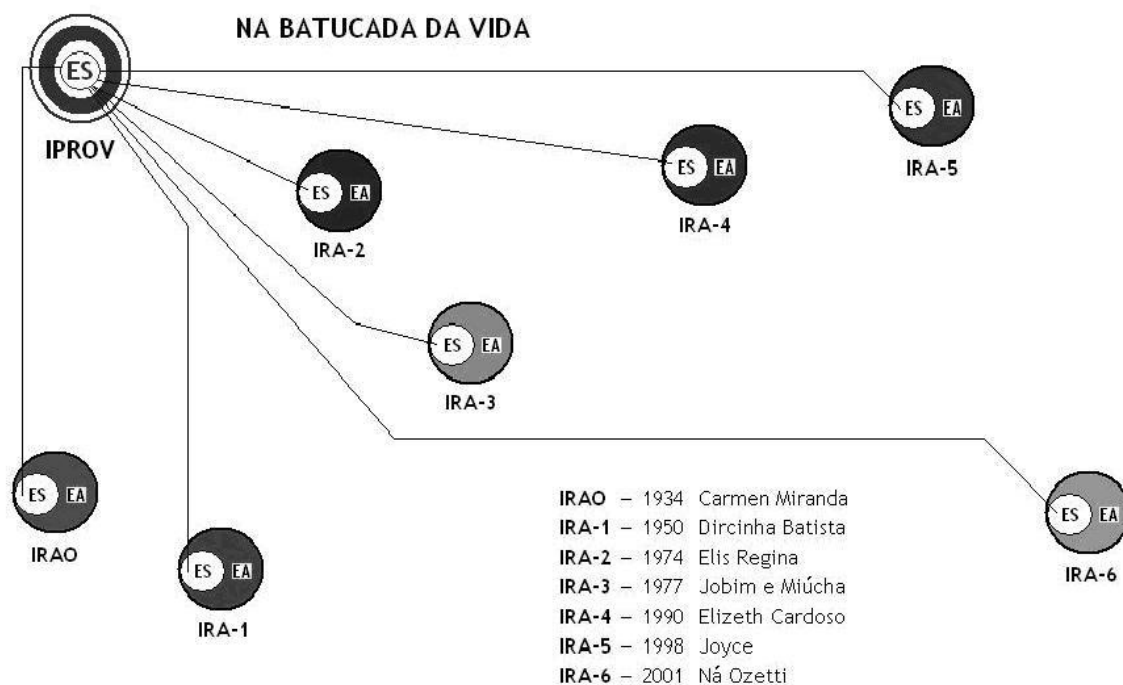
Em seu modelo analítico Tagg propõe um paradigma metodológico (1982: 6-10) muito abrangente para a análise da expressividade na música popular. A fim de perseguir o significado do “musema” – a unidade mínima de expressão musical em dada prática – o pesquisador investe numa comparação de seu objeto com outras músicas de características similares, em que há funções expressivas comuns. A recorrência de gestos e materiais possibilita verificar a articulação entre os “itens do código musical” e um “campo de associações paramusicais”, que participam do significado circunstancial dessas estruturas no objeto analisado. Essa “comparação material interobjetiva” vai até aonde a vista alcançar, guardada a dimensão teleológica de comunicação, chegando o pesquisador a proceder uma “etimofonia”¹⁰ do musema (estudo da origem de um item sonoro de significação). Incluímos certos parâmetros dessa metodologia aos interesses específicos deste trabalho, uma vez que a nossa relação se dá entre a obra arranjada e ela mesma, em outra ‘aparência’. O apontamento dos musemas e sua comparação permitem fixar permanências nas diferentes instâncias, preferencialmente fonogramas (ou partituras, se houver), para então tornar acessível uma instância provisória na forma da partitura.

Quando falei de rede interpoética e *continuum* criativo eu trouxe o exemplo de *Na Batucada da Vida* (Ary Barroso/Luiz Peixoto), que agora utilizo para ilustrar o método de comparação interobjetiva que leva ao apontamento da Instância Provisória de Representação do Original Virtual (IPROV), útil na articulação material e semiótica da análise. O Enunciado Simples (ES) da canção é observado em todas as versões a que

¹⁰ Philip Tagg formulou um glossário de neologismos, disponível no endereço eletrônico <http://www.tagg.org/articles/ptgloss.html>

tivemos acesso. As permanências flagradas tornam possível, na medida de sua ocorrência, a adoção de tais elementos como constituintes do ES; as diferenças elencam, na medida de sua importância, um conjunto de alternativas de interpretação em que tais ‘desvios’ se colocam ou como variâncias de cunho estilístico ou como lances de *continuum* criativo, como discutido no capítulo anterior. Um esquema visual:

Figura 3: Esquema da comparação material interobjetiva que leva ao apontamento de uma Instância Provisória de Representação do Original Virtual de *Na Batucada da Vida* (Ary Barroso/ Luiz Peixoto).



LEGENDA DOS TERMOS NAS SIGLAS: A- Arranjo; I- Instância; O- Original; P- Provisória; R- Representação; V- Virtual.

Concepção e edição: NASCIMENTO H. G. 2008

A partir das permanências detectadas na Instância de Representação do Arranjo Original – IRAO e nas Instâncias de Representação dos demais arranjos - IRA, de todos os arranjos selecionados a figurar na comparação material interobjetiva, é possível delinear a Instância Provisória de Representação do Original Virtual (I PROV), concentrada no ES. Esse documento possibilita analisar a ocorrência de um ES em cada EA estudado, bem como os diferentes EA entre si, além de outras possíveis relações, a fim de apontar as colaborações artísticas em cada feito e os seus significados no campo musical.

A obra musical, em sua materialidade intangível, é mesmo um “objeto abstrato geral” que se constrói “após diferentes interpretações que vão se cristalizando com o tempo” (Zampronha, 2001: 10). Tendo em mente o estágio da comunicação num processo de criação artística, aquele que permanece aberto enquanto se constrói esse objeto abstrato, é necessário que tomemos a recepção como ponto de observação do tipo ou natureza do arranjo. De volta a questão da significação como eixo primordial. Em virtude de tudo aqui exposto em relação ao privilégio do foco na recepção musical, opto pela noção de semiose, um processo inesgotável de interpretação construído na experiência a partir do estímulo de um signo qualquer. As noções peirceanas presentes em teorias semióticas da música (Martinez, 1997; Santaella, 2005) têm considerável impacto na interpretação do fenômeno musical, e estão implícitas nessa proposição experimental. O termo interpretação é aqui expandido do sentido de execução musical para um sentido mais amplo, de *leitura* como apreensão.

A noção de signo é abrangente e complexa como observado no panorama da semiótica, seja de base saussureana ou peirceana. Na formulação de C. S. Peirce encontra-se um conceito muito instrumental na difícil tarefa de reconhecer uma obra de música popular em seus variados disfarces, e de torná-la mais visível: o interpretante. Estamos convencidos de não haver divergência de linha semiótica que motive uma recusa do interpretante de Peirce, que dá clareza ao processo de semiose e, conseqüentemente, ao caráter inconcluso do fenômeno (aqui musical). Ele distingue três níveis de interpretante: o *interpretante imediato*, que é todo o potencial de ‘leitura’ que tem o signo, sem ter havido ainda uma interpretação efetiva; o *interpretante dinâmico* já é a mediação arbitrada por uma mente interpretadora em particular, em situação particular; e o *interpretante final* é uma espécie de convergência de leituras, “uma orientação ou corrente na série de interpretantes dinâmicos” (Santaella, 2005: 49). Verifica-se assim, nas escutas tanto estética quanto poética, uma correspondência entre os interpretantes peirceanos e as diferentes instâncias de representação da obra: o interpretante imediato com o *original virtual*; cada interpretante dinâmico com um arranjo específico, original (IRAO) e posteriores (IRA-1,

IRA-2 ETC.); interpretante final e Instância Provisória de Representação do Original Virtual (IPROV).

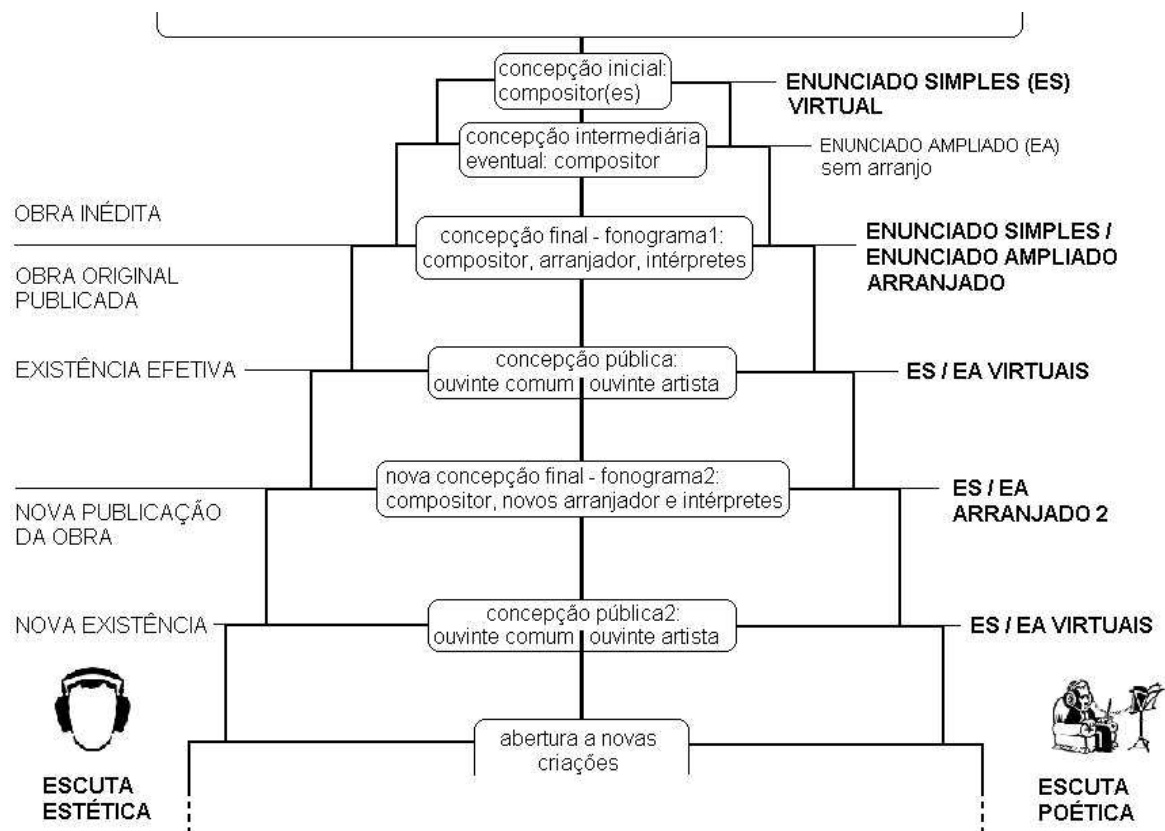
Evidentemente todas as teorias da música pertinentes ao estudo do arranjo que quer valorizar seu aspecto expressivo devem ser aplicadas. Como a significação também se dá na condição musical intrínseca, além da dimensão referencial, essa materialidade é substrato de toda cooptação de sentidos, musicais, paramusicais e metamusicais. Portanto, a racionalidade que há nos princípios do pulso, métrica, ritmo, periodicidade (em última instância, forma), da melodia, harmonia, textura, do timbre e demais aspectos acústicos, da dinâmica, enfim, será discutida a partir de suas teorias específicas e na sua articulação com o significado. Sendo a comunicação que a obra propicia o que mais nos importa, não se deterá aqui numa análise descritiva seqüencial ou sistêmica dos elementos musicais acima apontados, mas sim, no eventual detalhamento de itens que desempenhem papel de destaque na trama semiótica. A articulação do significado com o “campo de estudo sociocultural” (Tagg, 1982) frequentemente requisita referenciais da história, sociologia ou antropologia, que aqui não formarão escopo senão a vôo de pássaro.

2.2. Esboço para uma tipologia do arranjo

Considerando a dinâmica da música popular podemos notar certas categorias de arranjo, as diversas possibilidades expressivas e seu alcance dentro de finalidades distintas. Esboçar uma tipologia do arranjo contribui para mapear a própria lógica da criação musical e de sua subordinação a demandas práticas e simbólicas. A conceitualização de Enunciado Simples e Ampliado (ES e EA), a observação dos estágios da composição (no mesmo processo de publicação) e sua condição virtual na rede interpoética, tudo isso se reflete na configuração dos vários tipos de arranjos praticados. Entretanto devemos ainda pensar

acerca de como o arranjo se coloca nesse intercontexto. A figura abaixo representa uma hipotética obra em processo, recobrando algumas das noções levantadas:

Figura 4: Esquema de representação da concriação de uma obra musical.



Uma primeira camada a cobrir esse emaranhado é aquela que distingue o original do originário, a obra que não havia antes daquela que desta deriva. O arranjo de apresentação da peça, sua “primeira vez”, dá acabamento ao ES e o explora no EA de modo singular utilizando os mais variados recursos; estes entram na composição dos sentidos da música, juntamente com os gestos e imagens da concepção inicial do compositor.

No plano da harmonização o arranjador costuma trazer contribuições inestimáveis ao ES, difíceis até de aferir, pois uma rearmonização que implique desvio na expectativa de uma resolução pode estar codificada já no primeiro arranjo, nalgum ponto do

ES no EA, e mesmo no próprio ES do compositor¹¹. Os elementos complementares do EA, como introdução, *intermezzo*, *coda*, as linhas secundárias no próprio ES, a orquestração, são normalmente identificados como frutos do arranjo, mal entendidos como as “vestes” do corpo da obra antes desnudo. De qualquer maneira o *primeiro arranjo* toma parte na composição, mais até pela via da significação, participando ativamente da expressão alcançada (a exemplo de *Aquarela do Brasil*, cuja grandiloquência ufanista é obtida na imbricação de letra e música). O primeiro arranjador tem a primazia de imaginar uma sonoridade geral para a música, selecionando os elementos para obtê-la e lançando-os no acabamento do ES e no desenvolvimento deste ao longo do EA.

Um novo arranjo que se faça de uma música já publicada possivelmente vai levar em conta as opções do primeiro arranjador, quanto ao modo de corporificar e desenvolver o ES, ou de compor a atmosfera expressiva. O segundo arranjador não tem mais toda aquela liberdade do primeiro, pois qualquer ‘diferença’ que ele apresentar tende a ser comparada com o arranjo original. Tal preocupação está presente na mentalidade do arranjador na medida em que sua atuação requer consciência apurada daquilo que cerca o seu objeto de trabalho, a fim de que não soe ingênuo. Se de um lado, no primeiro arranjo a dimensão referencial privilegia as relações da materialidade musical com a expressão da idéia geral da obra a ser comunicada, num arranjo posterior essas referências estendem-se aos elementos do arranjo original e de quantos houver da música arranjada. Saber explorar a intertextualidade musical é um atributo valioso ao arranjador, que se o faz de forma inteligente, empresta vários sentidos externos ao arranjo eventualmente disponíveis ao seu ouvinte e capazes de reforçar, negar ou comentar alguma imagem poética da peça sobre a qual escreve.

O aspecto teleológico é o fator que mais reincide no apontamento dos tipos e modos do arranjo, os propósitos de elaboração e as possibilidades de cada ramificação. No capítulo anterior transcrevemos um texto escrito pelo maestro Gaya para a contracapa do

¹¹ Antonio Adolfo afirma que em certas práticas o compositor já compõe rearmonizando e, ao tratar dos preceitos da rearmonização, chega a propor exercícios de “desarmonização” de uma música (simplificação da harmonia) aos leitores de *O Livro do Músico* (Adolfo, 1989: 59).

disco Os Maestros Premiados, em que ele aponta as “funções determinadas” do arranjo: “acompanhamento de cantor, para carnaval, festival, disco, para dançar ou ouvir romanticamente”. É interessante ver como um arranjador dos anos ’60 pensa essas finalidades; por exemplo, ele coloca entre elas os festivais, efervescentes à época, e para os quais uma música tinha que chegar com todo o armamento possível, pronta para vencer. Não é por acaso que em vários arranjos célebres de canções para festival há climas bem distintos em cada parte da música, cujo contraste era explorado na obtenção de picos emocionais, de um clímax, promovendo o arrebatamento da platéia, como podemos notar em Arrastão (Edu Lobo e Vinícius de Moraes), Disparada (Theo de Barros e Geraldo Vandré) e Domingo no Parque (Gilberto Gil), por exemplo. Hoje em dia os festivais não têm a mesma importância; é quase inexpressiva a produção musical especificamente voltada ao carnaval; já há muito saiu de voga um repertório instrumental dançante, para o qual um arranjador escreva variados tipos de arranjo; e nem os ‘momentos a dois’ são mais os mesmos. De toda aquela perspectiva funcional resta o disco, que em meio aos novos processos de gravação e edição digital viu surgir uma figura análoga ao arranjador, “o produtor” (não o executivo, mas o musical, de uma faixa ou todo o disco), que continua lidando – mas de modo bem diferente do primeiro – com os sons e a imaginação.

Ian Guest (1996) diz que o planejamento de um arranjo deve considerar três variáveis: o “propósito”, os “recursos” e as “características”. As características (som, linguagem) podem seguir um modelo como também caracterizar uma realização mais experimental ou livre, a partir dos recursos disponíveis (música, instrumentistas, condições acústicas e de sonorização), possibilitados ou orientados por um propósito a ser cumprido. Essa é uma abordagem válida, útil no planejamento e elaboração de um arranjo. Entre os propósitos, Guest enumera a apresentação ao vivo, a gravação e o aprendizado. Embora sejam diferentes as preocupações do arranjador e dos músicos envolvidos na *performance* se o arranjo vai ser tocado ao vivo ou gravado, elas talvez não justifiquem essa separação numa tipologia. Muitas vezes um arranjo já gravado quando tocado ao vivo tem outro efeito, pela espontaneidade, o calor próprio da execução musical diante de um público. Porém, a gravação de um disco “ao vivo” já promove a fusão desses dois propósitos, e não

são muitos os casos em que um arranjo só se presta à execução ao vivo, revelando-se impróprio para gravação. Num *show* de Roberto Carlos, como obviamente não cabe todo o ‘repertório obrigatório’ mínimo para saciar os fãs, há momentos de transição em que o arranjador Eduardo Lages consegue num único número levar ao espectador cinco ou seis pérolas do “rei”, por meio de aparições fugidias, dois compassos da introdução de outra música, ou um pedaço de refrão. Se Roberto tem a coroa no reino da canção, o cetro está com o Lages no reino da citação. Esse é um exemplo de arranjo feito para os *shows* do cantor, e que não se leva ao disco sem algum prejuízo de seu efeito ante a audiência.

Nas relações de ensino-aprendizagem pode-se perceber uma prática mais específica de arranjo. Nesse contexto, o arranjo tem o papel de construir parâmetros e sentidos (técnicos, de linguagem, de um pensamento musical), visando à ampliação crítica do conhecimento na matéria. Próximo do que faz Rimsky-Korsakov em seu tratado de orquestração, Don Sebesky (1984) insere em seu trabalho *The Contemporary Arranger* vários trechos extraídos de seus arranjos de carreira a fim de ilustrar suas técnicas e os conceitos de “equilíbrio”, “economia”, “foco” e “variedade”. Também Guest escreve vários trechos ilustrativos, e inclui um arranjo completo para um *combo* de sopros e seção rítmica para exemplificar “grande parte dos recursos [...] aprendidos, seguido de comentários” (1996: vol. 2. 134-139). Quando um aluno escreve, está noutra ponta do processo, a de realizar os exercícios de fixação de toda a teoria e incontáveis técnicas necessárias à consecução de um arranjo. Uma intenção educacional também se deixa flagrar em arranjos escritos para bandas jovens, nos quais há diferentes níveis de exigência e graus de dificuldade de execução para os músicos, visando ao seu desenvolvimento instrumental.

Os arranjadores são artistas de cujo trabalho muito depende o processo de transformações estilísticas dos diferentes gêneros ou práticas musicais. Suas soluções, além de darem conta de promover a expressividade da obra, podem apresentar elementos que disparem o processo de forjar e/ou instar pela consolidação de um modelo ainda não característico ou plenamente repertoriado. Ele pode ainda, posto um modelo, trabalhar em concordância, simplesmente imitando, reproduzindo ou aprimorando. As idéias em torno

do ‘artístico’ e do ‘comercial’ podem estar vinculadas ao uso de características mais ou menos submissas ao gênero em questão. Diante desse mesmo modelo, o arranjador pode também estilizar ou ainda interpretá-lo criticamente, primando pela carga simbólica, imprimindo na peça elementos acentuadamente semióticos que evidenciem conflitos do campo. Assim, ele lança mão de recursos que trazem referências as mais diversas, homenageando, parodiando, privilegiando a expressão de conceitos musicais e metamusicais relevantes. Podemos então pensar em uma proto-tipologia, uma orientação mais geral presente na criação de um arranjo, uma tríplice possibilidade de inclinação, que o difere como sendo ou mais *Experimental*, ou *Estandartizado* ou *Crítico* (ou melhor, que reflete o campo e promove uma espécie de autocrítica).

Feitas todas essas considerações, busco aqui esboçar então uma alternativa para delinear um corpo tipológico. É coerente afirmar que o primeiro arranjo de uma peça integra o seu corpo composicional, pois tem uma participação fundamental no processo coletivo autoral da obra, mesmo que contrarie a concepção particular do compositor quando esse arranjo estiver a cargo de outro(s) músico(s). Noutras palavras o primeiro arranjo é também composição, do ponto de vista da totalidade poética. Tentando escapar à ditadura do *mito autoral* evito o termo Arranjo Original e proponho chamá-lo *Arranjo Inaugural*, sem perder de vista a sua condição potencial de perfazer uma efetiva co-autoria ‘formal’. A ele deve ser creditado o acabamento da obra, e não apenas no plano da sonoridade, até da definição do Enunciado Simples, mas, sobretudo, do delineamento do caráter expressivo – o que marca a obra como existente singular. Esse é um tipo de arranjo primordial que conceitual e concretamente dará substrato a tudo que possa eventualmente surgir no percurso da obra pela rede interpoética, novas interpretações concorrendo à sua concriação.

Um segundo arranjo para uma obra já revela uma outra posição do arranjador, que se inclina menos ao compositor e mais ao intérprete. Ainda assim, como discutido no tópico 1.3. (“Rede interpoética e *continuum* criativo”), pode haver continuidade criativa na obra se os fios forem retomados e o potencial de significação inicial mantido, ou desenvolvido. Mesmo que continue criando, um novo arranjo da peça não tem a mesma

autonomia composicional na medida em que parte de um ponto já estabelecido para cunhar novos traços, não sendo inaugural, mas uma solução de diálogo na rede interpoética. Um arranjo em que haja frustração do seu projeto comunicacional original parece resultar muito mais na estilização do que na expansão de uma obra. É o caso de uma versão *disco* para Garota de Ipanema gravada por Astrud Gilberto (1977, produção de Vincent Montana), para citar apenas um entre tantos arranjos “de modismo” que a canção recebeu. Refletindo acerca do possível conflito com a noção de *continuum* criativo que o termo “releitura” pode implicar (restrição, desvio, falsa sinonímia), devido a vícios de uso no ambiente musical e da crítica, arrisco *Arranjo de Interpretação* como uma expressão mais apropriada para designar esse segundo tipo. O que é mais substancial é o fato desse arranjo trazer uma abordagem alternativa, que continua referenciada no original, mas em cujas modificações apareçam diferenças de alcance tão somente estilístico, de uma assinatura pessoal.

Contudo, devemos conceber também a ocorrência do *Arranjo de Releitura*, no sentido de meta-composição como nova proposição consequencial. Nesse tipo podemos observar uma tensão poética, um conflito criativo. No iDicionário Aulete encontra-se a seguinte definição para o verbete *releitura*: “1. Criação de uma obra artística a partir da interpretação de uma outra obra; 2. Reinterpretação original de algo” (http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete_digital&op=loadVerbete&pesquisa=1&palavra=releitura), sendo esse “algo” entendido aqui também como uma obra. Nas duas acepções a idéia de um novo objeto está presente, ou seja, uma nova obra inspirada em outra preexistente ou a nova formulação de uma obra, no sentido crítico de síntese. Como exemplo da segunda acepção, aponto um arranjo de *Carinhoso* que comentarei no próximo capítulo. Em resposta à pergunta de Fabio Medeiros, no título de sua dissertação sobre essa obra – “O Carinhoso de Cyro Pereira: Arranjo ou composição?”, chamo atenção para o fato de que a peça tem sido chamada mais recentemente de *Variações sobre o Carinhoso de Pixinguinha* (como consta no programa de um concerto em homenagem ao maestro). Claro, o termo “variações” vem resolver o problema da primazia poética, subordinada ao mito autoral, como discutido no Capítulo 1, já que os motivos ou gestos característicos do *Carinhoso* são originais de Pixinguinha. Assim ‘fica resolvida’ a criação de Cyro, pois,

tratada como arranjo a peça não seria entendida como uma de suas composições. Não é meramente a questão de um novo título, porque o “grau de interferência” (Aragão, 2001, p. 23) do arranjador é tão alto que ele de fato constrói algo *novo* com o original e esse “novo” diz respeito ao frescor de tal “nova” obra (como já dito anteriormente, na sua condição de “vir a ser um outro sem deixar de ser o próprio”).

Podem não faltar argumentos para apresentar ou defender essa ou aquela versão de tal música como sendo uma releitura, ou uma interpretação, até por não serem as linhas divisórias desses tipos de arranjos tão claras nem fixas. Entre permanências e diferenças, cada configuração de uma obra traz soluções de arranjo e interpretação (no sentido de execução) que podem estar no âmbito da assinatura pessoal, portanto estilísticas, como podem também integrar um processo de continuidades na criação, ativando o *continuum* criativo. A observação de gestos, ou motivos, entendidos como os “germes” da criação e marcas da singularidade de uma obra, é essencial para a definição dos “musemas” e sua verificação num enunciado sob análise. Para se perceber algo como variante ou redundante é preciso ter uma idéia nítida do que seja o enunciado, daí a necessidade de se construir uma Instância Provisória de Representação do Original Virtual. De qualquer maneira, o que está por trás dessa separação tipológica – Arranjo Inaugural, Arranjo de Interpretação e Arranjo de Releitura – é a condição da elaboração artística, ou seja, em que fase se dá e de que modo tal realização se insere na rede interpoética. Deixando bem claro, se uma música tiver apenas um registro fonográfico e jamais for tocada em concertos ou shows ela então não poderá constituir exemplo de Arranjo de Interpretação ou Releitura.

Darei especial atenção no último capítulo à série “Fantasia Sinfônica” escrita pelo maestro Cyro Pereira para a Orquestra Jazz Sinfônica de São Paulo. São peças de caráter rapsódico cujos títulos sugerem o teor do que se coloca como Releitura na primeira acepção acima (a “criação de uma obra artística a partir da interpretação de uma outra obra”): *A Lyra do Lyra, Aquarela de Sambas, Rosas do Noel, Jobimiana*. Nelas Cyro Pereira se vale de diversas peças dos autores em questão, ‘costurando-as’ a partir de uma lógica própria, forjando uma nova unidade poética e formal. Daí minha tese de que essas

sejam composições do maestro, pois há nesses casos uma outra existência, uma condição material e expressiva sensivelmente independente. O Arranjo de Releitura, embora traga tensão no plano poético, firma exatamente na diferença a sua relativa autonomia.

A noção de metáfora musical é muito instrumental na compreensão do Arranjo de Releitura, pois com este estamos no terreno da referencialidade e da intertextualidade, lidando com objetos musicais que se erguem de outros objetos. As metáforas são um caminho recorrente no Arranjo de Releitura, e ocorrem sendo o signo considerado como uma daquelas instâncias de representação, como também sendo um elemento interno isolado, fazendo (no arranjo) referência a trechos de outros arranjos ou a outras músicas, ou associações icônicas envolvendo a música e alguma imagem poética não acústica (verbal, visual, tátil). É necessário firmar que a citação, a paráfrase e a referência alegórica como metáforas musicais (Martinez, 1997) não estão limitadas ao nível material da estrutura. Essa seria apenas uma das preocupações (quase *obrigatória*) do arranjador; mas ele deve considerar todas as formas de dialogicidade que possam ser pensadas. Mesmo um disparate se coloca no âmbito da coerência interna e nas relações de um texto com outros. Ao falar na importância da letra da canção para o arranjo, Don Sebesky (1984) chama atenção para as citações, dizendo que são recursos de expressão muito interessantes a serem usados, sempre com parcimônia e clareza de sentido. Uma curta referência à primeira frase da conhecida canção *Early Autumn* (Ralph Burns) num ponto em que a letra tenha a palavra *outono*, ou as diferentes canções “de chuva” a respingar em situação oportuna, estão entre os mais simples exemplos hipotéticos por ele apontados.

Uma segunda tripartição deve ser notada. Quanto ao “grau de predeterminação” (Aragão, 2001, p. 23) do texto um arranjo pode revelar um tempo *Instantâneo* de criação, no qual a improvisação é fator relevante, primordial, pois a criação se funde na própria *performance*¹². Arranjos assim, com boa dose de imprevisibilidade, ocorrem mais frequentemente em situações de inclinação jazzística. Diferentemente disso, um *Arranjo* é

¹² Isso se dá mesmo admitindo haver o uso de recursos pré-elaborados (que ganham novas configurações, entre outros gestos “verdadeiramente” instantâneos, em cada contexto de uso e a cada realização).

Aberto quando for pré-elaborado contando com trechos ou partes de instrumentos cuja determinação esteja a cargo dos músicos executantes, sendo de criação livre, de acordo com a compreensão que esses músicos têm do conjunto obra/estilo/propósito do trabalho. Um arranjo contendo partes cifradas para guitarra, piano, contrabaixo, percussão (que podem trazer algumas indicações rítmicas e/ou melódicas), é, em última instância, apenas parcialmente determinado, estando aberto quanto ao modo como tudo isso será tocado. É comum em arranjos de música popular a indicação expressa de um improviso solista, sobre uma harmonia determinada e num espaço (mais ou menos) restrito da forma, que, portanto, igualmente deixa uma porção do resultado final no devir, na futura contribuição do músico. Mas há também o arranjo totalmente *Determinado*, geralmente todo escrito em partitura, mas que pode em certas situações ser transmitido oralmente, desde que *tudo* nele seja fixo.

Quer seja ele Inaugural, de Interpretação ou de Releitura, Instantâneo, Aberto ou Determinado, qualquer arranjo encerra um tipo sonoro, determinado parcialmente pelo próprio meio fônico. Embora as estruturas também atuem na proposição de uma sonoridade, a idéia de tipo sonoro está mais ligada às propriedades timbrísticas, acústicas (e de dinâmica) e de articulação e fluidez musical em certa prática, do que a paradigmas formais ou outros parâmetros. O *meio fônico* varia entre instrumento solo, grupo de câmara (*combo*, banda – no sentido ‘pop’) e uma formação orquestral. Praticados em menor número os arranjos para *Instrumento Solo* são predominantemente instrumentais e atendem a demandas da música instrumental ou jazz, bem como a ampliar a literatura ‘popular’ de instrumentos como o violão, piano, marimba, acordeão. Pode-se considerar também, nesse grupo, arranjos para canto com acompanhamento de instrumento solo. Numerosos, os arranjos *Camerísticos* utilizam também uma maior variedade de formações instrumentais, estas também relacionadas aos gêneros de que se trata. Nas últimas décadas a música popular de massa recorre muito à configuração da banda de rock: vocais, guitarras, teclados, contrabaixo e bateria, com algumas variações ou adições. Também as formações *Orquestrais* variam bastante, e costumam apresentar a seção rítmica popular em vez da percussão tradicional da orquestra. Aliás, em música popular, *orquestra* tem um sentido distinto – é uma orquestra variável, pode ter ou não representadas todas as famílias de

instrumentos; pode, por exemplo, não ter cordas – como numa *big band* – ou pode até ser só um naipe de cordas; são muitas possibilidades, mas comumente as escolhas estão mais concentradas nas configurações de amplo uso.

O meio fônico, por ser um dos “recursos” a que se refere Guest como disponíveis ao arranjador, influencia em boa medida as características do resultado (a ser) obtido. As técnicas e os procedimentos de escrita utilizados numa realização para instrumento solo vão diferir daqueles que o arranjador lançará num arranjo pra *big band*, estas com privilégio do uso de blocos e sobreposição de linhas, ou mesmo para cordas, onde costuma haver uma polifonia mais *cantabile*, com uso de oitavas nas linhas principais etc. Aqui adentramos no terreno da estrutura. A questão textural é decisiva na composição da sonoridade, mas os sistemas em jogo no texto arranjado também são determinantes. A “ritmicidade” (Guest, 1996, vol. 1, p. 122) é dosada e percebida a partir dos paradigmas rítmicos de gêneros ou práticas musicais, bem como a arquitetura melódica está relacionada a esses modelos, incluído o plano harmônico. Também a expressividade e a construção de significados estão norteadas nos modos de codificação e escuta construídos através do tempo nas mais diversas correntes artísticas. Convém pontuar que, tal como nos campos da investigação musical semiótica de base peirceana (Martinez, 1997) – Semiose Musical Intrínseca, Referencialidade Musical e Interpretação Musical (no sentido de ‘leitura’), essas dimensões são cumulativas, sendo que a camada da *expressividade* embute a *estrutura* enquanto esta incorpora o *meio fônico* (e o tipo sonoro).

Deste modo sumarizado apresento um esboço tipológico que trata a criação do arranjo quanto à elaboração poética, ao grau de pré-determinação e ao meio fônico, podendo assim haver: o *Arranjo Inaugural*, o *Arranjo de Interpretação* e o *Arranjo de Releitura* – no que diz respeito à esfera poética; o arranjo *Instantâneo*, *Aberto* ou *Determinado* – quanto à fixação dos elementos; Arranjo para *Instrumento Solo*, *Camerístico* e *Orquestral* – quanto ao meio fônico e tipo sonoro. Acrescente-se a essa tipologia a orientação criativa quanto ao repertório acumulado, que pode ter inclinação *Experimental*, *Estandartizada* ou *Crítica*. O arranjo pode ainda atender a finalidades que

vão do interesse pelas questões musicais em si (desenvolvimento e conquista de linguagem) ao viés de apelo funcional (atender a demandas específicas, como as enumeradas por Gaya e Guest) e ao caráter representativo (emocional, descritivo ou semiótico), este quase sempre se arvora o mais artístico dos três. Aqui também não há pureza ou exclusividade, mas sim o princípio de dominância de um tipo frente aos demais.

CAPÍTULO 3

CYRO PEREIRA, ARRANJADOR!

3.1. De pianista a professor, o maestro

Cyrio Marin Pereira (1929-2011) nasceu em Rio Grande/RS. Começou a tocar piano ainda menino em sua escola, o Liceu Salesiano Leão XIII de Artes e Ofícios, incentivado pelo padre Dante Pozzi, e a ler música e praticar o instrumento na base do eu mesmo. Mais tarde teve alguma orientação pianística, tornando-se músico profissional antes de completar quatorze anos, sem passar pelo Conservatório de Música de Rio Grande. Em meados dos anos '40, Hélio Nunes Guedes recrutou o jovem pianista para integrar seu conjunto, a Orquestra Nunes e Seus Rapazes, com trompete, saxofone, dois violinos, acordeão, piano, violão, baixo, bateria e percussão. O grupo tocava seus próprios arranjos, e foi para essa formação que Cyro Pereira fez seu primeiro arranjo em 1947. Assim, sem preocupações eruditas, foi com os arranjos populares feitos para essa “orquestrinha” (1991) que Cyro começou a escrever, três anos antes de tentar a sorte em São Paulo.

Desde que foi contratado como ‘orquestrador’ na Record em 1953 Cyro foi aos poucos deixando de tocar piano, até o ponto de usar o instrumento apenas para consulta em momentos de dúvida na hora de criar. O pianista teve, porém, que voltar à ativa durante o entreato 1973-1977, respectivas datas de saída da TV Record e entrada na TV Tupi. Após vinte e quatro anos fixo na Record, Cyro saiu à procura de trabalho, e passou dois anos dando aulas de piano no Centro Livre de Aprendizagem Musical – CLAM, então recém fundado pelo Zimbo Trio, com quem o maestro tinha acabado de fazer dois discos. As

relações com o grupo eram ótimas, mas a ensinar preferia tocar, então voltou aos bailes com Sílvio Mazzuca e fez shows com Ray Conniff em sua primeira temporada pelo Brasil. Tudo escrito, pois como dizia, “Piano não é instrumento de batuque”. Tocou num cruzeiro, Manaus – Mar del Plata – Manaus, e de volta ao cais, piano não mais. A única exceção foi um curto período de novas apresentações com a orquestra de Sílvio Mazzuca, que estava sem pianista, e Cyro então retribuiu a acolhida que recebera nos tempos mais difíceis.

Em relação à sua atuação como instrumentista na época em que chegou a São Paulo, em 1950, Cyro Pereira declara:

“[...] porque eu lia música muito bem na época, pra minha idade, era uma cara que sentava e resolvia os problemas. E ele (Robledo) me arranhou um lugar na melhor boate de São Paulo na época, chamava-se Boate Excelsior [...] o que me seguiu no emprego é que tinha show, e, botava e tinha que ler e tinha que tocar, porque eu tava completamente por fora de tudo, pegando verdadeiras feras do lado [...]” (1991)

Isso conota sua formação pianística erudita, desde os tempos do Liceu XIII e dos estudos com a amiga de sua irmã em Rio Grande, e que o músico manteve por algum tempo, mas sem pretensões de carreira. Passados quatro meses de seu início como pianista na boate Excelsior, Cyro Pereira passou a integrar o regional da emissora de rádio Record, no qual se tocava “de ouvido”. O regional da Record se apresentava diariamente ao meio-dia. Então noivo de Ester, Cyro conseguia mandar seu ‘torpedo’ de amor qualquer que fosse o repertório: alguma espécie de citação de *All the Things You Are* (Perpétuo, 2005: 32). Deixando de lado a discussão acerca da citação como metáfora musical, conceito que abarca muitos procedimentos associativos, o que mais importa destacar na lisonja do músico é a sua agudeza. Essas aparições da referida canção, além de serem declarações cifradas de amor à noiva, ilustram uma prática recorrente entre os jazzistas, especialmente num contexto *standard*. O desafio que se lança aí é o da qualidade do diálogo intertextual proposto pela citação, ou seja, de que modo se dá a compatibilidade entre o fragmento citado e o correspondente trecho do texto em curso: “Quanto mais difícil for esta adaptação, mais valorizada será a citação. Trata-se de uma exibição de domínio técnico, de uma inventividade que depende da capacidade de encaixe ou bricolagem” (Piedade, 2005: 205).

Após deixar a Excelsior, ainda conciliando a Record com a atividade de músico da noite, Cyro apresentou-se na boate Arpège, no Cabaré Ok e em *taxi-girls* que havia naquele tempo, entre eles o Cuba, o Maravilhoso, o Salão Verde e o Tropical. Luís César dirigia uma dessas bandas, que já contavam com a formação de três trompetes, dois trombones e cinco saxofones. Ele era o maestro que fazia o programa Só Para Mulheres, também da Record, e como Cyro Pereira começou a escrever arranjos para sua banda, ele o indicou à emissora como arranjador. Cyro então deixou o regional e não parou mais de escrever. Quando a TV Record foi ao ar em setembro de 1953, Pereira já acumulava um bom número de arranjos para os programas de rádio, e com a ida de Enrico Simonetti para a TV abriu-se a vaga de regente. Gabriel Migliori foi quem deu a notícia a Cyro, de que este regeria a orquestra no programa Tribunal de Melodias, de Almirante, em substituição a Simonetti: – “Você vai reger a orquestra hoje”. “O senhor está louco?”, replicou Cyro (Perpétuo, 2005: 38). Autodidata como o pianista e o arranjador – e sem a chance de qualquer preparação prévia – o regente começou sua carreira ‘na marra’. Nos três anos em que trabalhou com Almirante o maestro disse ter aprendido muito do que sabe de música brasileira popular “antiga”, além da disciplina indispensável ao trabalho sério, mesmo no ritmo frenético da produção no rádio.

A composição é uma face bastante interessante do maestro, reveladora de sua mentalidade, seu posicionamento. Sua primeira composição é de 1948, intitulada *Saudade*, para piano solo. Cyro voltaria a compor já em São Paulo, em 1951, no samba-canção *Incerteza* (com letra de Ari Piassarolo). Entre choros, valsas, sambas e toadas, ele também escreveu peças de maior envergadura. Cyro diz que fez música de concerto apenas por “diletantismo” (2005), ou por pressão de Gabriel Migliori, compondo concertos, suítes, sonata, quarteto, poemas sinfônicos. O Crédito que Migliori depositava em Pereira se tornou tamanho, que ele confiou ao jovem colega várias cenas secundárias dos filmes que escreveu na época, sobretudo O Pagador de Promessas. Dizia, segundo Cyro: “o tema é esse, o trecho tem que ter tantos segundos [...]” (1991); portanto Cyro não foi, como ele

próprio disse, meramente orquestrador daqueles filmes, mas também compositor, desenvolvendo à sua maneira a matéria prima fornecida.

Na verdade, o intenso trabalho no rádio parece ter tragado sua musicalidade, desde muito cedo, desviando-a de um possível caminho rumo à composição. O “temperamento inquieto” do compositor (Benito Juarez, 2007), sua curiosidade, é que talvez o tenha feito tentar mudar um pouco esse *destino*. Num registro que sobrou do programa O Maestro Veste a Música, a cargo de Cyro Pereira e que foi ao ar pela Rádio Record durante quase todo o ano de 1956, ouve-se o maestro dizer para a ouvinte (interpretados por rádio-atores): “Isto aqui é uma *Toada para Oboé e Orquestra de Cordas*. [...] essa toada é uma tentativa de música mais séria. [...] vontade de fazer algo melhor”. A *Toada* é uma peça melódica de expressão contida, em ritmo brando marcado pelas cordas em *pizzicato*, de um lirismo à Villa-Lobos. Mesmo que não seja uma peça propriamente erudita – ainda que pudesse fazer parte de uma obra maior – sua figuração no *script* certamente traduz um sentimento a que Cyro foi aos poucos cedendo, uma necessidade de se provar que era capaz de produzir algo mais “sério”, de cultivar e externar o seu lado compositor. O próprio músico iria mais tarde refletir sobre isso, claramente negando a condição de autor erudito, por tomá-la de modo rígido: “[...] eu vou escrever, sei lá, uma sinfonia, que eu nunca vou escrever; pô; vai ter cara de música popular, por que eu sou assim.” (2007) Essa dicotomia erudito/popular é apontada (Travassos, 2000; Wisnik, 2002) como sendo um dos pelares principais na própria constituição da música brasileira.

A primeira peça de maior amplitude escrita pelo maestro foi *Brasiliiana* (Suíte nº1), que recebeu menção honrosa no Concurso Nacional de Composição “Cidade de São Paulo” em 1962, vencido por Osvaldo Lacerda com sua *Suíte Piratininga*. Quarenta anos depois da Semana de Arte Moderna de 1922, esse concurso continuava a evidenciar preocupações nacionalistas, impondo aos concorrentes a temática e a forma para a composição, uma suíte que deveria incluir: dobrado, toada, choro, valsa e baião. Quanto à *Brasiliiana* de Cyro, deve ser dito que além de sinalizar a questão nacionalista, assim como a homônima de Radamés Gnattali, entre outras, a peça revela uma de suas maiores

preferências musicais, justamente Gnattali. O próprio Cyro exagera, comentando a obra: “Se você pegar a *Valsa* e o *Choro*, vai ver que foi o Radamés que escreveu” (Perpétuo, 2005: 47). Cyro deu provas cabais de sua admiração pelo também gaúcho e arranjador Radamés, evitando que a partitura da *Suíte Retratos* fosse para o lixo durante um bota fora no acervo da Orquestra Sinfônica de Campinas. Por volta de 2005 chegou a passar a mesma peça a limpo, de próprio punho, pois a cópia do manuscrito estava muito ruim e alguém queria tocá-la. O *Baião* de sua *Brasília* é freqüentemente tocado pela Orquestra Jazz Sinfônica como peça autônoma, e a *Valsa* já existia como peça para piano solo com o título de *Nostálgica*, tendo sido gravada pelo pianista Pedrinho Mattar em 1966 num disco do qual falarei logo adiante.

Em 1963, em homenagem ao centenário do nascimento deste compositor, ocorreu o Concurso Ernesto Nazareth, que exigia dos compositores a utilização de temas de Nazareth nas obras a serem apresentadas. Dez anos mais jovem que Cyro, Marlos Nobre – que em 1960 havia composto a *Nazarethiana*, para piano – foi o vencedor do festival com seu *Divertimento* para piano e orquestra. O júri atribuiu ao *Concerto para Piano e Orquestra* de Cyro Pereira um prêmio não previsto inicialmente, uma nova menção honrosa, desta vez com direito a uma quantia em dinheiro. Embora não se reconheça um compositor erudito, na raiz do termo, Cyro não deixa de evidenciar que isso importava pra ele. Fazia questão, quando a Orquestra Jazz Sinfônica apresentava esse *Concerto*, que fosse dito pelo orador que a peça lhe rendera um prêmio da Academia Brasileira de Música¹³. A obra foi depois rebatizada para *Fantasia para Piano e Orquestra*, e incluída no seu CD 50 Anos de Música, sobre o qual escrevo no próximo capítulo. Foi necessário esperar mais de trinta anos para que composição fosse enfim estreada, já que o concerto que seria feito com as obras premiadas naquele concurso foi cancelado em virtude do golpe de 31 de março do ano seguinte, e o compositor nunca antes havia tido a iniciativa de tocá-la.

Outras obras de Cyro Pereira igualmente ilustram seu envolvimento com a esfera culta. O seu *Quarteto de Cordas Nº 1* e a *Sonata para Violino e Piano*, ambos de

¹³ Conforme comentário do maestro Fábio Prado em entrevista de 17/12/2007.

1964, tiveram estréia pelo Quarteto Municipal de São Paulo em 1970 e por Gino Alfonsi e Cláudio de Brito em 1978, respectivamente. O *Trio Instantâneo* para violino, violoncelo e piano, foi executado pelo Trio São Paulo em 1988, e o *Concerto Breve sobre temas urbanos*, para violino e orquestra (1989), teve a primeira audição em 1995 com a Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, sendo Frederico Barreto o solista e Benito Juarez o regente¹⁴. Pereira foi um homem comum, simples, e sem qualquer formalismo. Se o músico aprendeu o repertório popular e o jazz de ouvido, no campo erudito não foi muito diferente, a não ser pelas consultas a partituras das mais diversas obras, motivadas por distintos interesses, e que o levaram a um bom conhecimento da música de concerto. Ora a orquestração, ou as formas tradicionais, as técnicas de escrita, a polifonia, ora a harmonia, tudo era examinado à minúcia. Com Italo Izzo e Gabriel Migliori sempre por perto, Cyro ia pondo em prática no rádio o que aprendia dos mestres clássicos, como ele bem disse: “[...] aprendi ouvindo, e olhando partitura do Beethoven, Mozart, Stravinsky, Ravel, Shostakovich [...]” (2005).

O maestro não esconde sua admiração pelo jazz, bastante notável na composição intitulada *Hora Zero*, sobre a qual o autor faz um comentário¹⁵ que traduz sua motivação em escrever a peça e sua própria ligação com essa música, desde os tempos de pianista da noite:

“Pois é, “Hora Zero”, o título foi inventado. Mas na realidade, eu que fui músico de, fui pianista de boate, a gente trabalhava a semana inteira, e no meio da semana geralmente a boate ficava meio vazia depois das duas horas. Então era a nossa hora de fazer música, que não tinha que tocar bolero, não tinha que tocar aquelas coisas que você era obrigado. Então alguém falava, “pega um tema de jazz”, e ficava todo mundo trabalhando até cinco horas da manhã sem ganhar nada, só pelo prazer de tocar. Então, pra mim chama-se “hora zero”, que era a nossa hora”.

Hora Zero – Noturno em Forma de Blues (originalmente retratada no subtítulo como “prelúdio”) é a estilização do blues jazzístico, e no caso, um blues em modo menor. Uma

¹⁴ Todas essas informações acima foram levantadas por Luciana Sayure Shimabuco, e constam de sua Dissertação de Mestrado intitulada *Dá Licença Maestro*, de 1998 – IA/UNICAMP).

¹⁵ Declaração de Cyro Pereira em uma participação no programa Palheta de Jamil Maluf, Rádio Cultura FM de São Paulo (c. 1987).

trompa solo e mais cinco tocam as mais complexas estruturas, acordais e polifônicas, acompanhadas pelo naipe de cordas num sofisticado jogo entre as partes, ora justa, ora superpostas. Há várias mudanças de andamento e expressão. A peça foi escrita em 1986 e dedicada a sua filha Luciana – que é bailarina, com o intuito de que ela fizesse uma coreografia. Talvez essa peça represente o ponto culminante da *adesão* do compositor Cyro Pereira ao jazz, embora o professor Paulo Justi (2007) aponte: “O *Hora Zero* é aquela que era pra trompa? Ah, isso é erudito pra burro!”

Cyro Pereira lidou com a idéia de *brasilidade* de forma bem distinta do nacionalismo modernista, caracterizado por uma ideação de autenticidade com certo fundo étnico, o compromisso com a construção de uma identidade a partir do aproveitamento das “fontes folclóricas do “povo” brasileiro” (Contier, 1978: 71). Sem aderir ao projeto de produzir uma obra erudita que bebesse em fontes puras os elementos a serem edificados em alta arquitetura, ele preferiu derramar os ingredientes eruditos no caldeirão fervente da música popular, por talvez ser ali, no fundo, onde ele se deliciasse e reconhecesse. Não é o Brasil *folk* que o atraía, mas sim a vida na metrópole, com sua “oferta simbólica heterogênea” (Canclini, 1997: 285), da qual Cyro coletou o que conduziu à sua sensibilidade e à idéia que construiu de uma hierarquia de legitimidades. Se os elementos musicais são apátridas em sua realidade material isolada, será o estágio atual de “celebração móvel” (Hall, 1999: 13) daquilo que é tido como ‘genuinamente’ brasileiro que ensejará, sob esse ponto de vista, uma compreensão da obra do maestro ou parte dela. Essa parece não ter sido uma preocupação que lhe tirasse o sono. Mesmo assim, o que preponderava na prática é a realização do que ele próprio qualificava como uma “MPB de smoking”, ou seja, peças do repertório brasileiro popular com um tratamento sinfônico, isso além de sua produção decididamente reconhecida como autoral.

As ambições de Cyro Pereira como regente sempre estiveram a serviço da interpretação de suas próprias peças, o que conota a primazia de suas aspirações de escrita. “Inventar”, como ele dizia, estava em primeiro plano, o plano da própria expressão pessoal. O rigor na regência reflete o perfeccionismo da criação, ao investir pesado na qualidade do

resultado final. A nitidez das idéias do compositor é o que o fazia impor sua determinação em tirar o melhor resultado daquilo que escrevia, autorizando-o até a cometer excessos no trato com os instrumentistas, às vezes instalando constrangimentos. Embora fosse companheiro deles, sempre viajasse com os músicos e com eles convivesse, Cyro era um homem fora do palco e outro sobre o pódio. Ele ficava alterado, se transformava, às vezes perdia as estribeiras, mas depois se desculpava. Com efeito, é reconhecida sua capacidade de ‘tirar som’ da orquestra e nisso tomam parte tanto a escrita quanto a regência. O maestro Fábio Prado aponta (2007), todavia, uma contradição entre o que o compositor escreveu e a forma como ele pensava a interpretação. Segundo ele, Cyro escreve “frases sempre exuberantes”, “que o instrumentista tem prazer de tocar” e, no entanto, ao reger “ele deixa a orquestra muito apertada”. A violinista Maria Vischnia, que foi *spalla* da primeira formação da Orquestra Jazz Sinfônica de São Paulo, fala de modo esclarecedor sobre a conduta de Cyro em seu conjunto composição-regência:

“O Cyro tem um problema: ele nunca trabalhou com uma orquestra como maestro durante muito tempo. Ele trabalhou com orquestras na Rede Record: fazia um arranjo, dava uma passada e já ia ao ar, ao vivo. Então, ele não tem paciência de ficar ensaiando com a orquestra. Acha que às vezes o músico não tem muito interesse no que está fazendo no ensaio porque é música popular. E que, se fosse música erudita, ele não faria isso. E eu sempre dizia: “Cyro, vou te levar ao Theatro Municipal para você ouvir o primeiro e o segundo ensaio. Você não vai reconhecer o que eles estão tocando”. Se a coisa não sai, não é porque é música popular, é porque é realmente muito difícil”. (Perpétuo, 2005: 97-98)

Tal comentário traduz a dedicação do maestro à sua música e o grau de exigência que imprimia tanto consigo mesmo quanto com aqueles que com ele trabalhavam. Também retrata de maneira explícita o seu significativo mal-estar perante uma imagem supostamente depreciada, da música popular e do próprio trabalho do arranjador. Quando argumentava, resistindo à pressão de Migliori para que se inscrevesse no Concurso Ernesto Nazareth, ele já deixava escapar essa preocupação: “Pô, maestro, ninguém me conhece no Rio. Um cara que trabalha no rádio não tem chance” (Perpétuo, 2005: 48). Ou então, quando o tratávamos como maestro, ele retrucava: “Não me chama de maestro que eu não gosto!” (2006). Cyro dizia que maestro é quem rege ópera, quem tem o “palco e o fosso na mão”. Mesmo não aceitando essa designação, o *maestro* só costumava

reger aquilo que escrevia, salvo bissextas exceções, e o fez com as mãos até 1992, quando enfim se convenceu de usar uma batuta. Há, contudo, uma inevitável associação de seu nome aos festivais de música popular da TV Record, que revelaram tantas figuras importantes da MPB, mas isso só se justifica pelo interesse histórico. Qualquer inclinação a fazer crer que aquela colaboração tenha sido mais efetivamente musical, para ambas as partes, não se sustentará. Como os arranjos já chegavam prontos de fora, Cyro ali só regeu – e o fez com toda a competência costumeira, mas deixou de fazer o que melhor sabia: escrever e fazer soar. Em seus últimos anos o maestro regeu bem menos, mas continuava firme a produzir seus escritos.

Cyro Pereira ingressou no quadro de servidores da UNICAMP em 1989 para integrar o corpo docente do curso de música popular criado naquele mesmo ano. Levava sempre para as aulas uma pasta cheia de coisas, partituras de suas músicas e fitas cassete com registros das peças. Entre elas estavam *O Fino do Choro nº1* e *Jobimniana*, incluídas no disco “Popular” da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, de 1986, e também uma gravação de *Hora Zero* do programa Palheta (rádio), do Jamil Maluf. Exercícios de escrita e leitura nas sete claves, em seu uso orquestral, eram constantes investidas do mestre. Quando a Orquestra Jazz Sinfônica saiu do papel e ganhou os palcos ele passou a oferecer prontamente mais e mais peças nas aulas. O professor emprestava o mérito do músico, mas era assim que Cyro dava o melhor exemplo, fora e dentro da sala de aula. Saía reduzindo à primeira vista as grades escritas pelos alunos, sempre apontando os deslizos e sucessos, sugerindo saídas, em tom crítico, mas bem humorado.

A adoção do livro “La Técnica de la Orquesta Contemporánea” foi meramente simbólica, porque a didática de Cyro não era exemplar. No entanto era solícito e generoso, levando trechos de real beleza como simples exercícios de transposição¹⁶. Compôs o *Samba das 14 horas*, horário em que ministrava a disciplina de arranjo, entregue à turma para que escrevesse algo para *big band*. Às vezes algum mais ‘saidinho’ inventava de escrever para

¹⁶ No Anexo 3 ao final deste volume, podemos ver alguns trechos preparados para suas primeiras aulas da disciplina Arranjo, ministradas na UNICAMP a partir de 1989.

metais e resolvia acentuar acordes nas notas de passagem da melodia, tirando-lhe a clareza, borrando a harmonia. Ele tocava ao piano e dizia: “tá gozado isso aqui, bicho”. Entretanto, era aberto às ‘pesquisas’ dos alunos, e a qualquer tipo de música que eles apresentassem como produção livre. O professor só não aceitava a preguiça, a falta de empenho dos alunos – muitos, em seu julgamento – na realização das tarefas propostas. Os que mais escreviam eram os que o aproveitavam melhor, pois a qualquer hora ele se dispunha a ler os escritos, em sala e nos corredores, na cantina, ou simplesmente falava de suas preferências, da experiência acumulada em toda uma vida de dedicação à música, especialmente o arranjo.

Cyro afirma (1991) que aprendeu sozinho setenta por cento do que sabe de música. Seus dados biográficos sugerem que os outros trinta ele pescou no Rio Grande e no Tietê, junto com os irmãos Machado, a amiga de sua irmã Ilva, Cardeal, Nunes, os companheiros de noitadas musicais e os colegas de Rádio Record, como Cordovil e Migliori; ou seja, praticamente *solito*. Não foi propriamente aluno de Migliori, não porque não quisesse, entretanto conseguiu que o maestro lhe desse uma atenção especial ao longo de vinte anos, vendo seus escritos, dando-lhe preciosas dicas. Ele declara:

“Aí comecei a trabalhar com o maestro Migliori, que era um *puta* dum orquestrador, tá entendendo? Se eu não tivesse encontrado ele, talvez eu não soubesse tanto, conhecer tão bem orquestra como eu conheço hoje, provavelmente”. (2005)

Foi essa enorme capacidade de lidar com a escrita orquestral que levou Cyro à UNICAMP, e dificilmente algum arranjador de sua envergadura se dispusesse naquele momento a tal façanha, virar professor de música em uma prestigiada universidade sem nunca ter tido ele mesmo uma formação ‘de escola’. O maestro Benito Juarez reconhece: “com a vinda dele pra Campinas, acho que ele deu nível ao curso, ele realmente deu uma contribuição inestimável”. Essa questão é relevante na trajetória de Pereira, pois ele está entre os mais ilustres representantes da classe de músicos que justifica a existência da carreira de ‘mestre artista’, criada naquela universidade especialmente para os casos de professores que não têm um percurso acadêmico.

O arranjador

O interesse de Cyro Pereira pelo arranjo o acompanhou desde muito cedo. Ouvia em sua cidade a programação da Rádio Nacional e de emissoras argentinas, muito atento aos timbres, linhas secundárias, nuances rítmicas, aos detalhes que cercavam a voz do cantor. Talvez se possa dizer que essa sua sensibilidade para as texturas, os contrastes, aqueles efeitos orquestrais, tenha tomado o talento do então garoto, convidando-o ao desafio de fazer aquilo, de criar aquelas coisas todas. Cyro trazia na bagagem apenas os seus escritos para a “Nunes” quando chegou a São Paulo em 1950 e, como dito antes, foi só a partir de 1953 que retomou as atividades no campo do arranjo, por intermédio de Luís César. Enfim Cyro Pereira estava fazendo aquelas coisas incríveis que ouvia na meninice; ele agora era parte do rádio e de todo aquele universo. Na mesma sala trabalhavam Migliori, o maestro chefe, Cyro e Hervé Cordovil – notável compositor de muitos sucessos, de *Alô Alô Carnaval* a *Rua Augusta* (e que fazia, segundo Pereira, uma música nova para cada programa semanal que apresentava). Era uma verdadeira “fábrica de música” (1991), em ritmo alucinante, e a pressão era forte, pois bons maestros e músicos circulavam por ali. Essa foi a grande escola que o músico cursou, por vinte e quatro anos.

Em 1959 Cyro Pereira foi promovido do rádio à TV Record, assumindo o programa *Astros do Disco*, que era apresentado por Randal Juliano. Falando desse programa o maestro revela um pouco da realidade de trabalho àquela época, das condições e exigências do sistema de produção:

“Eu fiz um programa muito célebre, célebre eu digo pelo tempo que durou e pela audiência, que chamava-se *Astros do Disco*; que seria uma parada de sucessos, com as mais vendidas da semana, aquela coisa toda. Então era... o orquestrador nessa época tinha que sentar na cadeira e mandar ver, era tipo indústria, sabe, a gente entrava, não que a gente... a gente nunca teve, maestro, pelo menos nós nunca tivemos ponto, de assinar ponto nada, na televisão nem no rádio; mas tinha dias que eu entrava as sete e meia da manhã e saía as oito horas da noite ... que era tudo ao vivo, não tinha... não tinha nada disso. Então tudo isso foi uma

experiência, que eu acho que escola nenhuma dá isso aí, que é a experiência do dia-a-dia. E foi um período muito bom na televisão, lógico, tinha suas coisas, seus defeitos, hoje você grava antes, ajeita, ilumina, se tiver alguma coisa, corta. Naquele tempo não, errou, errou e, foi pro ar e até logo, e ficava assim mesmo. Então me parece que a responsabilidade era muito maior”. (1991)

A acolhida que Pereira teve na TV está indicada no texto elogioso de Hélio Ansaldo a seu respeito, escrito para a contracapa do álbum *Astros do Disco*, feito ainda em 1959 a convite do selo Continental. Esse é o primeiro disco solo de Cyro, cem por cento escrito. Foi feito dentro de restrições de repertório: “eles que me passaram, eram músicas de sucesso, tá entendendo?” (1991), assim como os congêneres que mencionaremos no próximo tópico, daqueles arranjadores com maior proximidade nas características gerais de seu trabalho. É um repertório médio e eclético, de samba (*É Fácil Dizer Adeus*) e bolero (*Tu Si, Malicunia*), a *standard*¹⁷ (*Sunrise Serenade*) e choro (*Minuano*). Minuano é o nome de um vento que sopra no sul, violento e gelado, bem representado pela melodia esvoaçante tocada pelos violinos, bastantes requisitados nessa que é a única composição própria do maestro que figura no disco, por sugestão do produtor (“bota alguma coisa tua, Cyro...”). À exceção das cordas sempre presentes, Pereira varia a formação instrumental ao longo das faixas, mudando o sabor em função dos gêneros musicais. O beguine *Dueto da Saudade* combina guitarra, reco-reco e vibrafone na seção rítmica. Nos sambas já há violão, flauta, ou um naipe de trombones (como na suingada *Madureira Chorou*). Em *Sophisticated Lady* convivem vibrafone, piano, guitarra, baixo e bateria (formação popularizada nos anos '50 pelo quinteto do pianista George Shearing), com as cordas e um corno inglês. O uso do oboé e do corno inglês, de timbre difundido quase que exclusivamente em repertório erudito, ajuda a afastar um pouco as referências mais imediatas de sonoridade, criando juntamente com a intensa atividade de contracantos, uma sonoridade híbrida, “vestida de casaca”.

Cyro Pereira participou de vários programas interessantes ainda em sua época de rádio, como o *História das Malocas*, protagonizado por “Charutinho” (vivido pelo

¹⁷ Aqui o termo se refere ao padrão rítmico por excelência do jazz *mainstream*, ou seja, uma modernização daquelas antigas modalidades de *fox* bem presentes na música feita nos Estados Unidos nos anos '20.

compositor Adoniran Barbosa). Em 1956 foi ao ar um programa chamado *Dá Licença, Maestro!*, que explorava de modo curioso a ‘oposição’ entre o erudito e o popular. Zico Mazagão, o outro maestro que fazia o programa, levava para o gosto erudito as músicas que estavam no ouvido do povo, sucessos de todos os tempos, enquanto Cyro Pereira tirava a casaca dos clássicos. Não podemos afirmar que ele tenha sido o primeiro a fazer isso, mas podemos apontar outros que depois fizeram discos nessa temática, como os maestros Carioca (*Clássicos no Samba*, 1960) e Duprat (*Imortais – os mestres de sempre na “bossa” de hoje*, 1963). Carioca usa a formação de *big band* e não visita páginas tão conhecidas; já Duprat faz uma divertida recriação da abertura de *O Guarani*, usando uma orquestra com cordas, metais, instrumentinos e seção rítmica.

Mais de quinze anos depois de fazer esse programa Cyro repetiria a receita com o Zimbo Trio em dois discos que fizeram de obras eruditas – ou do que sobrara delas: *Opus Pop 1* (1972) e *Opus Pop 2* (1973), ambos encomendas de André Midani para a gravadora Philips. Os arranjos feitos para esses discos são cheios de balanço, com boas soluções de conversão estilística dos originais das obras, sobretudo no aspecto rítmico. As melodias recebem novas figurações¹⁸, adquirindo sabores de um samba pós-bossa nova, tudo muito fluente, amigável e divertido. Além do Zimbo Trio, no primeiro volume há cordas e uma flauta em sol a dobrar a maior parte das melodias com uma voz feminina, possivelmente da cantora Cláudia. No segundo, além da mesma formação há também metais, palhetas e instrumentinos, e surgem em bom número os improvisos (quase sempre do piano), praticamente ausentes no primeiro volume.

Naqueles anos Cyro era “uma extensão do Zimbo Trio” (Perpétuo, 2005:65): trabalharam juntos no programa *O Fino da Bossa*; Cyro dedicou-lhes o *Concertino para Zimbo Trio*, obra orquestral de 1965, estreada em 1968 no Brasil e executada em 1974 na Argentina; eles foram à Venezuela em 1972 participar do Festival Internacional Onda

¹⁸ Preferimos “figurações” a “pulsações”, termo empregado por Ian Guest para identificar os diferentes tipos de rítmica, de cada vertente musical. Tais figuras são passíveis de um processo de translação de gênero rítmico, se um arranjo assim demandar, o que Guest chama de “ativação rítmica da melodia” (Guest, 1996: vol. 1: 86).

Nueva, onde foram premiados. Havia muito entrosamento de idéias, respeito mútuo, e Cyro tinha uma grande capacidade de trabalho. Em 1968 gravaram com Elizeth Cardoso o disco *Momento de Amor*, com seis arranjos delicados de Cyro para o grupo e mais cordas, harpa, vibrafone, duas trompas e coro (e eventualmente um violão), que revelam o equilíbrio, a economia, o foco e a variedade de que fala Sebesky. *Derradeira Primavera* (Jobim e Vinícius) abre o disco, só com as cordas, harpa e vibrafone, propondo logo de início todo um clima bastante intimista, por meio de uma sonoridade fina, de emoções contidas. A canção *Chuva* (Durval Ferreira e Pedro Camargo) traz aquela referência aos pingos, no começo da música e mais adiante, pelos quais responde na primeira vez o vibrafone, em notas isoladas e ritmicamente irregulares, e na segunda, na passagem do verso *esta chuva que traz do céu nosso bem /*, a cargo do mesmo instrumento e mais os violinos, tocando arpejos descendentes em colcheias, como se a chuva já estivesse mais densa àquele momento. É um uso bem mais sutil do que aquele que faz Radamés Gnattali no arranjo da *Sinfonia do Rio de Janeiro* (Blanco/Jobim, 1954), em que ele derrama um *copo* de água no ouvinte após o verso *num pingo de chuva /*, da letra de *Hino ao Sol* (a segunda das onze canções que integram a *Sinfonia*). Em *Tristeza de Amar* (Luiz Roberto e Geraldo Vandré) Cyro Pereira antecipa determinadas escolhas harmônicas e sonoridades, nas cordas, que mais tarde tomariam forma em sua obra *Hora Zero*, coisas muito distintas das que ouvimos costumeiramente em peças de jazz ou outro gênero qualquer de música dita ‘popular’.

É dessa mesma época um outro disco de Pereira, precisamente 1967, o volume 6 – “Música Romântica”, da coleção *Viva a Música* lançada pela Abril Editora. Neste trabalho já há mais abertura para criação aos músicos da seção rítmica, cujas partes não são detalhadamente escritas como em *Música dos Astros*, principalmente ao violonista (possivelmente Edgar Gianulo ou Heraldo do Monte). Novamente as cordas, trompas e harpa conferem a sonoridade ‘romântica’ do trabalho, também voltado a um segmento de *easy listening*. Entre baladões e boleros há também um Mancini, *Days of Wine and Roses* e duas canções dos Beatles, *And I Love Her* e *Michelle*, ambas também figurativizadas em *standard*. Curioso é que o Cyro Pereira achava os Beatles “uma droga” (2006), e lembrava que o mesmo Mancini, num arranjo, ‘consertou’ *Yesterday* colocando um oitavo compasso

na primeira parte da música (que originalmente tem sete compassos de extensão); mas admite a importância das linhas principais do arranjo original de George Martin, citando-as em seu próprio arranjo de *Michelle*. Os impecáveis blocos nas cordas, ou os movimentados contracantos, uníssonos que se dissolvem obliquamente em segundas, depois terças, etc., são recursos musicais que conotam a não conformação total do arranjador aos propósitos ligeiros do projeto.

Há ainda um outro disco que precisa ser mencionado. Não é assinado por Cyro, embora constem os devidos créditos ao trabalho realizado; tratamos do álbum *Rapsódia* (1966), do controvertido pianista Pedrinho Mattar. O LP apresenta no “lado A” a peça *Rhapsody in Blue*, de George Gershwin, executada ao modo do original, ou seja, dois pianos – o segundo está a cargo da irmã do pianista, Mercedes Mattar Scioti. No “lado B” há seis arranjos de Pereira, para cordas e duas trompas, dois deles de composições próprias: *Certa Vez* (jequibau em parceria com Mario Albanese) e a já mencionada valsa *Nostálgica*, da *Suíte Brasileira*. Mattar convidou Pereira, conheciam-se desde muito antes, sendo que as faixas já tinham uma concepção inicial do pianista, aliás, numa boa fase da carreira. “A gente fazia junto a idéia, tá entendendo? Depois montava o arranjo [...]”, relata o maestro (2007). As partes de piano nesse trabalho trazem concepções harmônicas que apontam um grande conhecimento dessa matéria pelo pianista, em feliz consonância com o tratamento freqüentemente dado pelo maestro a essa dimensão da música em seu próprio trabalho.

Canção do Amanhecer (Edu Lobo e Vinícius de Moraes) bastaria para exemplificar a valorização da melodia original no arranjo, e de um modo impressionante. A introdução de piano solo percorre a melodia da estrofe final da canção: *vem olhar / esta noite amanhecer / Iluminar / aos nossos passos tão sozinhos / todos os caminhos / todos os carinhos / vem raiando a madrugada /* até este ponto: que prepara, harmonicamente falando, o último motivo da melodia – um arpejo descendente do acorde de sétima maior do segundo grau, sobre o verso *música no céu /*. Cyro toma esse arpejo, que na verdade pega as notas até aqui: *música no...*, uma nota por sílaba (sétima maior, quinta justa, terça maior e fundamental), e forma uma ‘verdadeira cascata’, com o piano e as cordas tocando arpejos

de diferentes acordes em duas oitavas. É uma intrincada seqüência harmônica, após a qual um breve comentário do piano finalmente introduz a melodia desde o começo. Nos trechos em que a orquestra atua sem o trio de Mattar pode-se notar uma maior liberdade no tratamento harmônico, em rearmonizações de efeito marcante, como no caso de *Olê, Olá* (Chico Buarque) e da própria *Nostálgica*. Essa última peça aparece especialmente polida no disco, num arranjo mais variado em termos das seções que o formam, que incluem até uma cadência de piano próximo ao fim, bem dentro do espírito pianístico original. A qualidade de captação do som no disco, em que tudo foi gravado junto, na hora, é outro fator que merece destaque, obtida no excelente trabalho de Stélio Carlini e José Carlos (gravação e mixagem).

O Troféu Roquete Pinto de “melhor orquestrador” foi atribuído a Cyro Pereira em 1957, por conta do trabalho realizado em 1956, no programa da Rádio Record O Maestro Veste a Música (produção de Talma de Oliveira). O programa tinha como fio condutor uma iniciativa que nos parece única no rádio brasileiro: mostrar ao ouvinte comum o que é e como é feito o trabalho do arranjador. Embora a concepção fosse de Talma, certos detalhes revelam que os diálogos entre o maestro e a ouvinte que participava do programa (interpretados pelos rádio-atores Alfredo Gramani e Alzira de Oliveira) eram delineados por Cyro Pereira, que além de escrever para a orquestra e regê-la fazia o papel do maestro ao piano, ilustrando para a moça a elaboração do arranjo. O termo “orquestrador” era o único usado na época para se referir ao arranjador, sendo ao mesmo tempo acolhedor e restritivo. Concerne ao trabalho, na medida em que a sonoridade da época pendia ao orquestral, e na falta de outro mais adequado o termo pelo menos explicitava essa ação; mas também ofusca os outros pontos da elaboração que o arranjo envolve. Mesmo o maestro sendo proficiente na arte de orquestrar, o que o programa mostrava em primeiro plano era a imaginação do arranjador. Defendendo o oposto, ou seja, a idéia de que o maestro “despe a música” – ao desnudá-la de todo o excesso para resgatar seus traços mais íntimos – ao realizar-lhe um arranjo, mencionamos o texto de apresentação utilizado na abertura desse programa, no qual o arranjo é tratado mais uma vez por meio da

metáfora simplista de roupa ou vestimenta, mas aqui de modo tão pitoresco que merece a transcrição:

Ateliê de alta costura da música popular universal. Rua Quintino Bocaiúva número vinte e dois, primeiro andar, sala em frente à barbearia. *Couturier*, maestro Cyro Pereira. Sim meu ouvinte; é assim que, trabalhando afanosamente, ponto por ponto, haste por haste, o maestro Cyro Pereira veste a música. E ela, senhora pobre, que lhe aparece pelo ateliê vestindo modesta partitura para piano, vestidinho canseiro de usar no serviço, sai dali vestida com as roupagens brilhantes dos sons dos metais e com as sedas roçagantes das betulíneas cordas. O maestro veste a música, e ela desfila numa esplêndida parada de modas pela passarela do teu receptor. Aprecie e aplauda os modelos desta noite, exclusivos do maestro Cyro Pereira.

3.2. Arranjadores brasileiros

Verificamos a presença inalienável do arranjo na música erudita ocidental de diferentes períodos, deliberado ou encampado no amplo sentido da composição. Refletimos acerca do *coletivo autoral*, predominante na música popular, da *rede interpoética* em torno de uma obra – proveniente da escuta poética eventualmente manifesta ao longo do tempo – e que aponta para a noção de *concriação*. Agora pensemos mesmo na primeira música brasileira popular levada ao disco. De que consiste o repertório executado pelas Bandas do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro e da Casa Edison quando sai o primeiro catálogo de gravações em 1902? – dos arranjos de Anacleto de Medeiros para as duas bandas, das quais era igualmente o regente, sobre composições próprias e de outros autores. Ora, de fato o arranjador vem contribuindo desde os primórdios do mercado fonográfico com a construção dos parâmetros das diversas práticas de música popular, modelando os mais variados gêneros.

É revelador notar que mesmo nomes importantes na forjadura de contornos *modernos* para o arranjo brasileiro como Pixinguinha e Radamés Gnattali sejam lembrados pela sua condição de autores, eventualmente pela representatividade como instrumentistas, mas poucas vezes por aquilo que mais lhes deu atividade na música: seu trabalho como arranjadores. O “orquestrador”, como diriam Cyro Pereira, Rogério Duprat e tantos outros de sua geração, já foi um profissional altamente valorizado no meio. Era motivo de orgulho confesso para um cantor como Orlando Silva ser acompanhado por Radamés, que fez os arranjos em seus primeiros discos, de coisas que se tornaram clássicos. O próprio maestro Cyro Pereira confirma isso, falando dos tempos em que atuava no rádio, onde “todo mundo se tratava de igual pra igual, né? Não sei se foi a televisão que acabou distorcendo, não sei, ou a própria evolução da humanidade que nos leva a isso...” (1991), registrando aí uma transformação já sensível à época dos festivais de canção popular da emissora. E é mesmo quando surge a MPB em meados dos anos ’60 que tanto o arranjador quanto o compositor começam a perder prestígio e reconhecimento público, em face da crescente promoção da ‘nova’ figura – via superexposição – do cantor/compositor popular (“cantautor”).

Os arranjadores eram os grandemente responsáveis pela aceitação dos programas de televisão em que a música era central ou tomava parte, mesmo sem receber o merecido destaque. Cyro Pereira (1991), ao falar do ambiente das emissoras paulistas, relata um fato interessante sobre a atuação de seu amigo Luiz Arruda Paes no programa *Antártica No Mundo dos Sons*, que ia ao ar nas noites de sábado pela TV Tupi de São Paulo. O então diretor artístico da emissora e regente da orquestra que fazia o programa levava os louros do enorme sucesso que se estendeu por dez anos, enquanto o arranjador era deixado em segundo plano (o programa surgiu no final dos anos ’60 e durou toda a década de ’70):

“E surgiu um programa fantástico na época, que chamava-se *Antártica No Mundo Dos Sons*. [...] e o Luiz que escrevia todos os arranjos. Era uma orquestra imensa, e todo o *cast* de cantores compunha um coral. [...] Então ele fazia tudo isso, escrevia arranjos imensos, com coral, com orquestra, com tudo, e o outro na hora ia *benzer* lá; e aparecia o nome do outro, né? E quem carregava o bonde era ele, e saía bem lá em baixo, bem pequenininho, arranjos de Luiz Arruda Paes; o nome do outro, a tela inteira, né?” (1991)

Outro registro é o da quase sistemática ausência de créditos em discos, tanto a arranjadores quanto a instrumentistas; uma tendência por muitas décadas. O próprio Cyro Pereira não foi poupado disso, só que o exemplo dá-se já em 1986, no disco da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas intitulado *Popular*, no qual figuram suas peças *Jobimniana* e *O Fino do Choro nº1*, além de trabalhos de Damiano Cozzela. Ambos eram colaboradores da orquestra, Cozzela o seu arranjador residente, e Pereira produzindo sob encomenda direta de Benito Juarez. Indagado sobre a receptividade dos trabalhos de um e de outro arranjador pelos músicos da orquestra, da qual também fazia parte como fagotista, Paulo Justi (2007) relata:

“Na minha experiência com a orquestra aqui, na municipal, o Benito, que era o maestro, tinha dois grandes arranjadores, né? O Cyro Pereira, que na verdade é, então, na minha opinião, não é um arranjador, é um compositor, e o Cozzela. O Cozzela tem uma formação assim, de esquerda, ele achava que ele deveria fazer com os arranjos sinfônicos, o mais acessível possível, pras massas. Havia uma ideologia por trás. Então ele fazia um arranjo super básico de tema de trompete, acompanhamento de orquestra... é, a parte B lá, com trombone, volta o trompete e acaba. Então, os músicos inclusive reclamavam, porque não tem, não tem o que fazer lá, né? É sempre o trompete, e a gente chegou a reclamar com ele, e ele disse: ‘não, meu negócio é esse, eu tô pegando a música, é o mais acessível, é isso, tema com trompete, tema com trombone, todo mundo ouve por que são instrumentos fortes e, não vem com essa sofisticação não que não vai adiantar’. Então era muito contrastante com o trabalho, com o outro, dava bem pra perceber. Tanto é que o próprio Benito freqüentemente levou as peças do Cyro pra dentro do teatro, mas não levava as peças do Cozzela; quando muito um bis, assim, pra levantar Campos do Jordão, aquelas coisas assim; mas como peça dentro do concerto eram as peças do Cyro Pereira.” (P. J. 2007)

Por mais que haja um abismo entre eles, no disco *Popular* o trabalho dos dois arranjadores é infelizmente vitimado pela mesma indiferença: não há créditos aos arranjadores. E o pior, para Cyro Pereira e qualquer ouvinte que queira saber algo sobre os arranjos, é o fato de que, sendo Damiano Cozzela arranjador da orquestra, seu nome aparece na ficha técnica como “assessor musical”, o que quando muito pode levar a crer que ele seja o arranjador exclusivo. O trabalho ‘popular’ de Cozzela mostra que seu trato simplista não aparece apenas na orquestração concentrada nos metais, mas também na maneira ordenada e previsível com que liga as músicas utilizadas nas peças *Milton Nascimento* e *Baianos de*

Outrora, em que as canções desses compositores são apresentadas sem transformações importantes. Sua formação musical de vanguarda e alinhamento filosófico com a escola de Frankfurt o leva a subestimar a capacidade de audição do público médio¹⁹, e escrever ‘poupando-o’ de recursos poético-musicais mais sofisticados. São duas tendências diametralmente opostas, o *pot-pourri* ‘marxista’ de Cozzela e a fantasia ‘desengajada’ de Pereira.

Ao ouvinte comum o trabalho do arranjador tende a escapar, lhe é de difícil percepção. Mas o que há de mais fundo no anonimato de sua figura é o grande esquema industrial de produção de música, que opera depois que finda o “estágio manufatureiro” (Adorno & Simpson, 1986:121) do processo, como observado por Adorno em seus escritos *Sobre Música Popular* num trecho dedicado ao ambiente do jazz instrumental:

Acima de todos os outros elementos do mecanismo de promoção está a promoção de personalidades, particularmente a de *band leaders*. A maioria dos traços característicos atualmente atribuíveis a arranjadores de *jazz* é oficialmente creditado ao regente; os arranjadores, que são provavelmente os músicos mais competentes nos Estados Unidos, permanecem com frequência na obscuridade, assim como os roteiristas, no cinema. O regente é o homem que está diante da audiência, de modo imediato; ele é um parente próximo do ator que impressiona o público por sua jovialidade e suas maneiras simpáticas ou por seus gestos ditatoriais. É essa relação frente a frente com o regente que possibilita transferir a ele qualquer feito.

Além disso, o líder e sua orquestra são ainda em grande parte encarados pelo público como donos de uma espontânea capacidade de improvisação. Quanto mais a improvisação de fato desaparece com o processo de estandarização e quanto mais isso é soterrado por esquemas elaborados, tanto mais a idéia de improvisação precisa ser mantida diante do público. O arranjador permanece obscuro, em parte devido à necessidade de evitar a menor indicação de que a música popular talvez não seja improvisada, mas que precisa, na maioria dos casos, ser fixada e sistematizada. (Adorno & Simpson, 1986:121)

No Brasil das primeiras décadas do século XX, muito em função das limitações técnicas do sistema mecânico de gravação, era predominante o repertório de música instrumental, do que nos dão registros Henrique Cazes (1998) e Humberto Franceschi (2004). As bandas de música, os grupos de metais, solos de flauta com acompanhamento de

¹⁹ Conforme relato do professor Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas, que nos primeiros anos ’80 foi seu aluno de composição na UNICAMP.

piano, os inúmeros regionais, estão entre os formatos instrumentais mais frequentes da época. Com a gravação elétrica e a institucionalização do rádio comercial a canção se torna paulatinamente o formato privilegiado de nossa música popular. Pixinguinha, a partir de 1929, dá feições modelares ao arranjo brasileiro e abre caminho a uma prática cada vez mais apta a transitar entre os valores musicais cultos e industriais (Aragão, 2001), centralizando o processo de criação e conferindo um acabamento ‘profissional’ à obra. Com Radamés Gnattali essa tendência se verticaliza, e o padrão de sonoridade orquestral para o acompanhamento de canções passa a se aproximar daquele que o cinema de Hollywood então fixava. Outros maestros muito preparados, como Lyrio Panicali e Leo Peracchi, somam-se a essa elite de arranjadores que atua no disco brasileiro, sendo que aos quatro nomes citados devemos postular o crédito de terem sido peças fundamentais na constituição das preferências estilísticas na “Era de Ouro”, em vários gêneros musicais.

Radamés Gnattali é o grande nome do arranjo orquestral nos anos 1930, principalmente acompanhando cantores, seguido a partir de 1938 por Lyrio Panicali, que também atuou muito no contexto da canção, mais até que Léo Peracchi, este surgindo na cena carioca em 1941 (Marcondes, 2000). São tantos os cantores com quem trabalharam, arranjando inúmeras canções de representatividade no panorama da música brasileira, que não há como aqui mencionar tais realizações. De outro ângulo, e mesmo que o repertório cantado tenha inegável prevalência sobre o instrumental, os arranjos instrumentais para canções de maior ou menor sucesso devem ser apontados como uma importante fatia do mercado de discos, sobretudo nos anos ’50 e ’60. Mesmo que se questione a validade de sua interpretação instrumental, supondo que esta desconsidere a letra e assim desfaça o todo da canção, existe uma questão mais geral associada a esse tipo de arranjo, pois a versão orquestral empresta ‘requite’ à canção e propicia ao ouvinte médio a chance de vivenciar uma outra experiência com a música. Mais que isso, o arranjo instrumental da canção se faz diante de uma expectativa de estilização do material original; contribui para consolidar uma espécie de cultura do interesse pela interpretação como variação, ou mesmo recriação, a qual cria o horizonte propício ao desenvolvimento de uma significativa vertente da música popular que tanto ilustra quanto sustenta a idéia de concriação anteriormente discutida.

É igualmente designada como instrumental²⁰ a música feita nos mais diversos formatos, do conjunto regional ao trio de piano, contrabaixo e bateria, do *combo* de metais e seção rítmica à grande orquestra; mas façamos distinção a essas formas de música *orquestrada* (como dita entre os leigos). O regional tende a promover a viva execução dos instrumentistas, privilegiando a melodia; o trio (de piano, contrabaixo e bateria) desliza para o contexto da improvisação, não raro a jazzística; a presença do jazz é também marcante num grupo com metais, mesmo na vertente dançante da gafieira; já a orquestra geralmente explora um som mais ‘romântico’, do delicado ao exuberante. Cyro Pereira fala (1991) dessa distinção na prática, e de como ela oferece possibilidades expressivas, os timbres e a exploração dos recursos disponíveis ao arranjador:

“Eu não concordo muito com essa história de, ah, escrita sinfônica, não, não é bem isso. É o tratamento que você dá, completamente diferenciado, né? Uma coisa é você pegar um, sei lá, um samba e escrever pra uma banda só de metais, que o Severino [Araújo] faz, e ele é um cara que também escreve muito bem pra cordas; aquilo é uma coisa. Quer dizer, eu posso pegar um choro do Severino e fazer outra coisa, que pelo monte de instrumentos que eu tenho na mão, a diversidade de timbres que eu tenho na mão, que mesmo na orquestra do Severino ele tá limitado, porque ele só tem ‘esses’ instrumentos. Na orquestra sinfônica, o quê: no instrumental sinfônico você tem os clarinetes, tem oboé, tem piccolo, tem tudo, harpa, corne inglês, fagote, trompa e não sei o que mais. Quer dizer, você tem um material de trabalho na mão muito maior, então dá pro você dar asas à sua imaginação. Então, eu não sou muito, não, o cara escreve música, música popular sinfônica; meio mentira, quer dizer, usa os meios sinfônicos, dando outro tratamento, sem deixar descaracterizado que é uma música popular. Era o que os americanos faziam na década de ‘40, que era o Morton Gould, o Kostelanetz. Eles pegavam todas aquelas coisas da época e gravavam sem perder o sabor, sabe, sem perder o sabor” (1991).

Esse sabor de que fala o maestro Cyro Pereira é um conceito valioso, sendo mesmo decisivo na obtenção de uma maior ‘palatabilidade’ para o repertório orquestral junto ao público comum. Na série intitulada *A Grande Música do Brasil*, realizada para o selo Copacabana, os primeiros três volumes foram escritos pelo maestro Guerra Peixe sobre

²⁰ Não nos referimos aqui a uma expressão musical que se desenvolveria depois, notadamente a partir dos anos '80, tornando-se um segmento do mercado fonográfico designado como ‘música instrumental’, e sim, a toda forma de música instrumental produzida desde sempre na fonografia industrial brasileira.

músicas de Chico Buarque, Luiz Gonzaga e Antônio Carlos Jobim, respectivamente. Tais arranjos são na verdade novas peças em que aparecem ‘cacos’ das obras, desenvolvidos de forma bem independente das composições originais, e ilustram bem a diferença que Cyro propõe acima, exemplificando o que ele sugere que se possa tratar por música popular sinfônica: uma música de trato erudito escrita sobre temas do cancionário popular. A distinção entre os formatos instrumentais para a qual alertamos também está relacionada à fluência de uma *pronúncia*, que diz respeito ao cumprimento de características compartilhadas na prática social de um gênero musical demarcado (Fabbri, 1982). Talvez a orquestra seja, entre as diversas formações instrumentais, a que mais impõe esse problema do sabor, e além do caso em que o arranjador não desejar reproduzi-lo, há outro em que esse intento é buscado sem ser plenamente atingido. Muitas vezes isso se dá porque há uma questão rítmica crucial a ser resolvida, o “balanço”, em especial na escrita para cordas.

Muitos arranjadores fizeram discos orquestrais, principalmente nas décadas de ’50 e ’60, período que representa o auge dessa tendência de música instrumental. Relembro que aqui se trata de orquestras reduzidas e de formação variável, acrescidas de uma seção rítmica. Curiosamente Radamés foi um arranjador que não gravou tanto quanto faria supor o inacreditável volume de arranjos realizados em sua longa carreira²¹, mas há arranjos instrumentais de canções em seus discos *Segredo Para Dois* (1963) e *Jóias Musicais Brasileiras* (s/d), entre outros. Radamés gravou muito, mas deu preferência a sua própria obra, erudita e popular, ou ao repertório instrumental de nomes como Pixinguinha e Ernesto Nazareth. Além dos demais pioneiros citados, são também representantes dessa prática musical os maestros: Carioca, Luiz Arruda Paes, Enrico Simonetti, Rafael Puglieli, Cyro Pereira, Carlos Monteiro de Souza, José Briamonte, Lindolpho Gaya, Rogério Duprat, Luiz Eça, entre muitos outros. Cyro Pereira afirma que no Rádio havia mais abertura à criação do que no disco: “No rádio sim, você 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

²¹ No Livro “*Radamés Gnattali; o eterno experimentador*”, Barbosa e Devos incluem uma lista de peças escritas por Radamés, desde suas obras eruditas até os arranjos para a Rádio Nacional, passando por sua produção levada ao disco. Para se ter uma idéia do volume de arranjos acima referido, basta dizer que das 366 páginas do livro, 287 são dedicadas a essa lista, sendo 242 delas só relativas aos arranjos, muito embora poucos sejam para orquestra (cerca de 300 indicações de “orquestra”; muitos não têm indicação).

achar o negócio esquisito” (2005). É a cláusula perversa do contrato industrial: “O não-seguir as regras do jogo tornou-se critério para a exclusão” (Adorno & Simson, 1986: 121). Assim, 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 dedicação e enorme conhecimento.

Essa é a paisagem que encontramos ouvindo os ‘Brasis’ de Luiz Arruda Paes: Brasil Dia e Noite (1957), Brasil Norte a Sul (1958), Brasil em Tempo de Dança (1959), Brasil Moreno (1960), Brasil é Samba (1962) e Brasil Dia e Noite Vol. 2 (1965) e Vol. 3 (1969): uma música fluente, refinada, bem orquestrada, mas que não ousa muito no terreno da recriação. Já os escritos desse arranjador para a Orquestra Jazz Sinfônica dão exemplos de vôos muito mais altos, como em *Stella by Starlight* (com o solista de guitarra Heraldo do Monte) e *Asa Branca* (peça escrita sobre essa simples melodia que percorre em tom levemente professoral diversas escolas eruditas, de diferentes períodos, fazendo divertidas referências a obras de Tchaikovisk e Ravel²²). Nos discos acima referidos, de um modo geral, notamos que há concessões quanto ao repertório, sobre o que também fala Cyro Pereira em relação aos seus próprios, dos quais tratei há pouco. Agradar o ouvinte comum estava no projeto que norteou a produção desses trabalhos, como disse Cyro: “música pra vender”, quer dizer, pra vender relativamente muito. Há uma espécie de convergência em torno do nome de Leo Peracchi como sendo o grande orquestrador que a música brasileira popular conheceu, a exemplo das opiniões de Jobim, que foi seu aluno, e de Nelson Ayres, estendendo-a a Cyro Pereira: “Considera-se, o próprio Cyro, [...] que o Peracchi era o maior orquestrador de todos”.

Não se deve subestimar o reconhecimento de Peracchi no meio erudito, tendo ele sido uma figura importante na divulgação da música de concerto pelo rádio, nos festivais da GE, e da música erudita brasileira no exterior, a convite de Vila Lobos, permanecendo nos Estados Unidos entre 1959 e 1967. Nos anos ’50 o maestro Peracchi

²² Há um vídeo da peça, de 1990, com a Orquestra Jazz Sinfônica sob regência de Luiz Arruda Paes, disponível no endereço eletrônico <http://www.youtube.com/watch?v=9p8Ucugaq6A>.

gravou vários discos populares, entre os quais gostaríamos de destacar um intitulado *Brazilian Cocktails*, feito em 1958 para a Capitol americana. Em todo o álbum o que se ouve é uma música de concepção um tanto mais livre, com mais contrastes, uma orquestração mais leve (com direito a um contrafagote na região extra grave em *Tico Tico Zombie*, de Aloysio de Oliveira). É o disco que inclui *Coffee Delight*, *Latin Manhattan* e *Moonlight Daiquiri*, todas essas de Jobim, sendo que a última mais tarde se tornaria *Imagina*, ao ganhar letra de Chico Buarque. De qualquer modo este é um disco requintado, híbrido, com mudanças de compasso, andamento e ‘clima’ que não disfarçam a erudição do arranjador. Tanto nesse quanto em outros discos encontrados, como *Trio Surdina* e Léo Peracchi e Sua Orquestra – Ary Barroso (1953), *Sambas Eternos* (1958) – este muito ‘certinho’ – e mais *Melodia da Broadway* (1961), podemos afirmar que Peracchi escreve assumindo uma linha mais erudita para seus arranjos, que de todo modo não os torna ‘pesados’ como às vezes soam os de Radamés Gnattali.

Hilton Jorge Valente, também conhecido como Gogô – pianista, arranjador e professor da Unicamp, compara informalmente (2006) os arranjos de Cyro Pereira e os de Radamés: “O Cyro é, muitas vezes, mais moderno até que o Radamés. Eu sempre achei isso. Quer ver um arranjador que eu acho, assim, mais moderno que o Radamés? O Lyrio Panicali. A trama, a trama instrumental do Lyrio Panicali...”. Tal opinião encontra respaldo em declarações do próprio Cyro Pereira sobre Panicali que, segundo ele, escrevendo para cordas tinha “som de céu”. Mencionando também as influências de Radamés (de quem se diz cria) e Peracchi, Cyro fala de como se tornou arranjador e do que ouvia na sua adolescência, dando especial destaque ao Panicali:

“E esse cara pra mim ele não era um orquestrador, ele era um pintor. Ele era um cara que, sabe, não tinha uma nota a mais, se tinha um plin, era ali, naquele lugar. Era um verdadeiro pintor. Me influenciou muito, na adolescência, e eu pensava comigo: pô, será que algum dia eu vou conseguir fazer alguma coisa assim, né?” (1991)

De fato, ouvindo discos como o Nova Dimensão (1965), o New Dimensions in Sound (1968, lançado por um selo americano e que apesar do nome não é uma reedição do disco anterior), Panicali e as Novelas (1969) e Bossa Nova 70 – este bem ‘comercial’ – (s/d, selo australiano), notamos que trata-se de um exímio orquestrador, e mais que isso, concluímos que o professor Gogô tem razão em dizer que ele é um arranjador *moderno*. Moderno neste contexto significa (e de um modo geral, entre os músicos) ser alguém que usa os recursos avançados do código musical, tonal, por exemplo, ou alguém que escreve com ousadia, produzindo efeitos capazes de surpreender o ouvinte. São discos mais recentes, é certo, mas de uma vitalidade musical admirável, e que preservam mais que os de Peracchi, a despeito desse assunto, um irrepreensível sabor popular, sempre atualizado em relação a novas correntes de escrita para esse tipo de repertório.

Os programas de rádio propiciaram o desenvolvimento de alternativas àqueles padrões que o disco estabelecia em torno da canção. O acervo da Rádio Nacional disponibilizado há alguns anos pela Fundação Museu da Imagem e do Som, do Rio de Janeiro, constitui uma importantíssima fonte ao pesquisador que se interessa não só por arranjo e arranjadores, mas pela história da música popular e suas transformações²³. Sabe-se que em sua fase áurea o rádio tinha a programação cultural composta de rádio-teatro, programas humorísticos e os programas musicais, os quais em sua quase totalidade contavam com a participação dos cantores populares à época. Contudo, há notícias²⁴ de que, naquela que se tornou a emissora modelo de radiodifusão no Brasil, houve algum espaço para uma produção instrumental diferenciada, em certos programas a cargo de arranjadores como os citados, Gnattali, Panicali e Peracchi, e alguns outros, às vezes também ‘italianos’ como Alceu Bocchino e Alberto Lazolli.

²³ Afora a dificuldade de consulta para quem não reside no Rio, os custos de duplicação de registros em áudio são impraticáveis aos que não dispõem de recursos institucionais, o que acontece também no Instituto Moreira Salles, que encampa as coleções de discos 78 RPM de Humberto Franceschi e José Ramos Tinhorão. Para consultas *on line*, no sítio do IMS, o interessado tem ainda que vencer o parvo mecanismo de busca disponibilizado.

²⁴ Há um acervo de acetatos de programas da série Quando os Maestros se Encontram, em propriedade da Collector's Studio Ltda, com indicações precisas de repertório. Informação disponível no endereço eletrônico <http://www.collectors.com.br/CS06/cs06p01ac.shtml>

Hoje pouco se sabe sobre as criações orquestrais desses músicos, que eram tocadas em programas da Rádio Nacional como o Quando os Maestros se Encontram. Outra emissora importante, a Rádio MEC, herdeira do ideal de “radiotelefonía educadora” de Roquette-Pinto (Tinhorão, 1981: 36) e instrumento maior da realização desse projeto cultural civilizador, foi o reduto por excelência da música brasileira de concerto. Isso não a impediu de ter Lyrio Panicali como maestro contratado para fazer os arranjos sinfônicos de música popular, exibidos em sua programação, da qual o maestro Nelson Ayres fala (2006) nela identificando antecedentes do que hoje faz a Orquestra Jazz Sinfônica de São Paulo. No rádio paulista houve também programas com música dessa natureza. Não noticiamos a existência senão de algumas partituras e registros em áudio desses programas, que foram numerosos. É lamentável que as brilhantes realizações de maestros como Luiz Arruda Paes tenham-se ido com o vento; ele que é especialmente elogiado por Cyro Pereira, e que segundo este teve liberdade de escrita e a maior orquestra da época nas mãos (a da TV Tupi), com cerca de 50 músicos mais um coro.

Voando nas ondas do rádio, os notáveis feitos de todos esses arranjadores se fizeram parte viva do que hoje se conhece por música brasileira popular, e não só a instrumental. Se num momento histórico a ela propício o disco foi um veículo limitador à melhor produção orquestral dos arranjadores no Brasil (diferentemente do que se deu nos Estados Unidos), então tal vertente tem na Orquestra Jazz Sinfônica de São Paulo uma notável representante contemporânea. Aproximando nomes consagrados do Rádio e da TV paulista de maestros provenientes de uma cena instrumental mais jazzística, de pequenos grupos (Amilson Godoy, Nelson Ayres), a Orquestra Jazz Sinfônica (OJS) uniu uma ‘tradição’ de décadas a novos rumos instrumentais da música brasileira. Possibilitou uma rica colaboração entre artistas e promoveu o surgimento de novos nomes, jovens músicos a escrever para uma orquestra ‘popular’.

Imagem 1: Um feito raro entre os arranjadores: ter suas figuras estampadas na capa de um disco.



3.3. A Orquestra Jazz Sinfônica de São Paulo

Em 1990 o maestro Cyro Pereira foi procurado por Arrigo Barnabé para assumir a direção musical do projeto de uma orquestra, que seria criada para tocar música popular nos moldes daquilo que se fazia na melhor fase do rádio e televisão no Brasil: a Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo. Essa orquestra, “a menina dos olhos” (1991) do maestro, veio trazê-lo de volta ao mundo do arranjo e da regência, seu ambiente de maior realização como músico. Ele diz:

“Realmente, quando eu pensei que tava, bom, agora não me resta mais nada, vou lecionar, tudo bem... eis que me aparecem dois malucos, ou três, melhor; um o ex-secretário de cultura, o Fernando Morais, o outro que foi o Arrigo Barnabé, e o Eduardo Gudin. [...] Aí acabei entrando lá e comecei... montei o projeto da orquestra, essa coisa toda [...]” (1991)

Arrigo Barnabé era assessor de Fernando Morais desde o início de 1989, tendo sido quem diretamente trabalhou na formatação e defesa dessa idéia. Juntamente com Eduardo Gudin, que inclusive foi o primeiro diretor artístico da orquestra, fez campanha pela confirmação do nome de Pereira à frente da Orquestra Jazz Sinfônica (OJS). Cyro havia trabalhado na publicidade com um irmão de Morais e era um nome fortíssimo para o cargo, após a recusa de Alceu Bocchino e Luiz Arruda Paes. Este último, alegando ter “enxaqueca” recomendou Cyro, com a advertência de que ele “era bom mas difícil” (Perpétuo, 2005: 80).

Cyro Pereira concebeu uma orquestra enorme, com 57 músicos, na seguinte formação: 3 flautas (a primeira alternando com flautim), oboé, 2 clarinetes, cinco saxofones (2 altos, 2 tenores – alternando com flautas e clarinetes, e um barítono), 2 trompas, 4 trompetes (pistons, como preferia o maestro), 4 trombones, dois percussionistas (tímpanos, pratos, *bells*, glockenspiel, tamborim, ganzá, etc.), guitarra, bateria, contrabaixo elétrico, piano e o naipe das cordas (16 violinos, 6, violas, 6 violoncelos e 2 contrabaixos). Num primeiro momento Cyro Pereira pensou que aquele seria nada mais que um projeto mirabolante, daqueles que duram dois ou três meses e depois, adeus orquestra. Mas a coisa foi dando certo e a aceitação do grupo foi imediata, em virtude da alta qualidade do trabalho realizado, do qual Pereira foi sempre figura central, conforme relato de um de seus músicos: “o Cyro é a alma da orquestra”²⁵.

Após resistir à mudança de governo no estado, na verdade uma sucessão continuísta de Quércia por Fleury, a orquestra é expandida: nas madeiras, ganhando mais um oboé (alternando com o corno inglês), uma clarineta (alternando com o clarone) e dois fagotes; metais, com mais duas trompas e uma tuba; cordas, ampliadas para 24 violinos, 8

²⁵ Declaração do violoncelista Sérgio Schreiber Freitas, um dos músicos que figura na OJS desde o início, em conversa informal ao final do concerto em homenagem a Cyro Pereira, o último do ano na série “Prata da Casa” (Memorial da América Latina, 08 de dezembro de 2007).

violas, 8 violoncelos e 4 contrabaixos; e na percussão, com a entrada de mais um músico; hoje a OJS chega a contar 85 integrantes. Cyro Pereira confessa jamais ter pensado em ter um grupo desse porte sob sua regência, embora já estivesse escrevendo desde o fim dos anos '70 para a Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas (OSMC), quando ainda estava na TV Tupi.

A OJS surgiu numa fase de vida do maestro em que ele já pensava ter perdido a vontade e o entusiasmo pela escrita. Mas a atividade junto ao grupo não só o reanimou como propiciou que ele produzisse a sua obra madura, de considerável volume e com total liberdade de escolha:

“Nesse ano e meio, quase dois anos, eu nunca escrevi tanta música na minha vida. Quer dizer, tudo aquilo que eu não consegui, não tinha conseguido fazer antes, eu botei tudo pra fora, tudo; tudo o que eu tinha direito de inventar eu inventei. [...] porque na televisão todos nós, éramos com um freio *aqui*, né? Quê que vai? – Ah, agora tem que tocar não sei o quê, sei lá, escrever aquelas coisas, ninguém tinha liberdade de fazer o que quisesse. [...] Mas então, a Jazz Sinfônica pra mim foi uma grande realização. Então, eu me sinto bem, apesar de não ser regente eu gosto de reger orquestra, reger essas coisas, né, porque eu não vou reger Beethoven, essas coisas, que eu não tenho nem capacidade pra isso; mas essas coisas aí eu tenho certeza que faço razoavelmente bem, então pra mim foi uma injeção de ânimo, né? [...] É cansativo, é desgastante, você briga, discute, essa coisa toda, mas te dá um prazer muito grande na hora que você baixa a mão, e vem tudo aquilo, ou quase tudo aquilo que você gostaria de ter feito”. (1991)

Com toda a experiência de orquestra acumulada em décadas de escritos e um grupo seletivo e afinado para conduzir, Cyro pôde criar ou recriar de maneira bem diversificada toda uma obra de composições e arranjos que poderá ser revista e revisitada. O acervo de partituras da orquestra esteve cercado de rigorosos cuidados, os escritos sendo digitalizados (a fim de poupar o manuseio dos manuscritos) e uma editora musical foi cogitada para proteger o patrimônio intelectual do compositor.

Os arranjos de “uma música só” são uma vertente caudalosa na recente produção musical de Cyro Pereira. *Ingênuo* (Pixinguinha), *Carinhoso* (Pixinguinha e João de Barro), *Feitio de Oração* (Vadico e Noel Rosa), *Stardust* (Carmichael e Parish), *Olha Maria* (Jobim e Chico Buarque) e *Vera Cruz* (Milton Nascimento e Márcio Borges) são

algumas das peças por ele arranjadas. *Vera Cruz* figura no disco da OJS intitulado *Música Popular do Brasil* (1999), e recebe um fino tratamento desde a introdução, em que o arranjador se vale unicamente do fragmento melódico que cobre o verso *hoje foi que a perdi ... /*, dando-lhe um contracanto em movimento contrário e transpondo-o a várias regiões harmônicas. Abordada num andamento vivo, ao fundo de toda a melodia da primeira parte da música, a cargo dos trompetes com surdina, ouve-se uma sucessão de frases rapidíssimas executadas pelos violinos (sempre castigados...), num plano mediano de foco. Uma prolongada cesura divide a primeira da segunda parte, na qual as cordas emergem ao plano superior, apoiadas pelas madeiras. Após uma exposição completa do tema, em A-B-A, isso a 2'52" de música, imediatamente antes do feliz solo de saxofone soprano de Teco Cardoso, Cyro faz uma citação da variação escrita por Wagner Tiso para o mesmo ponto da melodia, no arranjo da peça para o álbum *Courage* (Milton Nascimento, 1969), elemento repetido na interpretação pelo próprio Wagner, incluída no álbum *Profissão Música* (Wagner Tiso, 1992). Relances da rede interpoética.

Um arranjo de releitura que merece atenção especial é o de *Carinhoso*, que abre o disco *Cyro Pereira 50 Anos de Música*, que Cyro fez com a OJS em 1997 (produzido por Rodolfo Stroeter). Escrito originalmente para o naipe de cordas da OSMC em 1989 e dedicado ao amigo Perceu, arquivista dessa orquestra, o arranjo surpreende desde os primeiros compassos com uma impensável síntese de elementos, uma miniatura da canção, como podemos ver a seguir:

Exemplo 4: Primeira página do arranjo de *Carinhoso* (materiais identificados com uso da letra).

"AD AMIGO PERCEU"

"CARINHOSO"

A. VIANNA (PIXINGUINHA)

ARR. C. PEREIRA

[MODIO = $\text{♩} = 100 (+ ou -)$]

retrógrado do primeiro motivo do original

ah, se tu soubesses como eu [...]

olhos ficam sorrindo e pelas [...] modificado

ah, se tu sou...

O maestro Nelson Ayres faz (2006) um comentário interessante sobre essa peça, que aponta para uma reflexão muito útil no processo criativo de Cyro Pereira: “[...] e tem até um *Carinhoso*, que é quase irreconhecível como *Carinhoso*; você lembra dele, mas ele [Cyro] tá fazendo uma outra peça que tem o *Carinhoso* como gerador, né?”. Nota-se de fato um desenvolvimento muito mais independente dos elementos da composição original. Se os traços gerais são os mesmos as feições mudam, pois “você lembra” do *Carinhoso*, mas não é ele exatamente que lhe soa, mas sim um outro, e que só se plenifica se é entendido a partir do primeiro. Aqui não importa tanto distinguir a questão da autoria, reconhece-la ou negá-la na recriação de um clássico do repertório. Deve-se reconhecer aí outra dimensão, a do próprio desafio de recriar, de levar a obra a um estado em que ainda não se havia reconhecido. Interpretar uma obra já repertoriada traz a dor de não ser *original*, mas também a delícia de ter o trabalho reconhecido de um modo mais imediato. Se o arranjador vai ou não lograr a aprovação do ouvinte essa é uma outra questão, colocada pelo professor Justi (2006) em relação a Pereira: “De certa forma, é curioso, né? A escolha; porque quando você escolhe coisas assim pra trabalhar, já consagradas, você tá correndo um certo risco. Poderia acontecer o inverso, né? – ah, não ficou à altura do material original...”

Ainda em *Carinhoso*, Cyro introduz um minueto entre os compassos 28 e 33, traçando uma linha de aproximação com o mundo erudito na base da farra. Já a lírica cadência de violino solo do compasso 58 parece traduzir o arrebatamento do poeta, tomado de paixão, oferecendo à musa amada o calor dos braços seus. Pereira se diz “romântico”, mas “carinhoso”... com o Perceu? Parece ser alguma travessura. Ao final do manuscrito lê-se a seguinte nota: “P. S. – Recado para a turma do arquivo: (Perceu e Cia.): reparem que este arranjo é pequeno; o que quer dizer que “minhas noites não são tão “solitárias” quanto Perceu pensa”! o autor (das noites e do arranjo)”. O amigo Nelson Ayres fala das noites de trabalho do compositor, usando imagens que não por acaso refletem idéias do próprio Cyro:

“Eu imagino que o Cyro fica lá na casa dele, que ele gosta de escrever de madrugada, né? No silêncio, daí liga um rádio, não sei o quê. Bom, eu fico imaginando ele dando risada, escrevendo e morrendo de rir, sabe, falando: puta, olha o que eu inventei aqui... É como se fosse um cara fazendo, não palavra cruzada, fazendo uma coisa muito mais interessante, jogando xadrez sozinho, né?”

Um cara que fica procurando caminhos, ou um romancista que vai, fala: pô, mas olha onde é que o meu personagem foi parar, né? Cê perde o controle, vai escrevendo e as idéias vão pintando, e de repente o seu personagem tá fazendo um negócio que você nunca imaginou que ele faria. Os romancistas falam, falam muito isso. E eu tenho impressão que o Cyro é por aí, ele vai escrevendo e de repente fala: nossa, olha aqui, o quê que eu fui buscar... ele deve morrer de rir. Eu imagino isso, essa cena aí.” (N. A. 2006)

Declarações de Pereira (2006): “O orchestrador é uma espécie de, de pintor e escritor com o som”; e ainda, falando de seu trabalho criativo na fantasia: “seria o romancista, o pintor, sei lá, o escritor de teatro”.

As composições de Cyro que figuram no repertório da OJS também são peças representativas dos traços estilísticos do maestro, bem diferentemente de como o são as obras de caráter erudito de que falamos em tópico anterior. Adepto do choro e do samba, atento ao tango e ao jazz, Cyro é exuberante e intimista. Tudo isso convive em harmonia no seu discurso musical, com as pitadas de seu costumeiro humor. A peça *Saxomania*, escrita em 1977 para *big band* num papel de música da TV Tupi, integra o repertório da OJS desde o seu primeiro concerto. É um samba que desliza ao jazzístico, bem ao sabor de gafeira, e que além do óbvio destaque para os saxofones apresenta figuras de grande impacto pelos metais, especialmente os trompetes em região de superagudo. A 1’41” (de 4’09”) de peça ocorre uma intervenção dos saxofones acompanhados apenas pelo chimbau da bateria, na qual flagra-se o início da exposição de uma fuga, primeiro a três partes – sujeito, resposta na dominante, sujeito na terceira voz, tudo dentro do *script* – e depois a cinco, em *stretto* (que é a entrada de vozes adensada, ou ‘estreitada’, normalmente usada na reexposição). Este é um exemplo de que em matéria de picardia, digamos que o maestro esteja em altíssimo posto, fazendo curiosas citações e referências alegóricas a procedimentos musicais e excertos do repertório culto, ou criando imagens cômicas, como em *Cuidado com o Degrau* – peça em que o solista de corno inglês está à beira de precipitar-se ao chão, face ao grau de dificuldade envolvido na execução de sua parte.

Também de 1977 e escrito originalmente para banda, o choro *Solito* foi adaptado em 1990 para clarinete, harpa (ou piano) e cordas. É um choro estilizado, que de

certo modo indica a atração de Cyro pelo tango, sua primeira especialidade musical quando ainda era um dos rapazes da orquestra de Nunes, em Rio Grande. Nessa nova orquestração, o próprio uso de cordas em vez de palhetas e metais com seção rítmica já inscreve um outro matiz, de outra expressão. Certas figuras rítmicas no acompanhamento das cordas e a opção pelo *divizzi* na estante – um músico tocando com o arco e outro em *pizzicato* – resultam numa acentuação mais seca e marcada. Os amplos contornos melódicos, a dinâmica, boa dose de dramaticidade, são traços que ganham uma nova dimensão, conferindo ao choro uma pronúncia levemente *criolla*. O traço vivo e apaixonado de Cyro Pereira também pode ser delicado, como em suas *3 Canções Sem Palavras*, sobretudo na primeira delas. Com apenas 36 compassos escritos para cordas exclusivamente, essa Canção I tem uma complexa harmonia camuflada nos recursos polifônicos empregados. São linhas bem ativas, movendo-se de todas as maneiras, explorando apojeturas, bordaduras e passagens que justificam o emprego sistemático do *divisi* na grade (à exceção dos contrabaixos).

No CD que realizou em comemoração aos cinquenta anos de sua atividade de arranjador ocorre algo que dá a dimensão exata da preocupação de Cyro Pereira com sua produção de concerto. O repertório do disco gravita em torno da *Rapsódia Latina* e da *Fantasia para Piano e Orquestra*, que juntas tomam 40 dos 70 minutos de música do disco, e o “resto” (2007), *Poema Pra Jobim*, *Solito*, *Cuidado Com o Degrau* e *O Fino do Choro nº 1*, foi incluído para completar o álbum. O repertório que ele traz em seu primeiro e único disco realizado nesses tempos de OJS é um rico indicador da concepção do maestro de que a música erudita ainda é a expressão mais valorizada da criação musical, aquela que talvez possa torná-lo um nome lembrado no futuro. Atentemos para o fato de que tais peças não eram tocadas pela OJS até então, e na gravação sequer foram regidas por ele (Aylton Escobar conduziu a *Rapsódia* e Mário Valério Zaccaro a *Fantasia*). Mas, intuitiva ou conscientemente, Cyro fez da OJS o veículo por excelência de sua produção popular, sem que isso signifique falta de erudição, até muito ao contrário. O maestro buscou criar um tipo de música que pudesse revelar de modo mais direto ao ouvinte sua musicalidade e estilo, o jeito de pensar e sentir a música, sua imaginação, e sem fazer concessões.

Essa comunicação mais íntima com o público, falando-lhe coisas familiares, é um dos grandes méritos de Pereira como artista, mas de um modo engenhoso e sedutor. O maestro Nelson Ayres, colega de Cyro durante os nove anos em que permaneceu na OJS, posiciona bem essa questão no colega:

“O público do Memorial é um público realmente... tem de tudo, né? Tem cara que vem da favela, tem cara que vem do Morumbi pra assistir aqueles shows lá, é engraçado isso. E, eu percebo que ele, ele consegue chegar no coração das pessoas, assim, com uma certa facilidade. Ele tem essa coisa, essa coisa psicológica dele, de saber levar a música pr'um lugar que te... que pega as pessoas por um lado meio inexplicável; ele tem esse dom, embora ele não saiba disso.” (N. A. 2006)

O trabalho sobre gêneros urbanos da música popular estabelece uma base de interlocução efetiva entre a orquestra e o público, e mais, a reelaboração de temas e canções amplamente compartilhados favorece uma recepção amigável, que dispara processos de interação os mais variados. É uma música que pode maravilhar o músico mais exigente, desde que isento de preconceitos, e o mais humilde dos ouvintes, extasiado ao identificar as canções que conhece em meio a todo aquele sofisticado acabamento harmônico e requinte orquestral; e sem perder o “sabor”.

CAPÍTULO 4:

O FINO DO CYRO

“O assunto de uma obra é ao que se reduz uma obra ruim”. (Paul Valéry)

4.1. A série “Fantasia Sinfônica”

Falando na própria carreira musical e nas oportunidades de criar com liberdade de expressão, Cyro Pereira dá especial destaque à OJS, mas não deixa de mencionar a importância dos escritos para a Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, como vemos em suas declarações: “Mas a minha grande chance começou com o Benito, de eu poder ter uma orquestra sinfônica na mão e começar a mexer”; e ainda: “E a maior chance que eu tive foi quando inventaram a Orquestra Jazz Sinfônica” (2005). Ele vai mais longe, e chega a creditar a popularidade da OSMC ao maestro Benito Juarez, em função da iniciativa desse regente de incorporar a música popular no repertório da orquestra:

“Uma das coisas que o Benito fez, fez e ninguém percebeu por quê que a orquestra ficou tão popular em Campinas – que quando quiseram acabar com a orquestra a cidade fez uma passeata pra não acabar com a orquestra – porque pra levar os caras pra assistir concerto ele começou a por música popular no fim. Então os caras acabavam indo pra ouvir a música popular [...] então, acho que isso despertou, não tô dizendo na cidade toda, mas despertou, pra quem não dava bola pra esse tipo de música [clássica], pra ir lá, tá entendendo? Então acho que essa foi uma grande virtude dele, que acho que pouca gente sabe disso. Então, quando eu fui pra lá, antes deu ir pra lá [Unicamp, Campinas] ele me pedia: Cyro faz um negócio aqui de música popular pra gente tocar; e eu escrevia. Escrevi uma porção de coisa, a *Jobimiana* eu escrevi pra lá, a do Caymmi eu escrevi pra lá, uma porção de coisa, tá entendendo? Escrevi, quando fui pra lá escrevi mais ainda. Quando a Jazz começou não tinha repertório, cassete! Então eu digo: puta merda... é agora. Peguei, fui lá no arquivo, peguei tudo, trabalhei que nem um filho da puta. Eu tive que adaptar tudo pra nossa orquestra. Tanto que a Caymmiana dele não tem nada a ver com a Caymmiana nossa.” (2005)

Fábio Prado, que foi trompista e hoje é maestro assistente da OJS, também tocou na OSMC, no mesmo período em que Cyro Pereira produziu esses trabalhos. Ele atesta o comentário de Cyro e faz outras considerações:

“Olha, a minha visão sobre o Cyro, eu conheci o Cyro quando eu tocava em Campinas, então eu conheci a obra do Cyro primeiro. Porque o Benito Juarez, que era o maestro da orquestra de Campinas na época, ele tinha uma idéia de exatamente fazer algumas músicas populares vestidas com orquestra. E eu achei que ele tinha ficado no meio do caminho, até ouvir o Cyro. Porque a gente tocava muito arranjo do Duprat, do Cozzela, e quando eu ouvi as coisas do Cyro... Então, por exemplo, o Cyro faz umas coisas, ele tem uma *Suíte Sertaneja*. A *Suíte Sertaneja*, ele começa, ele vai, o primeiro tema que ele vai sugerir é o *Luar do Sertão*; só que, ele começa na verdade com o *Clair de Lune*, que é a luz da lua (e cantarola a melodia de Debussy) [...] então o Cyro, eu acho que é um pouco a síntese dessa [...] música popular com música sinfônica [...]” (F. P. 2007)

O próprio Benito Juarez é enfático na qualificação desses trabalhos sinfônicos como algo mais que simples arranjos, quando indagado sobre a existência de trabalhos anteriores semelhantes aos que Pereira fez para a OSMC:

“Não. Esse trabalho, o Cyro é precursor. De fazer uma coisa assim, sabe, saindo, não do estereótipo, mas da... digamos, como eu falei pra você, a gente tem que descobrir, em termos semânticos mesmo, uma substituição para a palavra arranjo [...]” (B. J. 2007)

O termo *Arranjo de Releitura* é minha tentativa de resolver essa questão, do alcance dessa escrita sensivelmente mais livre que Cyro Pereira adota nesses trabalhos. A primeira peça escrita para a OSMC foi a *Rapsódia Latina*, uma obra de maiores ambições eruditas, finalizada em 1979 e dedicada a Benito Juarez, que a estreou em 1984. Em 1980 foi a vez de *Jobimniana*, da qual me ocuparei especificamente mais adiante. Várias peças foram escritas ao longo da década de '80 mostrando que vez por outra Pereira conseguia se desvencilhar das amarras do império dos trinta segundos (a publicidade) e compor alguma coisa que o permitisse criar, como as peças que seguem: *Aquarela de Sambas*, as citadas *Suíte Sertaneja* e *O Fino do Choro nº 1*, *Caymmianiana*, *Valsas Paulistas*, *Gonzagueana*. Essas peças formaram a base do primeiro repertório da OJS, ao lado das criações de outros compositores que por lá passaram nos primeiros anos da orquestra, como Luiz Arruda Paes,

Amilson Godoy, Edmundo Villani Côrtes, Nelson Ayres e Mário Valério Zaccaro. Juarez assim avalia as coisas: “Então eu acho que sim, nós iniciamos, eu como intérprete e o Cyro como criador, sim, essa proposta assim, digamos, em termos de forma, de suítes, de rapsódias, de coisas dessa natureza”.

O governador de São Paulo criou a Universidade Livre de Música (ULM) por meio do Decreto nº 30.551, a 3 de outubro de 1989²⁶, renomeada em 2002 para Centro Tom Jobim em homenagem ao seu primeiro *reitor*. Vinculada a essa instituição desde que foi criada em abril de 1990, a Orquestra Jazz Sinfônica iria estreiar a 8 de maio daquele ano, e nada mais oportuno do que incluir alguma coisa de Jobim no repertório, como fez Cyro Pereira: apresentou sua obra *Jobimniana* e um arranjo de *Passarim* para a participação da cantora Vânia Bastos como solista junto à orquestra. A estréia não foi no Memorial da América Latina nem em Campos do Jordão, como encontramos em algumas fontes²⁷, mas sim no pátio do Shopping Eldorado, ao ar livre, com o seguinte programa:

Asa Branca – arranjo e regência de Luiz Arruda Paes;

Stella by Starlight – arranjo e regência de Luiz Arruda Paes;

Saxomania – composição de Cyro Pereira e regência de Amilson Godoy;

Quatro Estações – composição e regência de Amilson Godoy;

Jobimniana – composição e regência de Cyro Pereira;

Passarim – arranjo e regência de Cyro Pereira;

O Fino do Choro nº 1 – composição e regência de Cyro Pereira.

Como podemos observar nesse programa de estréia da OJS, além das referidas suítes há também arranjos de peças isoladas e também de composições próprias. O acervo

²⁶ <http://www.centrotomjobim.org.br/testenovo/historia.htm>

²⁷ Estive presente em tal concerto, bem como tenho seu registro em áudio (e desde 1990). Algumas fontes com a informação errônea (endereços eletrônicos):
<http://www.visitesaopaulo.com/blog/index.php/2009/07/jazz-sinfonica-faz-homenagem-a-cyro-pereira/>
http://www.cultura.sp.gov.br/portal/site/SEC/menuitem.a688d67d6df5cfaced1de10ca60c1a0/?vgnextoid=b61907d4f5eea110VgnVCM100000ac061c0aRCRD&id=9ef8199a531a0210VgnVCM1000004c03c80a____&i dequip=7f5589bcb854b110VgnVCM100000ac061c0a____
<http://www.reporterdiario.com.br/index.php?id=8884&secao=3>

de mais de 400 obras de que dispõe a orquestra é formado em sua maioria por arranjos de peças das mais variadas correntes da música popular, com especial atenção para a brasileira. Muitas são as composições que figuram no repertório, de vários autores, ora mais inclinadas ao erudito, ora mais jazz ou *pop*; o que não ocorre com frequência é a criação de coisas como as “fantasias” que faz Pereira, peças mais longas – entre 7’58” e 13’28” – e mais cheias de contrastes, variações de andamento e expressão, tonalidade e dinâmica, recursos orquestrais. Num comentário acerca do *status* atual do termo arranjo, Cyro Pereira acaba conceituando, em sua visão particular, o que sejam orquestração, arranjo e composição, e parece indicar um possível caminho para se observar sua própria obra:

“É. Eu não sei, de uns anos pra cá, começou a se chamar tudo de arranjo, né? No meu tempo não era, era orquestração. Quer dizer, você ia fazer uma orquestração em função de alguém que ia cantar, então você montava um fundo musical pro cara cantar, mais sofisticado, menos sofisticado. Porque acho que, arranjo, pra mim, é um cara que pega alguma coisa e começa a mexer com ela, quer dizer, a transformar essa coisa, sem desfigurá-la, né? Eu acho, na minha opinião, arranjo é isso. O resto eu acho que não, é uma orquestração que você tá fazendo de alguma coisa, sabe... o arranjo de fulano pra fulana cantar, arranjo nada, isso é uma orquestração, ele orquestrou a música, fez um... vestiu a música pra ela cantar. Eu acho isso aí, eu não concordo muito com essa palavra, de... arranjo, sabe? Acho que arranjo é um negócio um pouco mais complexo. Mexer na estrutura, sei lá. Seria, eu diria, seria uma fantasia, a mesma coisa que você pegar um tema e começar... não deixa de ser um arranjo, de estar mexendo na história. Agora, fazer fundo pra um cantor cantar, eu acho que não tem arranjo, você tá fazendo uma orquestração em cima duma coisa pro cara cantar, tá certo? Eu que acho, não sei se eu estou falando a verdade. E composição, sei lá, isso aí eu acho também, é uma coisa muito pessoal, né?” (1991)

A composição seria aquela obra ‘totalmente’ nova, individual e intransferível, original, uma idéia que não havia antes de sua criação; a orquestração seria o arranjo como finalização ou arremate do original virtual, mais visível como composição na “primeira vez” (*inaugural*) e como *interpretação* da segunda em diante; o que Cyro chama de arranjo, porém, aponta para uma outra questão que é a “transformação” do material, “mexer na estrutura” da obra, portanto, recriá-la; ou seja, *releitura*. O que está em jogo nessa “fantasia” é a inventiva do arranjador, em que grau e de que modo ele intervém no original. Por isso é tão importante estabilizar minimamente o original virtual em uma instância provisória, a fim de perceber tais diferenças com mais clareza. Não devemos nos prender à dimensão puramente material

das características de uma prática musical, que eventualmente possam determinar “o conjunto de possibilidades do original” (Aragão, 2001: 23); devemos também considerar toda a significação, como é obtida, o que é mais ou menos marcante e decisivo na composição do todo. Um estudo que pretenda discutir a recriação, as intervenções do arranjador aqui e ali, não se limitando a avaliá-las dentro de uma perspectiva de modelo ou tendência, precisa enfrentar o desafio de perceber uma conformação hierárquica dos traços que constituem e identificam a obra. Da rede interpoética fica mais fácil avistar esses elementos, na interobjetividade verificada nos fonogramas, mas a escuta deve decolar do plano sintático a fim de entrever os significados nas estruturas.

Mantendo a mesma linha de entendimento de seu colega de orquestra o maestro Fábio Prado não usa o termo orquestração, que na verdade tem um outro sentido, o de dar sonoridade orquestral a uma obra concebida para outro meio fônico, independente das possíveis relações entre as duas versões:

“Eu divido a obra do Cyro em três grupos diferentes: um, que é muito simples de resolver, que são as composições dele; o segundo grupo são os arranjos pra uma única música; então ele tem diversos arranjos que, é pra uma música só então é claro o autor; e o terceiro grupo, esse é o mais complicado, que é exatamente esse das suítes, que a gente chama de *fantasias*”. (F. P. 2007)

Esse terceiro grupo a que se refere Prado é “complicado” pelas fortes implicações que tem na questão autoral, seja no plano conceitual ou no prático. As maneiras de se apropriar de material preexistente são muitíssimo variáveis, e ainda, muito a depender da mentalidade do meio em que isso seja discutido, terão aceitação e julgamentos diferentes. No processo de edição dessas peças de Pereira coloca-se de forma capital a questão dos direitos autorais, e tem-se feito um grande esforço para, nas palavras de Prado, “resolver esse imbróglio” de uma peça que se refere a várias outras, de um mesmo autor ou de vários.

Ainda segundo a Lei dos Direitos Autorais, uma peça como o *Carinhoso* é considerada uma criação de Cyro, mas está na categoria de “obra derivada” (Título I, Art. 5º, inciso VIII, alínea G), sendo assim necessário obter uma autorização para o uso,

mediante o pagamento dos respectivos direitos. Entretanto, no caso de uma peça como *As Rosas do Noel* a questão é bem mais complicada, pois, a rigor, não existia antes uma obra com esse título, muito menos com essa configuração material específica, nem com esses sentidos todos que essa fantasia constrói em volta das canções de Noel e seus parceiros. Pagar os direitos de todas essas músicas torna tal criação um projeto bem mais caro que o normal, sobretudo se for levado ao disco. A situação é a mesma se uma obra assim for considerada “adaptação”, ou mesmo “antologia”, (Título II, Capítulo I, Art. 7º, incisos XI e XIII); tem que recolher os direitos. As únicas brechas aparentes estão no Título III, Capítulo IV, Art. 46: “Não constitui ofensa aos direitos autorais:

a reprodução, em quaisquer obras, de pequenos trechos de obras preexistentes, de qualquer natureza, ou de obra integral, quando de artes plásticas, sempre que a reprodução em si não seja o objetivo principal da obra nova e que não prejudique a exploração normal da obra reproduzida nem cause um prejuízo injustificado aos legítimos interesses dos autores”.

e Art. 47: “São livres as paráfrases e paródias que não forem verdadeiras reproduções da obra originária nem lhe implicarem descrédito”. Em primeiro lugar, no caso de *As Rosas do Noel* ou qualquer outra fantasia, não se trata da mera reprodução de excertos das obras utilizadas por Cyro e sim de metáforas de tais trechos, aqueles casos de paráfrase, citação ou referência alegórica. Também por isso, mas principalmente pelos propósitos que motivam o compositor – homenagear um outro autor, promover um gênero, instar pela legitimação de certos feitos de relevância no horizonte musical – não parece ser a “reprodução em si” o “objetivo principal” de Cyro para com essas obras alheias, e muito menos, que ele prejudique sua existência autônoma ou mesmo os “legítimos interesses dos autores”.

Embora não necessariamente traga complicações legais aos envolvidos, essa discussão acerca do aitoral é ainda mais descontraída no plano simbólico. Nelson Ayres coloca um critério importante na análise desse mérito, que é o desenvolvimento do material original dos compositores seguir ou não a forma da música, de cada música. Vimos muito superficialmente que no *Carinhoso* isso não é feito, Cyro não aborda o Enunciado Simples

de modo cíclico, aquele ‘percurso obrigatório’ da forma da canção. Ele fantasia o tema, sendo *carinhoso* a seu modo. Fábio Prado considera ainda o *Poema pra Jobim* como sendo semelhante às fantasias, pelo fato de Pereira trabalhar sobre Dindi e Triste; assim como Ayres, que vê a peça como uma dessas em que o desenvolvimento dos temas não respeita a forma original, colocando-a no mesmo nível da *Fantasia para Piano e Orquestra*. Assim, ambas têm mais o sentido de variações sobre os temas originais, como muito ocorreu no passado da música de concerto. No caso das fantasias (ou suítes), é comum surgir a idéia de *pot-pourri* para designar tais peças, escritas sobre vários temas e ‘costuradas’ de diferentes maneiras. Mas o conceito não é muito apropriado, sendo até pejorativo, como podemos ver nas associações feitas para trocá-lo em miúdos: um cordão de “salsichas grudadas umas nas outras” (Nelson Ayres), ou ainda “a arte de unir maçãs a peras” (Schoenberg, 1975: 314). Faz-se mister descortinar as escolhas de Cyro Pereira, no sentido de compreender melhor essas fronteiras e criar elementos para assumir posições consistentes.

A série Fantasia Sinfônica, se não for a mais importante produção artística de Cyro Pereira, é sem dúvida a mais rica no contexto deste estudo, por ilustrar de um modo muito significativo toda uma complexidade de variáveis poéticas e interpóéticas em curso na música popular. Desde o começo desses trabalhos, nas encomendas de Benito Juarez para a OSMC adaptadas para a OSJ, até as últimas realizações do maestro consideradas nesta pesquisa (2008), foram levantadas as seguintes obras:

A “Lyra” do Lyra

Aquarela de Sambah

As Rosas do Noel

Broadway Suíte

Cayminiana

Cole Porter Suíte

Duke Ellington Billy Straihorn Suíte

Edu Lobo Suíte

Encontro com Jacob

Gershwin (Suite)

Gonzagueana

Jerome Kern Suíte

Jobimniana

O Fino do Choro nº 1

O Fino do Choro nº 2

Suíte Sertaneja

Valsas Paulistas.

Esse levantamento não se pretende completo, e nem seria possível apontá-lo em caráter definitivo sem ter acesso ilimitado ao acervo da OJS, o que não tive durante o trabalho. É importante apontar que Villani Côrtes escreveu a *Buarqueana*, sendo um dos poucos casos de maestros que passaram pela OJS e criaram fantasias assim. Arruda Paes fez uma peça sobre temas famosos do cinema, Marcelo Guelfi (que é “prata da casa”) uma *Fantasia sobre temas de Paulinho da Viola*, sob clara influência de Pereira. Nelson Ayres diz que é o tipo de coisa arriscada, que não se vê à vontade pra fazer, embora ofereça um feliz exemplo (o arranjo intitulado *Milagre dos Peixes*, que integra o disco *Música Popular do Brasil*, também bastante ilustrativo de uma criação coletiva de flagrante marca interpoética):

“Eu já vi grandes desastres acontecerem nesse departamento aí”. [...] “Eu, particularmente, tenho muita dificuldade de fazer esse tipo de arranjo. Eu só escrevi um, pra Jazz Sinfônica, que é baseado nos temas do *Milagre dos Peixes*, do Milton Nascimento. Só que na verdade eu fiz uma orquestração de uma... de um negócio que o César Mariano tinha feito pra piano [na interpretação do disco *Samambaia*, com Hélio Delmiro]. Então eu peguei a idéia do César, orquestrei aquele negócio todo, coloquei mais umas coisas no meio, mas o conceito não era meu, porque eu acho muito difícil fazer isso”. (N. A. 2006).

Nosso foco central de investigação, as fantasias de Cyro Pereira são concebidas de forma bem variável, atendendo a diferentes demandas de representação do universo musical popular e afim. Em virtude de como se dá a múltipla referência encontrada em cada uma dessas peças, da riqueza de recursos, da fina elaboração que às vezes quer esconder ou

disfarçar a fonte, torna-se quase impossível detectar todas as relações que Cyro estabelece. Cada obra exigiria um volume exclusivo, para ser suficientemente ‘digerida’ e levada ao plano verbal a bom termo, o que aqui não se pretende esgotar. Igualmente, não nos obrigamos a abordar todo o conjunto desses escritos. Porém, alguns traços podem ser apontados como escolhas constantes, uma espécie de convergência de soluções formais e estilísticas. Podemos organizar a apresentação desses procedimentos a partir dos seguintes eixos: o da própria *materialidade musical*, ou das questões intrínsecas aos códigos e sistemas disponíveis à criação e recepção; o da *referencialidade*, ou seja, como são tratadas e retratadas pelo compositor as criações alheias por ele utilizadas, levada em conta a sua significação *in totum*; e as *questões de significação* implicadas na interpretação de todas essas obras pelo maestro, sejam as de caráter mais geral, no caso das ‘estratégias’ de celebração, ou as que porventura tragam intenção argumentativa, ‘comentários’ acerca do que é executado. Em vários momentos é notória a investida em sentidos complementares aos originalmente programados nas composições dos autores visitados, não só nas camadas musicais como também em função de imagens das letras.

Philip Tagg (1982) aponta uma série de parâmetros a serem verificados antes da constituição dos *musemas* que articularão toda a análise, aspectos de tempo, tonalidade e textura, dinâmica, acústica, entre outros. Ele mesmo diz que essa lista não precisa ser seguida rigidamente, e sim considerada a fim de que não se deixe escapar nada importante na análise da expressão musical. Sua investigação busca cobrir todo o espectro de relações verificáveis no objeto de estudo, no intuito de responder com toda abrangência possível a uma ambiciosa pergunta: “porque e como alguém comunica algo a outrem, e com que efeito”, por meio da música. O que procuramos é algo bem mais modesto: apontar o que e como Cyro Pereira tenciona ou de fato cifra em suas recriações de coisa alheia, tanto a partir de suas próprias declarações quanto pela abdução “acrobática” (Tagg, 1982: 5), que formula das entrelinhas uma hipótese de significação. Embora ressalve o caráter “subjetivista” (idem) desse tipo de interpretação, Tagg afirma que se usada discreta e conjuntamente com outras abordagens a hermenêutica pode ser um “passo necessário” para escapar ao “formalismo estéril” (idem) de muitas análises musicológicas. Existe um desvio

entre o que é idealizado no processo poético e o que se realiza no campo da escuta dinâmica. É o que Marcel Duchamp chamou de “coeficiente artístico” (1975: 83), a intenção não expressa e a expressão não intencional, sendo esses, tensivos vetores nas relações de significação.

Materialidade musical

Começamos pelas questões intrínsecas. O andamento, a métrica e a rítmica compõem o plano temporal, eixo primordial da música, no qual a forma se constitui e ganha variedade. A figuração rítmica nas fantasias é bastante significativa da atenção especial que Cyro dá à idéia de variedade, ligada à fluência do discurso, bem como ao sabor que confere aos temas e materiais utilizados. A pronúncia rítmica – melódica e do acompanhamento – é tratada com elaboração caprichosa, conotando também sentidos de afirmação e glosa das características concernentes à música objeto de sua recriação. Temos uma amostra representativa desse sabor da pronúncia rítmica tanto na melodia quanto no acompanhamento, no trecho que toma a parte “B” do choro *André de Sapato Novo* (André Victor Corrêa), em *O Fino do Choro Nº 2*, exatamente entre 1’33” e 1’53” de música. Nos primeiros quatro compassos a melodia está no quinteto de saxofones, fraseada em bloco entre os acentos rítmicos da harmonização pelos trombones, que justamente em seguida assumem outros quatro compassos da melodia; entram os instrumentinos nos oito compassos restantes, com respostas acentuadas ora pelos trombones ora os saxofones, primeiramente, e no desfecho há um fundo de cordas em semínimas regulares. A exploração desse contraste entre os metais, mais “pra dançar”, e as cordas, mais “ternas” e acolhedoras do fio melódico, ilustra também uma tendência de função dos instrumentos e naipes nos tipos de orquestração convencionados nos gêneros populares – neste caso, um choro ‘bem sambado’.

Cyro é bastante exigente com o ritmo, gosta das figuras bem definidas, precisas. Quando algum instrumentista da orquestra começa a flexionar demais o ritmo de uma frase ele logo treveja: “isso aqui não é ópera!” (conforme relata o maestro Fábio Prado). Uma

coisa curiosa é que quando ele quer essa flexibilidade, ou elasticidade do fraseado rítmico, ele mesmo escreve a figuração que deseja, a exemplo das quiálteras presentes em diversas passagens. *Jobinniana* nos permite ilustrar com dois exemplos:

Exemplo 5a: Quiálteras na parte do piano em *Jobinniana*.



Exemplo 5b: Quiálteras na parte do clarinete em *Jobinniana*.



Efeitos de deslocamento métrico nas figuras também são bastante explorados, como podemos ouvir no desfecho de *Lobo Bobo*, (7'00") em *A "Lyra" do Lyra*, em que a antecipação gerada é compensada pelo prolongamento da terminação, através do acréscimo de repetições do motivo em questão. Outro caso interessante é a figuração dada em um ponto da melodia de *Fascinating Rhythm* (7'55") na suíte *Gershwin*, em que, ao contrário do exemplo anterior, uma aumentação atrasa o curso melódico. A compensação se dá pela supressão de repetições do motivo (inicial) característico da frase "A" da canção, previstas no curso da melodia original.

Mudanças de compasso são uma outra marca do tratamento rítmico de Cyro Pereira, de efeito mais sintático ou simbólico, como veremos adiante. O Andamento, base da métrica e da rítmica, é bastante trabalhado, sobretudo na articulação da macroforma. As fantasias têm distintos momentos, ou seções, e as mudanças de andamento têm papel chave na indicação de cada um deles, mas há também alterações internas a cada seção, entre

diferentes músicas ou entre partes de uma música. *'Rallentandos'* e *'acellerandos'* também são empregados de modo sistemático, bem como as cesuras, às vezes articulando segmentos muitíssimo breves. Em *O Fino do Choro* há uma estrutura livre de ligação que funciona como marcador episódico, ou seja, um “processo curto e unidirecional” (Tagg, 1991: 8) que sinaliza a entrada de um evento relevante na estrutura da peça. A última seção dessa fantasia, seu ponto culminante, é anunciada pela primeira incidência dessa estrutura a que nos referimos, de oito compassos, uma figura rítmica nos metais com apoio de bateria e uma linha de sax barítono e baixo elétrico, com andamento indicado em “120”. Isso ocorre aos 8’08” de música, após o que Cyro toma os materiais do *Tico-Tico no Fubá* das mais variadas maneiras, com diferentes graus de intervenção, e com uma notável fluidez no manejo da orquestra. Já o andamento da segunda incidência está sob regência, após duas indicações de “mais vivo” na partitura, e calculamos que se aproxime do metrônomo a “180”. Nesta segunda vez a estrutura é abreviada para seis compassos, e ao retomar um marcador exclusivo dessa seção, aponta claramente para o final da peça por meio da síntese daquela primeira nessa segunda incidência.

Há muito a apontar na orquestração de Cyro Pereira, a começar pelo equilíbrio dos diferentes grupos de instrumentos na escrita. A esse respeito, Fábio Prado nos diz que o disco *The Frog* do João Donato Trio com a participação da OJS foi mixado nos Estados Unidos, e as partituras foram levadas ao estúdio a fim de municiar o trabalho do engenheiro de som. Ele ia ajustando o balanço de acordo com o que estava escrito, buscando minimizar os excessos ou corrigir eventuais imperfeições de uma captação mal sucedida. No arranjo de Cyro incluído no disco o engenheiro ouviu, acompanhando a partitura, e falou ao final: “próxima”; o então diretor artístico Marcelo Jaffé perguntou: “como assim?”, e o técnico disse que não havia no que mexer, já estava pronto. O professor Hilton Valente também aponta algo muito interessante em comentário sobre o trabalho de Cyro como orquestrador:

“[...] ele consegue encontrar um tipo de instrumentação, um tipo de combinação de timbres que retrata exatamente aquilo que ele quer dizer, que ele sente, e passa isso pra você. Ele combina muito bem a parte intuitiva com a parte técnica.” (H. V. 2006)

Muito dessa habilidade expressiva está ligada ao profundo conhecimento da orquestração como técnica, do potencial de cada instrumento em seus recursos, mas também dos padrões de uso dos diferentes timbres e tecidos orquestrais. O maestro Fábio Prado assevera que “o Cyro é o maior orquestrador que esse país já produziu”, e enumera os seguintes aspectos nos quais apóia sua visão: 1) “criatividade para procurar timbres na orquestra”; 2) “fluência do discurso”; 3) “equilíbrio”; 4) “utilização correta dos instrumentos”. De fato o orquestrador escreve com muita propriedade para os diversos instrumentos, em situação de *solo* ou em naipe, e chega a ‘descobrir’ coisas como o fagote²⁸:

“Eu tenho um exemplo, na suíte do Edu Lobo [4’19”], que quando eu tava escrevendo, começa a Marta Sare, né? *Pan pi ran dan pi pi ra*, e eu botei as três flautas no grave, sendo que são, flauta em sol eu acho, sei lá, não me lembro. Eu digo, pô, isso aqui vai ficar meio, com pouco som porque tá no grave... ah, sabe o que eu vou fazer? Vou botar um fagote em uníssono, porque não é agudo, né? E botei. Primeiro dia que eu estou ensaiando, e, passou, passou, passou, chega o Nelson Ayres pra mim e diz: bicho, que instrumento é aquele que toca junto a Marta Sare? – Como que instrumento? – Não, que instrumento é aquele? – Bicho, as flautas com o fagote... aí eu falei: olha, não é que eu descobri uma coisa? Ele ouviu de longe, parecia outro instrumento. Vai ver que não fui eu que fiz isso a primeira vez, e outros já fizeram. Eu, nunca tinha escutado. Aconteceu assim, casualmente. Eu acho que em música não se tem mais nada que inventar, o que tinha que inventar já inventaram” (2006)

Aquele *Tico-Tico* há pouco comentado é também um rico exemplo da forma como o arranjador trata a dinâmica e propõe a articulação dos instrumentos, nesse caso, com destaque para as madeiras e cordas. A variação de intensidade é um parâmetro por ele explorado ao máximo, de modo muito distinto da maioria esmagadora dos arranjadores populares em cujos trabalhos essa amplitude é freqüentemente achatada. O próprio músico fala dessa variação com poesia, expondo sua preocupação com a massa sonora:

“Outra coisa importante da... é a dinâmica da música, porque música sem dinâmica fica qualquer coisa. Quer dizer, forte, meio forte, piano, fortíssimo, isso tudo tem que ter; isso seriam as cores de um quadro. Aqui é um verde mais escuro, aqui é um amarelo mais não sei o quê, aqui é tudo azul, aqui... tá entendendo? Na orquestração isso... não é só pra orquestra, qualquer orquestração tem que ter essas coisas”. (2006)

²⁸ Três flautas em sol e dois fagotes, batismo meu, com a aquiescência do maestro.

Uma orquestração que vale a pena recomendar para uma audição mais atenta desses detalhes é a de *As Rosas do Noel*, que apresenta variedade, fluência, expressão de climas e sugestões de associação, ingredientes que costumam recorrer nas fantasias. Timbres e figuras de acompanhamento entram e saem num bailado de alternâncias, que chegam às dezenas, do violoncelo recitativo acompanhado de piano ou cordas em *Feitio de Oração* à big band em *Conversa de Botequim*, passando pelas cordas e instrumentinos e pelo *tutti* orquestral em vários pontos.

Articulação e fluência de fraseado dos instrumentos da orquestra são elementos que remetem imediatamente a um ponto nodal na questão da interpretação da música, seja a escuta ‘leiga’, musical, ou acadêmico-científica: a melodia (que será retomada ao fim deste tópico numa sintética contextualização crítica). O modo com que Cyro Pereira trata a melodia de uma peça sobre a qual escreve é um bom indicador de suas orientações musicais, de seu cuidado com a forma. Ele tem um domínio proficiente da ornamentação, nas suas formas ‘de época’ ou nas de circulação mais recente, com seus distintos ‘sabores’. *Aquarela de Samba*s traz bons exemplos, colhidos da canção *Na Baixa do Sapateiro*, tanto na exposição do saxofone soprano (segundo inciso melódico em sua primeira incidência no curso do ES) quanto na da flauta (primeiro inciso na repetição subsequente) e do trombone (segundo inciso), o que ocorre dos 5’52” aos 6’45” de música. Nesses referidos trechos, Cyro ocupa os espaços vazios, torna elástica a matéria melódica, constrói diferentes expressões, busca positivamente uma dicção diversa da que se observa no contexto da ‘canção cantada’. Ele diz, a respeito da sua abordagem melódica essencialmente instrumental:

“Tudo que tem solo, todo... o cantor, por exemplo, quando ele canta, ele não canta quadrado, ele fraseia. O cara que faz solo é a mesma coisa, quer dizer, de repente ele põe mais duas notas lá, duas, três notas a mais, tá entendendo? Tá fraseando. Todo solo que eu escrevo de música, música popular, eu escrevo como se eu fosse o solista, com todos os floreios, todas as coisas, como se eu fosse o solista”. (2005)

São tantas as soluções de figuração por ele utilizadas que não podemos aqui apontar mais que algumas poucas questões, a título de modesta ilustração. Deve-se ressaltar que as técnicas composicionais de desenvolvimento da melodia (repetição, transposição, inversão, retrogradação) estão sempre em uso, e de modo bem diversificado, não só a ornamentação ou as famigeradas repetições sequenciadas, mas também inversões, movimentos retrógrados, aumentação, diminuição, deslocamento métrico; Cyro lança mão de tudo isso com consciência e controle.

Ao considerarmos a imbricação melódico-harmônica como um só plano (das “alturas”, segundo Wisnik, 1989), as relações entre as recriaturas e suas obras de referência ficam ainda mais complexas. A rearmonização é um procedimento obrigatório na poética de Cyro Pereira, embora em diferentes medidas, muitas vezes sutis. Há modulações tanto em pontos de ligação entre músicas ou partes de uma música, quanto internamente, entre incisos de uma mesma frase musical. Verifica-se uma constante quebra de expectativas: há casos em que a resolução melódica é mantida, mas a nota final rearmonizada, outros em que essa terminação é toda substituída, ou ainda, outros tantos em que a frase simplesmente permanece inconclusa. Recursos como esses podem promover um estado de suspensão em dado momento da peça que muitas vezes está vinculado a uma importante mudança de curso da narrativa, como veremos logo adiante. Também as mudanças de orquestração podem estar a serviço da forma, produzindo contraste entre diferentes seções ou orientando o ‘desfile das músicas’ na fantasia. Antes de tudo, porém, são itens que respondem por uma infinidade de sentidos infralingüísticos (Hennion, 1990: 186) em apreensão no texto musical ‘puro’, e que têm lugar de destaque na interpretação da obra. Essa “escuta relacional” (Santaella, 2005:84) das estruturas é valiosa para a compreensão dos parâmetros textuais neles mesmos, na observação milimétrica de seus planos operativos. Entretanto, voltamos nossa vigília especialmente à intertextualidade envolvida nas fantasias, e aos significados nela construídos.

Referencialidade musical

A referencialidade é um fator central em nossa análise, além disso, o guia de nossa comparação material interobjetiva. É na referência às músicas tais ou quais de determinado compositor ou gênero que Cyro Pereira ergue a sua ‘exposição do panorama essencial da música brasileira popular’, trabalhando com a memória, a obra e o prestígio dos artistas homenageados, do qual se nutre, mas o qual também alimenta. São muitas as maneiras com que Cyro o faz, e é importante salientar que nesse bojo se confirma a idéia de que o compositor, conseqüentemente o arranjador, parte não apenas da matéria sonora bruta como também do cânon artístico que o rodeia para elaborar o seu trabalho e se posicionar artisticamente. Tais referências não são feitas só às melodias destacadas do cancionero, rearmonizadas e estilizadas, mas também aos itens de arranjo ou orquestração que possam trazer sentidos à peça que escreve. O diálogo obrigatório com o tantantã do arranjo original de *Aquarela do Brasil* foi resolvido em *Aquarela de Samba* (2’56”) com uma paráfrase, uma alternativa ao gesto de Radamés que reelabora suas bases. Preferimos não hierarquizar em camadas ou planos os objetos nessas obras referidos, evitando o cunho formal da análise musicológica. Se a melodia de certa canção está em primeiro plano não quer dizer necessariamente que esteja sob o foco semiótico, pois um elemento secundário pode trazer uma informação que desloque para si o centro de atenção. É o que ocorre no contracanto com *The Man I Love* (Gershwin, 1927) enquanto soa a melodia do tema central de *An American in Paris* (Gershwin, 1928), na suíte *Gershwin* (Cyro Pereira, 1992) [2’01”].

Nas metáforas poéticas das melodias adotadas existem casos de paráfrases, em que as qualidades dos originais são esboçadas, mas a figuração é relativamente autônoma. As citações já embutem uma estrutura evidente, como também as referências alegóricas, essas disferindo criticamente algum traço formativo, sendo verificadas em menor número nas fantasias. Essas referências de que falamos não são sempre lineares, do tipo, começa do começo de uma música, termina, passa por outra e assim vai, qual fosse um *pot-pourri*. Na *Duke Ellington Billy Satrayhorn Suite* foi adotado um outro conceito de organização do roteiro para as músicas escolhidas, que é a entrada primeiro da parte “B”, de *In a Sentimental Mood* (logo na introdução), *Sofisticated Lady* e *Prelude to a Kiss*, por exemplo. A justaposição de frases melódicas integrais ou fragmentadas é um critério muito adotado

na estruturação do plano temático, em certos casos configurando o núcleo gravitacional da fantasia no próprio diálogo entre duas obras. É o que notamos em *Gershwin*, que traz logo na introdução a alternância de motivos das peças *Rhapsody in Blue* e *An American in Paris*, que vão conduzir todo o enredo da trama. Nessa obra Cyro pratica algo bem raro, que é a citação do objeto próprio, caso em que podemos falar mesmo de reprodução dos trechos da obra de referência, como os de piano do original de *Rhapsody in Blue*, e igualmente o desfecho orquestral. Uma justaposição alternada de trechos de *Samba da Minha Terra* e *O que É que a Baiana Tem* pode ser verificada em *Caymmiana* (dos 5'23" aos 6'01" de música), depois de um marcador episódico construído com elementos desta segunda canção.

De tanto transformar os motivos o maestro flagra coincidências materiais nas diversas obras, aproximando textos até remotos, embora quase sempre a temática em curso seja respeitada. Encontramos na *Edu Lobo Suite* um exemplo bem acessível de situação na qual Pereira percebe uma unidade nos próprios elementos de contraste que integram a obra, em suas distintas partes. Logo na introdução o maestro cita o primeiro sucesso de Edu Lobo, em parceria com Vinícius de Moraes, o *Arrastão*, canção vencedora do festival de música popular da TV Excelsior de 1965. Em brilhante síntese poética, Cyro Pereira adota o primeiro inciso da melodia de modo a apenas aludir ao desenvolvimento dado pelo compositor, suprimindo sua repetição que emoldura o verso *êh, hoje tem arrastão*, que sucede o inicial *êh, tem jangada no mar... /*. Depois de obedecer à primeira transposição ascendente em um tom, característica do original, Cyro modifica o desenvolvimento que Edu dá na terceira incidência, no verso *chega de sombra João /*, mantendo, como na transposição passada, a retomada da nota do término do motivo anterior como saída para a nova aparição transposta do mesmo. O inciso agora tem sua terminação modificada, propiciando uma modulação que introduz a parte lenta, dos versos *minha Santa Bárbara, me abençoi / quero me casar com Janaína /*. Imediatamente antes da nota que finaliza cada uma das três incidências há um motivo, o segundo do inciso, do qual Pereira faz brotar a melodia da parte lenta forjando uma unidade que se existe não é perceptível no original. À beira do indizível, esse efeito só pode ser percebido a partir de sua audição:

Exemplo 6: Tratamento melódico em *Edu Lobo Suite: Arrastão*, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes.

ANDES ARA. CYRO PEREIRA 96

2.ª OBOE (Solo [C. INGL]) 1.º motivo 2.º motivo

1.ª CORO (FURTO) 1.ª incidência tem jangada no mar

OPF. (SEMPRE) 2.ª incidência todo mundo pes.

2.ª VLG. SURD. TIRA-SURD

VLG. SURD. TIRA-SURD

CELU. SURD. TIRA-SURD

FLTs 1-2-3 3.ª incidência

OBS 1-2 Che... ga de sombra João

1. 2. 3.

Flaut 1-2 - car

BPT. TUBA

Alto

1.ª VLG. minha Santa Bárbara

2.ª VLG. Din.

VIB.

CELU.

Clax. Acord.

Essa similaridade motívica encontrada por Cyro Pereira em *Arrastão* dá sinais de uma unidade interna da canção, mas noutros casos de aproximações assim ela inventa uma unidade mais ampla, da própria obra do compositor como um todo. Uma ocorrência disto pode ser notada na *Caymmiana*, nas letras H e I (entre 3'17" e 3'56"). No compasso 68 Cyro fere a frase “B” de *João Valentão* em bloco nos violinos e violas (divididos), usando uma linha de sustentação harmônica nos violoncelos (dobrada pelo clarone) identificada com a canção *Marina*, aquela que é uma característica preparação do quarto grau, terceiro compasso, como indicado abaixo (mera ilustração). Na verdade ele enriquece

The image shows a musical score for three staves in 3/4 time. The top staff is a vocal line with lyrics "Ma ri na mo re na Ma ri na vo cê se pin tou". The middle staff is a piano accompaniment with a red line connecting the notes C, C7, and F6 across three measures. The bottom staff is a bass line with notes corresponding to the chords C, C7, and F6.

a linha, colocando uma nota Si natural antes do Si bemol – Dó, Si, Si bemol, Lá, sendo este Lá a própria nota final do inciso (*você se pintou*), no ponto desta sílaba sublinhada. Esta coincidência da

nota Lá flagra uma identidade melódica entre o “B” de *João Valentão* e o “A” de *Marina*, e assim as canções correm juntas, embora enquanto a frase soa possamos pensar que se trata somente da melodia de *João Valentão*. Porém, ao aproximar-se o final da letra I (compassos 80 a 84), o trompete solo com surdina fere o trecho final da melodia de *Marina* (dobrado nas flautas), mudando a resolução apenas, que fica mais conclusiva (indo pra tônica) do que no desfecho original da canção (1947), em que o próprio Caymmi passa pela terça e termina na quinta do acorde, em duas repetições do verso final (*de mal com você, de mal com você l*). Isso evidencia o conceito do maestro, de fazer uma dupla referência às canções do compositor baiano, algo que aparece em mais alguns bons exemplos dentro das fantasias. A seguir vemos a partitura de Cyro Pereira com algumas marcações desse detalhes acima descritos.

Exemplo 7: Trecho de dupla referência em *Cayminiana* – João Valentão e Marina.

The image shows a page of a musical score titled "Cayminiana" by João Valentão and Marina. The score is for a large orchestra and includes woodwinds, brass, percussion, strings, and piano. The score is divided into two sections, G and H, indicated by brackets at the top. The woodwind section includes Flutes 2 and 3, Oboe 1, English Horn, Clarinets 1, 2, and 3, Bassoon 1/2, Horns 1/2 and 3/4, and Drums. The percussion section includes Snare Drum, Congas, and Cymbals. The string section includes Violins 1 and 2, Viola, and Cello. The piano part is also included. The score features various dynamics such as *mp*, *mf*, *pp*, and *ppp*, and includes performance instructions like "solo" and "con sord.". A red circle highlights a specific passage in the strings, with the text "É quando o sol vai quebrando..." written in red next to it.

The musical score is divided into two systems, each marked with a Roman numeral 'I'. The first system includes parts for Flute 1 (Fl. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Clarinet 1 (Cl. 1), Bassoon 1/2 (Bsn. 1/2), Horn 1/2 (Hn. 1/2), Horn 3/4 (Hn. 3/4), Trumpet 1/2 (Tpt. 1/2), Trumpet 3/4 (Tpt. 3/4), Trombone 1/2 (Tbn. 1/2), Trombone 3/4 (Tbn. 3/4), and Trombone (Tbn.). The second system includes parts for Drum (Dr.), Percussion (Perc.), Glockenspiel (Glock.), Electric Guitar (E. Git.), Bass, Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score includes various musical notations such as dynamics (p, mp, mf, f), articulation (accents, slurs), and performance instructions like 'Tutti', 'Cresc.', and 'Harm. solo'. A red circle highlights a specific note in the Bassoon 1/2 part in the first system, and another red circle highlights a note in the Violoncello part in the second system. A red line connects these two circles, indicating a cross-system annotation. The annotation 'desculpe morena mia' is written in red text near the second circle. The score also includes a guitar chord chart for the Electric Guitar part, listing chords such as Cmaj7, C7, Dm/C, Dm/C, A7/D, Dm, DmMaj7, Dm7, G7, Cmaj7, Cmaj7, C7, Fmaj7, F#m7b9, Bb7, E7b9, A7b9, and Dm7.

The musical score is for the piece "Cayminiana" and is page 11. It features a vocal line and a full orchestral accompaniment. The instruments listed are Flute 1 (Fl. 1), Bassoon 1/2 (Bsn. 1/2), Horn 3/4 (Ho. 3/4), Trumpet 1/2 (Tpt. 1/2), Trombone 1/2 (Tbn. 1/2), Drums (Dr.), Percussion (Perc.), Electric Organ (E. Org.), Bass, Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.).

The vocal line includes the lyrics: "rina mas eu tô de mal, de mal com você". The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *f* (forte). Performance instructions include "Solo" for the Trombone and "div" (divisi) for the Violins and Viola. A tempo or mood marking "J" is present at the top of the score. A red oval highlights a specific passage in the Trumpet 1/2 part.

A ‘coincidência’ entre *João Valentão* e *Marina* não se restringe aos elementos do plano musical. Pode ser que a idéia de aproximar essas duas músicas tenha surgido de um dado curioso nas letras: a palavra “*morena*” aparece nas duas canções, e em *João Valentão* ela estaria precisamente no trecho substituído pelo desfecho melódico de *Marina*, ou seja, *desculpe morena Marina, mas eu tô de mal, de mal com você /, no lugar de é quando a morena se encolhe, se chega pro lado querendo agradar /*. Repare que a prosódia é idêntica, e a posição da palavra é exatamente a mesma (4^a, 5^a e 6^a sílabas); não é por acaso, há outros fortes indícios de soluções musicais com inspiração direta na letra (contundentes em *Jobimniana*). Se no exemplo acima essa dupla referência é do tipo 2 em 1, ou seja, as duas canções de Caymmi embutidas na mesma citação melódica, há casos em que ocorre a convivência dos dois ‘seres’ separados em linhas individuais. Na peça *Jobimniana* mesmo, em sua introdução, pode-se perceber a justaposição e depois superposição de elementos motivicos oriundos da *Sinfonia do Rio de Janeiro* (parceria de Jobim e Billy Blanco), o que detalharemos no próximo tópico. Essas são apenas algumas peripécias referenciais de Cyro Pereira, que afastam a idéia um tanto injusta de *pot-pourri* para falar dessas fantasias – mesmo que nem sempre essa referencialidade seja assim, digamos, tão caleidoscópica.

Questões de significação

São encontradas também referências externas ao tema focado numa fantasia, que apontam objetos com ou sem vínculo estreito de significação. De volta à *Caymmiana*, deve-se apontar um desses casos em que existe uma razão de ser bem plausível para a citação de materiais não compostos pelo autor visitado. Cyro começa a navegar o universo caymmiano com a *Suíte dos Pescadores*. A temática praieira é uma das mais bem elaboradas e celebradas do compositor, e Pereira nela segue, trazendo para o foco a canção *O Mar*. Falamos das letras A e B da partitura (a partir de 0’44”), trecho no qual Pereira busca a imagem orquestral das ondas quebrando na praia, evocando longinquamente o mar debussyano (os *Jeux de Vagues* em *La Mer*) – sobretudo na linha de cordas em *tremolo*

pianíssimo, e os pratos tocados com baquetas de feltro num ondular crescendo/diminuindo. A ligação ‘marítima’ entre Caymmi e Debussy já fora estabelecida pelo próprio baiano, em seu disco Caymmi e o violão (1959), na surpreendente introdução instrumental de violão solo. Outras duas citações externas sem vinculação direta com o fio central de condução da fantasia podem ser encontradas em *O Fino do Choro Nº 1*, no já referido *Tico-Tico no Fubá*. A primeira é o inciso melódico de *Luar do Sertão* que surge no contracanto de violas e violoncelos (9’08”), que empresta humor e leveza ao trecho. Um pouco mais adiante (9’58”), ocorre uma citação interventiva do segundo tema que integra a abertura da ópera *Il Barbiere di Siviglia*, de Gioacchino Rossini (1816). Não menos cômica é essa aparição na fantasia de Cyro Pereira, que também pode indicar (a depender de quem a pensou primeiro) sua admiração por Luiz Arruda Paes, que fez citação muito semelhante do mesmo fragmento em seu arranjo do *Tico-Tico* incluído no disco Brasil Dia e Noite (1957). Mais lances de interpoética.

Essas últimas citações já são questões que se inserem num plano semiótico, em que podemos perceber intenções explícitas de conferir significados pontuais a determinados trechos. Mesmo a estruturação, aponta diversos significantes do tipo: ‘vai mudar alguma coisa’, ou então, ‘veja tudo o que esse motivo aqui podia ser’. Além da fuga e do minueto dos quais já falamos, as diversas cadências para instrumentos solistas levam a uma inevitável associação com o ambiente da música de concerto. Um bom exemplo dessa conotação é a cadência de piano que figura na introdução de *Aquarela de Sambas*, e que não havia originalmente na fantasia, que já começava com o pedal no grave do instrumento, antes da entrada dos metais. Também na orquestração há sentidos mais discretos, que não podem ser categoricamente afirmados (aqui estamos em pleno exercício hermenêutico), mas que nos parecem perfeitamente válidos. Em certas escolhas Cyro sugere que está a homenagear o compositor da peça por ele adotada em sua elaboração. É assim com o *Chorando Baixinho* (Abel Ferreira) em *O Fino do Choro Nº 1* (1’42”) e o ousado *Apanheite Cavaquinho* (Ernesto Nazareth) de *O Fino do Choro Nº 2* (9’33”), em que os instrumentos utilizados para a execução dos trechos são os mesmos que tocavam seus autores. Pode ser até metalingüístico, no caso da dobra em uníssono de flautim e piano em

Jobimniana (5'13'') que comenta o próprio *métier* de orquestrar ao rever a descoberta tímbrica do orchestrador Jobim (bastante emblemática em *Águas de Março*).

Outras maneiras de produzir sentidos bem específicos são encontradas ao longo das fantasias pereirianas, ou de peças afins como o *Poema pra Jobim* (do disco *50 anos de Música*). Logo nos primeiros compassos há uma atmosfera 'esfumada' sugerida pela orquestração (com novos *tremolos* nas cordas), 'retratando' um ambiente de bar, já em alta madrugada. Depois do inciso melódico inicial da canção *Triste* transformado, que soa no flautim, oboé e trompas, ouve-se um movimento rápido de sobe e desce a cargo principalmente dos clarinetes e da harpa, repetido ainda uma vez depois de nova incidência do fragmento de *Triste*. Segundo o maestro Fábio Prado, trata-se de um diagrama do 'levantamento de copo' (processo icônico de representação por qualidades de movimento), dos "goles" daquele pobre homem sozinho, abandonado pela mulher amada, uma distinta senhora de nome *Dindi*. Mais fácil de se perceber é a significação implícita na *risada* do clarinete (1'15''), numa das paradas do *André de Sapato Novo* em *O Fino do Choro Nº 2*, caçoando da incômoda e 'apertada' estréia do sapato novo do rapaz, (e logo num salão de gafieira, forçando-o a parar de dançar várias vezes!).

Um elemento rítmico da maior relevância neste contexto é o ostinato em compasso binário composto que ouvimos em *Aquarela de Sambas*, no ponto (1'56'') em que Cyro toma a melodia de *Terra Seca* (Ary Barroso). A letra da canção "aborda o drama do trabalho do negro escravo no Brasil" (Severiano e Mello, 1998: 219): "*O nêgo tá moiado de suó / a mão do nêgo tá que é calo só /*, versos sempre intercalados pelo coro a entoar uma figura rítmica também insistente, que sustenta o verso *trabaia, trabaia, nego /*. É bom destacar que a métrica em seis por oito remete fortemente às origens áfricas do personagem central da enunciação, trazendo ao trecho toda uma carga de expressividade. Outra opção rítmica que se impõe no plano da significação é a das mudanças de ritmo e compasso que encontramos na canção *Influência do Jazz* (dos 5'27'' aos 6'42''), presente em *A "Lyra" do Lyra*. A mudança de compasso (5'47'') se dá logo após o trecho da melodia que corresponde à seguinte parte da letra: ... *coitado do meu samba mudou de*

repente, influência do jazz /; não mais que de repente correm dois compassos em ritmo de *swing* (ou *standard*), uma “sinédoque de gênero” (Tagg, 1992, 1999) que presentifica o vilão da derrocada do samba. Ao retomar a frase melódica da parte “A”, na suposta segunda estrofe da letra, Pereira lança mão do quarteto de trombones, numa pronúncia rítmica cheia de requebros de samba. Nesse momento Cyro parece divertidamente negar essa influência do jazz, mas ‘reconhece’ que o samba está perdendo o balanço. É o que faz crer na parte “B” da melodia, que tem na letra os versos *no afro-cubano vai, complicando vai, pelo cano vai, vai entortando, vai sem descanso vai, sai, cai no balanço!* /, trecho em que faz a mudança de compasso de que falamos, em dois lances: primeiro três compassos ternários (em figuração de *jazz waltz*), aos quais segue um compasso binário (samba), depois, mais dois compassos ternários. Esse é o balanço de Cyro Pereira, um balanço crítico de todas essas obras que recria e ressignifica, e que nos requer uma outra escuta dos arranjos instrumentais de canções.

Retomemos a questão melódica no seio da interpretação do fenômeno musical. A melodia tem se confirmado como o grande elemento da música, não só a popular, hoje só timidamente ameaçada pela fala rítmica do rap (*rhythm and poetry*). Sua adoção como exclusivo parâmetro musical de análise está assentada sobre o triunfo melódico diante dos demais componentes do tecido sonoro. O século vinte promoveu a canção popular a uma condição de expressão musical por excelência, o que é um tanto falso, mas não a predominância da melodia, que está na base da polifonia e, portanto, da harmonia, tendo acumulado diversas formas de tratamento em seu longo trajeto. Face ao suposto esgotamento do sistema tonal, novas propostas de organização dos sons (referindo-me somente às “alturas”) seguiram ao pós-romantismo, umas magnificamente musicais e outras mais áridas e intelectualizadas. Entretanto, em busca da libertação poética de uma gramática diatônica (mesmo dissonante) as diversas formas de música ‘pura’ (ver Hanslick, 1992) iriam encolher diante do alarido estrondoso da indústria fonográfica, reino da canção popular – esta o leito de uma significação paramusical. Já a escuta musical da canção, a meu ver, pode sim em larga medida estar relacionada a uma supervalorização do fio melódico, mesmo em relação à música de concerto de tradição clássica-romântica. Uma

interessante colocação de Paulo Justi acerca da veia melódica de compositores eruditos consagrados conflui com o que especulamos:

“Você tem, na história da música, os melodistas, né? E tem aqueles que não eram tão bons melodistas. Se você comparar Mozart com Beethoven, todo mundo pode sair cantando alguma coisa de Mozart; é difícil sair cantando uma coisa de Beethoven. Que nem... é que o Beethoven pegava uma célula e daí desenvolvia, né? Pã-pã-pã-pã (*Quinta Sinfonia*), e faz um movimento inteiro da sinfonia, só com isso aí, porque era difícil sair melodia pra ele. E pro Mozart, aí não, já sai melodias incríveis.” (P. J. 2007)

Pensemos se não é mesmo a melodia que confere a ‘popularidade’ de uma peça erudita, tornando alguns trechos mais vivos ou famosos do que outros; isso não diminui o prestígio do compositor ‘menos melódico’, pois Debussy, de uma escrita mais textural, é bastante influente mesmo sem ser cantarolado pelas ruas.

De algum modo, porém, esse desafio da ‘grande melodia’ tem marcado o pensamento de diversos criadores, no próprio trabalho ou na apreciação do trabalho alheio. Jobim costumava apontar Carlos Lyra como um melodista superior a ele próprio, autor de trechos de lirismo irretocável; nesse julgamento está implícita a avaliação de um contorno *ideal* para a canção, a cantabilidade do fio, uma singeleza sem prejuízo do efeito, não simplória. Jobim tem melodias tão ou mais bem acabadas, mas que apresentam em geral uma implicação harmônica, ou dependem mais das relações harmônicas – da ponta com a raiz do acorde-tipo – quase sempre de dissonância; as de Lyra são sensivelmente mais consonantes. Essa comparação não é diferente com Cyro Pereira, que afirma ele próprio ser um músico mais realizado como “orquestrador” (tradução: arranjador) do que como compositor. “Talvez ele não tivesse facilidade pra ser melodista”, afirma Justi, indo na mesma linha que Nelson Ayres:

“Compor é um negócio muito difícil, né, para alguns... Então, é... o Luizinho, por exemplo, eu não conheço nenhuma composição dele, Luiz Arruda Paes. Então, ele era realmente um arranjador. O Cyro tem composições, coisas interessantes, assim, é... mas eu tenho impressão que ele mesmo não se reconhece um compositor enquanto criador de material original do nível do Edu Lobo, alguma coisa... Então eu acho que é por isso que ele gosta de pegar esse material de outros; que ele sabe apreciar o trabalho do bom compositor, né? O Cyro tem

vários choros etc., tem aquela coisa, a Rapsódia Latina, tem coisas bem desenvolvidas, tem temas legais, mas eu tenho a impressão de que ele não se considera um compositor [...]; o Cyro é mais realmente um releitor de material alheio; brilhante, né? Brilhante”. (N. A. 2006)

O impacto desse conflito da melodia na música instrumental é um indicador interessante até das relações de mercado fonográfico e meio criativo. Na ausência de um segmento bem desenvolvido de música instrumental no país, a canção feita nesse formato sempre foi uma alternativa a arranjadores e instrumentistas. Por outro lado, uma primazia da melodia faz-se notada até mesmo na cena autoral dessa música instrumental brasileira, com vários representantes de destaque que não raro tem músicas com letra (ou que a recebam depois), como João Donato e Dori Caymmi, ou então são ativos arranjadores/intérpretes da canção, como Wagner Tiso e César Camargo Mariano. Os trabalhos desses músicos conotam uma predileção pela melodia mais cantável, numa linha que dista menos do choro que da música de um Hermeto Pascoal. Cyro Pereira escreveu sobre inúmeras peças instrumentais, mas deu uma atenção muito especial às canções.

4.2. Recriaturas jobinianas

A quantidade de variáveis presentes na escrita de suas fantasias e a marcante inclinação de Cyro Pereira a projetar sentidos bem pontuais, mostra um alto grau de articulação dos itens do código musical em jogo com a leitura que faz a partir de um conjunto de obras autônomas. Traz também uma complexidade quiçá insolúvel ao impasse musicológico da translação do evento musical ao nível verbal. Uma tentativa de extrair todo o sumo poético de *Jobimniana* certamente exigiria todo o espaço de que disponho para revelar a figura do maestro, suas realizações e, sobretudo, o seu pensamento sociopoético. Este trabalho assim declinará de toda a reflexão acerca da natureza do arranjador e de seu

papel, sua arte, e desse tipo de escrita que Cyro não inventou, mas levou a um patamar que é agora só vislumbrado. Em busca de um foco unificador de análise que considere as sonoridades e formas do discurso, os objetos de sua referência – com destaque aos originais de Jobim, e a interpretação semiótica das componentes musicais e paramusicais em seu todo enunciativo, partirei desta última em direção aos primeiros. O plano dessa escuta *expert* é o da significação, o “que” e “como” Pereira comunica, ou intenta. Assim como não pretendo responder àquela pergunta de Tagg em todo o seu alcance (ver pág. 105), em relação à *Jobimniana* especificamente, também não investirei na abordagem sistêmica dos campos de investigação da música segundo formulação de Martinez (1997: 80-191), baseada na teoria de Peirce: “semiose musical intrínseca”, “referência musical” e “interpretação musical”, em todo seu rigor científico.

Em sintonia com esses campos acima detalharei o que desponta no relevo da obra, instrumentalizado por aquela combinação de declarações do autor sobre a peça e da formulação de hipóteses plausíveis, muitas delas compartilhadas entre nossos entrevistados, e sempre amparadas na observação empírica. Eero Tarasti sugere serem cumulativos os campos material, referencial, e interpretativo acima aludidos, e que a escuta racional se dá em vários níveis de apreensão: um mais sensível, que normalmente predomina nos primeiros contatos com uma música, gerando interpretantes vagos; um outro mais relacional, atento aos eventos e estruturas, e que orienta a maior parte das análises musicológicas; e um terceiro modo seria a “meta-análise semiótica dos dois primeiros” (Tarasti, 1994: 340). Esse é o nosso ponto de partida, buscar construir os significados por



meio da interpretação das análises formal e intertextual, que estão necessariamente implicadas na escuta (veja o esquema ao lado). Os sentidos produzidos vão de hipóteses afirmativas, e trazem o reflexo das motivações e inquietações do maestro em sua vida musical e neste percurso criativo. Os eixos de sustentação do

texto e de sua articulação com o significado, já enumerados e exemplificados nas demais fantasias, estarão subjacentes aos apontamentos e emergirão na medida em que tomarem

parte de um evento localizado no qual uma descrição detalhada seja imprescindível, dentre as variáveis da seguinte tabela:

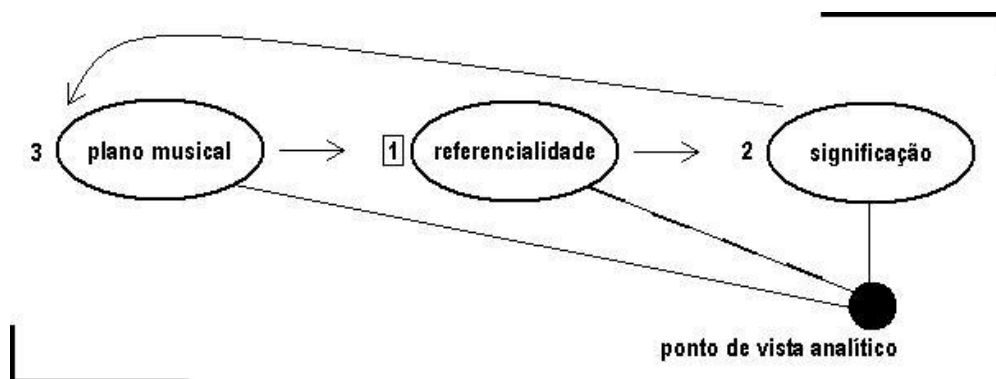
Tabela 1: Contingências textuais e contextuais para instrumento da análise de *Jobimniana*.

Plano Musical	
Sonoridade	timbres e combinações de instrumentos; articulação; dinâmica
Tempo	andamento, métrica, rítmica e forma
Melodia	ornamentos, figuração, quebra de expectativas; rearmonização, modulação e acompanhamento (ênfase rítmica, textural ou tímbrica)
Referências (foco especial nos materiais jobinianos)	
Auto-referência e referências externas	elementos intratextuais apresentados e retomados em outros pontos; alusão a outros contextos musicais
Metáforas das obras originais	paráfrase, citação e referência alegórica
Justaposição e superposição de motivos e temas	integral ou fragmentada, seqüencial (ou alternada) e concomitante, em dupla ou tripla referência
Significação (interpretação das relações verificadas nas análises)	
Orquestração	expressividade, climas e sugestionamento de sentidos
Plano sintático	unidade e coerência interna; marcadores; diálogo entre obras
Plano simbólico	ressignificação de imagens poéticas e novas asserções; expressão de uma consciência do panorama da música popular

Vimos no primeiro capítulo (rever fig. 1, pág. 21) que o fenômeno da obra musical é disparado no momento em que o compositor tange algum princípio poético entre os tantos elementos que constituem o seu universo musical, no intuito de dar corpo a uma idéia ou motivação artística. Como o foco desta pesquisa é a parte da obra de Cyro Pereira que se faz no diálogo com outras obras, na recriação de peças como as de Antônio Carlos Jobim, o universo musical disponível a Pereira na criação de *Jobimniana* é formado parcialmente pelo conjunto das músicas do compositor carioca. Todo o restante norteará o próprio uso selecionado dos recursos musicais, consonante com as preferências e a mentalidade do maestro quanto aos valores simbólicos do campo em que está inserido. Deste modo nosso roteiro analítico tem início na dimensão referencial (1), na maneira como

são evocados os originais de Jobim ao longo da *Jobimniana*, quais e de que modo, inevitavelmente deslizando para o significado (2) que isso ganha na recepção. Se esses sentidos todos que a obra constrói partem de relações que se materializam no próprio texto, as qualidades, os existentes e os princípios de organização do discurso sonoro, a significação remete então necessariamente ao plano musical intrínseco (3), que perfila as próprias características que se me impuseram inicialmente. Afinal, em uma peça dessa natureza, o reconhecimento das criaturas referidas é um exercício sem dúvida indispensável a uma rica interpretação da fantasia. Notemos que esse roteiro é cumprido entre várias idas e vindas, cada uma a abordar diferente nível ou aspecto, numa escuta construída em espiral.

Figura 6: Visualização sintética do roteiro de análise.



Se vamos interpretar uma peça por meio das várias camadas de análise, não percamos de vista o paradigma semiótico peirceano em sua classificação dos signos quanto ao interpretante. Se o fundamento do signo como *musema* for uma mera qualidade ou traço intrínseco ele só poderá ter como interpretante uma conjectura, ou *rema*; já se for um existente particular, de estrutura definida e reconhecível, o interpretante será uma “proposição” que constata uma “conexão física” (Santaella, 2005: 51), portanto um *dicente*; se o fundamento do signo for uma convenção ou lei operativa nos códigos sociopoéticos, o interpretante será um *argumento*, “uma seqüência lógica de premissas e conclusão” (Santaella, *idem*). Dependendo de diversos fatores socioculturais que permitem a um grupo – incluídos artistas e público comum – desenvolver um grau de “competência musical”

(Stefani, 1976), um mesmo fragmento ou trecho poderá ser interpretado como rema, dicente ou argumento. Um ouvinte deve estar razoavelmente experimentado no contexto do qual surge a obra para que tenha alguma eficácia no ouvir, uma certa capacidade de transpor a barreira dos códigos e alcançar boa parcela de tudo o que está sendo comunicado.

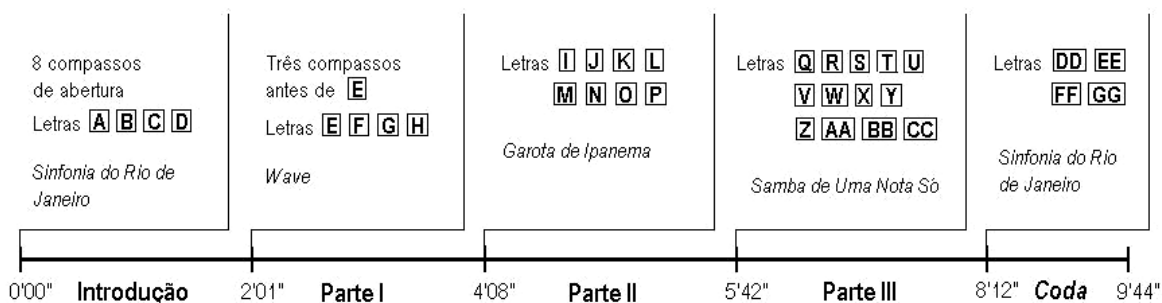
Minha interpretação procura apresentar argumentos satisfatórios, propor conexões visíveis, mas também conjecturar significados. Para a significação de natureza hipotética saltar à condição de uma proposição seria necessário construir uma escuta intersubjetiva que permitisse apontar certa inclinação de interpretantes dinâmicos numa série convergente, com um significativo número de ouvintes registrando determinado sentido em seus relatos. Esse seria um outro trabalho, de um alcance talvez limitado em muito pela complexidade da *Jobimniana*, uma obra que exige o esforço de várias e várias audições regadas a altas doses de racionalidade, com detalhes que mesmo assim seguirão despercebidos. Mesmo um sentido que Cyro Pereira formula de modo evidente ou declara intenção de fazê-lo deveria passar por um processo de legitimação, migrando de hipótese (subjetivo) para proposição (intersubjetivo), de cuja análise surgiria um argumento, que de qualquer sorte é circunstancial e móvel. Outrossim, como já dito de modo diferente, não busco aqui encontrar todas as respostas, mas sim ampliar a pergunta, o que aqui ganha algum respaldo na escuta dos músicos de atividade próxima à do maestro que foram entrevistados. Talvez seja bastante producente, nessa pesquisa em especial, desviar um pouco a tônica de “o quê é isso” para “de onde isso vem”. É bem mais preciso perceber o impacto da obra jobiniana na peça de Cyro Pereira, que a re-elabora sob o seu pensamento musical, do que avaliar o alcance do trabalho de Cyro em outros músicos, o que vai levar ainda algum tempo para ser mapeado na ampla rede interpoética que configura esse *Jobim compartilhado*, filtrado por tantas variantes socioculturais.

Jobimniana foi a primeira fantasia escrita por Cyro Pereira sobre temas alheios, originalmente para a Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas em 1980, tendo sido por ela gravada em 1986 no disco Popular. A peça foi adaptada em 1990 para a Orquestra Jazz

Sinfônica de São Paulo e cerca de dez anos depois recebeu uma nova adaptação, sendo essa terceira versão a considerada definitiva. Constan gravações das três versões da obra no Apêndice 1, que serão doravante referidas como *Jobimniana I*, *Jobimniana II* e *Jobimniana III* (ou simplesmente Job. I, II e III), respeitada a ordem cronológica acima mencionada. Em *Jobimniana III* a orquestra voltou a ter a harpa, as trompas e a tuba, oboés e fagotes que havia perdido em *Jobimniana II*, o que se deu em função do incremento da formação instrumental da OJS, assim a terceira orquestração fica num ponto médio entre as duas anteriores. A harpa deve ter sido introduzida na orquestra depois dos outros instrumentos e depois também da edição eletrônica feita por Fábio Prado, pois ela não está na grade da partitura apresentada no Anexo 1. O que a harpa toca continua escrito para piano, com a indicação “como harpa”. Nessa mesma parte de piano foi mantido um elemento que havia sido colocado em *Jobimniana II*, ausente no manuscrito original, no entanto, a peça é hoje executada sem esse item (conforme Job. III). No mais, a partitura corresponde ao que ouvimos em *Jobimniana III*, à exceção de um compasso de tamborim que foi retirado, mas soa na gravação. Na parte orquestral há escolhas que merecem nota, e o faremos em momento oportuno, mas no geral a obra se manteve dentro da mesma diretriz poética em todos os seus estágios de apresentação. De qualquer modo, o objeto posto em análise é a *Jobimniana III*, salvo outra indicação.

Antes de começar a tratar das músicas de Jobim referidas na obra, faço uma exposição sintética de sua forma a fim de dar-lhe visibilidade, e para também organizar sua descrição. Em linhas gerais, *Jobimniana* é constituída de uma introdução, três partes e uma *coda*, assim dispostas.

Figura 7: Forma em *Jobimniana*, com as respectivas músicas de Jobim predominantes em cada seção.



A introdução e a *coda* são tocadas em andamento moderado, sendo a parte I mais lenta. As partes II e III mantêm entre si o mesmo andamento, mais movido. Pode-se dizer que o *Samba de Uma Nota Só* é o sol do sistema, cujo decurso constrói ainda o ponto culminante da peça. As músicas apontadas acima são as que predominam em cada parte, mas não as únicas que aparecem nas mais diversas metáforas, como veremos a seguir. As referências a elas são pontos chave na análise, pois além de todas as questões musicais – de forma, orquestração, tratamento melódico-harmônico – trazem à tona todo um emaranhado de sentidos possíveis. É preciso que esteja claro que *Jobimniana* não é uma obra de Tom Jobim, e que nem as canções de sua autoria se prendem intactas, numa narrativa qualquer de reprodução nela mesma. As músicas de Jobim com os eventuais parceiros estão desconstruídas na criação de Pereira, e essa nova composição ou *montagem* está orientada na *dramaturgia* particular do arranjador. As canções surgem na obra como metáforas, não são simplesmente “vestidas” com o tecido orquestral, mas transformadas a fim de estabelecer uma tensão conceitual de gestos criativos e interpretativos.

Para o detalhamento dessas metáforas de Cyro Pereira, e somente aqui, seguirei a ordem de aparição dessas músicas em *Jobimniana*. A primeira delas é a *Sinfonia do Rio de Janeiro*, uma obra de Jobim e Billy Blanco quase desconhecida, que caiu no esquecimento após receber dois lançamentos em disco (em 1954 e 1960), mais umas pouquíssimas gravações de canções isoladas. Na abertura dessa *Sinfonia* há uma cançoneta, *A montanha, o sol o mar*, que introduz de imediato as belezas da cidade e o encantamento do poeta ao ver tudo aquilo: *Rio de Janeiro que eu sempre hei de amar / Rio de Janeiro, a*

montanha, o sol e o mar / festival de beleza, natureza sem par / Rio de Janeiro... / Por ser uma peça tão distante, vejamos abaixo a ilustração simplificada dessa abertura:

I

Fm7 Bb7 Fm7 Bb7

Ri o de Ja nei ro que eu sempre hei dea mar

II

Gm7 Gbm7 Fm7 Db7

fes tí val de be le za na tu re za sem par

Em *Jobimniana*, essa mesma melodia é usada também como abertura, citada numa estilização rítmica e textural, com uso de um contraponto de movimentos contrários e diretos que se abre de um uníssono nas trompas.

Exemplo 8: Primeiro inciso melódico da *Sinfonia do Rio de Janeiro* em *Jobimniana* (compassos 2 e 3).

Horn in F 1/2

Horn in F 3/4

Rio de Janeiro que eu sempre hei de amar

O ouvinte que não conhece essa *sinfonia* de Jobim e Blanco não vai perceber essa citação, mas ainda assim ela é concreta. Ele vai apenas conjecturar alguma coisa, enquanto aquele que a reconhece perceberá a ‘entortada’ do inciso pelo trompete (nota1: p1c5-7), que ajusta as notas à reharmonização da repetição – que é no original idêntica (apenas com outro verso: *Rio de Janeiro a montanha, o sol e o mar*). Aos leitores interessados em consultar a partitura em detalhes, às notas de comentário faremos referência da seguinte maneira: nota1 (número da nota): p1c5-7 (página 1, compassos 5 a 7). Para uma visualização mais ágil incluo no corpo do texto só os excertos indispensáveis à compreensão do que é pontualmente colocado, a cada comentário. O leitor terá acesso ao trecho completo somente por meio da partitura integral apresentada no Anexo 1.

Nota 1: ‘entortada’ do inciso de *A Montanha, o sol e o mar* pelo trompete.

* NOTA 1
"Entortada" do trompete

Já na letra D, compassos 29 a 31 (a 1'46" de música), a reaparição desse inciso melódico nas trompas (novamente desacompanhadas) será facilmente notada por qualquer ouvinte, pois já é no mínimo uma referência intratextual, e que funciona como marcador episódico que liga a introdução à primeira parte da peça (nota2: p4c29-31).

Nota 2: Reaparição do inciso melódico de *A Montanha, o sol e o mar* nas trompas: marcador episódico

* NOTA 2
Reaparição do inciso melódico de
A Montanha, o sol e o mar: marcador episódico

Esse mesmo fragmento incide ainda uma vez mais como marcador (8'15''), trazendo para a *coda* os mesmos elementos da introdução em algo variados, o suficiente para conotar o senso de uma nova localidade e uma nova função, agora recapitulativa. Já o inciso II ocorre como uma sutil paráfrase nas cordas (0'54''), depois dobradas nas madeiras, precisamente os motivos do verso *natureza sem par /*, como podemos acompanhar na letra B (nota3: p2-3c14-16).

Nota 3: segundo inciso melódico de *A montanha, o sol e o mar* nas cordas, em paráfrase.

Em seguida é a vez de *Hino ao Sol*, primeira canção propriamente da *Sinfonia*, que em *Jobimniana* não é desenvolvida como na forma original. Por ser igualmente remota, trago-na para o plano visual:

Se até aqui tivemos um tipo de referência simples, ou seja, um único material aparece de cada vez, integral ou fragmentado, no *Hino ao Sol* ela acontece de maneira composta, em que se verifica um adensamento do caráter referencial.

Isso ocorre em função de uma dupla citação (1'06''): de *Hino ao Sol*, a cargo de flautim, oboé, corno inglês, trompas e cordas (violinos e violas), e também do primeiro inciso melódico do tema de abertura, decepado, colocado como contracanto nas flautas, clarinetes, trompa 4, trompetes e *flugel horns* (nota4: p3c17-22).

Notas 4 e 5: dupla referência – Hino ao Sol e A Montanha o Sol e o Mar (abertura da Sinfonia), e uma distinção no gesto ascendente do Hino ao Sol

* NOTA 4 - Dupla referência: Hino ao sol e Abertura da Sinfonia do Rio de Janeiro
Jobimiana

The musical score is for the piece "Hino ao Sol" by Tom Jobim. It features a double reference to the "Abertura da Sinfonia do Rio de Janeiro". The score includes parts for various instruments and vocal lines with lyrics in Portuguese. A specific ascending gesture in the vocal line is highlighted with a blue box and labeled "Distinção do gesto ascendente do Hino ao sol".

Lyrics: *Eu quero morrer num dia de sol que eu sempre hei dea mar*

Annotations: *** NOTA 5**, **Hino ao sol**, **Distinção do gesto ascendente do Hino ao sol**

Chord progression: **Db** 17M, **C (modulação)** IIIm7(b5), **I**, **A**

Notemos que o primeiro motivo incide em Ré bemol maior (Db), contra o Mi bemol (Eb) do original; mas a tonalidade é imediatamente ‘recuperada’, numa transposição que parte da inversão de sentido da progressão harmônica neste ponto. Em vez de descer meio tom como no original Cyro sobre, deste modo mantendo-se na mesma nota Lá bemol nos acentos do primeiro tempo do compasso 18 e terceiro do seguinte, diferentemente do grau conjunto descendente que há no original, entre as sílabas destacadas do verso inteiro: *eu quero morrer num dia de sol*. Retomado o tom, Pereira chega até o ponto em que há um acorde de Lá maior (1’19”) e dele parte numa variação, que guarda o mesmo gesto ascendente da melodia original (*vida tão bela e querida a cada manhã* /), mas resolvido de forma distinta. Essa distinção é dada pelo motivo do compasso 22, transposto no seguinte, para então evocar o inciso II desta mesma abertura da *Sinfonia (festival de beleza...)*, compasso 24, onde há um *rallentando* (nota5: p3c22 – rever na página anterior). Assim ele retoma a cançoneta de abertura, desenvolvendo esse material rumo ao final da introdução.

Vimos no exemplo acima que as metáforas podem lidar com estruturas integrais ou fragmentadas, em referências justa ou superpostas. *Wave* (2’05”) é a canção que marca a primeira parte de *Jobimniana*, entrando com os violoncelos três compassos antes na letra E. Soam apenas três compassos da melodia, trecho que corresponde aos versos *vou te contar / os olhos já não podem ver* (nota6: p5-6c33-35).

Nota 6: os três primeiros compassos de *Wave* aos violoncelos.

The image shows a musical score for the first three measures of the piece 'Wave' for cellos. The score is written for five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The tempo marking is 'Menos'. The score includes various performance instructions such as 'Con Sord.' (Con Sordano), 'Soli', 'mp' (mezzo piano), and 'pp' (pianissimo). A red box highlights the first three measures of the cello part, which are marked with 'Soli' and 'mp'. A blue box highlights the first three measures of the viola part, which are marked with 'Con Sord.' and 'p'. The score is marked 'Menos' and 'Con Sord.'.

A nota desta última sílaba sublinhada é repetida na primeira da melodia de *Estrada do Sol*, que é citada ainda nos violoncelos até o compasso 39, o que responde pelo trecho do verso *é de manhã / vem o sol mais os pingos da chuva que ontem caiu /*. No compasso 39 os violinos e as violas assumem a melodia, num *soli* denso e de harmonia ambígua, com acordes que exibem relações quartais (nota7: p5c39-42).

Nota 7: soli de cordas em *Estrada do Sol*.

* NOTA 7 - soli de cordas em Estrada do Sol

The image shows a musical score for the string section of 'Estrada do Sol'. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello (Cello), and Contrabaixo (Double Bass). The score is marked 'Meno mosso' and 'poco rall.'. A specific section is highlighted with a box and labeled 'Cin. Sola'. Dynamics include 'p', 'pp', 'mp', and 'mf'. There are also markings for 'Cin. Sola' and 'Open' in some staves.

Esse *soli* de cordas nos remete a uma passagem que encerra a letra A, no começo da peça (0'45''), que lá esteve a cargo dos instrumentinos (nota8: p2c12-14). Trata-se da mesma *Estrada do Sol*, que àquele ponto era difícil de ser detectada, pois Pereira a fez *nascer* de dentro do inciso melódico da abertura da *Sinfonia*, num daqueles lances em que ele flagra identidades materiais que inventam uma 'unidade maior' na música do compositor (Jobim). O emprego de tercinas, em vez das colcheias regulares que vinham em curso, sugere o entendimento dessa figuração como uma variação do referido motivo da *Sinfonia*. Apesar das tercinas serem a figuração rítmica original em *Estrada do Sol*, o que faz essa metáfora se inclinar à paráfrase e não à citação é a noção de contexto, que estando firmado na desconhecida *Sinfonia* deixava a parceria de Jobim e Dolores Duran em posto muito remoto.

Nota 8: primeira incidência de *Estrada do Sol*, ‘disfarçada’

2

Jobimiana

The image shows a page of a musical score for the piece 'Jobimiana'. The score is for a full orchestra and includes parts for Piccolo, Flutes 1 & 2, Oboe, English Horn, Clarinets 1 & 2, Clarinet 3, Bassoons 1 & 2, Horns 1 & 2, Horns 3 & 4, Alto Saxophone 1 & 2, and Tenor Saxophone 2. The score is divided into two sections, A and B, with section A marked 'A tempo'. A blue annotation '* NOTA 8' is placed in the Oboe part, with a sub-note 'Primeira incidência de Estrada so Sol, \'disfarçada\'' pointing to a specific note. The score includes various musical notations such as dynamics (mp, pp, p, cresc.), articulation (acc), and phrasing slurs.

De volta a *Wave*. Depois do começo ‘frustrado’ com o violoncelo, a melodia de *Wave* é retomada pelo oboé, já na segunda parte da música (2’33”). A maneira da citação é, porém, interventiva, pois aqui Cyro faz novamente uma sofisticada dupla referência. Só que desta vez as duas ‘coisas citadas’ não soam em contracantos ou mesmo em distintos instrumentos ou suas combinações, ambas soam embutidas na linha do oboé solo. Estamos na letra F, compasso 43, no qual surge a frase após uma anacruse (Cyro quase sempre preenche os espaços vazios ou de espera). Depois da nota fá (mínima), flagramos claramente o mesmo motivo de *Estrada do Sol* que há pouco fora tocado pelas cordas a *solí*, e que soa como uma variação caprichosa da frase “B” de *Wave* (nota9: p6c43-47). E tem mais. Note o que tocam as trompas enquanto soam as notas longas (mínimas) no oboé, compassos 45 e 49, se não é a melodia de *Este seu Olhar* disfarçada de contracanto na primeira trompa (harmonizada pelas demais).

Notas 9 e 10: Estrada do Sol no 'B' de *Wave* e tripla referência – *Wave*, *Estrada do Sol* e *Este Seu Olhar*.

6 Jobinniana

The musical score for Jobinniana, measures 65-69, features several annotations. At the top, the tempo changes from 'poco rall.' to 'A tempo' (marked with a box 'F') and then to 'rall.' (marked with a box 'G') for 'Um Poco Morido'. The score includes parts for Piccolo, Flute 1 & 2, Oboe, English Horn, Clarinet 1 & 2, Clarinet 3, Bassoon 1 & 2, Horn 1 & 2, Horn 3 & 4, Alto Saxophone 1 & 2, and Tenor Saxophone 2. Two specific notes are highlighted with blue boxes and labels: '* NOTA 9' is labeled 'Estrada do Sol no 'B' do Wave' and is circled in red in the Oboe part; '* NOTA 10' is labeled 'Tripla referência: Wave, Estrada do Sol e Este Seu Olhar' and is circled in red in the Bassoon part. Other annotations include 'Frase 'B' de Wave, ornamentada' in the Clarinet 1 & 2 part, and 'Este Seu Olhar como contracanto' in the Alto Saxophone 1 & 2 part. The lyrics 'Este seu Olhar' and 'quan do encontrei meu' are visible in the Horn parts.

Assim sendo, o que temos no trecho é uma tripla referência, pois nos mesmos oito compassos de música soam *Wave*, *Estrada do Sol* e *Este Seu Olhar*, uma verdadeira polifonia de obras que demonstra (nota10: p6c42-50) de vez porque a noção de *pot-pourri* é realmente inapropriada para falar dessa obra em bom termo. A primeira parte de *Jobinniana* é encerrada com uma metáfora *de trânsito*: letra H, a melodia de *Corcovado* aparece (3'48'') no clarinete solo já num ponto avançado, perto do fim da frase original, como paráfrase entre os compassos 65 e 68 e como citação no compasso 69 (nota11: p8c65-69).

Nota 11: metáforas de *Corcovado*.

8 Jobimiana

Menos rall.

* NOTA 11 - metáforas de Corcovado

paráfrase citação

Cyro Pereira dedica a parte II de sua peça quase exclusivamente à canção *Garota de Ipanema*. Faz, como ele mesmo dizia, “uma variação” da melodia na frase “A” (4’20”) – em nossos termos, algo entre a citação – primeiro inciso, letra J (nota12: p9-10c78-85) – e a paráfrase, letra K (nota13: p10-11c86-93), ambas tendo na harmonia um firme parâmetro da canção.

Notas 12 e 13: citação e paráfrase de *Garota de Ipanema*.

9 Jobimiana

Tempo de Samba $\text{♩} = 72$
Bossa Nova

* NOTA 12
citação de Garota de Ipanema

Jobimiana

Picc.
 Fl 1/2
 Ob.
 Eng. Hn.
 Cl 1/2
 Cl 3
 Bsn 1/2
 Hn 1/2
 Hn 3/4
 A Sax 1/2
 T Sax 2
 T Sax 4
 B Sax 5

* NOTA 13 - paráfrase de Garota de Ipanema
 2o
 [Poco] mp

Jobimiana

Picc.
 Fl 1/2
 Ob.
 Eng. Hn.
 Cl 1/2
 Cl 3
 Bsn 1/2
 Hn 1/2
 Hn 3/4
 A Sax 1/2
 T Sax 2
 T Sax 4
 B Sax 5

L

Já a frase “B” é citada de modo evidente, mas, sempre tem que ter ‘alguma coisinha’, então Cyro cria uma extensão ao desfecho melódico original (5’08”), dos versos *a beleza que não é só minha / que também passa sozinha /*. É como se ele repetisse esses últimos versos da letra, num inciso extra que traz modulações descendentes que apresentam a mesma figura melódica, num efeito mesmo surpreendente (nota14: p13c110-113).

Nota 14: ‘Extensão’ de Garota de Ipanema

Não chegamos à parte III da peça sem antes passar por mais uma música de Jobim, essa sendo talvez a mais ‘abstrata’ das metáforas: *Boto* (5’37”). A referência não é feita a nenhum dos motivos que formam a melodia da canção, mas sim a elementos *secundários* da música, presentes na introdução da gravação original do disco *Urubu* (1976) e em outras tantas. Pereira faz uma citação-síntese de dois traços importantíssimos de identificação dessa criação jobiniana: a linha do contrabaixo em *ostinato* no modo lídio e os comentários rítmicos do piano elétrico em intervalos de segunda. O arranjador usa as notas da primeira figuração do *ostinato* (Lá#, Sol# e Mi) com o ritmo dos comentários de piano, fundindo os dois elementos num terceiro, a cargo da dobra de flautins, piano e primeiro fagote (nota15: p15c130-132). Vejamos como são esses dois elementos no original:

Nota 15: citação-síntese com elementos da introdução de *Bôto*.

Jobinniana

The image shows a musical score for the piece "Jobinniana". The score is for measures 125 to 141. A red box highlights measures 139 to 141, which are labeled as "NOTA 15" and "citação-síntese (elementos da introdução) de Bôto". The score includes parts for Picc., Fl 1/2, Ob., Eng. Hn., Cl 1/2, Cl 3, and Bsn 1/2. A "Q" symbol is in the top right corner.

Cyro coloca outras duas canções de Jobim numa espécie de divertimento que caracteriza o começo da parte III da peça, novamente tirando uma de dentro da outra. Uma delas é o *Desafinado* (5'49"), numa citação do fragmento que contempla o verso *se você disser que eu desafino... /*, parando neste ponto, antes da palavra *amor*. Entre as sílabas *fi* e *no* da palavra *desafino* há um salto descendente de terça maior na melodia, justamente na “cabeça” da letra R, a cargo da inusitada dobra de flautim e tuba. Neste ponto há uma imagem construída em torno da idéia de “desafinado” sobre a qual falaremos um pouco mais adiante, mas é desse salto de terça maior descendente que sai a segunda canção do trecho, a consagrada *Águas de Março*. Há uma inversão de acento decorrente da opção pelo ictó tético em vez de anacrúsico. Após mais três saltos, de diferentes intervalos, o trompete reitera essa terça maior descendente (*é pau, é pedra...*) tão característica da canção de Jobim, completando essa efêmera citação (nota16: p16c139-141).

Nota 16: citação fugidia de *Águas de Março*.

A última canção de Jobim que desfila em *Jobimniana* é o *Samba de Uma Nota Só*, com Newton Mendonça, na qual Cyro Pereira interpõe as mais notáveis imagens poéticas, sobretudo nos objetos paramusicais de referência. A letra é o eixo de significação privilegiado por Cyro, mesmo que em sua peça não haja palavras. Tal como acontece no original, o arranjador leva a escrita da peça de modo metalingüístico (ou, metapoético), retratando como expande os sentidos a partir de sua própria exploração, no processo criativo, nos diversos momentos e *cenas*.

Como antecipado em relação ao roteiro de análise, essas metáforas das músicas de Tom Jobim acima descritas implicam, em última análise, uma significação musical e

metamusical nada desprezível em *Jobimniana*. Há um plano sintático, que conota noções como a de unidade, coerência interna, do diálogo entre obras. Distintos elementos podem recorrer de forma retrospectiva e prospectiva, ou seja, em certo ponto haver algo que remeta ao que se passou de modo a promover uma síntese ou antecipar o que virá, enfim, podem dizer mais sobre o próprio plano operativo da criação. A preocupação do maestro Cyro Pereira com a forma musical é uma de suas principais marcas estilísticas, um princípio que permeia toda sua obra e tem especial relevância nas fantasias. Existem sentidos puramente intrínsecos, como as diversas ambiências e nuances orquestrais (de timbres, dinâmicas, efeitos), figurações rítmicas, ou texturas, relações de harmonia e melodia. Porém, esses itens freqüentemente assumem papéis sintáticos específicos, quando não transpõem o limite do que se poderia supor um exercício desinteressado da criação musical “pura” e “simples” para ganhar conotações simbólicas.

O andamento, por exemplo, é profundamente modificado na introdução – de modo livre e mais voltado à expressão da musicalidade do que de efeito estrutural – mas, noutros pontos, também é um critério com impacto na forma: lento (parte I), moderado (predominante na introdução e *coda*) e mais movido (partes II e III). A rítmica é outro fator explorado nesse sentido, sendo tratado como elemento de expressão tanto na pronúncia adequada a um contexto *original* quanto em sua refiguração. É um desafio ao arranjador que escreve para orquestra (diferentemente de *combos* ou big bands) driblar a dificuldade de fluência das cordas em certos gêneros rítmicos e estilos. A maior parte dos arranjadores resolve isso da maneira mais imediata: a simplificação das figuras, e não só nas cordas. Cyro Pereira não se furta de tentar outras soluções, como podemos apontar em vários trechos da parte III (sobre o *Samba de Uma Nota Só*). Uma primeira alternativa por ele adotada é a de escrever o samba em compasso quaternário, desfazendo o incômodo com as figuras em semicolcheias sincopadas típicas desse ritmo (passando-as então para colcheias). Também substitui as notas prolongadas por ligaduras por pausas, e tudo isso parece contribuir para que as cordas, e também fagotes, consigam um impecável balanço em praticamente toda a primeira frase “A” (6’00” a 7’13”). Outro truque para atingir a fluência

desejada é o de usar a tercina em substituição à figura sincopada, como podemos ouvir logo na entrada dos contrabaixos tocando a citação de *Desafinado* (nota17: p16c145).

Nota 17: figura rítmica de boa pronúncia em samba.

The image shows a page of a musical score for orchestra. The staves are labeled: Oboe (Oboe), Bassoon (Bx. El.), Piano (Piano), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (Cb.). A red box highlights a specific rhythmic figure in the double bass part, which is a triplet. A blue annotation points to this figure, stating: "* NOTA 17 efeito rítmico de boa pronúncia em samba". Above the Violin I and II staves, there are letters 'R' and 'S' in boxes, and the word 'Samba' is written above the Violin I staff. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, p), articulation (acc), and performance instructions (pizz., rall.).

Já num outro exemplo, da parte I, Cyro desativa²⁹ ritmicamente a melodia de *Wave*, nos violinos, deixando-a plana, fazendo um ajustamento ao contexto expressivo mais lento e contido dessa passagem (nota18: p7c58-59).

Nota 18: “desativação rítmica” de *Wave*.

The image shows a page of a musical score for strings. The staves are labeled: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (Cb.). A red box highlights a specific rhythmic figure in the Violin I and II parts, which is a triplet. A blue annotation points to this figure, stating: "* NOTA 18 - desativação rítmica de Wave". The score includes various musical notations such as dynamics (mf, p), articulation (acc), and performance instructions (rall.).

²⁹ A noção de atividade rítmica aqui empregada é a da variação das figuras em relação à ordem métrica estabelecida. Assim, o *Moto Perpetuo* de Paganini tem baixa atividade rítmica (e alta atividade melódica), e o *Samba de Uma Nota Só* tem alta atividade rítmica (e baixa atividade melódica, afora a segunda parte).

A melodia também adquire variadas feições e funções no desenvolvimento da peça, sempre entrelaçada à harmonia que corre e lhe dá sustentação e colorido. Há pontos em que uma inconclusão melódica é o índice de uma mudança importante, da aproximação de um novo evento. Um exemplo rico disso é aquela metáfora do *Corcovado*, final da parte I, (4'03'') em que a paráfrase se converte em citação do trecho melódico que corresponde à conclusão do verso *o que é felicidade meu amor* (nota19: p8-9c69-70). A nota desta sílaba sublinhada no original é a tônica, conclusão da frase. Cyro Pereira não a resolve na citação (seria um Lá – [na verdade, Sol concerto, pois a clarineta é em Si bemol]), mantendo em suspenso o desfecho (repetindo a nota Si), pois em cima justamente desse ponto em que se daria a resolução (aqui não resolvida) inicia-se a parte II da fantasia, esta bem rítmica, focada em *Garota de Ipanema*.

Nota 19: Inconclusão melódica de *Corcovado*, como marcador episódico.

The image shows a musical score for a piece titled "Jobimiana". The score is written for a full orchestra, including Piccolo (Picc.), Flutes I and II (Fl. I/II), Oboe (Ob.), English Horn (Eng. Hrn.), Clarinets I and II (Cl. I/II), Clarinet III (Cl. III), and Bassoon I and II (Bsn. I/II). The score is divided into two parts. The first part, starting at measure 8, is marked "Meno" and includes a "1o Solo" for the Clarinet I. The second part, starting at measure 70, is marked "Tempo de Samba" and "Bossa Nova". A specific note in the Clarinet I part at measure 70 is circled in red and labeled "* NOTA 19" and "Inconclusão melódica de Corcovado". The score also includes a "rall." marking and a "p" (piano) dynamic marking.

É nessa mesma canção que há um lance de modulações entre as diferentes frases da forma AABA que merece menção. Cyro começa em Si bemol maior, passando para Ré bemol logo na primeira repetição de “A”. O “B” segue a movimentação original de meio tom acima, mas é nesse momento, nos compassos finais dessa longa frase, que ocorre a mencionada (nota14) extensão da frase rumo ao “A” final do enunciado simples, modulando sucessivamente até finalmente resolver em Fá maior, o tom original da canção, no qual segue em mais uma repetição de “A” (extra ES).

Ainda quanto à arquitetura da peça deve-se apontar com especial destaque os marcadores episódicos posicionados ao longo da obra, e que podem ser simples ou compostos, articular macro e micro formas. Os marcadores macro são aqueles que ligam as amplas formas, ou seja, cada uma das partes da peça entre si incluindo introdução e *coda*. A retomada do inciso I da abertura da *Sinfonia do Rio de Janeiro*, que abre a *Jobimniana*, é o primeiro marcador macro, letra D, encerrando a introdução e anunciando a parte I. A entrada da marcação rítmica na letra I, com o piano em oitavas (notas Fá) numa figura em colcheias, é o segundo marcador macro. Mantendo a opção rítmica (de andamento e figuração) que torna as partes II e III como que unidas em uma só, Pereira utiliza apenas o tamborim como marcador episódico entre elas, e aí há um fato curioso. Esse marcador tem originalmente cinco compassos, como podemos verificar nas três *Jobimnianas* disponíveis no Apêndice 1 (Job. I, II e III); mas o maestro Fábio Prado convenceu Cyro Pereira de que, sendo ele um músico tão preocupado com as questões de forma, não fazia sentido deixar essa assimetria na versão *definitiva* da partitura. Cyro cedeu, e por isso a partitura já se apresenta “corrigida”, apesar de ouvirmos os cinco compassos em qualquer um dos registros de que dispomos. Resta conferir se atualmente ela tem sido executada com os quatro ou cinco compassos de tamborim solo. Na última articulação, entre a parte III e a *coda*, o inciso de abertura da abertura da *Sinfonia* incide novamente como marcador, só que desta vez não vem sozinho, mas precedido por um outro elemento que torna esse marcador composto: o rulo de tímpano. Desse modo, essa aparição do material retoma o elemento de modo retrospectivo e, ao fazê-lo com essa pequena distinção do rulo, aponta para o final-síntese de Pereira – que demonstra mesmo ser um mestre da alta costura (formal). A visibilidade por meio da partitura possibilitará constatar também os marcadores de micro formas, de uma função mais sutil.

Dentre aquelas dimensões de significação apontadas na tabela 1 resta-nos ainda ilustrar minimamente o plano simbólico, no qual se forjam mais intencionalmente os sentidos por Cyro Pereira endereçados ao ouvinte. A letra é constante objeto de atenção do maestro no estabelecimento dos critérios de escolha e tratamento de peças a figurarem numa fantasia, e essas imagens poéticas das diversas letras de músicas que compõem

Jobimniana serão as que aqui privilegiaremos. Tudo nela adquire significados. O maestro Nelson Ayres fala até da suposta relação do ouvinte com aquelas citações da *Sinfonia do Rio de Janeiro*, interpretando o próprio modo de interpretar de quem ignora o original:

“Eu sinto é... esse negócio do começo, assim, como se fosse a introdução nos dois sentidos, ou seja, ele pegou um material pouco conhecido pra fazer uma introdução que o pessoal, que as pessoas, funciona psicologicamente... que o público fala: o que é isso? O que vem aí? Não reconheço, o quê que é? [...] Então ele pega coisas pouco conhecidas que funcionam psicologicamente dessa forma, como se fossem coisas, como se fosse uma introdução criada por outrem, né? E funciona super bem. [...] mas de repente ele vai, e começa a te levar pra lugares... a viagem mesmo pela obra do Jobim, quando você vê, você tá numa montanha russa, lá, despencando” (N. A. 2006)

Essa expectativa de escuta é obviamente um ingrediente considerado nas etapas de criação; os efeitos são imaginados e os elementos para obtê-lo são propositadamente reunidos. Cyro mesmo admite isso falando sobre as músicas de *Jobimniana*, em específico da introdução:

“Começa com, a *Jobimniana* começa com um tema dessa sinfonia, é: *Rio de Janeiro a montanha, o sol e o mar* (e segue cantarolando, ti - ra-ra-ri...) então, saiu daí, depois eu fui costurando. Essa *Sinfonia do Rio de Janeiro* muito pouca gente conhece. Saiu uma ou outra música que ficou na época, mas essa abertura, acho que ninguém lembra. E foi de propósito...foi de propósito, pra abrir, né?”. (1999)

Embora nesse caso ele queira causar uma tensão, adiar a percepção pelo público de que se trata de uma homenagem a Jobim, o maestro deixa claro que sua escolha e/ou aproveitamento de determinada canção no contexto da obra se dá por meio de sua apreensão *in totum*. Veja que ele também fala de significados sacados da letra, e que justificam sua escolha segundo uma motivação – no exemplo acima, a de encontrar um símbolo musical de lavra jobiniana para o Rio de Janeiro – pois se a *Sinfonia* é, como diz Cyro, a “cara do Rio”, o Rio é a ‘casa’ de Jobim. Se não fosse pela imagem da letra (e uso intencional do desconhecimento do trecho), Cyro poderia tentar uma outra possibilidade certamente mais efetiva de destacar uma melodia símbolo da cidade, por exemplo, a de *Samba do Avião*. Uma hipótese: talvez seja a percepção dessas duas canções como hinos do Rio de Janeiro, em suas distintas capacidades, o que esteja latente na idéia de trazer a mesma melodia da abertura da *Sinfonia* para o arranjo de *Samba do Avião* por ele escrito,

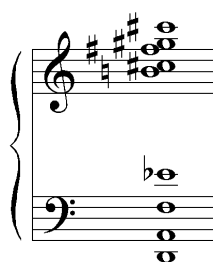
para a OJS mais recentemente. Nesse arranjo de *Samba do Avião*, a ‘sua’ *Sinfonia* é uma referência externa ao texto em curso que aponta para uma intertextualidade que se faz no próprio conjunto da obra de Pereira.

Um exemplo muito interessante de *continuum criativo* que parte de uma idéia poética da letra é a representação da “desafinação” do poeta *Desafinado*. Esse samba é uma das brilhantes criações metalingüísticas da dupla Jobim/Mendonça (a outra é o *Samba de Uma Nota Só*, da qual falaremos em seguida). Recobremos mentalmente a melodia do começo: *se você disser que eu desafino amor / saiba que isso em mim provoca imensa dor / só privilegiados têm ouvido igual ao seu / eu possuo apenas o que Deus me deu /*. Todas as notas correspondentes a essas sílabas sublinhadas são representações musicais da suposta desafinação do enunciador, possíveis de o serem em função das relações de dissonância que mantêm com as fundamentais de cada acorde em questão – esse o princípio poético usado pelos autores, juntamente com os saltos descendentes da melodia. Note que a terça maior há pouco referida quando falávamos da citação de *Águas de Março* (que brota do *Desafinado*, conforme nota 16), ocorre entre as sílabas *fi* e *no*, de *desafino /*, e também em *deus me*, de *o que deus me deu /*. As outras dissonâncias acima destacadas formam com as notas que as precedem outros tipos de intervalo, sempre descendente, em convergência com a expressão do caipira sobre alguém desafinado: “aquele um que canta *bemolizando*”.

Vemos já no original uma espécie de “tradução intersemiótica” (Plaza, 1987) *simultânea*, ou seja, no curso dos versos vão se dando as pontuações musicais que simbolizam o conceito em mente. Na primeira interjeição *desafinada*, logo na alusão do verso inicial (5’49”), Cyro Pereira expande o efeito original obtido pelo salto de terça maior, fazendo-o ecoar por toda a orquestra em cinco repetições. Além do fato de que a cada repetição o salto é outro – ao de terça maior seguem dois diferentes trítonos, uma quarta justa, e novamente uma terça e outra quarta – há o fato de a nota final de cada salto ser sustentada. Assim sendo, elas são uma a uma acumuladas, formando uma “pirâmide” (expressão do autor) ao final do último salto, um poliacorde *non sense* completado por um

grupamento de três notas naquela dobra de flautim, flautas e piano na região superaguda. Cyro começa a explicar o acorde, mas ele mesmo desiste:

“Então, fica uma mistura que na realidade você não sabe que porra de acorde é esse aí, nem eu (risos) [...] um tom que não tem nada a ver com outro, que é pra dar a impressão de que, esse cara tá tocando o quê? É porque é *Desafinado*, pô”. (2006)



Na verdade nem importa tanto sua análise (nota20: p16c142, na próxima página), mas sim a idéia que desencadeou sua configuração, bem como a capacidade de produzir o sentido construído na escuta: o de uma exacerbação da imagem poética de um sujeito cantando “desafinado que só vendo”³⁰. Isso evidencia tratar-se de uma referência alegórica do gesto original referido.

³⁰ Expressão tirada da letra de uma música-resposta à bossa nova de Jobim e Gilberto, intitulada *Seresta Moderna* (composição de Adelino Moreira com interpretação de Nelson Gonçalves, 1961).

Nota 20: Poliacorde non-sense – completamente “desafinado”.

16 Jobimiana

137 [Solo] **R**

S

acorde de B

C# * **NOTA 20**
B poliacorde
Dm non-sense

acorde de C#

acorde de Dm

[con Sord.] [Cresc.] [Decresc.] [Solo]

R **S**

pizz.

É em *Samba de Uma Nota Só*, contudo, que essa metapoética litero-musical de Cyro Pereira ganha a medida máxima, em *Jobinniana*. Reconheçamos que a canção favorece; é um dos mais engenhosos relatos de processo criativo incrustados no próprio objeto resultante de que podemos dar notícia. Por meio de uma parábola – do encontro e do desencontro, da fidelidade ao par amoroso que se constrói na imagem da “nota só”, Jobim e Mendonça deram uma verdadeira aula de criatividade, fazendo na música o que pouco vemos no meio musical: refletir a poética, não só a forma e a técnica. Essa dimensão metalingüística da canção é muitíssimo bem aproveitada por Pereira ao longo de toda a parte III, com lances inspirados em diferentes pontos da letra. Talvez seja justamente isso o que mais atraia para esse momento a idéia de ponto culminante da obra, para o que depõe o comentário do maestro Nelson Ayres:

“Pra mim o lugar mais legal, da *Jobinniana* em si, é o *Samba de Uma Nota Só*, né? Porque eu acho que não tem nada do *Samba de Uma Nota Só* e tem tudo ao mesmo tempo, é... aquele negócio dos baixos e dos cellos cada um meio que indo p’rum lado, mas não muito, né? Com, as rítmicas diferentes, e aquela história de quadruplicar, de duplicar o tempo da segunda parte (cantarola uma torrente de notas e cai em risos). Deixa os violinistas malucos. É... pra mim aquilo é auge da *Jobinniana*, é aquele, aquele trecho lá. Não, e os *pizzicatos*, eu acho que é uma sacada genial, ou seja, ele está falando a respeito do *Samba de Uma Nota Só*, ele não tá arranjando ou orquestrando, ou seja lá como ele chame. Ele tá realmente usando o *Samba de Uma Nota Só* como ponto de partida pra fazer uma outra coisa, não é? Ele tá desenvolvendo o *Samba de Uma Nota Só* como Beethoven desenvolveria um tema popular, né? Ou Bhrams, não sei o quê; acho genial esse negócio”. (N. A. 2006)

Esse desenvolvimento autônomo a que se refere Nelson Ayres, no entanto, não é uma forma de variância intrínseca de elementos ‘físicos’ do texto musical original ou de seus fragmentos, mas uma ressignificação das imagens poéticas, e mesmo a produção de novas asserções.

Na parte “B” da canção (7’15”), letra Y, os violinos ficam “malucos” e duplicam a quantidade de notas, que no original estão a “traduzir” musicalmente a idéia de uma gente *que fala tanto e não diz nada* / (nota21: p21c197-204). Nova referência alegórica, à frase musical e ao sentido da respectiva letra.

Nota 21: duplicação das notas da frase 'B' de *Samba de uma nota só* a cargo dos violinos.

* NOTA 21 - violinos "malucos" "duplicam" as notas da frase 'B' de Samba de Uma Nota Só

The image shows a musical score for the piece 'Samba de Uma Nota Só'. It features five staves: Violin I (Vla I), Violin II (Vla II), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Contrabaixo (Cb). The Violin I and II parts are marked with a 'V' and a 'f' dynamic, and they play a complex, fast melodic line. The Viola part is marked with a 'mf' dynamic and contains the lyrics 'quanta gente existe por aí que fala tanto...'. The Vc and Cb parts are marked with a 'mf' dynamic and play a simple, rhythmic accompaniment. The score is divided into measures, and the lyrics are written below the Viola staff.

Talvez essa mesma figuração melódica tenha sobrevivido à sua mente, quando o mesmo Ayres sugestionou a imagem do ouvinte “despencando” de uma “montanha russa”, ao seguir viagem pela obra jobiniana em companhia de Pereira. A repetição do inciso “duplicado” daquele primeiro verso do “B” acima se dá transposta tom abaixo de forma idêntica, no ponto do verso *já me utilizei de toda a escala e no final não deu em nada* /. Essa imagem, de utilizar *toda a escala* e no final não dar *em nada*, promove uma ligação entre este ponto e o da retomada da frase “A”, ao deixar de ser somente um comentário aditivo do poeta, que também “fala tanto” e “no final...”, para dar sentido ao primeiro verso de “A”: *e voltei pra minha nota, como eu volto pra você* . Essa “toda a escala” que não “dá em nada” são as tantas aventuras amorosas do poeta, que mesmo assim encontra-se sozinho, e por isso mesmo, arrependido resolve “voltar”. É aí que a trama litero-musical é resolvida, e a unidade do *Samba de Uma Nota Só* construída como em poucos casos da história de nosso cancionero. Ele então volta pra sua nota, pois quem quer todas acaba sem nenhuma, e aconselha ao final: *fique numa nota só* /. Cyro Pereira também volta pra sua “nota”, retomando na letra Z a parte “A” final do ES da canção exatamente como já o fizera na letra U, sublinhando musicalmente a própria idéia de fidelidade que reveste a “nota só” como um todo.

Recuando um pouco da significação mais simbólica para uma mais literal, ou referencial, Cyro dá ainda a sua versão musical para a história das desventuras amorosas do poeta só. A letra enumera as supostas “paixões”, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si, Dó, de quem ainda

não se encontrou com a sua “verdadeira” e “única” nota, e o músico nunca se conformou com o ‘subaproveitamento’ dessa imagem na melodia:

“Por exemplo, uma das coisas que eu acho que o Jobim não pensou na época que ele fez, ou, não sei, não era a idéia que ele queria: quem quer todas as notas, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, porque que ele não fez a escala aí? Quem quer todas as notas, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si, Dó (e cantarola uma simulação), quer dizer, até hoje eu digo - mas porque é que ele não fez, tá entendendo? (risos...) Mas não é verdade? [...] Faz a escala mesmo, pô! E ele não fez, né? E eu faço (cantarola de novo e ri mais ainda)”. (2005)

Essas notas todas referidas na letra aparecem na *Jobimniana*, mas não apenas as diatônicas como toda a escala cromática, numa nova referência alegórica – que a rigor não é feita à frase, mas sim ao fruto de uma hipotética gênese melódica a partir da letra (a própria seqüência melódica das notas Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si e Dó). Pereira reflete uma síntese do traço arquitetônico musical do *Samba de Uma Nota Só*, que não é tão somente a repetição da nota. A repetição de uma nota da melodia, isolada do todo sintático da canção, é um tipo de redução estrutural sinedóquica que dá lugar a aproximações questionáveis como a desse samba de Jobim ao recitativo (nunca mencionado como tal) que introduz a canção *Night and Day* de Cole Porter³¹. O princípio poético musical³² dessa primeira parte do samba é a repetição da nota sim, mas em movimento oblíquo com outra voz, a da linha cromática descendente formada pelas fundamentais de cada novo acorde que sucede o primeiro (IIIIm7). Na letra S (e depois W) o arranjador investe nessa obliquidade, que não pode ser negada senão sob o risco de esmaecer-se o elemento identificador da canção, só que com a escala cromática inteira – que no original só é tomada parcialmente. Cyro mantém os violoncelos e o fagote 1 na nota repetida; nos contrabaixos e fagote 2 começa a cromática, primeiro no sentido descendente, qual o original, depois retorna ascendentemente à nota que permanece (nota22: p17c149-151).

³¹ Lorenzo Mammi (1992:65) usa o termo “decalque” para se referir à criação de Jobim e Mendonça, amparado metodologicamente apenas por esse fio melódico solto de notas repetidas (que na canção de Porter tem outro ritmo, uma harmonia muito diferente e, sobretudo, um contexto de significação totalmente diverso).

³² Há ainda o princípio poético verbal, que é a própria descrição dos eventos musicais em curso na forma de parábola, e um princípio poético integral: economia e fusão de idéias musicais e verbais na mesma imagem. ‘Moral da estória’: sejamos fiéis à pessoa amada – ou ao gesto embrionário da composição.

Notas 22 e 23: referências alegóricas ao *Samba de Uma Nota Só*; movimento oblíquo e procedimento imitativo.

Jobinniana 17

I

*** NOTA 22 - referência alegórica ao Samba de Uma Nota Só**

"obliquidade" do original com toda a escala cromática

1ª entrada

2ª entrada

*** NOTA 23**

repetição de caráter imitativo,
como referência alegórica ao
Samba de Uma Nota Só

1ª entrada

2ª entrada

Jobimiana

160

U

Picc.
 Fl 1/2
 Ob.
 Eng. Hr.
 Cl 1/2
 Cl 3
 Bsn 1/2
 Hrn 1/2
 Hrn 3/4
 A Sax 1/2
 T Sax 2
 T Sax 4
 B Sax 5
 Tpt 1/2
 Flg 3/4
 Tbn 1/2
 Tbn 3/4
 Tbn
 Bar.
 Timp.
 Perc.
 Guit.
 Bx. El.
 Pno.
 Vib.
 Vla I
 Vla II
 Vla
 Vc.
 Cb.

Claro, não estão presentes na alegoria as relações de tensão e fluidez do discurso harmônico que permeia esse trecho do samba, o que é importante para a definição do próprio efeito da melodia. Não percamos de vista que Cyro Pereira não está “arranjando” a música, mas sim “falando sobre o *Samba de Uma Nota Só*”. Nesse plano de significação, crivado de associações e representações sacadas de poesia e música, certas qualidades intrínsecas podem eventualmente ser dispensáveis da análise, que neste caso não está fincada na imagem acústica plena da canção mesma.

Insistindo no plano simbólico (sem perder de vista o sintático), há ainda na parte III uma outra construção que merece detalhamento. Ainda no *Samba de Uma Nota Só* surge uma outra “brincadeira”, imediatamente após a primeira incidência da referência alegórica acima descrita, um procedimento imitativo que irrompe do uníssono atingido ao final da subida cromática (6’18”). Estamos na letra T, cujo ponto da melodia no ES equivale ao verso *esta outra é conseqüência do que acabo de dizer*, e se a harmonia não está presente está pelo menos representada pela mesma transposição de quarta ascendente que há no original. “Esta outra” é a nota Si bemol, que não segue repetida como no inciso anterior, sendo a idéia de repetição aí desenvolvida de outra maneira, como imitação. Esse Si bemol é o início de uma partícula pentatônica que dispara o jogo de justa e superposição das entradas defasadas, típico dessa forma polifônica (nota23: p17-18c157-163). Além de propor uma alternativa à abordagem musical do conceito de repetição, tão determinante na peça de Jobim e Mendonça, Cyro mostra definitivamente que a letra é para ele inextirpável da canção. Partindo da palavra *conseqüência* ele chega a uma mesma solução de poética que funde a musical e a literária. O verso seguinte ao já transcrito, *como eu sou a conseqüência inevitável de você /*, justifica a entrada de outra nota num samba que se arroga feito de uma só, sob o pretexto de designar o par amoroso sujeito da parábola. Subvertendo o sentido musical formal de antecedente e conseqüente, o maestro encontra nessa deixa uma brecha para que a “conseqüência” do motivo seja rigorosamente “inevitável”, e isso totalmente ancorado numa técnica de escrita erudita de efeito surpreendente, em se tratando de um contexto de música popular.

Finalizamos com mais dois breves apontamentos acerca do impacto da letra no trabalho de Cyro Pereira sobre canções, ambos voltados à orquestração. O primeiro é relativo à passagem que ocorre no começo da parte I (2'15”), quando a citação de *Estrada do Sol* interrompe o curso melódico de *Wave* (nota7). No ponto dessa interrupção, sem que ainda se tenha ouvido qualquer contorno que denunciaria a justaposição de outra canção ao *Wave*, Cyro “faz chover” na orquestra, utilizando aquele mesmo recurso das cordas em *tremolo* combinadas a arpejos descendentes em colcheias, conforme apontamos em relação ao seu arranjo de *Chuva* para o disco de Elizeth Cardoso. Quando a palavra chuva *aparece* na letra (ou na memória desta, na versão de Cyro) o chão já está ‘molhando’ há três compassos (nota 24: p5c35-38); afinal, o verso mesmo já diz: *é de manhã / vem o sol mais os pingos da chuva que ontem caiu /...*

Nota 24: “antecipação” da “chuva”, em atenção à imagem da letra de *Estrada do Sol*.

Jobimniana 5

* NOTA 24 - "antecipação" da "chuva", em atenção à letra de Estrada do Sol

Outro ponto a ilustrar é a referência ao *Desafinado* na parte III (5'49''), e sua continuidade nas entrelinhas de *Samba de Uma Nota Só*. A já pitoresca dobra de flautim e saxofone barítono da primeira adaptação para a Orquestra Jazz Sinfônica (*Jobimniana II*) fica ainda mais engraçada na versão final, com a substituição do barítono pela tuba. Estão na mesma oitava, é verdade – possivelmente até parta do Ré bemol (tonalidade de Sol bemol maior) por ser essa a nota mais grave do sax barítono (som real), mas a articulação mais frouxa da tuba incorpora o *jocoso* ao *desafinado* (nota25: p16c137-139).

Nota 25: o "jocoso" no Desafinado.

16 Jobinniana

137 [Sola] [R] [S]

Picc. *mf*

Fl 1.2 *mp*

Ob. *mp*

Eng. Hn.

Cl 1.2

Cl 3

Bsn 1.2 [Ritardando] *mf*

Hn 1.2

Hn 3.4

A Sax 1.2

T Sax 2

T Sax 4

B Sax 5

Tpt 1.2 [Vibrato] [Open]

Flg 3.4

Tbn 1.2 [Vibrato] [Open]

Tbn 3.4 [Vibrato] [Open]

Tbn [Sola]

Bat.

* **NOTA 25**
O "jocoso" no Desafinado

Timpani

Perc.

Guit.

Bx. El.

Pao. *mp*

Vib.

Via I [con Sord.] [Open] *mf*

Via II [con Sord.] [Open] *mf*

Via [con Sord.] [Open] *mf*

Vc. [con Sord.] *mf*

Cb. *mf* pizz. *p*

Os fagotes assumem as vestes jocosas em seguida, depois do poliacorde *piramidal* apontado acima, tocando *stacatissimo* a mesma passagem agora no tom de Si bemol.

Mais adiante, em princípio também por uma questão de sonoridade e pronúncia (instrumentos de bocal numa região ultra grave), o quarto trombone e a tuba é que passam a conotar algo desafinado ou destoado do todo (6'51"). Também a questão rítmica é relevante na construção desse significado, pois eles acentuam o segundo tempo de um compasso que é de pausa para todo o restante da orquestra, e com intensidade forte (nota26: p19c180). Esse uso dos acentos de trombone 4 e tuba em uníssono como se fossem 'erros' dos instrumentistas é retomado na letra Z (7'26"), sendo incorporado também como um elemento de alguma função formal. Nessas transmissões de papel entre as opções de orquestração, de flautim e tuba para os fagotes, e destes ao trombone e tuba, o jocososo se desvia para o *errado*, e assim o *desafinado* acaba permanecendo nas entrelinhas do *Samba de Uma Nota Só*, como que num rastro vago de significação.

Nota 26: de desafinado a jocoso e “errado” – o *Desafinado* no *Samba de Uma Nota Só*.

Jobimiana

19

* NOTA 26 - acento "fora".

"desencontrado"

"Desafinado"

Forno - Estím. Conas

As colocações que aqui fiz por meio de uma análise semioticamente orientada de *Jobimniana* buscam afinar a escuta das fantasias de Cyro Pereira, embora se reconheçam como notas não mais que introdutórias. A riqueza de idéias, a variedade de recursos técnicos e o amplo conhecimento do repertório de que dispõe o maestro Cyro Pereira, me obriga a não descansar diante das inquietantes descobertas que não param de verter das infindáveis (e prazerosas) audições, desta *Jobimniana* como de outras tantas. Só esta série tem em seu conjunto cerca de duas horas e vinte minutos de música. Incontáveis serão as futuras tentativas de construção de uma escuta ainda mais minuciosa dessas instigantes recriaturas, e de um mais profundo mergulho nessas densas águas de Cyro Marin Pereira.

]

ALGUMAS NOTAS CONCLUSIVAS

O trabalho do maestro Cyro Pereira frente à Orquestra Jazz Sinfônica do estado de São Paulo, mais que em qualquer outro momento dos seus sessenta anos de carreira, é revelador de uma mentalidade sociopoética que permeia discussões importantes no cenário cultural brasileiro. As preocupações do arranjador com o desenvolvimento dos materiais, a unidade, o manejo da orquestra, vêm ilustrar o seu interesse em buscar soluções poéticas fortemente representativas da dicotomia erudito/popular, revendo-a de um ponto de vista bem posicionado: Cyro é um músico popular “vestido de casaca”. É quase um *penetra* em festa grã-fina, que conhece os bons modos da casa, sabe toda a etiqueta, mas sua irreverência deixa claro que ele não se rende por completo àquele ambiente. Está sempre a utilizar recursos de escrita ou conceitos e formas tradicionais: investe muito em timbres mais *raros* na música popular (oboé e corno inglês, fagotes, trompas, harpa), na polifonia (muito acentuada em comparação a outros arranjadores), ou em procedimentos formais (como as cadências de instrumento solista) que sugerem uma proximidade amistosa com a música culta. Mas as referências quase sempre alegóricas à tradição européia, por meio de trechos de fuga, minueto, ou excertos do repertório, demonstram que Pereira vem muito mais estabelecer um “contraponto paródico com a cultura erudita” (Wisnik, 2002: 297) do que afiliar-se a ela. De qualquer modo o maestro se diferencia e legitima como arranjador também nessa *interface* com o universo erudito.

As fantasias vêm coroar ainda que tardiamente a musicalidade e a escrita de Cyro Pereira, seu jeito muito pessoal de ouvir e reelaborar todo um conjunto de expressões e práticas entrelaçadas, e que o inscreve no horizonte do arranjo brasileiro em sinais bastante distintivos. Em face de outras acepções musicais o termo “fantasia” assume aqui o sentido da recriação, ao operar com aquelas criaturas alheias das quais origina uma outra coisa que com elas dialoga em diferentes níveis de intertextualidade. Essa dependência de outros existentes para produzir seu efeito, apresentando suas próprias feições na diferença com um *mesmo*, faz dessas obras objeto das mais contrastantes apreciações – daqueles que

as vêm como coisa de segunda mão aos que nelas reconhecem novas e brilhantes arquiteturas musicais. Tais avaliações são orientadas pelas diferentes maneiras de encarar o mito da total originalidade dos eventos textuais, na composição musical. Não pretendemos reinventar o arranjo, nem mudar a mentalidade mais geral que se tem dele como criação, que achatam-o ante a composição. Contudo, mesmo que as fantasias não sejam obras ‘absolutamente novas’ de Pereira, são composições, inimaginadas por qualquer autor nelas representado. Partem de paradigmas (estruturais e de significação) já estabelecidos, que são os enunciados das próprias canções, que, todavia, são levados a outras formas de ser, mas que não abandonam de todo sua condição primeira.

Por outro lado, a intimidade do ouvinte com os traços ‘físicos’ das músicas utilizadas numa fantasia, de algum modo encurta o caminho que leva ao pensamento musical do maestro, facilitando um reconhecimento mais imediato de sua arte e uma possível conseqüente identificação e familiaridade com seu estilo. Nisso também investe o músico de jazz ao tomar clássicos do repertório para interpretar, pois ao passo que os recria no próprio momento da execução (na medida do frescor do texto que improvisa), exhibe suas particulares preferências estéticas, que o articularão de um e não de outro modo à cena artística de que toma parte. No seio dessa discussão sobre estilo e a expressividade que está vinculada aos diversos elementos de poética que ele implica, musicais e paramusicais, reside um aspecto de particular relevância aos contornos de uma possível musicologia da música popular: o uso semiótico (intencionalidade de produzir sentidos) da liberdade de criação que é dada ao intérprete ou se espera dele. Cyro Pereira questiona o original fixo: “Aí depende de cada um. Não é: ah, *isto* é assim. *Esse* é assim, *esse* pode não ser. Aí entra a inventiva do orquestrador” (2006). Nesse ponto as fantasias de Pereira diluem ainda mais as demarcações fronteiriças entre composição e arranjo e a própria noção de obra. O maestro Fábio Prado registra sua inquietação quanto a isso sob a forma de questionamento: “Uma vez criada, a obra continua pertencendo ao seu criador ou ela tem vida própria?” (2007).

Embora no tratamento dado às peças convivam a *fantasia* e o “seguir a forma” (original) da música, podemos dizer que Cyro impõe sempre a si o desafio da

transformação desses originais, forjando recriaturas nas quais estão cifradas todas as tensões verificáveis na rede interpoética, os conflitos simbólicos entre diversas posturas e correntes criativas em busca de notoriedade e legitimação. Se o intérprete de música popular (incluído o arranjador) é meio compositor daquilo que executa, Cyro Pereira é nessas fantasias um compositor *e meio*. Seu trabalho é meta-autoral: parte de uma consciência do efeito de suas escolhas no curso da refiguração dos elementos com vistas a um fim que se deixa flagrar para também *discutir* a própria autoria, ao travar em seu processo criativo um diálogo com aquilo que levanta como supostos vestígios do percurso de elaboração original. Assim, o maestro passa em revista os autores e obras *essenciais* da música popular como a concebe – não exclusivamente, mas enfatizando a brasileira –, e nessas abordagens estão representadas as considerações críticas que faz acerca do que se produziu nesse último mais de meio século. Em virtude de seu reconhecimento no meio musical, Pereira tanto se vale do prestígio de um compositor para legitimar uma criação dele próprio quanto também agrega valor, empresta um brilho de outra natureza à imagem desse mesmo compositor. O choro de Nana Caymmi ao ouvir *Caymmiana*, ou o abraço de Edu Lobo, os elogios de Tom Jobim e Carlos Lyra, são alguns sinais de como Cyro Pereira de fato consegue dar um outro norte às obras, surpreendendo não só aos próprios autores como a todos os que os conhecem e admiram. Aqui, sem dúvida, vejo a necessidade clara de futuras (meta)análises a fim de me estender com mais vagar nas relações de nexos sócio-cultural (re)produzidas nos escritos do maestro.

O modo como Cyro considera a letra em seu arranjo é também um ponto que nos instiga refletir um pouco mais sobre as relações entre as dimensões verbal e musical no significado da canção (palavra cantada?), bem como o impacto de uma ‘musicalidade verbal’ e do sentido da letra na reelaboração ‘puramente’ instrumental da canção. Tais relações indicam que há muito para perceber na esfera do arranjo, sua efetiva participação no todo semiótico da canção, e também o peso dos diferentes elementos da estrutura musical naquilo que a canção comunica. Isso de algum modo também projeta o alcance da tarefa musicológica no estudo da canção que há muito vem sendo reclamada por acadêmicos da sociologia e estudos culturais, e que torna-se cada vez mais urgente, afinal: a

observação plena das relações entre música e sociedade “demanda que a música seja tão bem descrita quanto a sociedade” (Tagg, 1999: p. 2). Entretanto, há ainda um impasse a ser dissolvido nessa cooperação de musicologia e estudos da canção, que é a tradutibilidade ou equivalência dos itens do código musical aos sentidos paramusicais por meio da expansão dos instrumentos da teoria. Gino Stefani (1989) assim coloca a questão:

“A história e a análise das estruturas musicais – em relação às práticas sociais que nelas deixaram marcas mais ou menos determinantes – está praticamente ainda por fazer. A teoria musical atual, preocupada em extrair da tradição as normas e regras que orientarão os estudantes de composição ou que servirão para a elaboração de seus próprios modelos, não está e nunca esteve interessada nas relações entre música e cultura. A crítica histórico-estética, como vimos, apenas sobrevoa esses extratos da compreensão musical, já que não são imediatamente úteis para a compreensão do estilo de um autor e de uma obra”. (Stefani, 1989: p. 51)”

Meu posicionamento é de que sim, tanto para a musicologia entender melhor o estilo de um autor/obra quanto para a sociologia delinear um contexto que a torna especialmente visível, esses componentes são mútua e “imediatamente úteis”. Em benefício próprio dessas duas disciplinas, deve-se buscar de lado a lado um esforço de convergência, como propõe Tagg: “Músicos / musicólogos precisam mudar a musicologia e sociólogos / teóricos da cultura precisam mudar a sociologia e os estudos culturais” (Tagg, 1999: 2).

Uma alternativa interessante para esse dilema talvez esteja mesmo na adoção do ponto de vista da significação, que pode inclusive contribuir para uma seleção precisa dos aspectos que venham a ser mais instrumentais a cada propósito investigativo. Embora aqui eu não tenha trazido à luz todos os elementos musicais passíveis de análise no trabalho de Cyro Pereira, por entender haver necessidades anteriores a essa na discussão acerca do arranjo, procurei apontar muitos deles no sentido de sua utilidade na articulação dos conceitos debatidos e seu esclarecimento. Tive ainda o cuidado, na medida do possível, de tornar minhas descrições acessíveis a qualquer pessoa inteligente “que não saiba o que é uma sétima diminuta” (Tagg, 1999: p. 2). Exitoso ou não, deixo a reflexão em aberto, tal qual o derradeiro acorde de *Jobimniana* rearmonizado pelo maestro, como quem deixa as próprias soluções em suspenso, à espera da apreciação.

REFERÊNCIAS*

- ABRAHAM, Gerald. **Night on the Bare Mountain**. Texto de Gerald Abraham para a apresentação de edição da partitura da obra de Mussorgsky (nº de Catálogo: 841). London: Eulenburg, s/d.
- ADOLFO, Antonio. **Arranjo: um enfoque atual**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1997.
- ALMIRANTE. **No tempo de Noel Rosa**. 2 ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1977. apud TATIT, Luiz. **Canção: eficácia e encanto**. São Paulo; Atual, 1986.
- ARAGÃO, Paulo. **Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2001. 125 p. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.
- BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Anne Marie. **Radamés Gnattali: um eterno experimentador**. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Música/Divisão de Música Popular, 1984.
- BASTOS, Rafael José de Menezes. A origem do samba como invenção do Brasil: sobre “Feitico de Oração” de Vadico e Noel Rosa (porque as canções têm música?). In: **Antropologia em Primeira Mão**, Florianópolis, v. 1., PPGAS/CFH/UFSC, 1994.
- BORÉM, Fausto. Livre Ornamentação por Adição e Subtração em duas danças de J. S. Bach. In: **Per Musi**, Belo Horizonte, v.9, p. 47-65, 2004.
- BORGES, Márcio. **Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina**. 2. ed. São Paulo: Geração Editorial, 1996.
- BRASIL. Lei 9.610. de 19 de fevereiro 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Disponível em <<http://www.planalto.gov.br/CCIVIL/Leis/L9610.htm>> Consulta em nov. 2007.
- CABRAL, Sérgio. **Antônio Carlos Jobim: uma biografia**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1997
- CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.
- CARELL, Norman. **Bach: the Borrower**. London: Allen and Unwin, 1967. apud BORÉM, Fausto. Livre Ornamentação por Adição e Subtração em duas danças de J. S. Bach. In: **Per Musi**, Belo Horizonte, v.9, p. 47-65, 2004.
- CONTIER, Arnaldo. **Música e ideologia no Brasil**. São Paulo: Novas Metas, 1978.
- DIETRICH, Peter. O Arranjo na Construção do Sentido da Canção Experimental de Caetano Veloso. In: **Estudos Linguísticos XXXIV**, São Paulo, p. 875-880, 2005.
- DIETRICH, Peter. *Viola, Meu Bem*: o arranjo na construção do sentido da canção. In: **Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 2, n. 1, 2004.
- DUCHAMP, Marcel. O Ato Criador. In: BATTCKOK, G. (org.). **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- DUDEQUE, Norton. Variação Progressiva como um Processo Gradual no Primeiro Movimento do Quarteto *A Dissonância*, K. 465, de Mozart. In: **Per Musi**, Belo Horizonte, v. 8, p. 41-56, jul-dez, 2003.
- ESTRADA, Mauro Rodriguez. **Manual de criatividade: os processos psíquicos e o desenvolvimento**. Tradução de Hildegard Asbach. São Paulo: Ibrasa, 1992.
- FABBRI, Franco. 1982 A Theory of Musical Genres: two applications in Italian popular song. In: TAGG, Philip; HORN, David. **Popular Music Perspectives**, Göteborg, Exeter: IASPM, p. 52-81, 1981. Disponível em <http://www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/ffabbri81a.pdf> Consulta em set. 2006.
- GAÚNA, Regiane. **Rogério Duprat: sonoridades múltiplas**. São Paulo: Editora da UNESP, 2002.

* Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

- GEIRINGER, Karl. **Johann Sebastian Bach: o apogeu de uma era**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- GROUT, Donald, e PALISCA, Claude. **História da música ocidental**. Lisboa: Gradiva, 1997.
- GUEST, Ian. **Arranjo: método prático** (3 v.). Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1999.
- HANSLICK, Eduard. **Do belo musical: uma contribuição para a revisão da estética musical**. 2 ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.
- HENNION, Antoine. The Production of Success: an antimusicology of the pop song. In: FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew: **On record**. 6 ed. Oxon: Routledge, 2006. p. 186-206.
- JESZENSKY, Leonardo; ZAN, José Roberto. A Construção Polifônica como recurso expressivo na canção popular – uma análise da canção *Enquanto o Seu Lobo Não Vem*. In: **Cadernos da Pós-Graduação**, Instituto de Artes/UNICAMP, v. 4, n. 2, 2000.
- KNELLER, G. F. **Arte e ciência da criatividade**. Tradução de J. Reis. 5. ed. São Paulo: IBRASA, 1978.
- LEME, Beatriz Campello Paes. **Guerra-Peixe e as 14 canções do Guia Prático de Villa-Lobos – Reflexões acerca da prática da transcrição**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2000. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.
- LIMA JÚNIOR, Fanuel Maciel de. **A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo**. Campinas: UNICAMP, 2003. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.
- MAGNANI, Sérgio. **Expressão e comunicação na linguagem da música**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1989.
- MAMMI, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. In: **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 34, p. 63-70, nov. 1992. São Paulo: CEBRAP, 1992.
- MARCONDES, Marcos Antônio (Ed.). **Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica**. 2 ed. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 2000.
- MARIA, Gêza. No limite entre realidade e ficção – entrevista com José Luiz Jobim. **O Popular**, Goiânia, 25 nov. 2000. Caderno 2, p. 1.
- MARTIN, George. O arranjo. In: MARTIN, George (org.). **Fazendo música – o guia para compor, tocar e gravar**. Brasília: Editora da UnB, 2002.
- MARTINEZ, José Luiz. Semiosis in industani music. Helsinki: Hakapaino Oy, 1997.
- MENEZES BASTOS, R. J. de. **A Origem do Samba como Invenção do Brasil: Sobre o "Feitio de Oracão " de Vadico e Noel Rosa (Por que as Canções Têm Musica?)**, in *Revista Brasileira de Ciências Sociais* n. 31, ano 11, p. 156-175, São Paulo, 1995.
- MORAES, Jota. **O que é música**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- MORIN, Edgar. Não se Conhece a Canção. In: MENDONÇA, Antônio Sérgio Lima; NEVES, Luiz Felipe Baêta (Or.). **Linguagem da cultura de massas: televisão e canção**. Petrópolis: Editora Vozes, 1973.
- NAPOLITANO, Marcos. 2003. **O fonograma como fonte para a pesquisa histórica em música popular – problemas e perspectivas**. *Anais do XIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, p. 841-844.
- NASCIMENTO, H.G. Música popular e continuum criativo. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, XV, 2005, Rio de Janeiro. **Anais do XV Congresso da ANPPOM**. Disponível em <www.anppom.com.br/anais/15%20anais%20RJ%202005/sessao13/hermilson_nascimento.pdf> Acesso em out. 2007.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. **Music and discourse: towards a semiology of music**. Tradução de C. Abate. Princeton: Princeton University Press, 1990.

- NOGUEIRA, Marcos Vinício. Forma Musical e Discursividade. Encontro da Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, X, 1999, Salvador. **Anais do XII Encontro da ANPPOM**. Disponível em <www.anppom.com.br/anais/12%20anais%20BA%201999/ANPPOM%2099/PAINEIS/NOGUEIRA.PDF> Acesso em out. 2007.
- PALOMBINI, Carlos. Idéias para uma musicologia das músicas digitais: notas a uma leitura de Landy. In: **Eunomios: An Open Online Journal for Theory, Analysis, and Semiotics of Music**, Florença e Pescara: Eunomios, 2001. Disponível em <<http://www.eunomios.org/contrib/palombini1/palombini1.html>> Acesso em fev. 2008.
- PERPÉTUO, Irineu Franco. **Cyro Pereira, maestro**. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2005.
- PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- PROTÁSIO, André. **Arranjo coral: definições e poiesis**. Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, XV, 2005, Rio de Janeiro. **Anais do XV Congresso da ANPPOM**. Disponível em <www.anppom.com.br/anais/15%20anais%20RJ%202005/sessao1/andre_protasio.pdf>
- RUWET, Nicolas. Teoria e Método nos Estudos Musicais: algumas notas retrospectivas e preliminares. In: BACELAR, Assírio (Ed.). **Semiologia da música**. Tradução de Mário Vieira de Carvalho. Lisboa: Vega, (s/d).
- SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal**. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005.
- SANTOS, Rafael dos. O Feitio da inovação na década de 30: a contribuição de Vadico para a música brasileira. In: **Per Musi**, Belo Horizonte, n.14, p. 33-43, jul-dez, 2006. Disponível em <www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/rafaeldossantos.pdf> Acesso em fev. 2008.
- SCHOENBERG, Arnold. **Style and idea: selected writings of arnold schoenberg**. Tradução de Leo Black. Leonard Stein (ed.). London: Faber & Faber, 1975.
- SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. Tradução de Eduardo Seincman. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- SEBESKY, Don. **The contemporary arranger**. 2. ed. Van Nuys: Alfred Publishing, 1984.
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A Canção no Tempo: 85 anos de músicas brasileiras**. 2 ed. São paulo: Ed. 34, 1998.
- SHIMABUCO, Luciana Syure. **Dá Licença, Maestro!: a trajetória musical de Cyro Pereira**. Campinas: UNICAMP, 1998. 233 p. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.
- SIMÕES, Reinério. **Imaginação material segundo Gaston Bachelard**. Rio de Janeiro: UERJ, 1999. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999. Disponível em <<http://www.consciencia.org/bachelarddisreinerio.shtml>> Acesso em fev. 2008.
- STEFANI, Gino. A theory of musical competence. In: **Semiotica**, v. 66-1/3, pp. 7-22, 1987.
- STEFANI, Gino. Para entender a música. Tradução de Maria Bethânia Amoroso. 2. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1989.
- TAGG, Philip. Analysing popular music: theory, method and practice. In: **Popular Music**, v. 2, p. 37-65, 1982. Disponível em <<http://www.tagg.org/articles/xpdfs/pm2anal.pdf>> Acesso em fev. 2008.
- TAGG, Philip. Musicology and the Semiotics of Popular Music. In: **Semiotica**, v. 66-1/3 pp. 279-298, 1987.
- TAGG, Philip. Towards a Sign Typology of Music. Convegno Europeo di Analisi Musicale, II, Trento. **Acta II CEAM**. Trento: Università degli studi di Trento, pp. 369-378, 1991. Disponível em <<http://www.tagg.org/articles/trento91.html>> Acesso em fev. 2008.
- TAGG, Philip. **Introductory notes to the semiotics of music**. Material instrucional (em andamento). Brisbane, 1999 (3. vs.). Disponível em <<http://www.tagg.org/xpdfs/semiotug.pdf>> Acesso em fev. 2008.

- TAGG, Philip. Text and Context as co-requisites in the popular analysis of music. Conference on **Musical Text and Context**, Cremona, 2002. Disponível em <<http://www.tagg.org/articles/cremona.html>> Acesso em fev. 2008.
- TAGG, Philip. **Glossary of special terms, abbreviations, neologisms, etc. used in writings by P. Tagg**. Material instructional (em andamento). s/d. Disponível em <<http://www.tagg.org/articles/ptgloss.html>> Acesso em fev. 2008.
- TARASTI, Eero. Can Peirce be applied to music? In: PARRET, Herman. **Peirce and value theory: on peircean ethics and esthetics**. Amsterdam: John Benjamins, 1994.
- TATIT, Luiz. **Canção: eficácia e encanto**. São Paulo; Atual, 1986.
- TATIT, Luiz. **O cancionista**. São Paulo: EdUSP, 1996.
- TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular: do gramofone ao rádio e TV**. São Paulo: Editora Ática, 1981.
- TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- ULHÔA, Martha. Métrica derramada: prosódia musical na canção brasileira popular. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, XI, 1998, Campinas. **Anais do XI Encontro da ANPPOM**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.
- ULHÔA, Martha. Método de pesquisa em música – a perspectiva da recepção da música popular. In: **Cadernos da Pós-Graduação**, Instituto de Artes/UNICAMP, v. 5, 2001.
- WISNIK, José Miguel. **O Som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- WISNIK, José Miguel. Entre o Erudito e o Popular. In: SCHWARTZ, Jorge. **Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950**. São Paulo: FAAP e Cosac Naif Edições, 2002.
- ZAMPRONHA, Edson. A complexidade musical e a utilização simultânea de diferentes métodos como procedimento investigativo. In: **Cadernos da Pós-Graduação**, Instituto de Artes/UNICAMP, v. 5, 2001.

ENTREVISTAS:

- Maestro Cyro Pereira (1991): concedida a Claudiney Carrasco – audiovisual, 170’45”;
- Maestro Cyro Pereira (25/11/1999): concedida ao autor – áudio, 14’44”;
- Maestro Cyro Pereira (2005): ao autor – áudio, 61’06”;
- Maestro Cyro Pereira (14/09/2006): ao autor – audiovisual, 81’54”;
- Maestro Cyro Pereira (30/10/2007): ao autor – áudio, 34’43”;
- Professor Hilton Valente (30/11/2006): ao autor – áudio, 60’21”;
- Maestro Nelson Ayres (15/12/2006): ao autor – áudio, 50’26”;
- Maestro Benito Juarez (27/02/2007): ao autor – áudio, 60’44”;
- Professor Paulo Justi (28/08/2007): ao autor – áudio, 61’20”, e
- Maestro Fábio Prado (17/12/2007): ao autor – áudio, 145’59”.

ANEXO 1

Jobimniana III

Editoração eletrônica feita pelo maestro Fábio Prado

Jobimniana
Fantasia sobre temas de Tom Jobim

Cyro Pereira

Com Fantasia $\text{♩} = 80$ poco rall.

Piccolo
Flute 1/2
Oboe
English Horn
Clarinet in Bb 1/2
Clarinet in Bb 3
Bassoon 1/2
Horn in F 1/2
Horn in F 3/4
Alto Saxophone 1/2
Tenor Saxophone 2
Tenor Saxophone 4
Baritone Saxophone 5
Trumpet in Bb 1/2
Flugel in Bb 3/4
Trombone 1/2
Trombone 3/4
Tuba
Bateria
Timpanos
Percussion
Guitars El.
Baixo Elétrico
Piano
Vibrafone
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabaixo

[Solo Muted] mp mf pp
[Solo] mp mf
[Like Harp] pp mf
[Dw] pp mf pp

© Copyright by Cyro Pereira - 1990

Jobimniana

The musical score is for a piece titled "Jobimniana" and is page 2 of a score. It is divided into two main sections, A and B, both marked "A tempo".

Section A: This section begins with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It features a complex woodwind and string arrangement. The woodwinds (Piccolo, Flute 1 & 2, Oboe, English Horn, Clarinet 1 & 2, Clarinet 3, Bassoon 1 & 2, Horn 1 & 2, Horn 3 & 4, and Alto Saxophone 1 & 2) play intricate melodic and harmonic lines. The strings (Violin 1 & 2, Viola, Violoncello, and Contrabasso) provide a rhythmic and harmonic foundation. The percussion section includes a snare drum (Fig. 3/4), tenor drums (Tbn 1/2, 3/4), and a bass drum (Bsn Feltro). The piano part is highly active, with frequent sixteenth-note patterns. Dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte).

Section B: This section continues the musical themes from Section A. It features similar instrumentation but with a more prominent role for the strings and a different woodwind texture. Dynamics include *pp*, *p*, *mp*, and *f*. Specific performance instructions like "cresc. poco a poco" and "cresc." are used throughout.

Section A: This section begins with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It features a complex woodwind and string arrangement. The woodwinds (Piccolo, Flute 1 & 2, Oboe, English Horn, Clarinet 1 & 2, Clarinet 3, Bassoon 1 & 2, Horn 1 & 2, Horn 3 & 4, and Alto Saxophone 1 & 2) play intricate melodic and harmonic lines. The strings (Violin 1 & 2, Viola, Violoncello, and Contrabasso) provide a rhythmic and harmonic foundation. The percussion section includes a snare drum (Fig. 3/4), tenor drums (Tbn 1/2, 3/4), and a bass drum (Bsn Feltro). The piano part is highly active, with frequent sixteenth-note patterns. Dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte).

Section B: This section continues the musical themes from Section A. It features similar instrumentation but with a more prominent role for the strings and a different woodwind texture. Dynamics include *pp*, *p*, *mp*, and *f*. Specific performance instructions like "cresc. poco a poco" and "cresc." are used throughout.

Jobimniana

This page of the musical score for "Jobimniana" (page 3) features a variety of instruments. The score is divided into two systems, with a section marker 'C' appearing at the beginning of the second system. The instruments listed on the left include Piccolo, Flute 1/2, Oboe, English Horn, Clarinet 1/2, Clarinet 3, Bassoon 1/2, Horn 1/2, Horn 3/4, Alto Saxophone 1/2, Tenor Saxophone 2, Tenor Saxophone 4, Bass Saxophone 5, Trumpet 1/2, Flugelhorn 3/4, Trombone 1/2, Trombone 3/4, Tuba, Baritone, Timpani, Percussion, Guitar, Bass, Piano, Viola, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The score includes dynamic markings such as *mp*, *f*, *mf*, *p*, and *pp*, as well as crescendo and decrescendo hairpins. Performance instructions like *pp cresc.* and *pp decresc.* are used throughout. The piano part features complex rhythmic patterns, and the strings provide harmonic support. The woodwinds and brass sections have melodic and harmonic lines, with some instruments like the saxophones and flutes playing more active parts. The overall texture is rich and detailed, typical of a full orchestral score.

Jobimniana

23 *rall.* *A tempo* **D** *Molto* *rall.*

Picc.

Fl 1/2

Ob.

Eng. Hn.

Cl 1/2

Cl 3

Bsn 1/2

Hn 1/2

Hn 3/4

A Sax 1/2

T Sax 1

T Sax 2

B Sax 3

Tpt 1/2

Flg 3/4

Tbn 1/2

Tbn 3/4

Tbn

Bat.

Trmp.

Perc.

Guit.

Bx. El.

Pano.

Vib.

169 *rall.* *A tempo* **D** *Molto* *Poco Sord.* *rall.*

Vln I

Vln II

Vla.

Vc.

Cb.

[Unsord.]

[Con Sord.]

Jobimniana

23 **Menos** **E**

Flac
Fl 1/2
Ob.
Eng. Hn.
Cl 1/2
Cl 3
Bsn 1/2
Hn 1/2
Hn 3/4
A Sax 1/2
T Sax 2
T Sax 4
B Sax 5
Tpt 1/2
Tbn 3/4
Tbn 1/2
Tbn 3/4
Tbn
Bar.
Timp.
Perc.
Guit.
Bx. El.
Pno.
Vib.
Vln I **Menos** **E** **Cresc. Sord.**
Vln II **Cresc. Sord.**
Vla. **Cresc. Sord.**
Vc. **Cresc. Sord.** **Sord.**
Cb. **Cresc. Sord.**

Jobimniana

41 poco rall. . . **F** A tempo rall. **G** Um Pouco Movido

41 poco rall. . . **F** A tempo rall. **G** Um Pouco Movido

Picc.

Fl 1/2

Ob. *Solo*

Eng. Hn.

Cl 1/2

Cl 3

Bsn 1/2

Hn 1/2

Hn 3/4

A Sax 1/2

T Sax 2

T Sax 4

B Sax 5

Tpt 1/2

Flg 3/4

Tbn 1/2

Tbn 3/4

Tbn

Bar

Timp

Perc.

Guit.

Bx. El.

Pno

Vib.

Vln I

Vln II

Vla

Vc.

Cb.

Jobimniana

7

rall.

52

Picc
Fl 1/2
Ob
Eng. Hn
Cl 1/2
Cl 3
Bsn 1/2
Hn 1/2
Hn 3/4
A Sax 1/2
T Sax 2
T Sax 4
B Sax 5
Tpt 1/2
Flg 3/4
Tbn 1/2
Tbn 3/4
Tbn
Bar
Timp
Perc
Guit
Ba. El.
Pno
Vib.
Vln I
Vln II
Vla
Vc
Cb

Jobimniana

H *Menos* *rall.*

Picc.
Fl 1/2
Ob.
Eng. Hn.
Cl 1/2 *mf* *lo Solo*
Cl 3
Bsn 1/2
Hn 1/2
Hn 3/4
A Sax 1/2
T Sax 2
T Sax 4
B Sax 5
Tpt 1/2
Flg 3/4
Tbn 1/2
Tbn 3/4
Tba
Bat.
Timp.
Perc.
Guit.
Bs. El. *mp*
Pno.
Vib.
H *Menos* *rall.*
Vln I *mp*
Vln II *mp*
Vla. *mp*
Vcl. *mp*
Cb. *mp*

Jobinniana

Tempo de Samba $\text{♩} = 72$
Bossa Nova

70

Picc. *mp* (Cobol) *mf*

Fl 1/2 *mp* *mf*

Ob.

Eng. Hn.

Cl 1/2 *f* *mf*

Cl 3 *mf* (Clarinet)

Bsn 1/2

Hn 1/2

Hn 3/4

A Sax 1/2 *mp* *mf* (Flaut) *mf*

T Sax 2 *mp* *mf* (Flaut) *mf*

T Sax 4 *mf* (Flaut) *mf*

B Sax 5 *mp* *mf* (Flaut) *mf*

Tpt 1/2 *mp* *mf*

Fig 3/4 *mp*

Tbn 1/2 *mp* (Su Open)

Tbn 3/4 *mp*

Tba

Bar. *mp* (Ritmo de Bossa Nova) *mf*

Timp.

Perc.

Guit. *mp* (Bossa Nova) *mf*

Bx. El. *mp* (Bossa Nova) *mf*

Pno. *pp* *cresc. aos poucos* *mf* (Bossa Nova) *mf*

Vib.

Vln I *pp* *cresc. aos poucos*

Vln II *pp* *cresc. aos poucos*

Vla. *pp* *cresc. aos poucos* (No Div.) *mf* (Div.) *mf*

Vcl. *pp* *cresc. aos poucos* *mf* (Div.) *mf*

Cb. *pp* *cresc. aos poucos* *mf*

Tempo de Samba $\text{♩} = 72$
Bossa Nova

Vln I *pp* *cresc. aos poucos*

Vln II *pp* *cresc. aos poucos*

Vla. *pp* *cresc. aos poucos* (No Div.) *mf* (Div.) *mf*

Vcl. *pp* *cresc. aos poucos* *mf* (Div.) *mf*

Cb. *pp* *cresc. aos poucos* *mf*

Jobimiana

The musical score for "Jobimiana" is arranged for a large ensemble. The instruments listed on the left are: Picc, Fl 1/2, Ob, Eng. Hn, Cl 1/2, Cl 3, Bsn 1/2, Hn 1/2, Hn 3/4, A Sax 1/2, T Sax 2, T Sax 4, B Sax 5, Tpt 1/2, Flg 3/4, Tbn 1/2, Tbn 3/4, Tbn, Bar, Timp, Perc, Guit, Bx. El., Pau, Vib., Vln I, Vln II, Vla, Vcl, and Cb. The score includes musical notation with dynamics such as *mf* and *mp*, and performance markings like **[K]**, **[Bocche]**, **[Harm]**, and **[Basso]**. Chord charts for guitar and bass are provided at the bottom of the page.

Guit.	C/B ^b	C/B ^b	Cm ⁷	F ⁷	D ^b maj ⁷	Cm ⁷ (11)	E ^b m ⁷ B ^b A ^b 7 ^b	D ^b maj ⁷ (11)	D ^b maj ⁷ (11)	E ^b 7/D ^b
Bx. El.	C/B ^b	C/B ^b	Cm ⁷	F ⁷	D ^b maj ⁷	Cm ⁷ (11)	E ^b m ⁷ B ^b A ^b 7 ^b	D ^b maj ⁷ (11)	D ^b maj ⁷ (11)	E ^b 7/D ^b

Jobimiana

L

This page of the musical score for "Jobimiana" (page 11) features the following instruments and parts:

- Picc.** Piccolo
- Fl 1/2** Flute 1 and 2
- Ob.** Oboe
- Eng. Hn.** English Horn
- Cl 1/2** Clarinet 1 and 2
- Cl 3** Clarinet 3
- Bsn 1/2** Bassoon 1 and 2
- Hn 1/2** Horn 1 and 2
- Hn 3/4** Horn 3 and 4
- A Sax 1/2** Alto Saxophone 1 and 2
- T Sax 2** Tenor Saxophone 2
- T Sax 4** Tenor Saxophone 4
- B Sax 5** Baritone Saxophone 5
- Tpt 1/2** Trumpet 1 and 2
- Flg 3/4** Flugelhorn 3 and 4
- Tbn 1/2** Trombone 1 and 2
- Tbn 3/4** Trombone 3 and 4
- Tba** Tuba
- Bar.** Baritone
- Timp.** Timpani
- Perc.** Percussion
- Guit.** Guitar
- Bx. El.** Electric Bass
- Pno.** Piano
- Vib.** Vibraphone
- Vln 1** Violin 1
- Vln 2** Violin 2
- Vla.** Viola
- Vc.** Violoncello
- Cb.** Contrabasso

The score includes dynamic markings such as *mf*, *mp*, and *f*. Chord charts for guitar and electric bass are provided below the percussion part, showing chords like $E^{\flat 9}/D^{\flat}$, $E^{\flat}m^{\flat 11}/D^{\flat}$, $D^{\flat}ma^{\flat 7}$, $D^{\flat}ma^{\flat 7}$, $F^{\flat}m^{\flat 7}$, $F^{\flat}m^{\flat 7}$, and $D^{\flat 9}E^{\flat 11}$.

Jobimniana M

97

Picc.

Fl 1/2

Ob.

Eng. Hn.

Cl 1/2

Cl 3

Bsn 1/2

Hr 1/2

Hr 3/4

A Sax 1/2

T Sax 2

T Sax 4

B Sax 5

Tpt 1/2

Flg 3/4

Tbn 1/2

Tbn 3/4

Tbn

Bar.

Timp.

Perc.

Guit.

Bx. El.

Pno.

Vib.

Vln I

Vln II

Vla.

Vcl.

Cb.

D⁷-9(11) Am⁷ Am⁷ F⁷ F⁷ Bbm⁷ Bbm⁷ G⁷ G⁷

D⁷ Am⁷ Am⁷ F⁷ F⁷ Bbm⁷ Bbm⁷ G⁷ G⁷

M

Jobimiana

106

N

Picc.

Fl 1/2

Ob.

Eng. Hn.

Cl 1/2

Cl 3

Bsn 1/2

Hn 1/2

Hn 3/4

A Sax 1/2

T Sax 2

T Sax 4

B Sax 5

Tpt 1/2

Flg 3/4

Tbn 1/2

Tbn 3/4

Tba

Bat

Timp

Perc.

Guitar

Bx. El.

Pno

Vib.

Vln I

Vln II

Vla

Vc

Cb

Chords: Cm⁷, F⁷(#9), Bbm⁷, Eb⁷(#9), Am⁷, D⁷(#9), Gm⁷, C⁷(#9)

Chords: Cm⁷, F⁷, Bbm⁷, Eb⁷, Am⁷, D⁷, Gm⁷, C⁷

Jobimniana

Picc *mf*

Fl 1/2 *mf* Picc 3/4 Picc

Ob.

Eng. Hn.

Cl 1/2

Cl 3

Bsn 1/2 *mf* *lo*

Hr 1/2

Hr 3/4

A Sax 1/2

T Sax 2

T Sax 4

B Sax 5

Tpt 1/2

Flg 3/4

Tbn 1/2

Tbn 3/4

Tbn

Bat *mp* *Ritmo* *S* *Ritmo*

Timp

Perc.

Guit *Fmaj7* *Fmaj7* *G7b9* *G7b9* *Gm7b9* *C7b9* *Fmaj7* *Bb7b9* *Fmaj7* *Fmaj7* *G7b9*

Bx. El *Fmaj7* *Fmaj7* *G7* *G7* *Gm7* *C7* *F* *Bb7* *Fmaj7* *Fmaj7* *G7*

Pno *mf* *mf*

Vib.

Vln I *mp* *O* *P*

Vln II *mp*

Vla *mp*

Vcl *mp*

Ch.

124

Picc. [Musical staff]

Fl 1/2 [Musical staff]

Ob. [Musical staff]

Eng. Hn. [Musical staff]

Cl 1/2 [Musical staff]

Cl 3 [Musical staff]

Bsn 1/2 [Musical staff]

Hn 1/2 [Musical staff]

Hn 3/4 [Musical staff]

A Sax 1/2 [Musical staff]

T Sax 2 [Musical staff]

T Sax 4 [Musical staff]

B Sax 5 [Musical staff]

Tpt 1/2 [Musical staff]

Fig 3/4 [Musical staff]

Tbn 1/2 [Musical staff]

Tbn 3/4 [Musical staff]

Tbn [Musical staff]

Bat. [Musical staff]

Timp. [Musical staff]

Perc. [Musical staff] Tamburin Solo

Guit. [Musical staff]

Bx. Fl. [Musical staff]

Pno. [Musical staff]

Vib. [Musical staff]

Vln I [Musical staff]

Vln II [Musical staff]

Vla. [Musical staff]

Vc. [Musical staff]

Cb. [Musical staff]

Q

pp

G7⁹ Gm⁷ C⁹ Fmaj⁷ B⁹ D⁹ E⁹ D⁹ E⁹ D⁹ E⁹

G⁷ Gm⁷ C⁷ F B⁷ D⁷ D⁷

pp

pp

pp

V

con Sord.

pp

pp

pp

pp

Jobimiana

337 [S] [R] [S]

Picc. *mf*

Fl 1/2 *mp*

Ob. *mp*

Eng. Hn.

Cl 1/2

Cl 3

Bsn 1/2 *mf* *Staccatissimo*

Hn 1/2

Hn 3/4

A Sax 1/2

T Sax 2

T Sax 4

B Sax 5

Tpt 1/2 *Velvet* *Open*

Flg 3/4

Tbn 1/2 *Velvet* *Open*

Tbn 3/4 *Velvet* *Open*

Tbn *Velvet* *Open*

Bat.

Timp.

Perc.

Guit.

Bx. El. *mf* *Notas curtas como Pizz*

Pno.

Vib.

[R] [S]

Via. *mf* *con Sord.* *Open*

Vin II *mf* *con Sord.* *Open*

Vla. *mf* *con Sord.* *Open*

Vc. *mf* *con Sord.* *Open* *pizz.*

Cb. *mf* *pizz.*

T

149

Picc.
Fl 1/2
Ob.
Eng. Hn.
Cl 1/2
Cl 3
Bsn 1/2
Hn 1/2
Hn 3/4
A Sax 1/2
T Sax 2
T Sax 4
B Sax 5
Tpt 1/2
Flg 3/4
Tbn 1/2
Tbn 3/4
Tba.
Bar.
Timp.
Perc.
Guit.
Ba. El.
Pno.
Vib.
Vln I
Vln II
Via.
Vc.
Cb.

f *mf* *p* *f* *f* *mp* *f* *f* *mp* *f*

T

Jobimiana

160

U

Picc.

Fl 1/2

Ob.

Eng. Hn.

Cl 1/2

Cl 3

Bsn 1/2

Hn 1/2

Hn 3/4

A Sax 1/2

T Sax 2

T Sax 4

B Sax 5

Tpt 1/2

Flg 3/4

Tbn 1/2

Tbn 3/4

Tbn

Bar.

Timp.

Perc.

Guit.

Bx. E.

Pno.

Vib.

Vln 1

Vln 2

Vla.

Vcl.

Cb.

mp

f

pizz.

U

172 **V** **W**

Picc.

Fl 1/2

Ob.

Eng. Hn.

Cl 1/2

Cl 3

Bsn 1/2

Hn 1/2

Hn 3/4

A Sax 1/2

T Sax 2

T Sax 4

B Sax 5

Tpt 1/2

Flg 3/4

Tbn 1/2

Tbn 3/4

Tbn

Bat.

Timp.

Perc.

Cymb.

Ba. El.

Pno.

Vib.

Vln I

Vln II

Vla.

Vc.

Cb.

Edizio - Entra Gamba

40

f *mf* *mp* *pp*

X

186

Picc.

Fl 1/2

Ob.

Eng. Hn.

Cl 1/2

Cl 3

Bsn 1/2

Hn 1/2

Hn 3/4

A Sax 1/2

T Sax 2

T Sax 4

B Sax 5

Tpt 1/2

Tpt 3/4

Tbn 1/2

Tbn 3/4

Tba

Bar.

Timp.

Perc.

Guit.

Bx. El.

Pno.

Vib.

Vln 1

Vln 2

Vla.

Vcl.

Cb.

X

arco

Jobimiana

Picc.
Fl 1/2
Ob.
Eng. Hn.
Cl 1/2
Cl 3
Bsn 1/2
Hn 1/2
Hn 3/4
A Sax 1/2
T Sax 2
T Sax 4
B Sax 5
Tpt 1/2
Flg 3/4
Tbn 1/2
Tbn 3/4
Tbn
Bar.
Timp.
Perc.
Guit.
Bx. El.
Pno.
Vib.
Vln I
Vln II
Vla.
Vcl.
Cb.

Jobinniana

201

Pic.

Fl 1/2

Ob.

Eng. Hn.

Cl 1/2

Cl 3

Bsn 1/2

Hn 1/2

Hn 3/4

A Sax 1/2

T Sax 2

T Sax 4

B Sax 5

Tpt 1/2

Flg 3/4

Tbn 1/2

Tbn 3/4

Tbn

Bar.

Timp.

Perc.

Cond.

Bx. El.

Poa.

Vib.

Vin I

Vin II

Vla.

Vc.

Cb.

Chords: C^{major}, C^{major} 9

Articulation: pizz.

Dynamics: mp, f, mf

Rehearsal marks: Z, AA

Jobimiana

2/2 BB

Picc. *f* *mp* *f*

Fl 1/2 *f* *mp* *f*

Ob. *f* *mp* *f*

Eng. Hrn. *f* *mp* *f* [Fags Obs] [Obs]

Cl 1/2 *f* *mp* *f*

Cl 3 *f* *mp* *f*

Bsn 1/2 *f* *mp* *f*

Hn 1/2 *f* *mp* *f*

Hn 3/4 *f* *mp* *f*

A Sax 1/2 *f* *mp* *f* [Clarineta] [Sax Alto]

T Sax 2 *f* *mp* *f* [Sax Tenor]

T Sax 4 *f* *mp* *f* [Sax Tenor]

B Sax 5 *f* *mp* *f* [Sax Baritone]

Tpt 1/2 *f* *mp* *f*

Fig 3/4 *f* *mp* *f*

Tbn 1/2 *f* *mp* *f*

Tbn 3/4 *f* *mp* *f*

Tba *f* *mp* *f*

Bar *f* *mp* *f* [Ritmo Todos]

Timp *f* *mp* *f* [Solo]

Perc *f* *mp* *f* [Ritmo Todos]

Guit *f* *mp* *f* *Fmaj7* *A7(b9)* *A7(b9)* *Gm7* *C7(b9)* *C7(b9)* *Fmaj7* *A7(b9)* *A7(b9)* *Gm7* *C7(b9)* *C7(b9)*

Bx. El. *f* *mp* *f* *Fmaj7* *A7* *A7* *Gm7* *C7* *C7* *Fmaj7* *A7* *A7* *Gm7* *C7* *C7*

Pno *f* *mp* *f*

Vib *f* *mp* *f*

Vln I *f* *mp* *f* *arco* *f* *mp* *f* BB *arco* *f* *mp* *f*

Vln II *f* *mp* *f* *arco* *f* *mp* *f* *arco* *f* *mp* *f*

Vla *f* *mp* *f* *arco* *f* *mp* *f* *arco* *f* *mp* *f*

Vcl *f* *mp* *f* *arco* *f* *mp* *f* *arco* *f* *mp* *f*

Cb *f* *mp* *f* *arco* *f* *mp* *f* *arco* *f* *mp* *f*

Jobinniana

DD

Com Fantasia

Musical score for Jobinniana, featuring various instruments and sections. The score includes parts for Piccolo, Flutes (1/2 and 3/4), Oboe, English Horn, Clarinets (1/2 and 3/4), Bassoon (1/2 and 3/4), Horns (1/2 and 3/4), Saxophones (Alto 1/2, Tenor 1/2 and 3/4, Baritone 3/4), Trumpets (1/2 and 3/4), Trombones (1/2 and 3/4), Tuba, Baritone, Timpani, Percussion, Guitar, Bass Electric, Violins (1 and 2), Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is marked with 'CC' and 'DD' and includes dynamic markings such as *pp*, *ppp*, *pp*, *ppp*, and *pp*. Chord markings are present for Guitar and Bass Electric, including Cm7, Bm7-9, Bm7-9 Eb7, Am7, A7, Cm7, Ab7, and A7. The tempo is marked *Com Fantasia*.

Jobimiana

25

Musical score for Jobimiana, page 25. The score is arranged in a standard orchestral layout with multiple staves for each instrument family. The instruments listed on the left are: Picc., Fl 1/2, Ob., Eng. Hn., Cl 1/2, Cl 3, Bsn 1/2, Hn 1/2, Hn 3/4, A Sax 1/2, T Sax 2, T Sax 4, B Sax 5, Tpt 1/2, Fig 3/4, Tbn 1/2, Tbn 3/4, Tba, Bar., Timp., Perc., Guit., Bx. El., Pno., Vib., Vin I, Vin II, Vla., Vcl., and Cb. The score includes various musical notations such as dynamics (mp, mf, pp), articulation (accents, slurs), and performance instructions (e.g., [Da Flauto], [Solo], [Clarinet], [Like Harp], [Glas. Flauto]). The music is written in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and melodic lines across the woodwind and string sections.

Jobimniana

The musical score for "Jobimniana" on page 26 is arranged for a large ensemble. The score is divided into two systems, each starting with a dynamic marking of **EE** and ending with **FF**. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.**: Piccolo, starting with *pp* and *cresc.*
- Fl 1/2**: Flute 1 and 2, starting with *pp* and *cresc.*
- Ob.**: Oboe, starting with *pp* and *cresc.*
- Eng. Hn.**: English Horn, starting with *pp* and *cresc.*
- Cl 1/2**: Clarinet 1 and 2, starting with *pp* and *cresc.*
- Cl 3**: Clarinet 3, starting with *pp* and *cresc.*
- Bsn 1/2**: Bassoon 1 and 2, starting with *pp* and *cresc.*
- Hn 1/2**: Horn 1 and 2, starting with *cresc. ass. pancia*
- Hn 3/4**: Horn 3 and 4, starting with *cresc. ass. pancia*
- A Sax 1/2**: Alto Saxophone 1 and 2, starting with *pp* and *cresc.*
- T Sax 2**: Tenor Saxophone 2, starting with *pp* and *cresc.*
- T Sax 4**: Tenor Saxophone 4, starting with *pp* and *cresc.*
- B Sax 5**: Baritone Saxophone 5, starting with *pp* and *cresc.*
- Trp 1/2**: Trumpet 1 and 2, starting with *pp* and *cresc.*
- Flg 3/4**: Flugelhorn 3, 4, and 5, starting with *pp* and *cresc.*
- Tbn 1/2**: Trombone 1 and 2, starting with *pp* and *cresc.*
- Tbn 3/4**: Trombone 3, 4, and 5, starting with *pp* and *cresc.*
- Tbn**: Trombone, starting with *pp* and *cresc.*
- Bat**: Bass Drum, starting with *pp* and *cresc.*
- Timp**: Timpani, starting with *pp* and *cresc.*
- Perc.**: Percussion, starting with *pp* and *cresc.*
- Guit.**: Guitar, starting with *pp* and *cresc.*
- Bx. El.**: Electric Bass, starting with *pp* and *cresc.*
- Pno**: Piano, starting with *pp* and *cresc.*
- Vib.**: Vibraphone, starting with *pp* and *cresc.*
- Vin I**: Violin I, starting with *p* and *cresc.*
- Vin II**: Violin II, starting with *p* and *cresc.*
- Vla**: Viola, starting with *p* and *cresc.*
- Vc**: Violoncello, starting with *p* and *cresc.*
- Cb**: Contrabasso, starting with *p* and *cresc.*

Jobimniana

27

24

Picc.

Fl 1/2

Ob.

Eng. Hn.

Cl 1/2

Cl 3

Bsn 1/2

Hn 1/2

Hn 3/4

A Sax 1/2

T Sax 2

T Sax 4

B Sax 5

Tpr 1/2

Flg 3/4

Tbn 1/2

Tbn 3/4

Tba

Bar.

Timp.

Perc.

Guit.

Bx. El.

Pno.

Vib.

Vln I

Vln II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

Uniss.

Jobimniana

25 **GG** *rall.*

Picc.
Fl 1/2
Ob.
Eng. Hn.
Cl 1/2
Cl 3
Bsn 1/2
Hn 1/2
Hn 3/4
A Sax 1/2
T Sax 2
T Sax 4
B Sax 5
Tpt 1/2
Flg 3/4
Tbn 1/2
Tbn 3/4
Tba
Bar.
Timp.
Perc.
Guit.
Bx. El.
Pno.
Vib.
Vln I
Vln II
Vla.
Vc.
Cb.

ANEXO 2
Jobimniana II

5

"JOBIMNIANA"

JOBIMNIANA

①

TRUMP 1

"JOBIMNIANA"

ARR. CARLOS PEREIRA

6 COM FANTAZIA - $\text{♩} = 80$ (1 ou -)

Handwritten musical score for Trumpet 1, titled "JOBIMNIANA" by Carlos Pereira. The score is for a jazz orchestra and includes parts for various instruments: C. Sax., Clar., Pic., Trp., P. Sax., Bass, Piano, Vib., Vcl., C. Sax., and C. Sax. The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics. The title "JOBIMNIANA" is written in large, bold letters. The arranger's name "ARR. CARLOS PEREIRA" is written in the top right. The tempo is marked "COM FANTAZIA" with a quarter note equal to 80 beats per minute. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like "pp" and "ppp". There are also some handwritten annotations and a circled "STR" in the lower part of the score.

Tromp 3

Annotations:

- Circled Numbers:** 5 (green), 2 (purple), 19 (red), 4 (blue), 6 (orange).
- Circled Text:** CL (blue), FL (orange), OB (purple).
- Dynamics:** pp, p, mp, f.
- Articulation:** acc, stacc.
- Performance Markings:** ppp, poco rall., rit.
- Handwritten Notes:** Solo, Scat, SAT, ATP, MP, MD, A.P.

MÚSICAS E INSTRUMENTAIS

3 144

Picc. 1/2 4/4

1, 2 Flts 1/2 4/4

OB 1/2 4/4

1, 2 Clar. 1/2 4/4

Bas. 1/2 4/4

PERC. 1/2 4/4

1, 2 Cor Ang. 1/2 4/4

1, 2 Bas. 1/2 4/4

1, 3 Clar. 1/2 4/4

2, 4 Bas. 1/2 4/4

Timp. 1/2 4/4

B.D. 1/2 4/4

VB. 1/2 4/4

Piano 1/2 4/4

1. Viol. 1/2 4/4

2. Viol. 1/2 4/4

Viola 1/2 4/4

Cello 1/2 4/4

Cont. 1/2 4/4

141

Handwritten musical score for a symphony orchestra, featuring various instruments and dynamic markings. The score is divided into systems, with measures 148 and 149 clearly marked.

Measures 148 and 149: The score begins with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The woodwinds (Piccolo, Flutes 1 & 2, Oboe, Clarinet 1 & 2, Bassoon) and strings (Violins 1 & 2, Violas, Cellos, Double Basses) play melodic lines with various articulations and dynamics. The brass section (Trumpets 1 & 2, Trombones 1, 2, & 3, Tuba, Timpani) provides harmonic support. The piano part includes a bass line with chords and a right hand with chords and moving lines.

Measures 150 and 151: The score continues with similar melodic and harmonic textures. The woodwinds and strings maintain their melodic lines, while the brass section provides harmonic support. The piano part continues with its bass line and right hand accompaniment.

Measures 152 and 153: The score concludes with a final cadence. The woodwinds and strings play their final notes, while the brass section provides a strong harmonic foundation. The piano part concludes with a final chord.

Dynamic Markings: The score includes various dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *pp* (pianissimo), *ppz* (pianissimo zwoelf), *ppz2*, *ppz3*, *ppz4*, *ppz5*, *ppz6*, *ppz7*, *ppz8*, *ppz9*, *ppz10*, *ppz11*, *ppz12*, *ppz13*, *ppz14*, *ppz15*, *ppz16*, *ppz17*, *ppz18*, *ppz19*, *ppz20*, *ppz21*, *ppz22*, *ppz23*, *ppz24*, *ppz25*, *ppz26*, *ppz27*, *ppz28*, *ppz29*, *ppz30*, *ppz31*, *ppz32*, *ppz33*, *ppz34*, *ppz35*, *ppz36*, *ppz37*, *ppz38*, *ppz39*, *ppz40*, *ppz41*, *ppz42*, *ppz43*, *ppz44*, *ppz45*, *ppz46*, *ppz47*, *ppz48*, *ppz49*, *ppz50*, *ppz51*, *ppz52*, *ppz53*, *ppz54*, *ppz55*, *ppz56*, *ppz57*, *ppz58*, *ppz59*, *ppz60*, *ppz61*, *ppz62*, *ppz63*, *ppz64*, *ppz65*, *ppz66*, *ppz67*, *ppz68*, *ppz69*, *ppz70*, *ppz71*, *ppz72*, *ppz73*, *ppz74*, *ppz75*, *ppz76*, *ppz77*, *ppz78*, *ppz79*, *ppz80*, *ppz81*, *ppz82*, *ppz83*, *ppz84*, *ppz85*, *ppz86*, *ppz87*, *ppz88*, *ppz89*, *ppz90*, *ppz91*, *ppz92*, *ppz93*, *ppz94*, *ppz95*, *ppz96*, *ppz97*, *ppz98*, *ppz99*, *ppz100*.

Other Markings: The score includes various performance instructions such as *arco*, *ms* (marcato), *ppz* (pianissimo zwoelf), *ppz2*, *ppz3*, *ppz4*, *ppz5*, *ppz6*, *ppz7*, *ppz8*, *ppz9*, *ppz10*, *ppz11*, *ppz12*, *ppz13*, *ppz14*, *ppz15*, *ppz16*, *ppz17*, *ppz18*, *ppz19*, *ppz20*, *ppz21*, *ppz22*, *ppz23*, *ppz24*, *ppz25*, *ppz26*, *ppz27*, *ppz28*, *ppz29*, *ppz30*, *ppz31*, *ppz32*, *ppz33*, *ppz34*, *ppz35*, *ppz36*, *ppz37*, *ppz38*, *ppz39*, *ppz40*, *ppz41*, *ppz42*, *ppz43*, *ppz44*, *ppz45*, *ppz46*, *ppz47*, *ppz48*, *ppz49*, *ppz50*, *ppz51*, *ppz52*, *ppz53*, *ppz54*, *ppz55*, *ppz56*, *ppz57*, *ppz58*, *ppz59*, *ppz60*, *ppz61*, *ppz62*, *ppz63*, *ppz64*, *ppz65*, *ppz66*, *ppz67*, *ppz68*, *ppz69*, *ppz70*, *ppz71*, *ppz72*, *ppz73*, *ppz74*, *ppz75*, *ppz76*, *ppz77*, *ppz78*, *ppz79*, *ppz80*, *ppz81*, *ppz82*, *ppz83*, *ppz84*, *ppz85*, *ppz86*, *ppz87*, *ppz88*, *ppz89*, *ppz90*, *ppz91*, *ppz92*, *ppz93*, *ppz94*, *ppz95*, *ppz96*, *ppz97*, *ppz98*, *ppz99*, *ppz100*.

Handwritten musical score for a full orchestra. The score is divided into four systems, each containing multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left are: Picc., 1/2 Flts., OB., 1-2 Clar., A. Clar., Tenor, B♭, Cori. 1/2, 1-2 Pro., 3-4, 1-3 Trombones, 2-4, Perc. Timb., Snare, Cym. Elec., Piano, 1. Vln., 2. Vln., Vln. III, Cel., and Cb.

Key features of the score include:

- Tempo/Performance Markings:** "non" (nono) is written above the first system. "rall" (rallentando) is circled in the Bassoon and Cymbal/Electric Cymbal parts.
- Rehearsal Marks:** Circled numbers 6, 4, and 5 are placed above the first three measures of the score.
- Dynamic Markings:** Various dynamics such as *p* (piano), *f* (forte), and *mf* (mezzo-forte) are used throughout.
- Articulation:** Accents and slurs are present on many notes.
- Staff Labels:** Each staff is clearly labeled with the instrument name and its part number.

29 *MOVIDO!*
 5 6 Δ Δ ⑥ MENOS 4 3

CLARINETTE
 CORO 1-2
 2a PIA
 4a
 VAS
 CELLO
 C.B.A.
 C.B.A. ELECTRO

34 3 4 2 3 3 4

PICCOLO
 1a FLUTE
 PIANO
 1a VAS DIV.
 2a VAS DIV.
 VAS DIV.
 CELLO
 C.B.A.
 C.B.A. ELECTRO

INSTRUMENTAIS
 MANONICA

51 LUMPOUGO MOVIDO

8

1^a Clarinet
2^a Clarinet
Corno 1
Corno 2
Fagot
Tromba
Trombone
Piano
Vcl. 1
Vcl. 2
Vln. 1
Vln. 2
Cello
Bass

1^a Clarinet
2^a Clarinet
Corno 1
Corno 2
Fagot
Tromba
Trombone
Piano
Vcl. 1
Vcl. 2
Vln. 1
Vln. 2
Cello
Bass

POCO ROLL

CLDR. →

1561 E. INSTRUMENTAIS

POCO ROLL

9

170 **MIIVOS**
Solo **CONTRASO**

1st Clarinet
Violins 1 & 2
Violas
Cellos
Contrabasses

170 **BOSSA NOVA**
T₂ DE SAMBA - $\text{♩} = 72$ (1-144)

Piano
Percussion
Violins 1 & 2
Violas
Cellos
Contrabasses

pp cresc. aos poucos

(40)

FLUTES
 Flute 1: *1. Pizz. Picc.*
 Flute 2: *2. Pizz. Picc.*

CLARINETS
 Clarinet: *1. Pizz. Picc.*

WOODWINDS
 Bassoon: *1. Pizz. Picc.*
 Bassoon 2: *2. Pizz. Picc.*

BASS

PIANO
1. Pizz. Picc.
2. Pizz. Picc.

VIOLINS
 Violin 1: *1. Div.*
 Violin 2: *2. Div.*

VIOLA
1. Div.

CELLO
1. Div.

DOUBLE BASS

Annotations:
 - Dynamics: *mp, f, mf, sf, sfz, sfz2, sfz3*
 - Performance instructions: *1. 2. soli, 1. 2. soli, 1. 2. soli, 1. 2. soli*
 - **MEAS** (boxed) at measure 40
 - **BASE** (boxed) at measure 40
 - **78** (boxed) at measure 40
 - **178** (boxed) at measure 40
 - **179** (boxed) at measure 40
 - **78** (boxed) at measure 40
 - **78** (boxed) at measure 40

Handwritten musical score for the first system, featuring woodwinds, brass, and strings. The score includes the following parts:

- 1-3 FLUTE 1 & 2:** Melodic lines with various ornaments and dynamics.
- 1-3 FLUTE 3:** Melodic line with ornaments.
- 2-4 FLUTE 4:** Melodic line with ornaments.
- BASSOON:** Melodic line with ornaments.
- TRUMPET:** Harmonic accompaniment with notes C, Bb, and Cm1.
- CLARINET:** Harmonic accompaniment with notes C, Bb, and Cm1.
- VIOLA:** Sustained notes with slurs.
- CELLO:** Sustained notes with slurs.
- CONTRABASS:** Sustained notes with slurs.

Handwritten musical score for the second system, which is completely crossed out with a large 'X'.

The parts listed on the left side of the system are:

- 1-3 FLUTE 1 & 2
- 1-3 FLUTE 3
- 2-4 FLUTE 4
- BASSOON
- CORNET 1 & 2
- PISTON 1 & 2
- TRUMPET
- CLARINET
- BASSOON
- VIOLA
- CELLO
- CONTRABASS

Handwritten musical score for a symphony orchestra. The score is divided into two systems of staves.

System 1 (Top):

- Flutes (Fl. 1-3):** Flute 1 (1-3), Flute 2 (2-4), Flute 3 (3-4). Includes dynamics like *mp* and *mf*.
- Clarinet (Clari):** Clarinet in B-flat (Clari 2).
- Cor Anglais (Coro):** Cor Anglais (1-2).
- Trumpets (TRUMP.):** Trumpets (1-3). Includes dynamics like *mp* and *mf*.
- Trumpets (TRUMPOS):** Trumpets (1-3).
- Piccolo (Picc.):** Piccolo (1-2).
- Drum (Bati):** Drum (1-2).
- Violins (VLA):** Violins (1-2).
- Violas (VCL):** Violas (1-2).
- Cello (CEL):** Cello (1-2).
- Double Bass (C.B.):** Double Bass (1-2).

System 2 (Bottom):

- Flutes (Fl. 1-3):** Flute 1 (1-3), Flute 2 (2-4), Flute 3 (3-4).
- Clarinet (Clari):** Clarinet in B-flat (Clari 2).
- Cor Anglais (Coro):** Cor Anglais (1-2).
- Piccolo (Picc.):** Piccolo (1-2).
- Drum (Bati):** Drum (1-2).
- Violins (VLA):** Violins (1-2).
- Violas (VCL):** Violas (1-2).
- Cello (CEL):** Cello (1-2).
- Double Bass (C.B.):** Double Bass (1-2).

Handwritten Annotations:

- 186 (circled)
- 187 (circled)
- 188 (circled)
- 189 (circled)
- 190 (circled)
- 191 (circled)
- 192 (circled)
- 193 (circled)
- 194 (circled)
- 195 (circled)
- 196 (circled)
- 197 (circled)
- 198 (circled)
- 199 (circled)
- 200 (circled)
- 201 (circled)
- 202 (circled)
- 203 (circled)
- 204 (circled)
- 205 (circled)
- 206 (circled)
- 207 (circled)
- 208 (circled)
- 209 (circled)
- 210 (circled)
- 211 (circled)
- 212 (circled)
- 213 (circled)
- 214 (circled)
- 215 (circled)
- 216 (circled)
- 217 (circled)
- 218 (circled)
- 219 (circled)
- 220 (circled)
- 221 (circled)
- 222 (circled)
- 223 (circled)
- 224 (circled)
- 225 (circled)
- 226 (circled)
- 227 (circled)
- 228 (circled)
- 229 (circled)
- 230 (circled)
- 231 (circled)
- 232 (circled)
- 233 (circled)
- 234 (circled)
- 235 (circled)
- 236 (circled)
- 237 (circled)
- 238 (circled)
- 239 (circled)
- 240 (circled)
- 241 (circled)
- 242 (circled)
- 243 (circled)
- 244 (circled)
- 245 (circled)
- 246 (circled)
- 247 (circled)
- 248 (circled)
- 249 (circled)
- 250 (circled)
- 251 (circled)
- 252 (circled)
- 253 (circled)
- 254 (circled)
- 255 (circled)
- 256 (circled)
- 257 (circled)
- 258 (circled)
- 259 (circled)
- 260 (circled)
- 261 (circled)
- 262 (circled)
- 263 (circled)
- 264 (circled)
- 265 (circled)
- 266 (circled)
- 267 (circled)
- 268 (circled)
- 269 (circled)
- 270 (circled)
- 271 (circled)
- 272 (circled)
- 273 (circled)
- 274 (circled)
- 275 (circled)
- 276 (circled)
- 277 (circled)
- 278 (circled)
- 279 (circled)
- 280 (circled)
- 281 (circled)
- 282 (circled)
- 283 (circled)
- 284 (circled)
- 285 (circled)
- 286 (circled)
- 287 (circled)
- 288 (circled)
- 289 (circled)
- 290 (circled)
- 291 (circled)
- 292 (circled)
- 293 (circled)
- 294 (circled)
- 295 (circled)
- 296 (circled)
- 297 (circled)
- 298 (circled)
- 299 (circled)
- 300 (circled)

94 (13)

PIST 3/4

TOMBO 1-3

JAZZ

CONTRA (ELEPH)

BASS

PIANO

VLS 1-5

VLA 1-5

CELLI

94

PIST 3/4

TOMBO 1-3

JAZZ

CONTRA (ELEPH)

BASS

PIANO

VLS 1-5

VLA 1-5

CELLI

102

102

102

102

Detailed description of the musical score: The score is handwritten and consists of two systems of staves. The first system is numbered '94' and includes staves for Piano (PIST), Tombo (TOMBO), Jazz (JAZZ), Contra (ELEPH), Bass (BASS), and Piano (PIANO). The second system is numbered '102' and includes staves for PIST, TOMBO, JAZZ, CONTRA (ELEPH), BASS, PIANO, VLS (Violins 1-5), VLA (Violas 1-5), and CELLI (Cellos). The score contains various musical notations including clefs, time signatures (3/4), dynamics (mf, f, rit.), articulation (accents, slurs), and performance instructions like 'Staccato' and 'Pizzicato'. There are also circled numbers and some corrections.

Handwritten musical score for the first system. The score includes parts for PIST (3/4), TONES (1-3 and 2-4), Guit (Guit and Guit), Bass (Bass), Piano (Piano), and strings (1st and 2nd Violins, Violas, and Cellos). The music is in a key with one flat and a 3/4 time signature. There are handwritten annotations: "P FAK" in a circle above the first measure, "14" in a circle above the second measure, and "408" in a box above the third measure. The string parts feature triplets and slurs. The piano part has a "P.E.D." marking. The bass part has a "rit." marking. The guitar parts have "Guit" and "Guit" labels.

Handwritten musical score for the second system, continuing the piece. It includes the same instrumental parts as the first system. The notation continues with similar rhythmic patterns and melodic lines. There are handwritten annotations: "rit." above the bass part in the third measure, and "rit." above the bass part in the fourth measure. The string parts continue with triplets and slurs. The piano part has a "P.E.D." marking. The guitar parts have "Guit" and "Guit" labels.

114 *Andante* *0.2-3cl!*

15

Flts 2/3 *ms*

Guitar *mp*

Clarin. Elec. *mp*

Gtr. *RIT.*

Piano *ms*

114 *mp* *PEU.*

Vls. 1/2 *mp*

Vlas. *mp*

Cello *mp*

122

Flts 2/3

Guitar

Clarin. Elec.

Gtr.

Piano

122 *mp* *PEU.*

Vls. 1/2

Vlas.

Cello

122

1

Picc. 2

Fl.

Guit.

CEL.

BAT.

Piano

VLS. 12

VLS. 23

VLS.

CEL.

Handwritten musical score for measures 1-7. The score includes staves for Piccolo 2, Flute, Guitar, Cello, Bass, Piano, and Violins. The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *pp*, *mp*, *mf*, and *ppp*. Chord symbols like *F#1*, *Bb7*, and *Db7* are present. Performance instructions include *SOZZ*, *REGA-PICO*, *REGUE MASHIN*, and *PEP*. The piano part includes *PEP* markings and *SOZZ* dynamics.

Picc. solo

Pica-solo

GND solo

Handwritten musical score for Piccolo solo and GND solo. The Piccolo solo part is marked *pp* and *SOZZ*. The GND solo part is marked *pp* and *SOZZ*. The score includes dynamic markings like *pp* and *SOZZ*, and performance instructions such as *SOZZ* and *SOZZ*.

Handwritten musical score for a symphony orchestra, page 21. The score includes staves for Flute 1 & 2, Oboe, Saxophone Baritone, Piccolo 1 & 2, Trombones 1-4, Timpani, Piano, Violins 1 & 2 Divisi, Violas Divisi, and Cellos/Double Basses Divisi. The music is in 3/4 time and features various dynamics such as mp, mf, and p. There are several handwritten annotations, including circled numbers 1340 and 1341, and the word 'VELVET' written above some notes. The score shows a melodic line in the woodwinds and strings, with some rests and dynamic markings.

(18)

150

TAMBOURIN RIT.

CELLO

CLARINETE

CLARINETE ELETRICO

SOLO - PIZZ

SOLO (NOTAS CURTAS COM PIZZ)

MP

mf

f

[Pizz-soul]

158

TAMBOURIN

CELLO

CLARINETE

CLARINETE ELETRICO

MP

mf

f

TAMBOURIN

CELLO

CLARINETE

CLARINETE ELETRICO

MP

mf

f

PIANO

OB

166

Pizzosolo

MP

TAMBOURIN

PIANO

166

RIT.

MP

166

VLA 1

VLA 2

VLA 3

CELLO

CLARINETE

CLARINETE ELETRICO

MP

f

[Pizz]

[Pizz]

[Pizz]

MUSICAS E INSTRUMENTOS CASA RAMON

184

Clarinet 1-2

Truba

1. Violin

2. Violin

Vcllo

Cello

Clarin. Bass

(19)

Sai-a 2

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

182

Clarinet 1-2

Truba

1. Violin

2. Violin

Vcllo

Cello

Clarin. Bass

TRUPE

ABERUS (a 2)

[ENTRA CANÇÃO]

Rit

182

pp

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

TRUPE

VIOLINOS

Cello

Clarin. Bass

Clarin. Bass

mf

mf

mf

mf

[190]
TOMP.
CLARO
RIT.

[191]
PIZZ.
VI 5
VI 2
VI 3
CEL.
CLARO
CLAR.

[192]
PICCOLI
FUTS.
CAO
FHT 3/2
FHT 2/2
CONS.
1.
2.
3.
TRONES.
1.
2.
3.
4.
J.
CLARO
FHT.
TOMP.
CLARO
CLAR.

[193]
VI 5
VI 2
VI 3
CLARO

[194]

Handwritten musical score for measures 204-206. The score includes staves for Flute 1 & 2, Oboe, Clarinet, Horns (1-3 and 24), Bassoon, Trumpets (1-3 and 9), Trombones (1-3 and 9), Piano, Violins (1-2), and Violas. The music features complex rhythmic patterns with many accidentals and dynamic markings. A circled measure number '204' is visible at the top.

Handwritten musical score for measures 206-208. The score includes staves for Flute 1 & 2, Oboe, Clarinet, Horns (1-3 and 9), Trombones (1-3 and 9), Violins (1-2), Violas, and Cello/Double Bass. The music continues with complex rhythmic patterns and dynamic markings. Measure numbers '206' and '208' are written in large, bold letters at the beginning of their respective staves.

214

Clarinet 1-2

12

VLS

2^a

CELLO

CLARINETE

Handwritten musical score for measures 214-216. Includes staves for Clarinet 1-2, Violins 1 & 2, Cello, and Clarinet. Dynamic markings include *mf* and *pp*. A circled "226" is at the top of the page.

215

Flute 3^a

Flute 1-2

Oboe

Clarinet

Flute

Timpani

Handwritten musical score for measures 215-216. Includes staves for Flute 3^a, Flute 1-2, Oboe, Clarinet, Flute, and Timpani. Dynamic markings include *mp* and *pp*. Includes performance instructions like "PICK.", "PAGAM-SAX", and "TUTTA".

12

VLS

2^a

VLS

CELLO

CLARINETE

Handwritten musical score for measures 217-218. Includes staves for Violins 1 & 2, Violins, Cello, and Clarinet. Dynamic markings include *mp* and *pizz.*

223

Picc

Fl 1

Fl 2

Ob

Cl

SA

SO

CO

PS

TR

TM

Gu

CB

SM

223

Varco

V1

V2

V3

CEL

CLB

223

Handwritten musical score for orchestra and strings, measures 223-225. The score includes parts for Flutes, Oboe, Clarinet, Saxophones, Cor Anglais, Percussion (Tom, Snare, Cymbal), Guitar, Bassoon, Bass Drum, Violins, Viola, Cello, and Double Bass. The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Fl
Fl
Ob
Cl
SA
SO
CO
PS
TR
TM
Gu
CB
SM

24

Handwritten musical score for various instruments. The score is organized into systems, with each system containing multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left include:

- FLT 1 and 2
- OB
- CLAR 1, 2, and 3
- BAS
- COR
- TRUMP 1, 2, and 3
- TROMB 1 and 2
- DB
- CLAR ELE
- VBAS
- CELI
- CLAR

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are several instances of the number "1231" written in a box, likely indicating a first ending or a specific measure. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is written in a clear, legible hand.

MUSICAS E INSTRUMENTAIS

COMPARAZIA

Handwritten musical score for multiple instruments. The score is organized into systems, with each system containing staves for different instruments. The instruments listed on the left side of the page include:

- Flt 1/2
- Flt 2/3
- Oboe
- Clarinet
- Piccolo
- Saxophone
- Bassoon
- Coro
- Trumpet 1-2
- Trumpet 3-4
- Trumpet 1-3
- Trumpet 2-4
- Trombone
- Timpani
- Drum
- Cymbal
- Bass
- Violin 1
- Violin 2
- Viola
- Cello
- Double Bass

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are several instances of the number '238' written in large, bold letters, likely indicating a rehearsal mark. Other markings include 'SOLO', 'P', 'mf', 'mb', and 'd=d'. The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

Handwritten notes on the right margin, possibly indicating instrument assignments or performance instructions:

- Flt 1
- Flt 2
- O
- C
- Al
- Clarinet
- Piccolo
- Sax
- Bassoon
- Coro
- Tr 1
- Tr 2
- Tr 3
- Tr 4
- Tr 5
- Tr 6
- Tr 7
- Tr 8
- Tr 9
- Tr 10
- Tr 11
- Tr 12
- Tr 13
- Tr 14
- Tr 15
- Tr 16
- Tr 17
- Tr 18
- Tr 19
- Tr 20
- Tr 21
- Tr 22
- Tr 23
- Tr 24
- Tr 25
- Tr 26
- Tr 27
- Tr 28
- Tr 29
- Tr 30
- Tr 31
- Tr 32
- Tr 33
- Tr 34
- Tr 35
- Tr 36
- Tr 37
- Tr 38
- Tr 39
- Tr 40
- Tr 41
- Tr 42
- Tr 43
- Tr 44
- Tr 45
- Tr 46
- Tr 47
- Tr 48
- Tr 49
- Tr 50
- Tr 51
- Tr 52
- Tr 53
- Tr 54
- Tr 55
- Tr 56
- Tr 57
- Tr 58
- Tr 59
- Tr 60
- Tr 61
- Tr 62
- Tr 63
- Tr 64
- Tr 65
- Tr 66
- Tr 67
- Tr 68
- Tr 69
- Tr 70
- Tr 71
- Tr 72
- Tr 73
- Tr 74
- Tr 75
- Tr 76
- Tr 77
- Tr 78
- Tr 79
- Tr 80
- Tr 81
- Tr 82
- Tr 83
- Tr 84
- Tr 85
- Tr 86
- Tr 87
- Tr 88
- Tr 89
- Tr 90
- Tr 91
- Tr 92
- Tr 93
- Tr 94
- Tr 95
- Tr 96
- Tr 97
- Tr 98
- Tr 99
- Tr 100

3 (27) **(244)**

(27)

(244)

(241)

(244)

Flu 1^o
Flu 2^o
Ob
1^o Cla
2^o Cla
Sax 1^o
Sax 2^o
Cor
1^o Cor
2^o Cor
1^o Vn
2^o Vn
3^o Vn
1^o Vc
2^o Vc
Cb
Perc 1^o
Perc 2^o
Tbn
2^o Tbn
Tm
Sn
Gr
CIB
Ele
Pir
1^o Vn
2^o Vn
3^o Vn
1^o Vc
2^o Vc
Cb
Perc 1^o
Perc 2^o
Tbn
2^o Tbn
Tm
Sn
Gr
CIB
Ele
Pir

Handwritten musical score for a concert band. The score is organized into three systems, each featuring a prominent handwritten "251" marking in red ink. The instruments included are:

- Flute (1st and 2nd)
- Oboe
- Clarinet (1st and 2nd)
- Alto Saxophone (1st and 3rd)
- Tenor Saxophone (2nd and 4th)
- Baritone Saxophone
- Cornet (1st and 2nd)
- Piccolo (1st and 2nd)
- Trombone (1st, 2nd, and 4th)
- Timpani
- Bass Drum
- Cymbal/Electronic Percussion
- Piano
- Violins (1st and 2nd)
- Viola
- Cello
- Double Bass

The score contains various musical notations including notes, rests, slurs, and dynamics. The "251" markings are placed at the beginning of the second measure in each system.

(24)

FLT 1
 FLT 2
 Oboe
 Clarinet 1
 Clarinet 2
 Alto Saxophone
 Tenor Saxophone
 Bass Saxophone
 Cor Anglais
 Piccolo
 Trombone 1
 Trombone 2
 Trumpet 1
 Trumpet 2
 Timpani
 Bass Drum
 Cymbal
 Piano
 Violin 1
 Violin 2
 Viola
 Cello
 Double Bass

1257 6 4 30 ROLL

Fl 1 2
Flts 1 2
Oboc 1 2
Clm 1 2
Pia 1 2 3 4
Sax 1 2 3 4
Bm
Cura 1 2
Pia 1 2 3 4
Tm 1 2
L 1 2
Timp
GAL
Clm ELEC
Pimp
VLS 1 2
Vms
Cora
Clm

1258

1259

1251

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA
UNIVERSIDADE LIVRE DE MÚSICA "M. TOM JOBIM"
ORQUESTRA JAZZ SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO

ANEXO 3
Seleção de Imagens

Imagem 2a: Alguns dos primeiros exercícios propostos, turma da disciplina Arranjo, Unicamp. Transposição para grupo misto de sopros de trecho da *Ária da Quarta Corda*, de J. S. Bach

Handwritten musical score for a mixed woodwind ensemble, titled "TRANSCREVER PARA (7/10/189)". The score is marked "TODO EM 'C'" and "LENTO". The instrumentation includes Clarinet Piccolo (CLAR. PICCO), Clarinet (CLAR.), Alto Saxophone (ALTO), Tenor Saxophone (TEN.), and Clarinet Bass (CLAR. B.). The score is divided into two systems, each with five staves. The first system includes dynamic markings like *p* and *f*, and performance instructions such as "simile". The second system continues the musical notation for the same instruments.

TRANSCREVER PARA (7/10/189)
MISTURA - PICO: CLAR. EB - CLAR. BB - SAX. ALTO EB - TENOR. CLAR. B. EB

TODO EM "C"
LENTO

CLAR. PICCO
CLAR.
ALTO
TEN.
CLAR. B.

CLAR. PICCO
CLAR.
ALTO
TEN.
CLAR. B.

Imagem 2b: Exercícios de transposição para grupo misto de saxofones e metais.

7/06/89

MISTURA - PIST. - SAX ALT. - SAX TEN. - TBOONE - SAX BARI.

MOD.º

PIST. (Piccolo)

SAX ALT. (Alto Saxophone)

SAX TEN. (Tenor Saxophone)

TBOONE (Trumpet)

SAX BARI. (Baritone Saxophone)

PIST.

ALT.

TEN.

TBOONE

BARI.

Imagem 3: Carta de recomendação do maestro escrita quando de meu concurso para docente na Universidade Federal de Uberlândia.

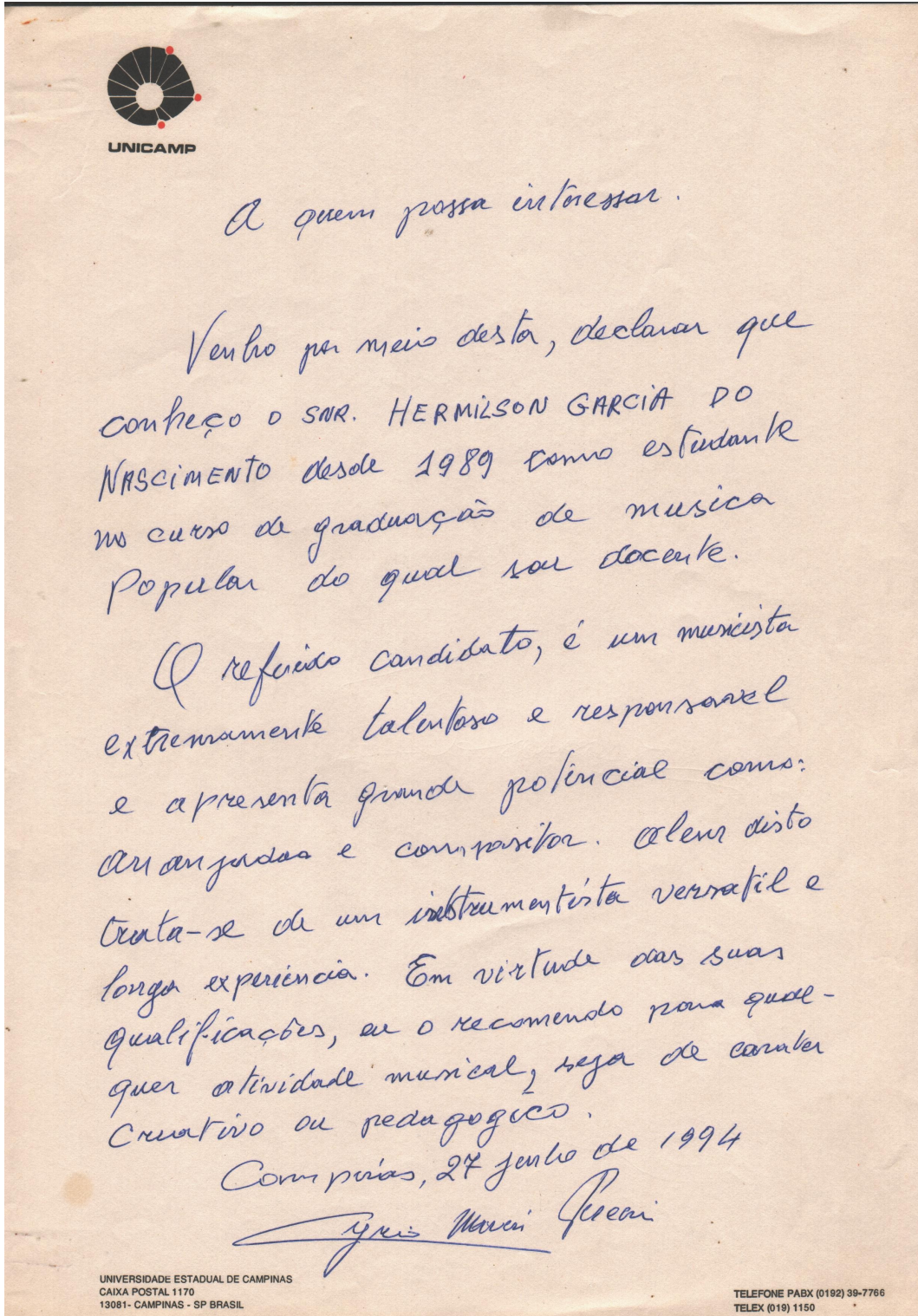


Imagem 4: Dedicatória em arranjo feito para nossa composição (parceria com Deuler Andrade).

PARA O BUD, UM ARRANJADOR DE FUTURO, PARA O FUTURO!!!

"SÓ CARNAVAL"

BUD GARCIA

ARR. CYRO PEREIRA

MOD: (???)

SÓLO

FLUG. (Bb)

VLS. 1^a

VLS. 2^a

VAS

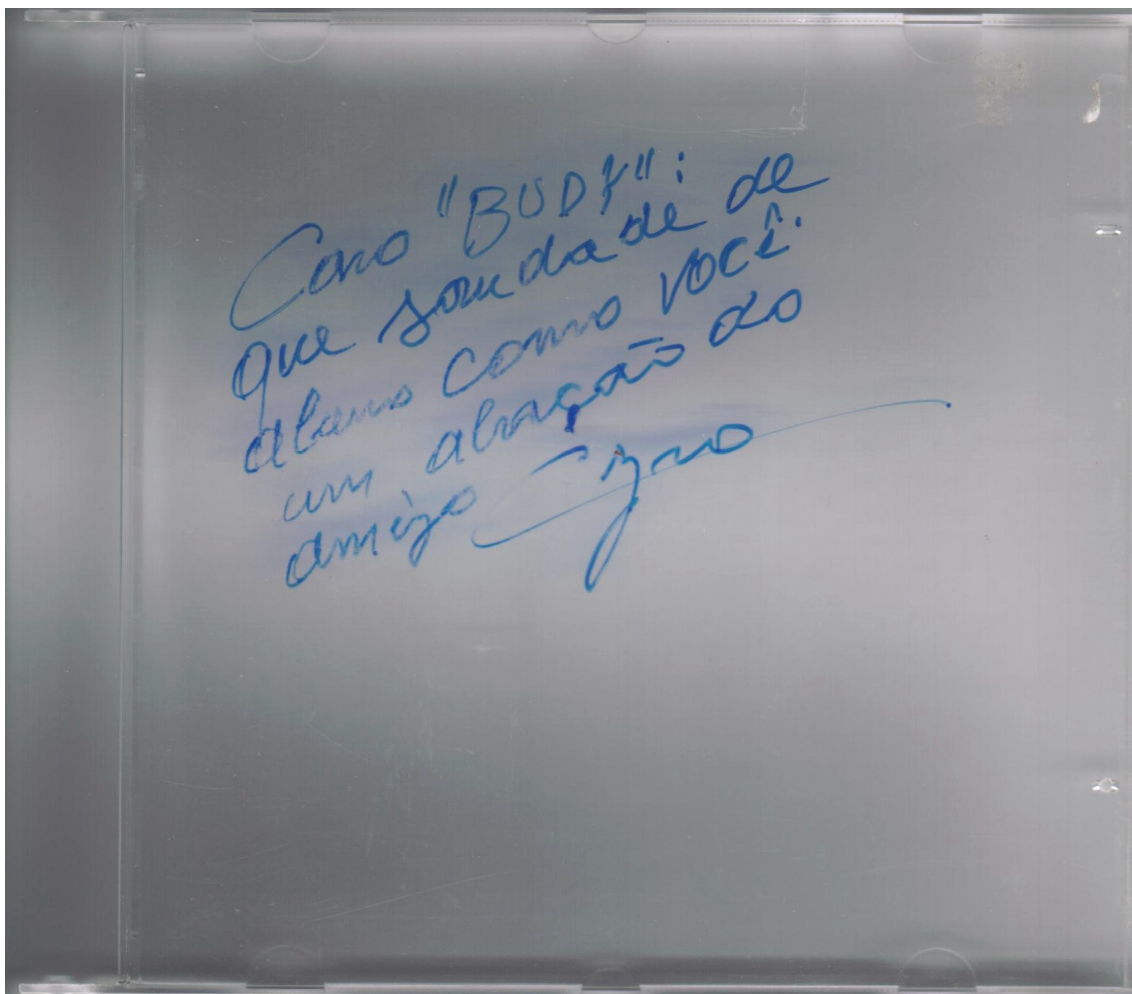
CEL.

BAT.

Perc. (C/2)

C/2

Imagem 5: Dedicatória na caixa de seu CD Cyro Pereira, 50 anos de música



Cyro Marin Pereira (1929-2011)