



Programa de Pós-Graduação em Música

MILENE JORGE ALIVERTI

O VIOLONCELO E CYRO PEREIRA:

UM BREVE RELATO DA TRAJETÓRIA DO VIOLONCELO NO BRASIL, E ESTUDO DA OBRA *BRASILIANA N. 3* PARA VIOLONCELO E ORQUESTRA, COM VISTAS À REALIZAÇÃO DE UMA EDIÇÃO PRÁTICA E GRAVAÇÃO

FLORIANÓPOLIS/SC
2023

MILENE JORGE ALIVERTI

O VIOLONCELO E CYRO PEREIRA:

UM BREVE RELATO DA TRAJETÓRIA DO VIOLONCELO NO BRASIL, E ESTUDO
DA OBRA *BRASILIANA N. 3* PARA VIOLONCELO E ORQUESTRA, COM VISTAS À
REALIZAÇÃO DE UMA EDIÇÃO PRÁTICA E GRAVAÇÃO

Tese apresentada na Universidade do Estado de
Santa Catarina, como requisito parcial à
obtenção do título de Doutor em Música.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Sauerbronn de
Barros

FLORIANÓPOLIS/SC
2023

FICHA CATALOGRÁFICA

Ficha catalográfica desenvolvida Dados fornecidos pela autora.

ALIVERTI, Milene Jorge, 1969.

O Violoncelo e Cyro Pereira: Um breve relato da trajetória do violoncelo no Brasil, e estudo da obra Brasileira n. 3 para violoncelo e orquestra, com vistas à realização de uma edição prática e gravação. Florianópolis/SC. UDESC, CEART, 2023. 294 p.

TESE, Doutorado em Música (Práticas Interpretativas)

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA

MILENE JORGE ALIVERTI

O VIOLONCELO E CYRO PEREIRA:

UM BREVE RELATO DA TRAJETÓRIA DO VIOLONCELO NO BRASIL, E ESTUDO DA OBRA *BRASILIANA N. 3* PARA VIOLONCELO E ORQUESTRA, COM VISTAS À REALIZAÇÃO DE UMA EDIÇÃO PRÁTICA E GRAVAÇÃO.

Tese apresentada na Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Música.

Data de aprovação: ____ / ____ / ____

Conceito: _____

BANCA EXAMINADORA

Orientador: _____
DOUTOR, Guilherme Sauerbronn de Barros, UDESC

Membro: _____
DOUTORA, Maria Bernardete Castelan Pòvoas, UDESC

Membro: _____
DOUTORA, Ângela Ferrari, UFSM.

Membro: _____
DOUTOR, Robert John Suetholz, USP

Membro: _____
DOUTOR, Luiz Guilherme Duro Goldberg, UFPEL

FLORIANÓPOLIS – SC
2023

AGRADECIMENTOS

A Deus e aos meus pais e avós pela vida e apoio, mesmo de tão longe.

Aos meus filhos Gabriel e Cecília, pela compreensão do meu afastamento para realizar este projeto.

Ao meu companheiro Ivan Wouters, pela valorização do meu trabalho.

Ao meu orientador Guilherme Sauerbronn de Barros, pela paciência e capacidade.

Aos meus alunos, que compreenderam e apoiaram meus estudos.

Aos professores e colegas da UDESC, que me abriram horizontes.

À querida professora Cristina Caparelli, pelas orientações antes do início do meu doutorado que me levaram à UDESC.

Ao querido maestro Ernani Aguiar, pelas informações sobre violoncelistas do barroco mineiro.

Ao amigo Marcos Beber pelo apoio, com a pesquisa junto aos jesuítas e o período colonial.

Ao colega Jefferson Colling, pelo apoio na transcrição e edição do manuscrito da obra.

À minha amiga e irmã Lúcia Cervini, por ter aceitado o desafio de ser a primeira a tocar a redução para piano da Brasileira n. 3.

À querida colega Ângela Ferrari, por me ajudar corrigindo meus artigos e me apoiando em minhas ideias, por mais malucas que fossem.

Ao colega Carlos Eduardo Völker-Fecher, por me ajudar a fazer a Brasileira n. 3 do Cyro com a Orquestra do Instituto de Artes da UFRGS.

À minha afilhada Isabela Kaiber Diel, por me auxiliar na revisão de meus artigos.

Ao colega Dhouglas Umabel, por fazer a gravação da obra Brasileira n. 3 para violoncelo.

Às professoras Ângela Ferrari e Bernardete Póvoas, por terem me orientado durante a banca do meu exame de qualificação, cujas observações foram muito importantes e pertinentes, que me ajudaram sobremaneira.

Cedo ele descobriu a harmonia-cor e experimentou sequências de blocos sonoros independentes e emancipados do determinismo da lógica tonal. – “Por que razão, se pergunta sempre, o ‘nome’ de cada acorde? Por que precisam saber de onde ele vem e para onde ele vai? Ouçam estas harmonias. Não são belas? – Sim (dizia o mestre), mas teoricamente erradas. – Se elas me agradam, me servem! Se me dão prazer, as usarei. Aliás, o prazer é a lei!”

(MEDAGLIA, 2003, p. 17-18).

RESUMO

A presente pesquisa tem o objetivo de trazer um pouco da história do violoncelo no Brasil, além de mostrar ao público a obra *Brasiliana n. 3* do compositor Cyro Pereira (1929-2011) para violoncelo e orquestra. Não foram encontradas muitas pesquisas a respeito do compositor, e suas obras para violoncelo ainda são desconhecidas. Metodologicamente, o presente trabalho é composto por uma primeira parte histórica, onde apresentamos nossa pesquisa sobre a trajetória do instrumento violoncelo no Brasil. A pesquisa histórica justifica-se por ser um assunto pouco abordado, com poucos textos de referência até o momento. Teremos em seguida uma biografia do compositor, e, logo após, análise da obra para fins de elaboração de sua edição prática. A parte do violoncelo solista é tratada com maior atenção, acrescida de sugestões para auxiliar sua execução por violoncelistas, com dedilhados e arcadas sugeridos em uma edição prática, sugerindo alternativas para problemas advindos da composição. Trazemos, no apêndice deste trabalho, transcrições de entrevistas e a edição prática da *Brasiliana n. 3*. Nos anexos, constam o manuscrito original e alguns links com gravações da obra.

Palavras-chave: Cyro Pereira; violoncelo; história do violoncelo no Brasil; repertório brasileiro para violoncelo e orquestra.

ABSTRACT

This research aims to bring a little of the cello history in Brazil, in addition to showing the public the work *Brasiliiana n. 3*, by composer Cyro Pereira (1929-2011), for cello and orchestra. We didn't find much research about the composer, and his works for cello are still unknown. Methodologically, the present work consists of a first historical part where we present our research on the trajectory of the cello in Brazil. The historical research is justified because it is a subject little discussed, with few reference texts so far. We will have a biography of the composer, and, shortly after, an analysis of the work for the purpose of preparing a practical edition of it. The solo cello part is treated with greater attention, with the addition of suggestions to aid its performance by cellists with fingerings and bows suggested in a practical edition, showing alternatives for problems arising from the composition. We bring in the appendices of this work some interview transcripts and the practical edition of *Brasiliiana n.3*. In the annexes are listed the original manuscript and some links with recordings of the work.

Keywords: Cyro Pereira; cello; history of the cello in Brazil; Brazilian repertoire for cello and orchestra.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Gaudenzio Ferrari (c.1471 – 1546) / Cúpula da Catedral de Saronno /Itália – 1535	19
Figura 2 – Quadro de Instrumentos inventariados dos estabelecimentos da América Portuguesa – por Marcos Holler	22
Figura 3 – Pintura no teto da Igreja de São Francisco Assunção da Virgem (forro da nave) pintado pelo Mestre Athaíde, Óleo sobre Madeira (1804-1807). Ouro Preto/MG	27
Figura 4 – Detalhe da Obra Assunção de Nossa Senhora, Igreja de São Francisco, Mestre Athaíde (1762-1830): Anjos Músicos. Óleo sobre Madeira (1804-1807). Ouro Preto/MG	28
Figura 5 – Loja de Barbeiros de Jean-Baptiste Debret (1768-1848)	30
Figura 6 – Negros escravizados carregando um piano no Rio de Janeiro. Desenho 1862 – Auguste François Biard	31
Figura 7 – Tabela copiada da Tese de mestrado “Pianismo de Concerto no Rio de Janeiro do Século XIX”, por Paulo Rogério Campos de Faria (p. 21)	37
Figura 8 – Foto de Cyro Pereira	52
Figura 9 – Chôro (início até o compasso 7)	74
Figura 10 – Chôro (compassos 11 a 18)	75
Figura 11 – Chôro (compassos 25 a 28)	76
Figura 12 – Chôro (compassos 31 a 34)	76
Figura 13 – Chôro (compassos 9 a 11)	77
Figura 14 – Chôro (compassos 38 a 46)	78
Figura 15 – Chôro (compassos 70 a 75)	80
Figura 16 – Chôro (compassos finais)	80
Figura 17 – Chôro (compassos iniciais, violoncelo solo)	83
Figura 18 – Chôro (Parte B, violoncelo solo)	85
Figura 19 – Prelúdio (compassos iniciais)	89
Figura 20 – Prelúdio (Primeira frase, compassos 9 a 12)	90
Figura 21 – Prelúdio (Compasso 17 a 21)	90
Figura 22 – Prelúdio (Compasso 30 até o fim)	91
Figura 23 – Prelúdio (Início até o compasso 16, violoncelo solo)	93

Figura 24 – Prelúdio (compasso 17 até o fim, violoncelo solo)	93
Figura 25 – Exemplo de célula rítmica do Frevo	96
Figura 26 – Trecho da seção B de "Freio a óleo" (José Menezes)	97
Figura 27 – Frevo (Abertura, compassos 1 a 10)	99
Figura 28 – Frevo (compassos 36 a 46)	101
Figura 29 – Frevo (compassos 12 a 22)	102
Figura 30 – Frevo (compassos 99 a 108)	103
Figura 31 – Frevo (compassos 119 até o final)	104
Figura 32 – Frevo (Parte editada do solista)	110
Figura 33 – Chôro (manuscrito solista) Compassos 30 a 48	118
Figura 34 – Frevo (solo – manuscrito c. 87 ao final)	118
Figura 35 – Frevo (Grade manuscrita da orquestra c. 5 a 10)	119
Figura 36 – Chôro (Grade manuscrita da orquestra c. 72 a 77)	119
Figura 37 – Chôro (Grade manuscrita da orquestra c. 5 a 8)	120
Figura 38 – Chôro (Grade manuscrita da orquestra c. 72 a 76)	120
Figura 39 – Prelúdio (Grade manuscrita da orquestra c. 16 e 18)	121
Figura 40 – Frevo (Grade manuscrita da orquestra c. 46 a 52)	121
Figura 41 – Frevo (Grade manuscrita da orquestra c. 115 a 120)	122
Figura 42 – Frevo (Grade manuscrita da orquestra c. 62 a 68)	122
Figura 43 – Frevo (Grade manuscrita da orquestra c. 69 a 76)	123
Figura 44 – Foto de Milene Aliverti, Cyro Pereira e sua esposa Esther	127

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Forma geral do Chôro da Brasileira n. 3	73
Quadro 2 – Esquema formal da parte A do Chôro	77
Quadro 3 – Esquema formal da Parte B do Chôro	79
Quadro 4 – Estrutura do Prelúdio	88
Quadro 5 – Estrutura geral do Frêvo	98

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1 – O VIOLONCELO	19
1.1 – Do descobrimento até a expulsão dos jesuítas	19
1.2 – A música no Nordeste	23
1.3 – O Barroco mineiro	25
1.4 – A vinda da Família Real (1808)	33
1.5 – Brasil Império (1822-1889)	38
1.6 – Período das regências (1831-1840)	40
1.7 – Segundo Império (1841-1889)	41
1.8 – Brasil República (1889)	43
1.9 – Século XX	45
CAPÍTULO 2 – O COMPOSITOR CYRO PEREIRA	52
2.1 – Biografia	52
2.2 – Nacionalismo / Brasilidade	55
2.3 – Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo	57
2.4 – Arquivo da Orquestra Jazz Sinfônica	59
2.5 – Acervo pessoal	62
CAPÍTULO 3 – A OBRA “BRASILIANA N. 3”	66
3.1 – Histórico das Brasilianas	66
3.2 – Choro – Gênero	68
3.2.1 – Brasiliana nº 3 – Chôro	72
3.2.2 – Aspectos Técnicos do Violoncelo para o Chôro	81
3.3 – Prelúdio – Gênero	86
3.3.1 – Brasiliana nº 3 – Prelúdio	88
3.3.2 – Aspectos técnicos do violoncelo para o Prelúdio	92
3.4 – Frevo – Gênero	94
3.4.1 – Brasiliana nº 3 – Frevo	98
3.4.2 – Aspectos técnicos do violoncelo para o Frevo	104
CAPÍTULO 4 – A EDIÇÃO	112
4.1 – Princípios editoriais	112
4.2 – Sobre a edição prática da Brasiliana n. 3	114
4.3 – Edição da Brasiliana n. 3	115

CONSIDERAÇÕES FINAIS	125
REFERÊNCIAS	128
APÊNDICE 1 – TRANSCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS CONCEDIDAS À	
AUTORA	140
APÊNDICE 2 – GRADE DA ORQUESTRA EDITADA	182
APÊNDICE 3 – PARTE VIOLONCELO SOLO EDITADA	214
APÊNDICE 4 – PARTES SEPARADAS DOS INSTRUMENTOS	221
ANEXO 1 – CÓPIA DO MANUSCRITO ORIGINAL – BRASILIANA N. 3	267
ANEXO 02 – CÓPIA DO MANUSCRITO ORIGINAL – BRASILIANA N. 3	
VIOLONCELO SOLO	289
ANEXO 03 – LINKS DE ACESSO A PEÇAS DE CYRO MOREIRA, OBJETO	
DESTA TESE, TENDO A AUTORA COMO SOLISTA	294

INTRODUÇÃO

A intenção de fazer uma pesquisa com uma das obras de Cyro Pereira é muito antiga. Surgiu primeiramente de um sentimento de admiração e gratidão muito forte pelo compositor. Em seguida, da intenção e da necessidade de entregar à UFRGS as partituras manuscritas que ele mesmo nos confiou em mãos.

Ter conhecido e trabalhado pessoalmente com Cyro na Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo é um privilégio que ocorreu no ano de 1990. Motivos pessoais nos afastaram da referida orquestra o ano de 1995, ano em que esta autora passou temporada na Bulgária. Seis meses depois, no retorno a São Paulo, experimentamos um forte sentimento de gratidão por ser aceita novamente na orquestra. Voltar a executar as composições de Cyro foi motivo de imensa alegria. Nova temporada no exterior, desta feita para estudar nos Estados Unidos, provocou desligamento definitivo da orquestra, cujos anos de convivência foram extremamente significativos.

Por volta do ano 2000, em reencontro com Cyro Pereira no Rio Grande do Sul, o compositor presenteou esta autora com vários manuscritos seus que tinham o violoncelo como solista, acompanhado por piano ou orquestra. Com essas “pérolas” em mãos, sentimo-nos no dever de divulgá-las, trazendo ao público em geral as obras desse mestre, ampliando também o repertório para violoncelo produzido no Brasil. Embora relevante, a obra de Cyro Pereira tem sido pouco referenciada e suas composições para violoncelo ainda são desconhecidas.

Como ponto de partida para a pesquisa, e a fim de buscar respostas para nossas próprias indagações a respeito do instrumento, iniciamos uma pesquisa sobre a trajetória do violoncelo no Brasil, objetivando descobrir como o instrumento se libertou da sua função primária de instrumento acompanhador, encontrando sua voz própria e se destacando como um instrumento solista, digno de chamar a atenção de tantos compositores assim como de Cyro Pereira.

O trabalho está dividido em quatro capítulos, sendo o primeiro deles inteiramente dedicado ao violoncelo e sua evolução no Brasil.

No CAPÍTULO 1, nosso estudo principia alguns anos após o descobrimento do Brasil, mais precisamente no ano de 1549, com a chegada dos jesuítas. O legado por eles deixado vem sendo estudado por vários pesquisadores que levantaram aspectos relevantes para esta pesquisa, principalmente no que tange ao mapeamento dos locais onde o violoncelo apareceu na colônia

portuguesa (HOLLER, 2006, p. 54). Duzentos anos após a sua chegada, em 1759, os jesuítas foram expulsos do Brasil, fato que se caracteriza provocou a perda de diversos documentos deste período. Passamos então para o período conhecido como Barroco Brasileiro, que teve seu maior foco nas Minas Gerais, devido à descoberta de minerais preciosos, e coincide com a mudança da capital de Salvador para a cidade do Rio de Janeiro, em 1763 (CAMARINHAS, 2009, p. 90).

O fato mais marcante e que trouxe um número significativo de modificações para os hábitos e costumes da sociedade brasileira da época colonial foi a vinda da Família Real, em 1808. Nesse período vemos, além de mudanças sociais e culturais, uma mudança política de status da colônia, que foi elevada à qualidade de Reino Unido. Dom João VI adotou várias medidas com o objetivo de modernizar a nova sede da corte. Tais medidas trouxeram aos habitantes do Novo Mundo uma nova perspectiva de vida. Além disso, novos prédios públicos foram estabelecidos, fazendo com que a cidade do Rio de Janeiro abrigasse a todos os nobres com mais requinte, segundo os padrões da sociedade europeia (COSTA, 2003, p. 203).

Em 1816, grande número de cantores e instrumentistas veio para o Brasil, assim como o famoso compositor português Marcos Portugal¹. Podemos afirmar que tais investimentos refletem o gosto da sociedade portuguesa por temporadas líricas, impulsionando desta forma o estudo da música clássica (CARDOSO, 2006, p. 97-99). Essas atividades culturais deram novo rumo não somente à nação brasileira, mas também ao instrumento que motiva nossa pesquisa, o violoncelo.

Após 1889, vemos um despontar de compositores e artistas no Brasil, onde a busca pelo nacionalismo aflora. Durante esse processo de pesquisa histórica, buscamos relacionar alguns violoncelistas ligados tanto à pedagogia do instrumento quanto à composição, até chegar no violoncelista Zygmunt Kubala (1943-2007)², que foi *spalla* dos violoncelos da orquestra Jazz Sinfônica da cidade de São Paulo nos anos 1990-96. Apesar de a obra Brasileira n. 3 não ter uma dedicatória explícita, podemos mencionar que o violoncelista Zygmunt Kubala pode ter

¹Marcos António da Fonseca Portugal (Lisboa, 1762- Rio de Janeiro, 1830), foi um compositor e organista luso-brasileiro de música erudita. Foi um dos mais famosos compositores portugueses de todos os tempos.

²Zygmunt Kubala - Violoncelista polonês, estudou na Academia de Música Frédéric Chopin, em Varsóvia, e na Escola Superior de Música de Colônia, Alemanha. Radicou-se no Brasil em 1967. Foi integrante e solista da Orquestra Sinfônica Brasileira, da Orquestra de Câmara do Brasil e do Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo. Foi um dos fundadores da Orquestra Jazz Sinfônica de São Paulo, na qual atuou como solista e “spalla”. Foi professor no Departamento de Música da Universidade de São Paulo (USP) e lecionava no Instituto de Artes da Universidade do Estado de São Paulo (Unesp). <https://www.last.fm/pt/music/Zygmunt+Kubala/+wiki> (acesso 20/10/2021)

sido uma inspiração para essa composição, já que foi o primeiro responsável pela execução da maioria das obras compostas para violoncelo e orquestra, na formação inicial da Orquestra Jazz Sinfônica, nos anos 1990³.

Desde seu surgimento, o violoncelo sofreu mudanças tanto em seu desenvolvimento técnico como também em sua estrutura física, de construção, que acabaram proporcionando ao instrumento uma melhor projeção sonora, facilitando a performance, o que certamente contribuiu para sua adoção como instrumento solista. Acrescenta-se a isso o surgimento de grandes virtuosos e compositores como Luigi Boccherini (Itália, 1743-1805, Espanha). A partir da segunda metade do século XIX, o repertório para violoncelo foi grandemente ampliado na Europa, o que acabou por acontecer no Brasil, não somente com compositores eruditos, mas com compositores que trafegavam margeando os limites do erudito, da música popular e também do Jazz, como Cyro Pereira.

O CAPÍTULO 2 versa sobre o compositor Cyro Pereira (1929-2011). Ele próprio se considerava um músico popular que fazia música erudita apenas por amor ao instrumento e às vezes também compunha obras eruditas por pressão de seu mentor Gabriel Migliori (1906-1975)⁴. Cyro Pereira compôs concertos, suítes, sonatas, quartetos, poemas sinfônicos e muitas outras obras para orquestra, tanto nos chamados “anos dourados” da Era da Rádio, que margeia os anos de 1950 a 1960, na TV Tupi em 1970, quanto nos anos 1990, quando foi maestro e compositor da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo. O maestro compôs algumas obras para violoncelo e orquestra, dentre as quais encontramos a *Brasiliana n.3*, que possui três movimentos: Chôro, Prelúdio e Frevo.

O terceiro capítulo desta pesquisa tem como foco a obra *Brasiliana n. 3* e consiste em reflexões analíticas e interpretativas sobre a obra. As suítes *Brasilianas* de Cyro são obras para orquestra com instrumento solista, e trazem gêneros e ritmos brasileiros. Ao iniciar o estudo desta composição, deparamo-nos com algumas questões muito pertinentes para o intérprete, pois o compositor não tem uma escrita fácil para o violoncelo, como se poderá observar. Suas composições são entremeadas de quartas, quintas e vários intervalos ainda mais amplos dentro

³ Após Z. Kubala tivemos Júlio Cerezo Ortiz (1964 -) atuando como violoncelo principal e Sérgio Schreiber de Freitas (1968 -), que é o atual spalla dos violoncelos da orquestra.

⁴ Gabriel Migliori -(São Paulo, 1909 -1975, São Paulo), Maestro. Arranjador. Instrumentista. Compositor. Compôs músicas eruditas e populares. Usou o pseudônimo de Guito Itiperê quando compunha músicas populares. Em seu processo de compor as trilhas sonoras para o cinema muitas vezes utilizava uma grande orquestra. De qualquer modo, empregando grandes ou pequenas formações musicais, pode ser considerado um dos maiores compositores de trilhas sonoras para o cinema brasileiro, sobretudo o produzido em São Paulo. <https://dicionariompb.com.br/gabriel-migliori/biografia> (acesso 11/04/2021)

de uma mesma frase melódica, o que dificulta a execução no instrumento. Como resolver os problemas técnicos encontrados? Como o intérprete deve proceder para executar com leveza e facilidade as passagens virtuosísticas? Qual atitude tomar nas passagens rápidas e nas lentas? Como se dará no ouvinte o entrelaçamento dessas sonoridades? Será que o violoncelo conseguirá mostrar seu potencial com essas melodias? Como entender o que realmente o compositor desejava com esta música? Algumas respostas foram encontradas no decorrer da pesquisa e muitas delas poderão ser esclarecidas após a audição por nós realizada.

O registro fonográfico é parte importante desta pesquisa, pois demonstra as escolhas interpretativas fundamentadas em vários aspectos técnicos e na revisão das obras para a edição prática. Dessa maneira, este registro busca expor o resultado das soluções técnicas encontradas no decorrer do processo de aprendizado. Além de ser objeto importante para a divulgação da obra de Cyro Pereira, é também uma obra que deverá ser acrescentada ao repertório brasileiro para violoncelo e orquestra.

Para o estudo desta Brasileira, tomamos como ponto de partida o manuscrito do compositor, sobre o qual fizemos anotações em uma agenda de estudos e técnicas que utilizamos para chegar à compreensão final e sua execução. Tomamos algumas liberdades ao acrescentar dedilhados pessoais e propor alterações em arcadas que visam a facilitar a execução. Aos poucos, notamos que, ao mesmo tempo em que nos familiarizávamos com a obra, conseguíamos revisá-la, o que nos levou à elaboração de uma edição prática da partitura, visando a deixar o texto o mais executável possível, preservando, contudo, sua autenticidade.

Será agregada, junto aos comentários editoriais dessa edição, a nossa experiência como intérprete, analista e pesquisadora. Com relação à editoração da partitura, os tipos possíveis de edição variam muito de autor para autor. Iremos nos basear no que Carlos Alberto Figueiredo propõe sobre Edição Prática, já que é destinada principalmente a violoncelistas que pretendem estudá-la e eventualmente executá-la. A edição Prática é aquela que também podemos chamar de didática e é dedicada a executantes, sendo baseada em uma única fonte (FIGUEIREDO, 2014, p. 50).

Nesse percurso, observamos que nosso trabalho enquanto intérprete poderia se tornar a base para uma pesquisa com a oportunidade de deixar registradas escolhas pessoais, a fim de auxiliar futuros executantes na tomada de decisões em relação à execução da música.

Se a obra musical não está na partitura, para que a música chegue a ser realmente música, é necessária sua execução. Nesse sentido, Pareyson (1918-1991) nos coloca: “A execução é, portanto, o incerto caminho de uma procura, em que o único guia é a expectativa da descoberta” (PAREYSON, p. 70 - 71)⁵. Assim, a obra não deve ser vista apenas em sua forma final, em sua “imóvel completude”, mas como resultado de uma busca, já que nesse caminho o artista está constantemente ameaçado pela possibilidade de fracasso que permeia toda a tentativa (PAREYSON, 1993, p. 62). O autor ainda critica uma ideia estática da perfeição da obra de arte, que é completa, mas apenas no sentido de que é resultante de um processo levado a bom termo, o que explica a possibilidade de que possa servir como modelo para novos desenvolvimentos.

Ao mostrar os resultados desta pesquisa, trazendo concomitantemente a edição e a gravação de uma obra desconhecida, esperamos que este trabalho possa ser apreciado e que possa vir a ser mais uma opção de repertório para os violoncelistas, abrindo assim portas para que sejam conhecidas e executadas outras composições de Cyro Pereira.

⁵Luigi Pareyson (1918-1991), filósofo italiano mais conhecido no Brasil como mestre de dois importantes nomes do pensamento contemporâneo, Umberto Eco e Gianni Vattimo. Pareyson inicia sua reflexão sobre o conceito de formatividade: toda obra humana, seja ela um produto concreto, uma obra do pensamento ou uma ação moral, são formas que exigem um “fazer”, uma operosidade inventiva que, ao mesmo tempo em que realiza, inventa o modo de realizar, ou seja, define suas próprias regras, de maneira que uma obra só chegará a um bom termo se seguir as leis que ela própria criou no processo de sua formação.

CAPÍTULO 1 – O VIOLONCELO

1.1 – Do descobrimento até a expulsão dos Jesuítas

O continente americano ou “novo mundo” surge ampliando o horizonte português a partir do ano 1500, trazendo para a coroa uma série de novas transformações, não apenas econômicas, mas também sociais e culturais. Pieroni (1997), em seu artigo ‘Excluídos do Reino’, afirma que o degredo para a colônia foi um dos castigos preferidos dos Santos Ofícios, onde os indesejáveis podiam ser banidos para as terras ultramarinas, evidenciando que os primeiros habitantes vindos de Portugal para a colônia foram os degredados (PIERONI, 1997, p. 24-25).

Fazendo um paralelo com o velho mundo, em princípios do século XVI, é importante destacarmos que, por volta do ano de 1535, encontramos um afresco decorando a cúpula da catedral de Saronno na Itália, pintado por Gaudenzio Ferrari (c. 1471-1546) (Figura 1). A obra é considerada uma das primeiras pinturas onde encontramos a família do violino e reconhecemos pelo menos um violoncelo de três cordas (STOWELL, 2006, p. 7).

Figura 1: Concert dels Àngels en Santa Maria dei Miracoli, Saronno – Itália. Gaudenzio Ferrari (c. 1471 – 1546)



Fonte: Cúpula da Catedral de Saronno/Itália – 1535
(https://ca.wikipedia.org/wiki/Gaudenzio_Ferrari)

Nesse detalhe do afresco de Gaudenzio Ferrari, Dimitri Markevitch afirma que “O anjo tocando um tipo primitivo de violoncelo (Note que os “efes” do instrumento são ao contrário do formato atual) é a nossa melhor prova da emergência do violoncelo antes de 1535” (MARKEVITCH,

1984, p. 15). Logo, por essa época, o instrumento já era conhecido na Europa, mas demoraria um pouco para aparecer nas terras do novo mundo.

No ano de 1549, chegam à colônia os primeiros jesuítas, juntamente com o primeiro governador geral, Tomé de Souza. Esses religiosos vieram em missão de catequese nove anos após a criação oficial da Companhia de Jesus, e tinham como principal objetivo levar a palavra de Cristo aos pagãos das terras recém-descobertas. Os padres que chegaram à colônia estavam imbuídos do movimento austero da Contrarreforma da Igreja, onde a música não tinha muita importância ou relevância. No entanto, eles acabaram por utilizá-la extensivamente, ao perceber que o uso do canto e de instrumentos para a conversão de indígenas era uma ferramenta eficiente (HOLLER, 2005b, p. 136).

Os padres utilizaram vários instrumentos para a catequese no novo mundo, inclusive o violoncelo. Há referências de música realizada sobretudo por indígenas com uso de instrumentos musicais, observados tanto em cerimônias religiosas quanto em eventos profanos nos estabelecimentos da Companhia de Jesus no Brasil (HOLLER, 2005a, p. 1133), fato notório mencionado em diversos relatos, desde pouco tempo após a chegada dos jesuítas ao Brasil até sua expulsão, em 1759 (HOLLER, 2005b, p. 79).

O pesquisador e professor Marcos Holler realizou um levantamento de documentos onde constam quase todos os instrumentos ensinados pelos jesuítas no país durante seus duzentos anos de catequese, e os reuniu em algumas tabelas contendo uma lista de instrumentos que cada cidade da colônia possuía. Na época, o instrumento violoncelo era chamado “rabecão”, visto que pertencia a família das rabecas (sendo o violino chamado de rabeca) e seu tamanho era avantajado. Marcos Holler ainda afirma que “a única fonte de informações sobre a atuação musical dos jesuítas no Brasil colonial são os documentos textuais deixados pelos mesmos durante sua estada no Brasil” (HOLLER, 2006, p. 3). Com relação a instrumentos de arco, como rabecas e rabecões, afirma:

As referências a instrumentos de arco nos relatos jesuíticos são bastante raras, surgindo somente no final do séc. XVII. Rabecas (ou rebecas) são mencionadas apenas na Crônica do Padre Bettendorf, tocadas por externos à Companhia, os domésticos de Diogo Pereira, para que auxiliassem o Padre Bettendorf nos ofícios durante sua estada na Aldeia de Inhuaba, no Pará (Cro. Jo Bett, 1698, p. 593). Segundo Bluteau, a rabeca, ou rebeq, é um “pequeno instrumento musical de cordas [...] Consta a rabeca de quatro cordas, e tange-se com arco. Os seus sons agudos são muito alegres e despertam o espírito. O seu concerto é de quinta em quinta” (2002 [1712-1721], vol. 7, p. 81). Uma possível tradução de “rabecas” para o latim seria “fides”, que os dicionários modernos traduzem como “violino”. [...] Mesmo nos inventários a presença dos instrumentos de cordas é modesta. O inventário da Aldeia de São Pedro do Cabo Frio menciona duas rabecas (Inv. Ald S Ped, 1759, f. 5), o inventário da

Aldeia do Embu menciona duas rabecas e um rabeção (Inv. Ald Emb, 1759, f. 14) e o inventário da Fazenda de Santa Cruz menciona três rabecas e um rabeção (Inv. Faz S Cruz, 1768, p. 77), perfazendo 10 instrumentos de cordas (8 rabecas e 2 rabeções), de um total de quase 60 instrumentos encontrados nos inventários. A escassez de referências aos instrumentos de cordas mostra que, ao menos no âmbito jesuítico, ainda não era comum a utilização desses instrumentos, o que se tornaria extensivo no Brasil colonial do final do séc. XVIII. Ainda no séc. XIX tem-se notícia de rabecas utilizadas em aldeias indígenas. (HOLLER, 2006, p. 112).

Roderick Santos (2011), em seu livro ‘Isso não é um violino?’, nos traz algumas informações sobre a rabeca:

A invenção da rabeca repousa em relativa obscuridade, pois, não há na documentação histórica, uma trajetória clara sobre o caminho percorrido por esse instrumento. O que se tem descrito é que a rabeca chegou ao Brasil com os colonizadores portugueses e espanhóis, tendo permanecido ligada às práticas musicais de comunidades afastadas do processo de industrialização e da educação formal [...] Em linhas gerais, sua forma geométrica assemelha-se à das violas, violinos, violoncelos e contrabaixos, podendo ser visualmente confundida com os dois primeiros. Embora não se possa afirmar com precisão a trajetória percorrida por essas rabecas que circulam no Nordeste do Brasil, sabe-se que esses instrumentos têm raízes na Europa e mais remotamente no mundo árabe. (SANTOS, 2011, p. 18 e 19).

Como muitos dos documentos desse período se perderam, não temos como precisar o número exato de instrumentos que os Jesuítas trouxeram para o Brasil, mas podemos afirmar que o violoncelo fez parte do instrumental “civilizatório” e foi ensinado pelos jesuítas aos indígenas.

A Figura 2 mostra uma das tabelas de Holler, na qual se encontram registrados os dois únicos rabeções de que se tem notícia e que foram catalogados durante esse período, um na Aldeia do Embu, São Paulo, e outro na Fazenda Santa Cruz, no Rio de Janeiro.

As obras compostas no Brasil colonial corroboram a função inicial do violoncelo e tinham o instrumento sempre fazendo a linha do baixo contínuo⁶. Seu papel inicial foi puramente de

⁶Nosso foco ao estudar a história do Brasil é trazer o percurso do violoncelo no país, mas para tanto precisamos entender um pouco mais sua trajetória antes de chegar no Novo Mundo. Henry Weberpal nos coloca com muito acerto que: “Ao discutir um tópico como o desenvolvimento e a evolução do violoncelo como instrumento solista, deve-se primeiro entender qual o papel que desempenhou antes de começar a emergir como tal instrumento, o violoncelo tinha uma função principal: a de fornecer suporte para a base harmônica dentro de uma peça musical. A partir desta função-chave, podemos ver que o violoncelo serviu principalmente como um instrumento de acompanhamento (WEBERPAL, 2016, p. 3). Tradução da pesquisadora. “When discussing a topic such as the development and evolution of the cello as a solo instrument, one must first understand what role it played before it began to emerge as such an instrument. To begin one must look at the Baroque Era in order to understand the cello’s role within the concerts of that time. In the earlier phases of this era, the cello had one main function: providing support for the harmonic foundation within a piece of music. 2 From this key function, we can see that the cello served primarily as an accompanying instrument.”

“acompanhante”, subordinado à melodia. Maya Suemi Lemos traz algumas considerações importantes sobre esse protocolo de uso das vozes quando aborda o tratado *Istitutioni Harmoniche*, do compositor e teórico Gioseffo Zarlino (1517 – 1590), publicado em Veneza em 1558, em quatro volumes. Esse tratado reúne frutos de um século de tradição polifônica.

Figura 2: Quadro de Instrumentos nos inventários dos estabelecimentos da América Portuguesa

	Casa da Vila da Vigia (Pará)	Colégio do Maranhão	Colégio da Bahia	Sem. de Belém da Cachoeira (Bahia)	Colégio de São Paulo	Colégio do Recife	Aid. das Guairas (Rio Gr. do Norte)	Aid. de S. Pedro do C. Frio (Rio de Jan.)	Audela de Baritaba (Espírito Santo)	Audela do Embu (São Paulo)	Faz. De Santa Cruz (Rio de Janeiro)	TOTAL
Belixões								1	1	1		3
Cravos		1		1					1		1	4
Charameias							[4]	[4]			8	[16]
Flautas								2			2	4
Harpas								1		2		3
Manicórdios										1	1	2
Oboés											3	3
Órgãos	1	1	1	1	1	1		1	1	1		9
Rabecas								2		3	3	8
Rabecões										1	1	2
Sacabuxes								1				1
Violas											1	1
TOTAL	1	2	1	2	1	1	[4]	[12]	3	9	20	[56]

Quadro 1 - Instrumentos nos inventários dos estabelecimentos da América Portuguesa ¹⁷

¹⁷ Os números entre colchetes são aproximações.

Fonte: Tese de Doutorado de Marcos Holler: *Uma História de Cantares de Sion na Terra dos Brasis: A música na atuação dos Jesuítas na América portuguesa (1549-1759)*. Pág. 193.

Mas pode-se também, entende Zarlino, estabelecer analogias entre as qualidades melódicas de cada uma das vozes e as qualidades dos elementos. Assim como a terra se situa na parte mais inferior, a voz de Baixo é a mais grave da composição. Seus movimentos melódicos são lentos, como convém à terra, por natureza imóvel. Sobre ele, na direção do agudo, fica o Tenor, análogo à água, o elemento que se segue à terra na ordem dos elementos, e que a ela se abraça. Afirma Zarlino que a voz de tenor se justapõe perfeitamente à do baixo, sendo suas notas graves em nada diferentes das notas agudas do baixo. Em terceira posição, situa-se a voz de Contratenor (ou Contralto ou Alto), assimilada ao ar que, sendo intermediário à água e ao fogo, compartilha com eles algumas qualidades.

De forma análoga, sustenta o teórico, as notas graves do Alto coincidem com as notas agudas do tenor, e as agudas, com as notas graves do Canto ou Soprano, identificado ao fogo. Como o fogo, a melodia do Canto se movimenta com velocidade e agilidade. As vozes intermediárias (Tenor e Alto), por sua vez, se movimentam de forma temperada, moderada, se amoldando ao seu espaço, assim como a água e o ar se conformam segundo o local onde se encontram. (LE MOS, 2017, p. 215). Na colônia, as composições estavam de acordo com os tratados da época produzidos na Europa, respeitando, dessa maneira, a analogia que Zarlino sugeriu da voz grave com a Terra.

Os Jesuítas foram expulsos do Brasil em 1759 pelo secretário de estado português, o Marquês de Pombal, que era um entusiasta do Iluminismo. A expulsão dos Jesuítas foi um importante passo em direção ao estado laico e ao estabelecimento de valores humanistas na base da administração. Essa expulsão reflete não apenas a “desconfiança” de que os Jesuítas estavam colocando os indígenas contra os portugueses, mas num sentido mais amplo, é o resultado de um movimento de modernização e europeização de Portugal em andamento por Pombal⁷. Holler afirma que os jesuítas foram aprisionados e enviados à Portugal e seus bens foram sequestrados e posteriormente leiloados. (HOLLER, 2005b, p. 54). Este fato é relevante e acarretou a perda de muitos documentos.

O legado deixado pelos Jesuítas no Brasil é expressivo. Segundo Luis Antônio Gonçalves da Silva em seu artigo ‘As bibliotecas dos Jesuítas’ o desmantelamento dos acervos, ocorrido após a saída dos jesuítas, privou o país de um importante patrimônio cultural (SILVA, 2008, p. 3).

1.2 – A música no Nordeste

A prática musical da região Nordeste do Brasil, na segunda metade do séc. XVII e em todo séc. XVIII, exibiu uma rápida assimilação da música portuguesa, partindo do puro cantochão, passando pelo estilo renascentista e barroco, chegando, na segunda metade do séc. XVIII a um estilo intermediário entre o barroco e o clássico (e, por isso, denominado por vários musicólogos

⁷Pombal também foi responsável pelo fim da escravidão na metrópole portuguesa, embora esta continuasse vigente nas colônias. Ele foi autor de leis que proibiram escravizar os índios e acabou com a discriminação dos cristãos novos (judeus convertidos à fé católica nos tempos da perseguição da Inquisição). Na definição de João Costa, Pombal “libertou o ensino e a cultura de Portugal da austeridade apostólica e do aristotelismo medieval” (COSTA, 2003, p. 204).

de pré-clássico), pelo que se depreende dos exemplos musicais hoje conhecidos (CASTAGNA, 2004, p. 2).

Para explicarmos melhor a formação cultural do Brasil-colônia, devemos procurar uma atividade musical ainda pouco conhecida, que antecede à glória de Minas Gerais. Os centros seriam Olinda, Recife e Salvador. Um certo número de mulatos livres teria procurado a sua elevação social, dedicando-se aos ofícios, às artes e principalmente à música (MARIZ, 1997, p. 31).

Apesar da pouca documentação sobre a música feita no nordeste brasileiro no período do apogeu do ouro, temos uma primeira etapa da assimilação dos instrumentos de cordas friccionadas no país que alcança, inclusive, as camadas populares. Vemos que, na música profana, a rabeca foi aceita e incorporada em algumas festas populares. Priscila Araújo Farias em seu artigo ‘A escrita idiomática da rabeca ao violino: Guerra-Peixe e a sonoridade nordestina’, revela algumas das expressões populares nordestinas que se utilizam de rabecas:

Os especialistas [Câmara Cascudo (1988-1945), Veiga de Oliveira (1982), Lima (1988), Veloso de Oliveira (1994), Murphy (1997), Nóbrega (2000), Pacheco e Abreu (2001), Souto Maior e Valente (2001)] - consideram provável que a rabeca, sendo um instrumento popular na Península Ibérica na época do descobrimento do Brasil, tenha chegado ao país já nos primórdios da colonização portuguesa. E desde então tenha se tornado uma presença marcante na zona da mata do Norte de Pernambuco, que abrange os municípios da faixa territorial desde o litoral até o agreste do Estado, entre a cidade de Recife e a divisa com a Paraíba. [...] A rabeca aparece como integrante de quatro expressões da cultura popular da região: os bailes de forró, os ternos de pífano, o babau e o cavalo-marinho. Os bailes de forró eram reuniões informais em que os moradores de sítios e engenhos se juntavam para dançar ao som da rabeca, acompanhada por instrumentos de percussão (FARIAS, 2013, pp. 2-3).

Segundo Paulo Castagna, em sua apostila de História da Música Brasileira ‘A produção religiosa nordestina e paulista no período colonial e imperial’,

O Nordeste brasileiro, que nos primeiros séculos de colonização enriqueceu-se com o ciclo da cana-de-açúcar, presenciou um desenvolvimento musical, a partir da segunda metade do séc. XVII, visando importar os requintes da prática musical portuguesa. Como o desenvolvimento econômico da região fez com que enormes contingentes populacionais portugueses se transferissem para lá, o Nordeste assistiu a uma assimilação maciça da cultura lusitana, que obviamente incluiu a prática da música segundo o gosto português da época. Essa atividade musical foi centralizada em Salvador, na Bahia, e em Pernambuco, principalmente em Recife e Olinda, embora também fosse encontrada, com menor desenvolvimento, em centros próximos do Nordeste, como São Luís (MA), e do Norte, como Belém (PA). São Luís (fundada em 1612) e Belém (em 1616) receberam, no séc. XVII, a atenção dos jesuítas, que lá ainda encontravam índios para catequizar. Muitos dedicaram parte do seu tempo ao ensino e prática musical, como João Maria Gorzoni (1627-1711) e Diogo da Costa (c.1652-1725), no Pará. A organização musical religiosa, no entanto, iniciou-se em São Luís

já em 1629, com o primeiro mestre de capela, Manuel da Mota Botelho (CASTAGNA, 2004, p. 1 - 3).

Na Europa do século XVII, surgem as primeiras composições para violoncelo solo, ou seja, sem acompanhamento, fato bastante relevante. Stephen Bonta conta em seu livro *‘From violone to violoncello’* que o primeiro conjunto de obras que tenha se utilizado deste instrumento como solista são as *Ricercare* de Domenico Gabrielli (1640-1690)⁸, compostas em 1689. Por volta de 1720, J.S. Bach estava em Cöten e, por essa época, compôs suas suítes para violoncelo solo. É provável que as tenha escrito para o violoncelista Bernhard Linike, que se juntou aos músicos da Capela do Príncipe Leopold em 1716, (já que, no manuscrito original de Anna Magdalena Bach, verifica-se que as Suítes são para violoncelo). Com essas obras, Bach iniciou um processo que provocou a emergência do violoncelo como um instrumento solista, e a ele é creditado o repertório verdadeiramente importante para violoncelo solo (WEBERPAL, 2016, p. 6 e 7).

1.3 – O BARROCO MINEIRO

Logo após a saída dos Jesuítas (1759), houve um fator que acelerou sobremaneira as transformações no Brasil: a descoberta do ouro nas Minas Gerais. O Brasil surge agora como um novo foco de interesse de Portugal, o que acarreta um crescimento populacional e um maior progresso na parte central do país. Nuno Camarinhas nos traz algumas informações a respeito do Brasil após a saída dos Jesuítas em seu artigo ‘O aparelho judicial ultramarino português’:

A descoberta de ouro no sul do Brasil, a partir do final do século XVII, alavancou uma verdadeira corrida ao metal precioso. A migração para o Brasil de uma parte considerável da população portuguesa provocou um crescimento demográfico acentuado na colônia e um desenvolvimento urbano muito rápido, sobretudo nas capitanias do sul. O peso da colônia desloca-se para a zona central e sul e, em 1763, a capital e sede do vice-reino será transferida para o Rio de Janeiro. O Rio de Janeiro ocupa uma posição privilegiada nesta nova dinâmica da economia da colônia: a cidade será o porto e o entreposto do comércio de metais preciosos. A primeira descoberta de ouro data de 1695, no Rio das velhas, perto do Sabará, nas Minas Gerais. Nos quarenta anos seguintes, Minas Gerais, Bahia, Goiás e Mato Grosso foram as principais regiões auríferas da colônia brasileira. Os diamantes foram também explorados, sobretudo em Serro Frio, no norte das Minas Gerais, mas em menor quantidade. (CAMARINHAS, 2009, p. 90)

⁸Gabrielli era compositor e violoncelista, nasceu em Bolonha e era conhecido como o “*Mingheein del Viulunzel*”, o Minguinho do violoncelo (BONTA, 1977, p. 64).

Durante o Ciclo do Ouro, estima-se que a população brasileira tenha passado de 300 mil para cerca de 3 milhões de pessoas e a exploração aurífera passou a ser a mais lucrativa na colônia. Podemos dizer também que toda essa movimentação fez com que houvesse uma aceleração do desenvolvimento da linguagem musical no país. Entre os séculos XVIII e XIX, observa-se uma sobreposição de estilos musicais. Castagna revela que a prática profissional de música em Minas Gerais iniciou-se no final da década de 1710 ou início de 1720, com músicos originários de Portugal e de outras regiões luso-americanas. Por essa época, os músicos no Brasil ainda não estavam familiarizados com o tonalismo⁹.

A música sacra, que de início era uníssona, como o canto gregoriano, de caráter modal, vai se transformando até chegar ao tonalismo. O que na Europa levou três séculos, no Brasil leva apenas um.¹⁰ As novidades são trazidas rapidamente para a colônia através dos aventureiros que vieram em grande quantidade nesse período, em busca de oportunidades. Em sua tese de doutorado, Paulo Castagna explica que: “A ênfase na qualificação da música “colonial” brasileira enquanto “barroca” foi, inicialmente, consequência de sua associação com a música europeia anterior à segunda metade do século XVIII” (CASTAGNA, 2000, p. 71).

O Ciclo do Ouro trouxe um maior desenvolvimento para as províncias do estado de Minas Gerais. Destacamos a cidade de Ouro Preto, que foi fundada e desenvolveu-se a partir da descoberta de abundantes depósitos de ouro, tendo rapidamente se tornado o segundo maior centro populacional na América Latina (SOBREIRA e FONSECA, 2001, p 1).

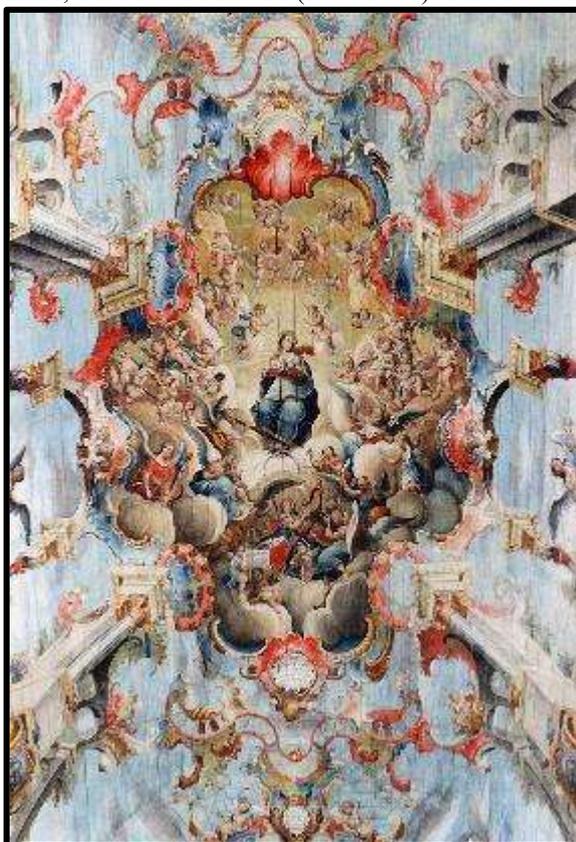
⁹Em 1722 na Europa foi publicado o Tratado de Harmonia de Jean-Phillipe Rameau (1683-1764), que sistematizou o tonalismo a partir do conceito de Baixo Fundamental e da inversão de acordes. Maria Muniz em sua tese sobre ‘Jean-Philippe Rameau e o Tratado de Harmonia’ nos relata um pouco sobre a música que predominava no século XVII na Europa era a ópera. Ela ainda comenta que a música instrumental pura era consumida por uma pequena elite. “Na França, sem uma tradição própria de música pura, sem tradição de escolas instrumentais e por consequência sem bons instrumentistas, a música de Rameau e Couperin era novidade e pouco difundida popularmente. O que se comentava era o melodrama” (MUNIZ, 2008, p. 32). Este modelo composicional não chega ao Brasil exatamente início do século XVIII, simultaneamente à Europa, e sim um pouco mais tarde.

¹⁰O século XVIII é um dos períodos mais memoráveis na sua história com relação ao violoncelo. Feng Zhao em sua tese de doutorado ‘The Expansion of Cello Technique: Thumb Position’ aborda os aspectos interessantes da revolução que foi o início do uso do polegar na técnica violoncelística no século XVIII. Esta técnica possibilitou ao violoncelo mais liberdade e consequentemente um maior virtuosismo, pois o violoncelista conseguia ter maior extensão de notas e alcançar mais de quatro oitavas. Esse fato também acabou por possibilitar que o instrumento ficasse cada vez mais popular e, aos poucos, tomasse o lugar da viola da gamba. (ZHAO, 2006, p. 1). Segundo abordagem feita por Suzanne Wijsman que se encontra no dicionário Grove de Música: “o virtuosismo técnico da mão esquerda com o uso do polegar, foi desenvolvido cedo no século XVIII por alguns violoncelistas como por exemplo Salvatore Lanzetti (c 1710-1780).” Porém não se sabe ao certo a origem desta posição. No método de Michel Corrette do ano de 1741 contém a primeira referência documentada do uso do polegar (ZHAO, 2006, p. 1 e 2). Não encontramos notícia se neste período esta técnica tenha sido conhecida no Brasil, já que, na colônia, durante o século XVIII o violoncelo ainda se encontrava numa posição bastante submissa, e fazia frequentemente a parte do baixo contínuo nas missas e demais obras de igreja.

Medaglia ainda revela que a necessidade de grande quantidade de música para atender a demanda dos novos centros auríferos foi fato responsável pelo despertar de toda uma geração de compositores mineiros na época. Court Lange revelou a rica atividade que ele próprio denominou ‘Escola de Compositores Mineiros de Música Religiosa do Século XVIII’. Sua pesquisa se desenvolveu a partir de 1944 e sua primeira comunicação é de 1946, no Boletim Interamericano de Música n. VI, de Montevideu, Uruguai, órgão do Instituto Interamericano de Musicologia, por ele concebido e fundado e que dirigiu por quase meio século (DUPRAT, 1977, p. 1).

No Brasil, havia uma prática que se iniciou com uma música no chamado estilo antigo, ou seja, música ainda de caráter renascentista que, durante o séc. XVIII, foi se renovando de acordo com o crescimento econômico da capitania e com o próprio desenvolvimento da música europeia do período. A música que se praticou em Minas Gerais nas primeiras décadas utilizou somente vozes e, quando muito, um ou dois instrumentos musicais graves para o acompanhamento, como ocorrera em São Paulo: harpa e baixão (antecessores dos fagotes) foram os principais (CASTAGNA, 2010, p. 21).

Figura 3: Pintura no teto da Igreja de São Francisco Assunção da Virgem (forro da nave) pintado pelo Mestre Athaide, Óleo sobre Madeira (1804-1807). Ouro Preto/MG



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14507/assuncao-da-virgem-forro-da-nave>

Ao observarmos o teto da Igreja de São Francisco realizado por mestre Athaide¹¹ podemos verificar a presença de um anjo tocando violoncelo, possivelmente a representação pictórica mais antiga desse instrumento no Brasil. O detalhe é bastante peculiar, pois mostra que o violoncelo fazia parte dos instrumentos usados para as atividades da igreja na época do Barroco brasileiro.

Note-se que o anjo possui traços mestiços e tom de pele mais escuro, conforme detalhe na Figura 4.

Figura 4: Detalhe da Obra Assunção de Nossa Senhora, Igreja de São Francisco, Mestre Athaide (1762-1830): Anjos Músicos. Óleo sobre Madeira (1804-1807). Ouro Preto/MG



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14507/assuncao-da-virgem-forro-da-nave>

Paulo Castagna (2000) afirma que:

Não existem manuscritos seguramente copiados no Brasil com data inferior a 1759, sendo muito raros aqueles cuja cópia pode ser atribuída ao período anterior à década de 1760. Não é possível, portanto, estudar a música composta na América Portuguesa antes do século XVIII, pela própria inexistência de fontes documentais (CASTAGNA, 2000, p 15).

¹¹ Mestre Athaide foi pintor, dourador, encarnador, entalhador. Neste forro da igreja de São Francisco de Assis datado de 1807 (data de início: 1804 – data de fim: 1807), em Ouro Preto, podemos ver claramente um anjo tocando violoncelo no lado esquerdo. Mestre Athaide, realiza este trabalho em conjunto com Aleijadinho (1730 - 1814), utilizando óleo sobre madeira, representando como tema central a Assunção da Virgem, legando-nos um dos exemplares mais perfeitos da pintura de perspectiva do período colonial brasileiro. Podemos ver aqui também a amplitude da paleta de cores, fluência das formas, assim como uma recuperação dos valores clássicos. Vemos os anjos com a pele mais escura, e encontramos as figuras voltadas ou para a virgem ou para seus instrumentos, não interagindo entre si.

Apesar da pouca documentação a respeito da formação instrumental mineira, sabe-se que o violoncelo estava presente nas orquestras que acompanhavam os cantores nas óperas, e que ele fazia parte também da atividade musical camerística no país. Castagna (2000), em uma de suas descrições a respeito das “Missa e Vésperas” da Vigília Pascal do Sábado Santo, relata sobre a utilização de alguns instrumentos de cordas em substituição aos instrumentos de sopros nas igrejas:

A permissão para a utilização do órgão e, conseqüentemente, outros instrumentos musicais após o Gloria da Missa do Sábado Santo, acarretou uma prática de especial interesse para este trabalho. No período em que o estilo moderno estava se estabelecendo no Brasil, principalmente em Minas Gerais, o *Alleluia* da Missa foi a primeira unidade funcional de toda a Semana Santa a receber instrumentos, afora o baixo. [...] As trombetas, charamelas e gaitas de fole, dotadas de grande volume sonoro e, por isso, apropriadas ao *Alleluia* e unidades funcionais subsequentes da Missa do Sábado, foram, direta ou indiretamente, proibidas pelo Papa Bento XIV, na Epístola Encíclica *Annus qui* (19 de fevereiro de 1749). Decorrente ou não dessa medida, o fato é que, na segunda metade do século XVIII, os instrumentos acima referidos tornaram-se arcaicos, substituídos, nessa e em outras unidades da Semana Santa, pelos instrumentos de corda e arco permitidos por Bento XIV (violinos, viola, violoncelo e contrabaixo). (CASTAGNA, 2000, p. 578 - 579)

A arte, no ciclo do ouro, tem a presença da Igreja como vetor de produção cultural (WERLANG, 1991, p. 189). No início do século XVIII, o campo da produção de música instrumental no Brasil foi iniciado, com “as bandas de música das fazendas” (TINHORÃO, 1972, p. 71) e com a música dos barbeiros, chamada “música de porta de igreja”.

A música de barbeiros¹² era feita por pequenos grupos musicais integrados por escravos, na maioria libertos. Os barbeiros aproveitavam o tempo vago entre os fregueses para fazer outras atividades. Organizada pelos próprios negros, essa seria a primeira manifestação de uma música popular brasileira instrumental de entretenimento público. Segundo Bueno,

[...] essas pequenas orquestras ambulantes, também chamadas de ‘charangas’ eram muito requisitadas para festividades e procissões. Lá tocavam flauta, cavaquinho, violas, rabecas, trompas, pistão, pandeiro tamboril, machete, e interpretavam-muito à sua maneira livre- fandangos, dobrados, quadrilhas, lundus e polcas num repertório bem diverso (BUENO, 2011, p. 50).

¹²Os barbeiros exerciam várias funções além de cortes de cabelo e barba, como a extração de dente, aplicação de sanguessugas (BUENO, 2011, p.50).

Geralmente aprendiam com um mestre barbeiro a utilizar os instrumentos musicais. Não havia a utilização de partituras ou coisa do gênero, sendo que os africanos aprendiam “de ouvido” tanto a forma de tocar os instrumentos como a executar as músicas, evidenciando um autodidatismo na prática. (TINHORÃO, 2010, p. 163 e 166).

Figura 5: Loja de Barbeiros de Jean-Baptiste Debret (1768-1848)



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/503418064578435990/>

Da música desses homens nasceriam os ‘Ternos’ (flauta, violão e cavaquinho), as bandas de coreto, as bandas militares e o *Choro*. Elas existiram até meados do século XIX (BUENO, 2011, p. 50). Com os barbeiros, ouvia-se música nas ruas. Nas senzalas, os cânticos acompanhavam os negros no cativeiro. Nas casas, iniciava-se o ensino do piano. Dessa forma, o gosto pela música vai tomando formas distintas. Tinhorão traz um relato muito interessante a respeito da introdução do piano no Brasil:

A introdução do piano no Brasil na segunda década do século XIX, iria permitir, em menos de cem anos, o estabelecimento de uma curiosa trajetória descendente que conduziria o instrumento das brancas mãos das moças da elite do I e II Império até aos ágeis e saltitantes dedos de negros e mestiços músicos de gafeiras [...] Para a música popular isso significou a incorporação, aos conjuntos instrumentistas populares, de mais um elemento [...] o tocador de piano (TINHORÃO, 2010, p. 136-137).

Figura 6: Negros escravizados carregando um piano no Rio de Janeiro.
Desenho de 1862 de Auguste François Biard



Fonte: <https://musicaparacuriosos.com/2020/10/31/mulher-para-casar/>

E foi à medida em que se esgotavam as riquezas minerais que veríamos o fim do profissionalismo musical em Minas Gerais. O ciclo do ouro perdurou até o ocaso do século XVIII, aproximadamente em 1785, quando se esgotaram as minas, em pleno desenrolar da Revolução Industrial. É digno de nota que, juntamente com o esgotamento do ouro, o ciclo cultural mineiro também entrou em declínio (PFEFFER; LUNA, 2005, p. 38).

Sobre obras para violoncelo escritas no Brasil nesse período, encontramos apenas a presença do instrumento como acompanhante, realizando o baixo contínuo, ou seja, fazendo a parte grave e sustentando as melodias, principalmente nas obras sacras. Segundo Castagna (2004), “Os grupos musicais do período dificilmente utilizavam mais de uma pessoa por parte. O instrumental convencional era um par de violinos, um violoncelo e um par de trompas” (CASTAGNA, apostila 6, 2004, p. 11). São raros os momentos em que o instrumento aparece com algum destaque, e sempre inserido em um conjunto, e esse fato talvez se dê por ainda não haver violoncelistas dotados de uma técnica apurada naquela região durante a época do apogeu mineiro.

Em relato pessoal à pesquisa, o maestro e compositor Ernani Aguiar (n. 1950), informou, a respeito de obras com algum destaque para violoncelo no Barroco Mineiro: “Os dois únicos solos para violoncelo que aparecem no meio de obras desta época são os na ‘Abertura em Ré’

e na ‘Missa para Dois Coros’, ambas do Padre João de Deus Castro Lobo (1794-1832)¹³, nascido na minha Ouro Preto e falecido aos 38 anos em Mariana”.

Antes do final do Ciclo do Ouro, outro importante ciclo econômico – do Café – se inicia no Brasil e dá um novo impulso à economia, levando para o sudeste, mais precisamente a São Paulo, o foco de interesse econômico. O novo Ciclo surgiu em 1727, início do século XVIII, quando chegaram ao país as primeiras mudas (VIANA, 1974, p. 62). A música não abandona as Minas Gerais, porém vai ao encontro das cidades que seriam as futuras grandes metrópoles do Brasil, São Paulo e Rio de Janeiro, num novo deslocamento do foco artístico da colônia.

Ressalte-se que, em 1805, morria em Madrid um dos maiores expoentes do violoncelo no mundo: Luigi Boccherini (1743-1805). Ao longo de sua vida, o músico viajou por toda a Europa, atuando e compondo música para violoncelo em várias cortes nobres. Dentre as suas contribuições para a técnica do violoncelo, a mais significativa é a expansão da tessitura do instrumento. Antes de seu surgimento, havia um pequeno repertório solo que exigia que os violoncelistas passassem da quarta posição. Isso pode ser devido à falta de familiaridade com o registro superior do instrumento e sua execução naquele registro. Boccherini não só utilizou amplamente esse registro em suas composições, como também desenvolveu a técnica de posição do polegar para ajudar os violoncelistas a tocar facilmente no registro superior do instrumento. A técnica da posição do polegar requer que o artista defina sua mão em uma posição fixa, permitindo que realize passagens em velocidades rápidas enquanto mantém a clareza (WEBERPAL, 2016, p. 8).

No final do século XIX, os compositores do Novo Mundo ainda nem desconfiavam das possibilidades técnicas do violoncelo, mesmo que alguns desses compositores tocassem o instrumento, como foi o caso de Luís Álvares Pinto, nascido em 1719 em Recife, citado anteriormente. O Brasil demorou um pouco a conhecer um verdadeiro *virtuosi*. Esse fato foi retratado em crônica de Machado de Assis, como veremos mais adiante.

¹³Castro Lobo era filho de um músico, estudou música num seminário na cidade mineira de Mariana e ali se ordenou padre, e era um compositor muito ativo da época e de muita relevância. Foi organista e atuou como regente de coro e orquestra. Ele tem em seu catálogo 40 obras sacras e suas composições foram usadas de forma corrente em Mariana até inícios do século XX.

1.4 – A vinda da Família Real (1808)

Ao estabelecer o bloqueio continental à Inglaterra, Napoleão fazia com que as nações europeias ficassem proibidas de receber embarcações inglesas e de enviar suas próprias embarcações à portos ingleses. Porém, Portugal tinha na Inglaterra seu maior parceiro comercial. Pressionada politicamente pela Inglaterra, a corte portuguesa opta pela fuga para o Brasil, isso, claro após esvaziar os cofres de seu próprio país. (ALENCAR, 1985, p. 80-81). O Brasil, possuindo um território vastíssimo com solo fértil para a agricultura, riquezas naturais, e ainda por cima, os metais preciosos que foram extraídos por anos, se tornou a “menina dos olhos” da coroa portuguesa.

Em 1807, Portugal assinava uma convenção secreta com a Inglaterra, estabelecendo as condições em que se daria a sua transferência para o Brasil. A vinda da família real ao Brasil foi um acontecimento iniciado em 29 de novembro de 1807 e finalizado em 22 de janeiro de 1808¹⁴, na cidade de Salvador. Com essa mudança, seguida da instalação no Rio de Janeiro, a família real traz consigo toda estrutura de governo de Portugal. Esse fato marca o início do Período Joanino e resultou em uma série de transformações no país, como a abertura dos portos brasileiros, que contribuíram para levar o Brasil na direção de seu processo de independência.

No Brasil, grande parte da atividade musical na época da chegada da corte era realizada por negros e mestiços, muitos deles ainda escravos (NAPOLITANO, 2001, p. 29). Armando Araújo de Mendonça Filho nos faz um relato bem interessante a respeito da vinda da família Real e seus costumes no artigo ‘Violino, cravo e pandeiro: Diálogos entre a música barroca e o *Choro*’ apresentado por ele no sexto encontro de estudos multidisciplinares em cultura:

Em 1808, desembarca no Brasil, a Família Real portuguesa, em seguida, a cidade do Rio de Janeiro é promulgada capital do ‘Reino Unido do Brasil, Portugal e Algarves’. Juntamente com a corte, embarcam instrumentos advindos da Europa como o violão, piano, bandolim, clarinete, cavaquinho e as músicas de danças de salão europeias, a exemplo da valsa, quadrilha, mazurca, modinha, minueto, xote e a polca. Os fornecedores de música na época eram os chamados grupos de música de barbeiros (provavelmente por constituir tal profissão, na época, uma das poucas atividades urbanas a deixar tempo livre para o aprendizado musical). Os grupos de músicos barbeiros eram basicamente grupos de instrumentistas populares negros e mestiços

¹⁴No ano seguinte após a chegada da Família Real no Brasil, em 1809, um dos grandes compositores para os violoncelistas nos deixou, foi Frans Joseph Haydn. Haydn era empregado da família Esterhazy, para quem compôs uma ampla variedade de obras. Suas sinfonias e quartetos de cordas são considerados suas mais valiosas contribuições para a música, pois era nessas formas que ele exploraria vários efeitos composicionais. Weberpal a este respeito nos coloca: Franz Joseph Haydn, por outro lado, não tinha a compreensão do instrumento na medida em que Boccherini tinha. Fontes indicam que esses dois compositores escreveram cartas um para o outro, o que sugere que Haydn pode ter aprendido alguns aspectos técnicos sobre o instrumento. A partir de Boccherini, isso teria influenciado como Haydn escreveria para violoncelo em suas obras para o instrumento, os concertos maiores em Dó e Ré. (WEBERPAL, 2016, p. 9 e 10)

que viriam desde o século XVIII contribuir para uma tradição musical urbana que consistia numa maneira “chorada”, (plangente, triste) de executar as composições europeias. Porém, os instrumentos usados pelos barbeiros, inclusive o repertório das peças escolhidas, condiziam mais com a realidade cultural dos brancos das classes altas do que com o público a quem as músicas se dirigiam. Independente dos músicos barbeiros terem desenvolvido ou não um estilo de tocar que fosse mais familiar ao ouvido do público em 1870, isso aconteceu com o surgimento, no Rio de Janeiro, de tocadores saídos da baixa classe média contemporâneos do surto de desenvolvimento proporcionado pela riqueza do café no Vale da Paraíba. (MENDONÇA FILHO, 2010, p. 2-3)

Após a vinda da Família Real para o Brasil, a cidade do Rio de Janeiro passou por profundas mudanças, tornando-se a primeira capital do Império. Outra transformação ocorrida tem relação com a atividade editorial. Esta atividade possui pouco mais de dois séculos no Brasil, e se iniciou após a assinatura, em 13 de maio de 1808, do decreto que criava a Impressão Régia. Este decreto se contrapunha ao que vigorava anteriormente no Brasil, que alegava a proibição da impressão de papéis na colônia. Com a chegada da imprensa, foi-se criando um público leitor, primeiro na corte, e logo em seguida nas províncias (ARAÚJO, 2012, p. 28).

D. João VI, além da abertura dos portos para a Inglaterra, tomou várias outras medidas que foram essenciais para o Brasil, transformando-o de maneira radical. Em menos de uma década, como avalia João Costa em seu artigo ‘As Ideias Novas’, “criaram-se todos os instrumentos intelectuais que foram negados durante três séculos” (COSTA, 2003, p. 203). A criação de diversas instituições não representava apenas a transferência das instituições portuguesas para a nova capital, mas buscava promover o território e a população brasileiros a objetos de um conhecimento positivo, fundamentado na observação.

Houve um momento de construção institucional e outro de promoções na área da cultura no Brasil. Até 1810, a Catedral Real e Imperial do Rio de Janeiro manteve-se com os mesmos músicos nativos. Porém a partir desse, ano começaram a chegar alguns componentes da Real Câmara de Lisboa. É o caso do cantor e compositor Fortunatto Mazziotti (1782-1855). Em 1811, foi a vez do compositor Marco Antônio da Fonseca Portugal (1762-1830), que assumiu o cargo de professor de música dos príncipes, e que passaria a dirigir a música do Teatro Real. Ele assume o cargo de mestre-de-capela da Capela Real, antes ocupado pelo padre José Maurício Nunes Garcia¹⁵.

¹⁵ Músico nativo e mestiço, é reconhecido por historiadores como o primeiro grande compositor brasileiro. O padre José Maurício foi convidado para ser dirigente de todas as atividades musicais da corte portuguesa durante três anos a partir da sua chegada ao país, de 1808 a 1811. Homem culto, mulato, com educação humanista, excelente compositor e intérprete. (MARIZ, 1997, p 32)

A adaptação do povo Brasileiro à nova realidade dependia de uma transformação do modo de vida, o que implicou na ‘produção de um novo tipo de indivíduo, necessário à existência da sociedade capitalista nascente e à eficácia política do poder estatal’. Binder e Castagna no artigo ‘Teoria Musical no Brasil: 1734-1854’ alegam que:

A instalação de tipografias no Brasil foi proibida até 1808. Neste ano, com a transferência do governo português para cá, criou-se por decreto do Príncipe Regente D. João, a Imprensa Régia, que iniciou a publicação de libretos de óperas em 1811, com *L'oro non compra amore* - cuja música era de Marcos Portugal - e em 1820 imprimiu a primeira obra de caráter literário sobre música no país, a *Notícia da vida e das obras de J. Haydn, de Joaquin le Breton*. A impressão de obras teórico-musicais no Brasil iniciou-se após a Independência, especialmente no Rio de Janeiro. A *Arte da música para uso da mocidade brasileira por um seu patricio* (Rio, Typographia de Silva Porto & C.^a, 1823), hoje atribuída a Francisco Manuel da Silva, [8] foi o primeiro compêndio teórico sobre música impresso no país. Tratados teóricos brasileiros anteriores a este - escritos, portanto, no período colonial - são raros e sempre manuscritos. (BINDER e CASTAGNA, 1996, p. 2)

Durante o século XVIII, as casas-grandes funcionaram como verdadeiras sedes, concentrando a vida da comunidade, organizando, dessa maneira, o lazer das pessoas, através da realização de festas e da formação de grupos de músicos (TINHORÃO, 1972, p. 71). Na verdade, possuir um grupo de músicos numa fazenda, além de preencher o vazio de existência cultural, tendo em vista a distância das cidades – onde as igrejas e, a partir do fim de 1700, as primeiras casas de ópera, já atendiam, bem ou mal, a essa necessidade – passou com o tempo a valer também por uma ruidosa demonstração de poder pessoal (TINHORÃO, 1972, p. 75).

Por essa época, uma fazenda acabou se destacando não somente pela beleza e produtividade de suas terras, como também pelas atividades musicais. A Fazenda Santa Cruz foi um exemplo das iniciativas da Coroa portuguesa para superar as dificuldades que se lhes antepunham. Marcos Napolitano esclarece que a Fazenda de Santa Cruz era de suma importância, um verdadeiro conservatório só para escravos, cuja tarefa era divertir a corte imperial. “Estes escravos-músicos eram altamente qualificados e suas atividades diárias se concentravam no aperfeiçoamento da sua técnica”. Esses negros tinham por hábito fazer, além de música sacra, danças profanas, modinhas e lundus (NAPOLITANO, 2002, p. 29-30).

Em 1816, D. João financiou a vinda de uma missão de artistas franceses, liderada por Joachim Le Breton, com destaque para a presença de Jean-Baptiste Debret, que iriam criar, dez anos depois, a Imperial Academia das Belas-Artes. Neste ano aporta no Rio de Janeiro Sigismund Neukomm (1778-1858), que era grande compositor, organista, pianista e o mais distinto

discípulo de Haydn. Ainda em 1816, foi criada a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios. (CARDOSO, 2006, p. 97-99).

Segundo o Adriano de Castro Meyer em seu catálogo temático ‘Neukomm e as obras compostas no Brasil’, Sigismund Neukomm tem uma relativa importância para o violoncelo, pois foi ele quem compôs a primeira obra especialmente elaborada para violoncelo em solo brasileiro em 23 de novembro de 1817: Seis Variações para pianoforte com acompanhamento de violoncelo sobre um tema de *Wozeluch*. Essa obra, como as demais, encontra-se na Biblioteca Nacional da França (MEYER, 2000, p. 2).

Não temos informações sobre outras obras compostas para violoncelo nessa época. Segundo informações obtidas junto ao compositor Ernani Aguiar, a cidade do Rio de Janeiro possuiu um importante violoncelista ao tempo do Padre José Maurício, que foi José de Faria Beltrão Policarpo, considerado um dos mais importantes violoncelistas da época. Castagna (2003), em uma de suas apostilas sobre História da Música Brasileira, ensina que Policarpo era músico na Capela Imperial em 1820 (CASTAGNA, 2003, p. 13). Outros dois nomes destacados pelo compositor Ernani Aguiar são o violoncelista Joaquim Tomás da Cunha Cantuária, que nasceu no Brasil em 1800 e foi aluno de José Maurício (ele é patrono da cadeira nº 9 da Academia Brasileira de Música), e Francisco Duarte Bracarense, instrumentista e professor.

As primeiras décadas do século XIX marcam o interesse pela música de câmara e pelo piano. Vanda Lima Bellard Freire ressalta esse interesse no artigo ‘A ópera no Rio de Janeiro oitocentista e o nacionalismo musical’:

“O Rio de Janeiro oitocentista já foi descrito, no próprio século XIX, como cidade dos pianos (ANDRADE, 1967), tal era a quantidade desses instrumentos na cidade. Mais apropriadamente, talvez, pudéssemos descrevê-lo como cidade da ópera” (FREIRE, 1994, p. 1). A vinda do pianista virtuose europeu Sigismund Thalberg ao Rio, em 1855, foi, na opinião de Ayres de Andrade, o marco inicial e definidor da tradição do pianismo de concerto no Brasil (ANDRADE, 1967, p. 232).

Segundo Paulo Rogério Campos de Faria, uma das inovações na vida social da colônia, após a chegada da corte, foi a introdução dos pianos na sociedade. Ele acrescenta que

“em 1.808 a abertura dos portos teve como resultado um incremento comercial [...] viu-se amontoarem no cais da cidade pilhas de mercadorias inglesas, em especial depois do tratado de 1810, em que se lhes asseguravam as tarifas alfandegárias mais baixas [...] e pianos ingleses”. (FARIA, 1996, p. 14).

O autor nos traz uma tabela com o preço de alguns produtos importados, da época. Aparecem, entre outros instrumentos, a importação de alguns rabecões grandes, violoncelos:

Figura 7: Tabela de Instrumentos Musicais séc. XIX

Tabela ... Instrumentos de Música [sic]		
(...)		
Cordas para piano	encordoado.	6\$000
Bordões para piano	dúzia 1	1\$200
Cadernos de música	cada meia folha	\$080
Cadernos vindo encadernados	pela encadern. 1	\$000
Fortes pianos 21	um	600\$000
Cravos grandes para tocar	um	80\$000
Cravos pequenos ou espinetas	um	30\$000
(...)		
Clarinetas	uma	8\$000
" com chaves de prata	uma	24\$000
Flautas de 3 canudos e uma chave	uma	1\$800
" 4 e com mais chaves e bomba se a tiver	uma	12\$000
Flautins	dúzia	18\$000
(...)		
Órgãos volantes de 3 a 4 oitavas	um	200\$000
Órgãos volantes de 4 a 6 oitavas	"	300\$000
Órgãos grandes de desarmar para Igreja	"	600\$000
Órgãos com instrumentos ditos [idem]	"	800\$000
Pianos fortes ¹⁶	um	400\$000
Rabecões grandes [violoncelos]	um	40\$000
Rabecões pequenos	um	24\$000
Rabecas ordinárias		6\$000
Rabecas finas		26\$000
Rabecas finas e em caixas		30\$600
(. . .)		
Violões francezes	um	20\$000
Violas ordinárias	um	1\$600
Violas pequenas ou vulgarmente chamadas meias violas	um	1\$000
Violas grandes marchetadas	um	6\$400
Violas grandes marchetadas e envernizadas		9\$600
Trompas ordinárias	uma	18\$000
Triângulos de aço	um	2\$000

(Colecção das Leis do Império do Brazil, de 1 .829- Actos do Poder Executivo.

Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1 877, p.26, 114 a 117. Arquivo Nacional).

Fonte: Tese de mestrado "Pianismo de Concerto no Rio de Janeiro do Século XIX" Por Paulo Rogério Campos de Faria. Pág. 21.

D. João VI permaneceu no Brasil apenas treze anos. Porém, sua administração trouxe importantes resultados tanto na economia, quanto na política, nos hábitos da sociedade e na

¹⁶ (Tanto o New Grove Dictionary of Musical Instruments [London: Macmillan Press Limited. 1984], quanto o Dicionário Musical, de Raphael Coelho Machado [Rio de Janeiro: Typographia Franceza, 1842] são unânimes em apontar que forte-piano significa o mesmo que pianoforte: ou seja, um instrumento cujas características são essencialmente as mesmas do piano atual, guardadas as diferenças de potência sonora, sustentação etc., decorrentes de aperfeiçoamentos técnicos).

cultura. Com a queda de Napoleão e consequentes reordenamentos políticos na Europa, a Corte retorna a Portugal, deixando o Brasil com o status de Reino e sob a regência de D. Pedro I.

1.5 – Brasil Império (1822-1889)

Uma revolta ocorrida em 1821 na cidade de Porto fez com que a assembleia constituinte de Portugal determinasse o retorno da família real portuguesa para a Europa, o que obrigou D. João VI a deixar o Brasil e voltar para sua pátria. Antes do retorno, nomeia seu filho D. Pedro I como Príncipe Regente do Reino do Brasil. Em 9 de janeiro de 1822, ocorreu o Dia do Fico, no qual D. Pedro decide oficialmente ficar no Brasil (REZZUTTI, 2019, p. 32 e 33).

Dentre os inúmeros problemas enfrentados por D. Pedro I, um dos principais foi o financeiro, pois, o tesouro de reino acompanhou a partida da corte, e o Banco do Brasil ficou à beira da insolvência (GOMES, 2017, p. 74). Logo após a partida da família real, medidas repressivas vindas do governo português acentuaram hostilidades que viriam a provocar a independência do Brasil em 1822, tornando D. Pedro I o primeiro imperador do Brasil (BRANDÃO, 2010, p. 27).

O Imperador era um diletante da música e chegou a compor várias obras musicais, tanto sacras quanto profanas. A melodia do Hino da independência e a do Hino Constitucional Português são de autoria do próprio D. Pedro I (REZZUTTI, 2019, p. 29).

Enquanto no Brasil esses acontecimentos políticos fervilhavam, na Europa no início do século XIX, o violoncelo já era bastante conhecido. Por lá, já existiam muitas composições e vários prodígios no instrumento. Trazemos aqui alguns dos compositores de importância para o instrumento neste período:

- Luigi Boccherini (1743-1805), que foi um dos grandes virtuosos do violoncelo, responsável por diversos avanços técnicos, já havia composto seus concertos para o instrumento. Conforme Hugo Pilger, “o violoncelo começou a alçar voos mais altos quando virtuosos como Luigi Boccherini (1743-1805) e Anton Kraft (1752-1820) entraram em cena” (PILGER, 2021, p. 135-136).
- Franz Joseph Haydn (1732-1809) já havia composto seus famosos concertos para violoncelo, que são frequentemente exigidos em quase todos os concursos para ingresso em orquestra.

- Jean Baptiste Bréval (1753-1823), mestre virtuoso do violoncelo na França, compôs um método para violoncelo, vários concertos para violoncelo, trinta sonatas e diversos trios e quartetos.
- Justus Dotzauer (1783-1860), importante membro da escola alemã de violoncelo e fundador da escola de violoncelo de Dresden, já estava ocupando a cadeira de violoncelo principal na corte de Dresden e dando muitos concertos pela Alemanha (MARKEVITCH, 1984, p. 60-61, 133-135).

No ano de 1822, Beethoven já havia composto cinco sonatas para o violoncelo, seu concerto tríplice para violino, violoncelo e piano, diversos trios e quartetos. Em 1829, temos o primeiro esboço de uma orquestra de violoncelos, nos primeiros minutos da abertura de Rossini para Guilherme Tell, que se inicia com música lírica e pastoral para cinco violoncelos solo, marcada como Andante, contando com o acompanhamento dos contrabaixos em pizzicato e uma participação muito pequena dos tímpanos (HOEFS; SUETHOLZ, 2018, p. 22).

Esse período corresponde ao que conhecemos como Romantismo Brasileiro nas artes. Houve uma intensificação da vida cultural e musical no país. Embora haja registros do crescimento no número de alunos dos instrumentos de corda para o abastecimento dessas orquestras, infelizmente não temos como precisar esse número. Apesar desse desenvolvimento, o instrumento violoncelo no Brasil ainda possuía o estigma de instrumento acompanhador.

D. Pedro I reinou apenas 9 anos, enfrentando grande instabilidade política, marcada pelos conflitos entre o parlamento e a sua própria índole. A sua abdicação em, 7 de abril de 1831, cobriu de incertezas o processo de independência, criando um vácuo de poder no coração do império, já que seu sucessor tinha apenas cinco anos de idade¹⁷, por esta razão inabilitado para assumir o trono (GOMES, 2013, p. 83-84).

Lino de Almeida Cardoso, em sua tese de doutorado, ressalta que entre os anos de 1808 e 1831, o Rio de Janeiro tornou-se um dos mais fecundos centros operísticos das Américas. Além de

¹⁷Um ano após seu nascimento em 2 de dezembro de 1825, D. Pedro II foi reconhecido oficialmente na Assembleia Legislativa como legítimo sucessor de ao trono e à coroa do Império do Brasil. Exatos nove dias após esta data falece sua mãe D. Leopoldina. (REZZUTTI, 2019, p41 e 42). Quando herdou o trono, D. Pedro II teve como tutor primeiramente José Bonifácio de Andrada e Silva, selecionado por seu pai. Como aio teve o Frei Pedro de Santa Mariana, seu então professor de Latim e Matemática, além de principal responsável por tornar o monarca recluso em seus estudos. O contato com a corte se dava nas datas festivas (CARDOSO, 2006, p 197-198). O pai, D. Pedro I, havia retornado à Portugal para lutar contra seu irmão mais novo pela retomada do trono. D. Pedro I saiu vitorioso deste embate e este fato entrou na história como a Guerra dos Irmãos (1831-1834), D. Maria, sua filha subiu ao trono e D. Pedro faleceu alguns dias depois disso (SADLIER, 2016, p 161).

ópera, podia-se ouvir excelente música sacra, devido em parte à existência de exímios músicos nativos como José Maurício Nunes Garcia. Porém, é fato que, dois meses após a abdicação de D. Pedro I, foi praticamente extinta a Orquestra da Capela Imperial e reduzido o número de instrumentistas, que chegou a setenta na época de D. Pedro I, para menos de trinta integrantes. (CARDOSO, 2006, p. 5).

1.6 – Período das Regências (1831-1840)

O Período Regencial foi um dos mais agitados da história do Brasil, com várias rebeliões e revoltas armadas, dentre elas a Cabanagem no Pará e Amazonas, a Sabinada na Bahia e a Revolução Farroupilha no Rio Grande do Sul e Santa Catarina. Havia também ocorrência de tumultos na cidade do Rio de Janeiro e quando isso ocorria, o imperador e suas irmãs eram levados para um lugar seguro afastado dos perigos. José Bonifácio de Andrade e Silva foi seu primeiro tutor e sua educação foi muito severa, pois se tornava notícia nos jornais da época (OLIVIERI, 1999, p. 9).

Nesse período, entre 1831 e 1844, são compostas pouquíssimas obras eruditas, porém o destaque vai para o compositor Francisco Manuel da Silva, que merece crédito por sua importante atividade organizadora. Foi regente do Teatro Lírico Fluminense e, em seguida, da Ópera Nacional. Além de compor o hino nacional brasileiro, Francisco Manuel da Silva foi o principal idealizador do “Imperial Conservatório de Música”, fundado no Rio de Janeiro entre 1841 e 1848. Sua obra refletiu a transição do gosto musical para o Romantismo, quando o interesse dos compositores nacionais recaiu principalmente sobre a ópera. Importante salientar que o Conservatório atraiu o compositor mais exitosa da ópera brasileira, Antônio Carlos Gomes (1836-1896), que compôs óperas com temas nacionalistas, mas com estética europeia, tais como *Lo Schiavo* e *Il Guarany*, que conquistaram sucesso em teatros europeus exigentes como o *La Scala*, em Milão (CARDOSO, 2006, p. 20). Salientamos que a ópera *Il Guarany* foi elogiada por Verdi e foi a primeira obra musical brasileira a obter repercussão internacional (GROVE, 1994, p. 393).

1.7 – Segundo Império (1841-1889)

O Brasil, repleto de revoltas, estava à mercê de anarquistas e havia a necessidade de que D. Pedro II assumisse o poder o mais rapidamente possível. Isso o levou a se tornar imperador em 1840, com apenas 15 anos de idade. Nesse contexto confuso e carregado de transformações, nasce o Romantismo Brasileiro, onde o sentimento de nacionalismo no agora independente Brasil é crescente, e manifesto na exaltação da natureza e da pátria, além de uma certa aversão ao que é de origem portuguesa (*lusofobia*).

Do ponto de vista literário e filosófico, foi por volta do ano de 1836 o Romantismo¹⁸ no Brasil que teve início, quando Gonçalves de Magalhães publica na França a revista *Nitheroy* – Revista Brasiliense, juntamente com um grupo de jovens intelectuais brasileiros, trazendo como lema “tudo pelo Brasil, para o Brasil”. No mesmo ano, Gonçalves de Magalhães publica a obra *Suspiros Poéticos e Saudades*, livro de poesias românticas, sendo esta considerada a obra marco do início do Romantismo no Brasil. Dentro desse cenário, envolvido em um espírito nacionalista, o indígena então foi o escolhido pelos autores brasileiros como o herói. A criação do personagem Peri, do romance ‘O Guarani’ de José de Alencar, é a retratação da idealização heroica do índio e serviria de inspiração para Carlos Gomes em a sua ópera *Il Guarany*. (REZENDE, SILVA e SILVA, 2020, p. 57 - 60).

Ayres de Andrade, em seu livro ‘Francisco Manoel da Silva e seu tempo’, mostra que, a partir de 1831 no Rio de Janeiro, a vida musical começava a ter uma tendência à descentralização, pois os músicos começavam a apresentar-se um pouco por toda parte, em lugares diferentes dos teatros. O autor cogita: “Terá influído nisso o ambiente de agitação que se estabelecera na cidade em seguida à abdicação de D. Pedro I?” (ANDRADE, 1967, p. 227).

Paulo Castagna complementa o quadro relatando a existência de dificuldades na: “execução e composição de música orquestral, no teatro e na igreja. Como consequência, a música doméstica – basicamente constituída de canções acompanhadas ao piano ou ao violão – recebeu

¹⁸Movimento surgido na Alemanha por volta do século XVIII.

considerável incremento”. O que acaba por levar ao desenvolvimento da modinha¹⁹ e do Lundu²⁰. (CASTAGNA, 2003, p. 3).

Com relação aos concertos nos clubes musicais e o conservatório de Música do Império, Janaína Giroto da Silva relata que, em meados do século XIX, as principais instituições artísticas musicais já haviam sido criadas, como o “conservatório, sociedades filarmônicas, publicações, casas de óperas, jornais com cobertura dos espetáculos”. Relata ainda a importância da ópera na vida social, sendo que boa parte das instituições criadas na corte, o foram para viabilizar a realização das óperas. Especificamente até 1850, havia duas sociedades que promoviam concertos regularmente: a *Sociedade Philharmonica* criada em 1835 e o *Cassino Fluminense*, que iniciou suas atividades em 1845. Sociedades musicais foram fundadas em todo território nacional para difundir a música sinfônica e de câmara. Os concertos eram numerosos, não apenas de virtuosos estrangeiros. Nos jornais, já começavam a se destacar muitos instrumentistas estrangeiros que acabavam se estabelecendo no país como professores (SILVA, 2007, p. 6).

No Brasil, até essa época, não é de se estranhar que o gosto pelas árias de ópera ou a música para piano tivessem a preferência. Os violoncelistas talentosos aparecem bem mais tarde no novo continente. Ayres de Andrade explica que, somente no ano de 1851, apareceram no Brasil os dois primeiros violoncelistas estrangeiros: Domenico Labocetta e Giuseppe Martini, que eram ótimos violoncelistas, mas tinham outras profissões, sendo o primeiro, tenor e o segundo, contrabaixista. O autor informa que, em 1860, surgiu o violoncelista alemão Max Bohrer, mas foi somente em 1864, com a vinda de outro violoncelista alemão, Carl Werner, que o público carioca pôde ouvir um violoncelista que era um artista de primeira ordem (ANDRADE, 1967, p. 228). Machado de Assis em sua crônica do dia 14 de novembro de 1864, relata que:

O Sr. Werner chega-nos de uma viagem artística pela Suécia, Noruega e Dinamarca; foi uma viagem de triunfos. Agora empreende outra, que começa pelo Rio de Janeiro e seguir-se-á por algumas capitais do Prata e do Pacífico, México, China e Rússia. É outra viagem de triunfos. Dizem que o violoncelo é um instrumento ingrato; creio piamente que o é, mas acrescentarei uma reflexão – é que, se o violoncelo é ingrato, também o é a maioria dos talentos, que não dispõem de uma capacidade artística como

¹⁹Na segunda metade do séc. XVIII desenvolveu-se, inicialmente em Portugal e posteriormente no Brasil, um estilo peculiar de canção camerística, que acabou sendo denominada modinha. A origem dessa designação está ligada à moda, que foi, em todo o séc. XVIII, palavra portuguesa para qualquer tipo de canção camerística a uma ou mais vozes, acompanhada por instrumentos. A moda, em Portugal no séc. XVIII, foi um tipo genérico de canção séria de salão, que incluía cantigas, romances e outras formas poéticas, compostas por músicos de alta posição profissional. As modas foram tão comuns em Portugal no reinado de D. Maria I que se popularizou o dito de que na corte dessa rainha “era moda cantar a moda” (ENCICLOPÉDIA, v.1, p.494).

²⁰Lundum ou Landum: Dança chula africana, usada também no Brasil. O dicionário da língua bunda por Conecatim tem landú, todavia a forma geralmente seguida é lundum. Ernesto VIEIRA (1899, p.319).

o Sr. Werner. Nas mãos de um artista como aquele o violoncelo é um milagre (ASSIS, Crônicas. uerj. br, 1964).

Alguns violoncelistas que Ayres de Andrade destaca dessa época: José Policarpo de Faria Beltrão foi o mais importante violoncelista do RJ ao tempo de José Maurício; Francisco Duarte Bracarense, outro nome que aparecia nos jornais; e Casimiro Lúcio de Souza, baiano elogiado por José de Alencar. (ANDRADE, 1967, p. 228).

Idelber Avelar, em seu artigo “Entre o violoncelo e o cavaquinho: música e sujeito popular em Machado de Assis (2011)”, faz referência aos relatos de Machado de Assis e o seu tempo. Por meio de relatos de seus contos, ele traz noções de como viviam os músicos na época de Assis, e traz também valiosas informações a respeito de outros gêneros de música que foram populares, como a valsa e a polca.

O retrato do músico mais comum na ficção de Machado é o de um ser precário: vitimado pela falta de capital cultural, no caso do músico erudito, ou marginalizado do circuito de reconhecimento simbólico, no caso do músico popular. Também há, em Machado, um universo de referências à valsa, dança em ritmo ternário (compasso em três por quatro) que operou como um dos únicos espaços públicos de “aproximação que a época oferecia a namorados e amantes”. Introduzida pela família real portuguesa em 1808, solidificada com a presença de compositores como Sigismund Neukomm entre 1816 e 1821, a valsa foi hegemônica na preferência da elite do Rio, no período em que se interromperam os espetáculos de ópera, de 1830 a 1845 (AVELAR, 2011, p. 2 – 3).

Ao patrocinar as ciências, a música e a pintura, através do mecenato, o objetivo maior do imperador D. Pedro II era o de contribuir para o despontar de uma cultura nacional que mostrasse a construção de uma nova nacionalidade no cenário mundial.

1.8 – Brasil República

No dia 15 de novembro de 1889, ocorreu a Proclamação da República. Nesse período, começou a discutir mais intensamente sobre o que seria uma música realmente brasileira. A brasilianista Darlene Sadlier lembra que “o patriotismo continuava associado à independência, mas havia sido estimulado mais recentemente pela longa e sangrenta Guerra do Paraguai, na qual milhares de brasileiros lutaram e morreram”. A autora segue contando que, após a

Proclamação da República, houve um surto de escrita nacionalista que culminou na fundação de uma Academia de Letras, estabelecida em 1897 no Rio de Janeiro, a qual teve Machado de Assis como seu primeiro presidente (SADLIER, 2016, p 184 e 204).

Em 1890 o Conservatório, que havia sido fundado em agosto de 1848 passa a se chamar Instituto Nacional de Música, cujo primeiro diretor foi Leopoldo Miguez (1850-1902). Em janeiro do mesmo ano, apenas dois meses depois de proclamada a República, o antigo Conservatório Imperial de Música foi extinto, no mesmo ato oficial que fundou o Instituto Nacional de Música. Seu primeiro diretor, Leopoldo Miguez (1850-1902), tinha como referência para as iniciativas de sua administração os conservatórios e os centros musicais da Europa. Não poderia ser de outra forma, uma vez que, nesse momento, fazer música erudita, aquela música que se estudava na escola de música, significava fazer música dentro dos moldes europeus (VERMES, 2011, p. 9).

Leopoldo Miguez, além de ter sido o primeiro diretor do Instituto Nacional de Música, foi compositor e destacado defensor da estética romântica de Wagner no Brasil. Ele não escreveu muitas obras musicais, pois dedicou-se tardiamente à composição, mas é conhecido pela autoria de algumas peças além do Hino à Proclamação da República (1890) (BORÉM, 2005, p 284). Com o dinheiro que ganhou compondo esse hino, Miguez comprou o órgão de tubos que instalou no Instituto. Alberto Nepomuceno (1864-1920)²¹, sucedeu Miguez na direção do Instituto após sua morte, e Henrique Oswald (1852-1931)²² foi o diretor seguinte. Estes dois últimos, são figuras de destaque na composição brasileira e escreveram algumas obras para violoncelo.

Oficialmente, os primeiros responsáveis pelo ensino e divulgação do violoncelo no Rio de Janeiro foram Maximiliano Benno Niederberger (1860-1942) e Alberto Nepomuceno (1864-1920). Niederberger foi um dos fundadores do Instituto Nacional de Música, sendo o primeiro professor de violoncelo deste instituto. Ele chegou a compor algumas obras para o instrumento e foi professor do Heitor Villa-Lobos. Nepomuceno, dedicou-lhe sua *Tarantella* e *Romance*.

O professor Fábio Presgrave relata que, nessa época:

²¹Alberto Nepomuceno (1864-1920), compondo várias obras para música de câmara que exigiam bastante técnica do violoncelo, compôs também: Mazurca (cello e piano -1887), Prece (cello e piano -1887), Romance (cello e piano -1889), Ave Maris Stella (Coro, trompa, Cello, Contrabaixo, violino, órgão – 1899), Tarantela (cello e orquestra , e cello e piano – 1899), Romance (cello e orquestra – 1908), Trio em fá sustenido menor (piano, violino e cello – 1916), Devaneio (1919) e Prece (cello e piano – 1934).

²²Henrique Oswald (1852-1931) compôs para violoncelo e piano, duas sonatas, uma Elegia e uma Berceuse.

Alfredo Gomes (1888-1977), Benno Niederberger (1860-1942) e Frederico Nascimento (1852-1924) eram violoncelistas e tinham uma ligação próxima com os compositores ativos na época, como Henrique Oswald, Glauco Velasquez, Alberto Nepomuceno e Francisco Braga²³. Alfredo Gomes, um dos principais violoncelistas da sua geração, foi responsável pela 1ª audição de diversas obras do repertório contemporâneo internacional (e.g. Debussy e Ravel) e brasileiro (Nepomuceno, Henrique Oswald, Francisco Braga, Glauco Velasquez e Villa-Lobos), participando de numerosos concertos ao lado de Milhaud e de Nininha Velloso Guerra, no período de 1917-1919” (PRESGRAVE, 2013, p. 1).

Juliane Cristine Larsen explica que: “Com a independência, tornou-se premente a necessidade de criação de estabelecimentos para a formação intelectual de brasileiros em substituição à hegemonia estrangeira”. A pesquisadora também conta que, no primeiro decênio da república, grande parte da população brasileira era analfabeta e a venda de livros era pequena. “Não obstante, os desenvolvimentos técnicos da imprensa permitiram o crescimento no setor de comunicação, que respondia também ao aumento da demanda com o crescimento das cidades e da população urbana” (LARSEN, 2018, p. 19-21).

Segundo Abreu, Mário de Andrade foi um dos primeiros a esboçar que até a primeira década do século XX, a música artística brasileira mostrou um “espírito subserviente de colônia”. O momento da mudança de ares em relação à valorização das expressões musicais tidas como populares e nacionais ocorreu entre a Primeira Guerra Mundial (que finaliza o final da *Belle Époque*), e o ano de 1922, quando ocorreu a Semana de Arte Moderna (ABREU, 2011, p. 74).

1.9 – Século XX

Temos vasta gama de pesquisas em torno do violoncelo, seus compositores e intérpretes no século XX. Traremos para este estudo, então, somente alguns pontos de interesse, sem nos determos em especificar todos os compositores brasileiros deste século, posto que não é o objetivo desta pesquisa.

As primeiras décadas do século XX marcaram a entrada definitiva do Brasil na chamada modernidade. Temos a introdução do rádio, a possibilidade de gravação de discos, a chegada do gramofone e do telefone, entre outros tantos avanços tecnológicos. Com a abolição da escravatura poucos anos antes, entramos no século XX com uma sociedade muito desigual, e a

²³Francisco Braga (1868- 1945) compôs para o violoncelo as seguintes obras: Romance (1890); Chant d’Automne (1892), Prierre (1896), Anoitecendo (1907) e Toada (1937).

música apresentava-se como uma possibilidade de inserção das classes populares na era moderna, por meio da ainda incipiente cultura de massas (REIS, 2003, p. 243).

O nacionalismo vai ser o foco da produção musical erudita brasileira pelo menos até o aparecimento de Koellreuter e a criação do grupo Música Viva, em 1939. Concomitantemente, estava sendo construído no meio musical popular brasileiro um modelo de exaltação nacional por meio do samba, principalmente com os símbolos nacionalistas encontrados na obra *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso. E isso se deu quase que em paralelo com a relação do compositor Heitor Villa-Lobos com o Estado Novo (TINÉ, 2008, p 19).

No século XX, assistimos ao surgimento de diversas obras para violoncelo, inclusive concertos de grande porte (como os de Villa-Lobos), e isso graças a grandes compositores, professores e intérpretes. Alguns compositores que citamos aqui se destacaram por trabalharem com o instrumento violoncelo de maneira distinta, destacando-se no cenário nacional e internacional.

Sem dúvida, um dos compositores mais importantes para o violoncelo do século XX foi Heitor Villa-Lobos (Rio de Janeiro, 1887-1959), certamente pelo fato de ter sido violoncelista. Suas obras contribuíram muito para o desenvolvimento do idiomatismo, da vocalidade e do aumento do interesse no violoncelo no Brasil. Filho de Raul Villa-Lobos, diretor da Biblioteca do Senado e músico amador, e da dona de casa Noêmia Monteiro, grandes incentivadores de seus estudos.

Villa-Lobos aprendeu com o pai a tocar violão e violoncelo. Como autodidata, estudou a fundo partituras de compositores europeus, como as do francês Claude Debussy (1862-1918) e do russo Igor Stravinsky (1882-1971), ao mesmo tempo que vivenciou o universo da música popular, com os músicos que tocam *Choros* e *Serestas*, experiências que também fizeram parte do seu processo de aprendizagem e foram incorporadas em seus procedimentos composicionais, combinadas com o conhecimento de que detinha da música clássica europeia. Considerado ainda em vida o maior compositor das Américas, Heitor Villa-Lobos escreveu cerca de 1.000 composições, e sua importância é acrescida do fato de ter utilizado o folclore brasileiro em suas obras, tornando-se o maior expoente do nacionalismo musical brasileiro.

Como compositor para violoncelo, ele fez com que o instrumento ganhasse grande importância na música brasileira. Villa-Lobos escreveu dois Concertos e a Fantasia para violoncelo e orquestra, as Bachianas n° 1 e n° 5, transcrições de Prelúdios e Fugas do Cravo Bem Temperado de Johann Sebastian Bach (1685-1750) e a Fantasia para orquestra de violoncelos, que fez com

que a orquestra de violoncelos se popularizasse e ganhasse espaço nas salas de concerto. (PILGER, 2013, p. 87).

Assim como Villa-Lobos, vários conterrâneos seus também compuseram obras significativas para o violoncelo: Henrique Oswald (Rio de Janeiro, 1852-1931); Francisco Braga (Rio de Janeiro, 1868-1945); Alberto Nepomuceno (Fortaleza, 1864-Rio de Janeiro, 1920); Francisco Mignone (1897-1986); Cézar Guerra Peixe (1914-1993); Camargo Guarnieri (1907-1993); Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948); e José Vieira Brandão (1911-2002).

Para violoncelo solo, até o momento consta que o primeiro compositor a se aventurar neste campo composicional foi Homero Dornellas (Rio de Janeiro, 1901-1990). Ele iniciou seus estudos de violoncelo em 1920 e, nesta época, tocava nas antessalas de cinemas e acompanhava os filmes mudos. Ele compôs Estudo Seresteiro n. 2. Esta peça foi composta em 1958 e tem a característica de mesclar os pizzicatos, tão característicos do violão, instrumento muito popular na música brasileira, com o arco, fazendo linhas melódicas muito especiais.

José Guerra Vicente (1907-1976) foi compositor, violoncelista e professor, uma personalidade de destaque da vida musical brasileira. Oriundo de Portugal, radicou-se no Rio de Janeiro em 1918 com 11 anos de idade, onde fez seus estudos, atuou como violoncelista em várias orquestras (Sinfônica do Theatro Municipal e Sinfônica Brasileira), fundou a orquestra de câmara Pró-Arte e foi membro de várias instituições musicais.

Um fato interessante da história do violoncelo no Brasil ocorreu em 1977. A peça ‘Divertimento para violoncelo solo op. 58’ composta por David Korenchandler, obteve o primeiro lugar na categoria de obras para instrumento solo no I Concurso Nacional de Composição da II Bienal de Música Brasileira Contemporânea. Com este prêmio, o violoncelo passou a chamar um pouco mais a atenção dos compositores contemporâneos, surgindo cada vez mais composições para o instrumento.

Claudio Santoro (Manaus, 1919 – Brasília, 1989) foi violinista, compositor e maestro, sendo laureado e reconhecido internacionalmente. Considerado um dos mais prolíficos e inquietos compositores da música brasileira no século XX, sua obra musical é permeada pelas mais variadas tendências estéticas que sublinharam a música erudita internacional em sua contemporaneidade. Junto a Koellreuter, compôs obras para diversos instrumentos, orientadas pelo serialismo dodecafônico. Esta técnica composicional, bem como a escrita de um estilo moderno, foi deixada progressivamente entre 1946 e 1948, período no qual Santoro começou a

compor em um estilo que buscava uma linguagem mais nacional e alinhada com suas convicções políticas. Compõe, em 1983, a Fantasia Sul América, obra muito expressiva e representativa para o violoncelo.

Alguns compositores serão citados pelas obras que deixaram, tanto violoncelo com piano quanto para o instrumento em conjuntos de música de câmara: Bruno Kiefer (1923-1987); Alceo Bocchino (1918-2013); Marlos Nobre de Almeida (n.1939); Francisco Mignone (1897-1986); Cézar Guerra Peixe (1914-1993); Camargo Guarnieri (1907-1993); Mário Tavares (1928-2003); Jorge Antunes (n. 1942); Radamés Gnattali (1906-1988); e Arthur Barbosa (n.1968), dentre outros.

Destacamos aqui o compositor Ernani Aguiar, que se deixou encantar pelo violoncelo e compôs inúmeras obras para o instrumento. Compositor, violista e maestro, pesquisador e professor de regência orquestral na UFRJ, tem angariado sucesso expressivo, e sua música está sempre presente em programas de concertos no Brasil e no exterior. Sua obra para violoncelo solo é expressiva e, além da obra “Ponteando”, conta com ainda com suas “Meloritmias” (suítes brasileiras), atualmente em número de 10.

Outro compositor que destacamos é Edmundo Villani Cortes (Juiz de Fora / MG, 1930 -). Edmundo teve um aprendizado musical não formal. Autodidata, iniciou seus estudos por volta dos oito anos de idade com um cavaquinho, aplicando uma das suas fortes características: o senso de observação. Para o violoncelo, compôs várias obras, dentre as quais destacamos “À sombra da Mangabeira” dedicada ao violoncelista Raiff Dantas, e sua Suíte para violoncelo solo dedicada ao professor Antônio Lauro Del Claro.

Com relação aos intérpretes e pedagogos que fizeram a história do violoncelo no Brasil, elencamos alguns que fizeram parte da primeira geração de professores no Brasil. Iniciaremos por Iberê Gomes Grosso (1905-1983). Era sobrinho-neto do também campinense Carlos Gomes (1836-1896). Iberê teve ilustres mestres, pois, além de estudar com seu tio Alfredo Gomes, teve aulas em Paris com dois ícones do violoncelo: Pablo Casals (1876-1973) e Diran Alexanian (1881-1954). Villa-Lobos também lhe confiou a estreia do Trenzinho do Caipira e da complexa Fantasia para violoncelo e orquestra (1944-1945). Iberê teve uma importante carreira de professor do Instituto Nacional de Música, antigo Conservatório de Música do Rio de Janeiro. Para ele, foram dedicadas dezenas de obras escritas por importantes compositores brasileiros. (PILGER, 2021, p. 138).

Outra figura de vital importância para o Brasil é Thomazzo Babini (1885-1949), que nasceu em 1885 em Faenza, na Itália. Na primeira década do século 20, chegou ao Brasil, primeiramente no Rio de Janeiro, onde foi assistente de Heitor Villa Lobos – posto que logo se inverteu, proposto pelo próprio maestro brasileiro que passou a ser seu assistente. Mas consta que em 1907, ele viajou para a cidade de Natal, onde criou uma orquestra de câmara e dirigiu a escola de música no então Teatro Carlos Gomes, nomeado Teatro Alberto Maranhão em 1957. Morreu em 1949, em Recife. Thomazzo é considerado um dos músicos de concerto mais conceituados do século passado e foi responsável pelo ensino do violoncelo no nordeste do Brasil. Ensinou violoncelo ao filho Italo Babini, que se tornou um ótimo violoncelista com carreira internacional e também foi mestre de seu enteado, Aldo Parisot.

No nordeste brasileiro, também destacamos Aldo Parisot (1918-2018), natural de Natal. Prodígio no instrumento, deu seu primeiro recital aos 6 anos de idade e, aos 12, já no Rio de Janeiro, solou com a Orquestra Sinfônica Brasileira. Professor da *Juilliard School* de Nova York e da *Yale School of Music* em New Haven, Parisot foi responsável pela formação de inúmeros violoncelistas mundo afora, muitos deles brasileiros. Parisot jamais deixou de divulgar a música brasileira. Nesse sentido, a amizade com o maestro Eleazar de Carvalho, seu colega em Yale e também na *Juilliard* de Nova York, foi fundamental para o grande músico visitar regularmente o Brasil na década de 1980.

No início do século XX, após as duas grandes guerras mundiais, muitos refugiados vieram para o Brasil, dentre os quais o Professor Hugo Pilger destaca dois violoncelistas: Ítalo Rizzi (n. 1931), que por dois anos foi primeiro violoncelo da Orquestra Sinfônica Brasileira, e Atilio Ranzatto (?-?) que, além de violoncelista, foi também compositor (PILGER, 2021, p. 143).

Nesse século, o violoncelo começa a se desenvolver e a se expandir no país a tal ponto, que testemunhamos uma geração de violoncelistas de renome internacional que ampliaram o acesso ao instrumento dentro e fora do Brasil. Trazemos como exemplo os professores:

- Márcio Carneiro (n. 1950), violoncelista e educador de renome, foi assistente de André Navarra e vencedor do Concurso Internacional Tchaikovsky.
- Antônio Meneses (n. 1957), violoncelista que venceu vários concursos, dentre os quais o Concurso Internacional de Munique em 1977, derrotando, por unanimidade, 40 candidatos. Em 1981, gravou com o maestro Herbert von Karajan e, no ano seguinte,

venceu o Concurso Tchaikovsky, em Moscou. Tocou no Beaux Art Trio por dez anos e atualmente é professor titular de violoncelo na *Hochschule der Künste* em Berna, Suíça.

- Matias de Oliveira Pinto, natural de São Paulo. Após estudos iniciais no Brasil mudou-se para Berlim como bolsista da Fundação Herbert von Karajan. Na Europa, estudou na Escola Superior de Música de Berlim (HdK) e na Academia Franz Liszt de Budapeste. Pedagogo muito solicitado, Matias é professor catedrático de violoncelo na Faculdade de Música da Universidade de Münster e professor de violoncelo na UDK.

A música popular que conhecemos atualmente, no começo do século XX não tinha esta nomenclatura. Era chamada de música de entretenimento, e começou a ganhar mais atenção por parte dos compositores eruditos nacionais. Esse novo olhar foi como uma redescoberta do Brasil pelos compositores de formação clássica, e seria o motor de ação dos intelectuais do chamado movimento modernista de 1922.

Arnaldo Contier conta que, depois de influenciados por artistas estrangeiros como Darius Milhaud e Arthur Rubinstein, que estiveram no Brasil entre o final da Primeira Guerra e 1922, “os sons emitidos pelos instrumentos tocados pelos chorões passaram a emocionar os artistas eruditos da época”. Compositores como Heitor Villa-Lobos, Alberto Nepomuceno e Luciano Gallet “descobririam um novo Brasil fortemente ligado ao chamado primitivismo musical”, tendência agora bastante valorizada na moderna Paris e oposta aos chamados gostos da Belle Époque (CONTIER, 2004, p. 70).

Atualmente, temos que mencionar Jaques Morelenbaum (n. 1954), violoncelista e arranjador que trouxe grande visibilidade para o violoncelo dentro da música popular. Destacado como violoncelista, estudou música no Brasil e mais tarde ingressou no New England Conservatory, onde frequentou as classes de Madeline Foley, discípula de Pablo Casals. Destacam-se as parcerias que desenvolveu com Caetano Veloso, Tom Jobim, Gal Costa e Ivan Lins, dentre outros.

Em São Paulo, encontraremos um violoncelista que se destacou desde os anos 1930-40, Calixto Corazza (1907-1987), que ganhou renome como um dos mais aplaudidos violoncelistas brasileiros e foi professor do Conservatório Musical de Santos, SP, na década de 30, lecionando também na Escola de Música de Piracicaba. (PILGER, 2021, p. 142).

Muitos outros professores e violoncelistas vieram de seus países de origem para morar no Brasil. Destacamos aqui o polonês Zygmunt Kubala (1943-2007), que teve um relacionamento

frutífero e amistoso com Cyro Pereira, que rendeu muitas obras para violoncelo. Kubala já era violoncelista quando chegou ao Brasil em 1967, depois de se casar com a pianista Lina Lobo. Ele foi professor de violoncelo por vários anos na UNESP e fez parte do Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo. Em 1990, foi o principal violoncelo da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo, atual Brasil Jazz Sinfônica, quando iniciou sua trajetória ao lado do compositor Cyro Pereira. Nesse período inicial da orquestra, todas as composições feitas para violoncelo e orquestra foram dedicadas ao violoncelista Zygmunt Kubala.

Após esse período, outros violoncelistas tiveram contato direto com Cyro Pereira enquanto tocaram na Orquestra, tais como o violoncelista Júlio Cerezo Ortiz, entre os anos 1996 e 2004, e Sérgio Schreiber de Freitas.

Em grande parte, devemos a esses violoncelistas muitas das obras para violoncelo escritas por Cyro Pereira. Seu desempenho como *performers* fez toda a diferença para o compositor, instigando-o a compor diversas obras tendo o violoncelo como instrumento solista. Sem a presença marcante e competência deles, o compositor talvez não tivesse tido estímulo para realizar obras dedicadas ao violoncelo.

Infelizmente, no manuscrito original da obra Brasileira n. 3, não temos uma dedicatória, somente o ano de sua conclusão, 1998. Também não temos documentos que comprovem que a obra foi tocada na sua totalidade ou em partes. Somente encontramos relatos de apresentação do Frêvo realizadas pelos colegas Júlio Ortiz e Sérgio Freitas, que não souberam especificar com exatidão o local das apresentações.

CAPÍTULO 2 – O COMPOSITOR CYRO PEREIRA

Figura 8: Foto de Cyro Pereira



Fonte: https://cultura.uol.com.br/radio/programas/brasil-jazz-sinfonica/2022/03/24/42_homenagem-a-cyro-pereira.html

2.1 – Biografia²⁴

Cyro Pereira descende de imigrantes. Seu pai, Carlos Pereira, era português e sua mãe, Alice Marin, italiana. A união matrimonial, ocorrida em 16 de setembro de 1916, gerou três filhos: Iva, Irma, e o caçula Cyro Marin Pereira, erroneamente registrado como Cyrio. Cyro Pereira (1929-2011) nasceu em 14 de agosto de 1929 na cidade de Rio Grande-RS. Ainda menino, começou a estudar piano no Liceu Salesiano Leão XIII de Artes e Ofícios, incentivado pelo padre Dante Pozzi. (SHIMABUCO, 1998, p. 11).

Aos 14 anos, com a autorização de seu pai, ingressa na “Orquestra Jazz Botafogo”, grupo que realizava bailes pela cidade, e lá, tinha a oportunidade de tocar piano e realizar alguns arranjos. Em 1946, a convite do contrabaixista Hélio Nunes Guedes, o jovem pianista abandonou a Orquestra Jazz Botafogo e ingressou na Orquestra “Nunes e seus Rapazes” que, diferentemente

²⁴ Para compor esta biografia, foram consultados vários textos, a começar pela dissertação de Luciane Shimabuco (feita em 1998), em seguida de Adriano Contó (2008), Renato Kutner (2006), Fábio Prado Medeiros (2009) e Hermilson Garcia do Nascimento (2011), além de algumas entrevistas realizadas ao longo desta pesquisa.

da primeira, tinha por norma executar músicas autorais. Seu primeiro arranjo orquestral data de 1947, aos 17 anos, e sua primeira composição é de 1948, intitulada Saudade, para piano solo.

Nesta Orquestra, ao lado do amigo Luís Laviaguerre (Luís Gaúcho), recebeu um grande incentivo para trabalhar na grande metrópole brasileira, São Paulo, aonde chega em 24 de março de 1950. Logo no seu segundo dia na cidade, conseguiu um emprego como pianista da boate Excelsior. Nesse mesmo ano, tocou piano no Regional²⁵ da Rádio Record PRB-9, grupo bastante importante da época. Este feito possibilitou que Cyro viesse a trabalhar mais tarde na mesma Rádio como compositor, arranjador e regente. Sobre seu regional, destaca: “... acho que era o único regional no Brasil com piano!”²⁶ Foi na Record que o maestro conheceu Gabriel Migliori (1909-1975), que considerava seu maior mestre, e com quem aperfeiçoou seus conhecimentos em harmonia, composição e regência, apesar de nunca ter estudado com ele (SHIMABUCO, 1998, p. 17).

Conforme Medeiros (2009), Cyro não só ouvia muitos tangos pelas rádios argentinas e uruguaias, como também escutava a famosa Rádio Nacional do Rio de Janeiro, o que o tornou um apaixonado pelos arranjos de Radamés Gnattali e Lyrío Panicalli. Cyro era fascinado pela sonoridade das orquestras desde muito jovem e por esse fato tinha como meta ser orquestrador (MEDEIROS, 2009, p. 12).

Adriano Contó relata que entre os anos de 1953 e 1971 Cyro e Migliori dividiram a mesma sala para a construção de arranjos para a Rádio Record, fato fundamental para seu desenvolvimento como arranjador. Cyro aprendia vivenciando os arranjos e, se ficavam bons, podia repetir seu aprendizado. Como escrevia arranjos diariamente, o aprendizado foi intenso e importante para o desenvolvimento de uma escrita para orquestra (CONTÓ, 2008, p. 25). O crédito que Migliori depositava em Pereira se tornou tamanho, que ele confiou ao jovem colega várias cenas secundárias dos filmes que musicou na época. Em ‘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” (NASCIMENTO, 2011, p. 64-65).

²⁵O conjunto regional é tradicionalmente formado por um ou mais instrumentos solistas, como flauta, cavaquinho, bandolin, clarineta ou saxofone que executam a melodia; o cavaquinho faz o centro do ritmo e mais violões e o violão de 7 cordas (atuando como baixo) que formam a base do conjunto, além do pandeiro como marcador do ritmo. Mas como destaca Cyro, no Regional da Record também havia o piano – Extraído do site <http://pt.wikipedia.org/wiki/choro>.

²⁶Extraído de entrevista com Adriano de Castro Contó em 2006 p.148 da sua dissertação “Análise de técnicas de orquestração de música brasileira na Suite n.1 de Cyro Pereira”.

Durante os seus dez primeiros anos em São Paulo, acontecimentos importantes sucederam em sua vida, como o casamento com a cantora Esterzinha de Souza (cujo nome verdadeiro era Maria de Souza), que lhe daria três filhos. Tornou-se arranjador e maestro das orquestras da TV Record e recebeu o prêmio “Roquette Pinto” pelo programa ‘O maestro veste a música’ de 1957. Na década de 1960, dedicou-se mais à composição e participou de dois concursos. No primeiro deles, realizado pela prefeitura de São Paulo, Cyro recebeu Menção Honrosa com a obra ‘Suíte Brasileira n. 1’, que possui cinco movimentos. O segundo foi o Concurso Ernesto Nazareth, realizado no Rio de Janeiro, onde também recebeu Menção Honrosa pela sua Fantasia para Piano e Orquestra (MEDEIROS, 2009, p. 13).

Cyro participou de programas de grande destaque como “O Fino da Bossa” comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues. Sua obra obteve alcance internacional, por meio das suas composições, assim como pelo “Jequibau”, ritmo criado por Cyro em parceria com o músico Mário Albanese. Sua música, apesar de ter raízes fortes na MPB, possui uma linguagem, especialmente harmônica, que nos remete ao Jazz (KUTNER, 2006, p. 2). Cyro 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. Seus arranjos e composições são plenos de influências da música popular da época e do jazz, absorvida pela íntima relação com os novos músicos da geração anos 1950 e 1960.

Suas composições também foram influenciadas pela sua vivência como compositor e regente da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo nos anos 1990. Gravou vários discos com seus arranjos, sendo também autor de uma obra erudita considerável e premiada. Entre composições e arranjos, desenvolveu uma vertente de trabalho muito pessoal e sem paralelo visível, como na sua Fantasia para Piano e Orquestra sobre o tema de Ernesto Nazaret. Nas suas 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. Dessa forma, o músico elege os pilares da arquitetura de sons que constituem a música de seu tempo-lugar, e os revê criticamente, apontando-lhes significados que transbordam os limites dessas próprias criações (SHIMABUCO, 1998, p. 22).

Embora Cyro tenha trabalhado com música popular durante quase toda a sua vida, o limiar entre música popular e erudita não está claramente delineado. Ele usa, em suas músicas, um instrumental sinfônico raramente utilizado em música popular, ao mesmo tempo em que lança

mão de ferramentas jazzísticas como *blue notes*, chamada e resposta, forma sincopada, polirritmia e alguma improvisação.

Cyro Pereira aproveitou também a possibilidade de compor para a Orquestra Jazz Sinfônica para ampliar sua técnica como arranjador e compositor, utilizando uma gama enorme de instrumentos musicais com muitos metais, instrumentos de palheta e bateria. Investiu muito em timbres mais raros na música popular (oboé e corne 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 erudita.

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 privilegiado: “Cyro é um músico popular ‘vestido de casaca’. De qualquer modo o maestro se diferencia e legitima como arranjador também nessa interface com o universo erudito” (NASCIMENTO, 2011, p.166).

Cyro Pereira foi agraciado pela UNICAMP com o título de Mestre Artista e, com isso, foi possível aceitar o convite feito pelo maestro Benito Juarez (1933-2020) para dar aulas naquela instituição, onde permaneceu de 1989 até 1999, ano da sua aposentadoria compulsória aos 70 anos (MEDEIROS, 2009, p. 15).

2.2 – Nacionalismo / Brasilidade

Segundo Hobsbawn, o nacionalismo seria o reconhecimento de um dever político para com uma nação (esta existente ou não) da qual o indivíduo se enxerga como participante, colocando a defesa deste dever em patamar de maior importância sobre outros interesses (HOBSBAWM, 1990, p. 18-9). O autor descreve o processo de identidade nacional no Brasil, cujas dimensões e processos de ocupação territorial ao longo de sua história geraram particularidades, que acarretaram a criação de identidades em suas diferentes regiões, que estão sujeitas a se modificar ou dar lugar a outras (HOBSBAWM, 1990, p. 20).

No livro ‘A invenção da brasilidade’, o pesquisador Jeffrey Lesser argumenta que a imigração, em termos de etnicidade e identidade nacional, é um tema que permite discutir o Brasil como nação, “grupos de imigrantes se tornaram brasileiros ao incorporar a cultura majoritária, mas

permaneciam como grupo distintos” (LESSER, 2015, p. 20-25). Lesser aponta para a nossa especificidade: somos um povo tipicamente multicultural, o que nos torna diferente por um lado e atraente por outro.

Cyro Pereira era filho de imigrantes italianos, mas era consciente de seu pertencimento à nação brasileira, e essa sua “brasilidade” foi expressa em muitas de suas obras. Ele desenvolveu muito suas habilidades composicionais pela “intensa produção de arranjos para canções populares, à qual os arranjadores tinham que atender em exíguos prazos de tempo” (SHIMABUCO, 2020, p. 101) no período em que estava trabalhando ao lado de seu grande mestre na Rádio Record, Gabriel Migliori. Nas suas Brasilianas, ele fez uso de nomenclatura de danças e movimentos muito utilizados por compositores brasileiros em geral, ao tempo em que se utiliza de uma linguagem musical cheia de estruturas harmonicamente rebuscadas.

Júlio Medaglia, em seu livro “Música Impopular”, esclarece a respeito do individualismo dos compositores em decorrência de suas origens: “Existem certas manifestações artísticas tão arraigadas a seus contextos de origem, que se torna, às vezes, difícil apreciá-las e, em alguns casos compreendê-las sem se considerar, ou nelas identificar, toda uma cultura que as motivou”. (MEDAGLIA, 2003, p. 15).

Kutner (2006), sobre a obra de Cyro Pereira Brasiliana n. 2, e a respeito da música popular e da música erudita, afirma que:

Henrique Pedrosa (1988) discute extensamente o que ele chama de música estilizada, que seria aquela música popular que tem uma elaboração muito próxima da música de concerto, a que chamamos de erudita ou mais popularmente de clássica. Entre os exemplos citados na obra, temos Callado, Ernesto Nazareth, Baden Powell, Egberto Gismonti, e poder-se-ia acrescentar inúmeros outros, em que o termo jazz ou música popular não seriam completos para definir o tipo de obra que fazem. Acredito que Cyro Pereira pertence à classe de músicos que não estão nem bem em um estilo nem em outro. (KUTNER, 2006, p. 26).

Singular é o fato de que Cyro Pereira inovou diversas vezes ao utilizar instrumentos inusitados nos seus arranjos. Por exemplo, na suíte Brasiliana n. 3, onde traz o violoncelo como solista no movimento Frêvo, uma utilização inesperada e inovadora do instrumento solista. Até o momento, este é o primeiro Frevo composto para violoncelo e orquestra do qual temos conhecimento.

2.3 – Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo

A proposta feita por Arrigo Barnabé em 1989, contando com o apoio do então Secretário do Estado da Cultura, Fernando Moraes, tinha como meta ressuscitar e manter viva a tradição das orquestras populares de Rádio e TV, no período em que as transmissões radiofônicas brasileiras ganharam alcance internacional, devido às enormes estruturas artísticas que possuíam, antes de sua extinção na década de 1960²⁷. Além do resgate da nossa história, a orquestra tinha a proposta de trazer também ao público arranjos sinfônicos inéditos, iniciando assim o nascimento de um acervo totalmente novo.

Oficialmente, a orquestra nasceu em 3 de outubro de 1989 com o nome Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo²⁸, tendo como um de seus fundadores Cyro Pereira (1929-2011), maestro dos Festivais da Record dos anos 1960, juntamente com o maestro Amilton Godoy (n. 1941-) e o arranjador Luiz Arruda Paes (1926-1999), ambos considerados como principais arranjadores da televisão brasileira. Cyro e Luiz foram os responsáveis por iniciar o acervo desta orquestra e, além de compor obras novas, transformava as melodias populares conhecidas de compositores brasileiros em arranjos sinfônicos, missão que cumpriu até o final de sua vida (MEDEIROS, 2009, p.15). Dessa forma, contribuiu de forma decisiva para a

²⁷ Graças ao poder de comunicação do rádio e dos LPs, nossa música popular viveu a sua primeira grande fase, a chamada Era de Ouro da Rádio, em que estabeleceu padrões que a consagraram como uma das mais importantes do mundo (SEVERIANO, 2009, p. 103). Contamos com a sorte do aparecimento de muitos artistas talentosos e de compositores extraordinários, que fizeram com que a nossa música popular tivesse um ganho qualitativo enorme, é o caso de Ary Barroso (1903-1964), Lamartini Babo (1904-1963) e Noel Rosa (1910-1937), dentre outros. Foi inevitável o intercâmbio com outras culturas, daí vemos o fascínio que o Jazz exerceu na sociedade (idem, 2009, p. 107). Inaugura-se uma nova etapa na música popular, marcada pela penetração de novos gêneros estrangeiros, principalmente o bolero, a rumba, o cha-cha-cha e o cool jazz (NAPOLITANO, 2007, p. 58).

Neste ambiente de transformação e crescimento vemos duas figuras que passam a integrar a história do arranjo brasileiro no início da década 1930: Pixinguinha e Radamés Gnattali “consagrados como instrumentistas e compositores entram também para a história como criadores de padrões de orquestrações para música popular brasileira” (MELO e SEVERIANO, 2002, p. 86). Tanto um quanto outro figuram como personagens principais das Orquestras Populares Brasileiras na primeira metade do século XX e criaram os padrões básicos de arranjo para a música popular brasileira.

O começo e o fim da Era de Ouro da Rádio foram marcados respectivamente por duas orquestras: a Pan América de Simon Bountman (1900-1977) e a Tabajara de Severino Araújo (1917-2012). Bountman era russo e veio ao Brasil inicialmente com a Orquestra Kosarin, depois veio a liderar a Orquestra Pan American que gravou cerca de 180 discos entre 1927 e 1930. A orquestra Tabajara iniciou seus trabalhos em 1933 liderada inicialmente pelo pianista Luna Freire em João Pessoa, e em 1937, sob o comando e garra de seu líder de Severino Araújo, teve seu funcionamento até 2003, completando assim 70 anos de trabalho. Além das orquestras citadas, outras foram igualmente importantes como as de Romeu Silva, Vicente Paiva, Napoleão Tavares, Odeon, Rio Artists, Paulistana, Columbia entre outras (SEVERIANO, 2009, p. 200-201). Com a implantação da televisão, para onde a maior parte das verbas publicitárias foram transferidas, vemos transformados aos poucos os radiouvintes em telespectadores, e temos o declínio da Era de Ouro da rádio no início dos anos 1960 (SEVERIANO, 2009, p. 326).

²⁸ Neste trabalho, a partir deste ponto, considerando que a referida orquestra mudou de nome algumas vezes, mencioná-la-emos como ‘Jazz Sinfônica’.

formação de uma equipe competente de músicos, contando posteriormente com a ajuda de outros compositores e arranjadores de excelência. Infelizmente, os arranjos de Luiz Arruda Paes, por motivos pessoais do arranjador, foram por ele retirados dos arquivos da orquestra.

A formação da Orquestra Jazz Sinfônica tinha como projeto tocar música popular nos moldes daquilo que se fazia na fase áurea do rádio e televisão no Brasil (NASCIMENTO, 2011, p. 89). O glamour das orquestras da rádio e televisão dessa época emocionou ouvintes de todo país, fruto de um processo que teve sua gênese no início do século XX. Renato Kutner, que é violista da orquestra, afirma:

A orquestra já nasceu com a proposta de reduzir as distâncias entre as músicas erudita e popular, pois possuía todos os instrumentos de uma orquestra sinfônica aliados aos de um Big-Band. Seu maior objetivo era o de resgatar o passado das orquestras de rádio que existiram no Brasil até a década de 70, em que a música brasileira era tocada com arranjos sinfônicos. Esta proposta foi sendo ampliada para as diversas vertentes da música brasileira (KUTNER, 2006, p.10).

Em sua longa trajetória, a orquestra Brasil Jazz Sinfônica foi conduzida por grandes maestros, iniciando com o próprio Cyro Pereira, seguido por Amilson Godoy, pelo pianista e compositor Nelson Ayres, Mário Zaccaro, Edmundo Villani-Côrtes, entre muitos outros. Atualmente, conta com a batuta de João Maurício Galindo, Tiago Costa e Ruriá Duprat (AYRES, 2021). Vários grandes nomes do cenário musical já se apresentaram com a orquestra, como Tom Jobim, Milton Nascimento, Gal Costa, Edu Lobo, João Bosco, Toquinho, Paulinho da Viola, dentre outros. Em 2011, ano em que faleceu o maestro Cyro Pereira, aos 82 anos de idade, a orquestra foi tema do documentário “A Nave – uma viagem com a Jazz Sinfônica”, resultado de cinco anos de gravação (Página da Sala São Paulo, 2016, Encontros históricos).

Em 2017, a orquestra teve seu nome modificado para Jazz Sinfônica Brasil, quando passou a estar vinculada à Fundação Padre Anchieta da TV Cultura. Segundo Fábio Prado, atual responsável pelo arquivo da orquestra, no ano de 2021, o nome da orquestra foi modificado novamente para Brasil Jazz sinfônica, com o objetivo de possibilitar ao público a associação da orquestra à música popular brasileira em geral, e não somente ao Jazz (PRADO, 2021).

Também em 2017, a Jazz Sinfônica participou do ciclo de concertos de reabertura do Memorial da América Latina, após a reconstrução decorrente do incêndio que o destruiu em dezembro de 2013. A orquestra tem como diretor artístico o maestro Ruriá Duprat, Fábio Borba (do quadro da TV Cultura) como diretor executivo, e possui uma comissão formada por três maestros:

Ruriá Duprat, Tiago Costa e João Maurício Galindo, sendo os dois primeiros também arranjadores. Com o intuito de atingir um público ainda maior, em 2017 foi criado o programa Jazz Sinfônica Brasil, que integra a grade da TV Cultura. Em transmissões semanais, a emissora exhibe apresentações da orquestra por todo o território brasileiro, sendo algumas delas ao vivo (REBELLO, 2021).

2.4 – Arquivo da Orquestra Jazz Sinfônica

É fato que, para a construção da nossa história, é de grande importância registrar e guardar aquilo que o homem produz, e com relação à música não é diferente. Sérgio Caldas (2018) afirma que a música pode ser considerada parte significativa da memória do século XX e herança cultural do mundo. Logo, é vital a guarda dos documentos musicais (CALDAS, 2018, p. 16). A função principal de um arquivo é a de cuidar do documento, de forma a disponibilizá-lo aos interessados de maneira eficaz. Sobre esse assunto, Souza e Melo (2009) afirmam: “O homem desde sempre teve a preocupação de registrar tudo o que produziu ao longo da história, e através da escrita ele pode garantir que suas experiências e descobertas seriam disseminadas (SOUSA; MELO, 2009, p. 2).

Para as orquestras, não é diferente, pois o seu desempenho está completamente relacionado à qualidade e à eficiência dos serviços oferecidos por seus arquivos que reúnem, além de documentos e instrumentos, partes e partituras importantes para seu funcionamento e que se tornam fontes documentais para estudo. Sousa e Melo (2009) explicam que o aparecimento de novos suportes, como os eletrônicos (fitas magnéticas, disquetes, CDs, microfímes e outros), nos trouxeram características revolucionárias para a informação, além de algumas vantagens, como a possibilidade de um maior armazenamento de dados. Ressaltam ainda que esses suportes são tecnicamente frágeis, causando problemas relacionados à organização e conservação desses materiais e exigindo um aperfeiçoamento por parte dos profissionais arquivistas para lidar com o armazenamento da informação (SOUSA; MELO, 2009, p. 3).

A montagem de um arquivo, seja ele qual for, é parte de um processo criativo de construção de memória e identidade, que não apenas testemunha como também preserva, de alguma forma, manifestações populares. A formação de um acervo pode ser compreendida a partir dos processos de aquisição (ou entrada de documentos), entendido como o “ingresso de documentos em arquivo, seja por comodato, compra, custódia, dação, depósito, doação, empréstimo, legado,

permuta, recolhimento, reintegração ou transferência” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 85). No caso específico desta orquestra, podemos dizer que a formação de seu acervo se dá a partir dos processos de composições e arranjos feitos para ela, e que se iniciaram desde seu primeiro concerto, demonstrando que tal arquivo ainda está em via de formação, ou seja, é um acervo vivo.

Atualmente, a Orquestra Jazz Sinfônica tem cerca de duas mil e quinhentas obras catalogadas, em sua grande maioria composições ou arranjos feitos especialmente para si. Em entrevista concedida para este trabalho, Fábio Prado²⁹ relatou que, no princípio, todo o material da orquestra era manuscrito, pois não havia a facilidade de edição atual. Aos poucos, esse material está sendo totalmente digitalizado. O regente Cyro Pereira, por exemplo, que foi o iniciador desse processo de composição e arranjo das obras para a orquestra, fez cerca de 200 peças para a Jazz Sinfônica, todas manuscritas, durante os vinte e um anos que esteve à sua frente. Segundo o entrevistado, algumas partituras no arquivo estão incompletas, principalmente as do acervo antigo, quando a orquestra ainda não dispunha de recursos de digitalização. Afirma também que outras partituras físicas se perderam por desgaste, descuido ou transporte (PRADO, 2021).

García (2008) lembra que também podemos considerar como fonte documental instrumentos musicais, pois estes podem refletir a atmosfera da época ou a forma de se posicionar diante do público (GARCIA, 2008, p. 94). O arquivo organonológico, ou seja, dos instrumentos, testemunha aspectos relacionados à atividade musical. Destinam-se à execução, pelos músicos, para emissão dos sons constitutivos da obra (MONTERO GARCIA, 2008, p. 97). A orquestra Jazz Sinfônica possui um acervo de instrumentos, porém, como nos conta Fábio Prado, existem questões pendentes relativas aos mesmos. Está sendo feito levantamento apropriado para se conhecer os instrumentos exatos deste acervo (PRADO, 2021).

Filipi Lira é o atual arquivista da Orquestra Jazz Sinfônica, e declarou em entrevista que, atualmente, o acervo da orquestra é composto principalmente por partituras impressas, possuindo também seus originais manuscritos e versões digitalizadas de cada arranjo. A digitalização desse material está sendo feita pelo próprio Lira, e há uma discussão com a direção

²⁹Todas as entrevistas realizadas no decorrer desta pesquisa encontram-se disponíveis, na íntegra, nos Anexos da tese. São elas: com Fábio Prado, em 26 de abril de 2021; com Filipi Paes de Lira, em 30/04/2021; com Nelson Ayres, em 28 de abril de 2021; com Luciana de Barros Pereira, em 08/07/2022; com Ana Isabel Ferreira Rebello, em 02/05/2021.

da Fundação Padre Anchieta para unir as forças e pessoal do departamento de arquivo da Fundação (CDOC) para acelerar o processo de digitalização.

O arquivo físico de partituras está organizado da seguinte forma: as obras produzidas ou compradas recebem uma numeração, chamada de "tombo", e logo depois são armazenadas por ordem cronológica. Lira relata que, ao longo dos anos, o arquivo físico já sofreu baixas por descuido e uso incorreto das partituras, principalmente com a mudança de pessoal e gestão do arquivo de profissionais não habilitados para o manejo e não acostumados com o ambiente profissional de uma orquestra. Atualmente, o seu principal esforço como arquivista é o de recuperação da ordem do material e adequação do acervo a um padrão profissional de catalogação e armazenamento.

Lira relata ainda que o instrumental da orquestra também é mantido pela fundação Padre Anchieta, e relacionou alguns instrumentos da orquestra: Xilofone, Vibrafone, Glockenspiel, 4 tímpanos, Congas, bumbo sinfônico, zabumba, surdo, bongos, carrilhão, djembé, diversos tipos de pratos, e muitos instrumentos menores de efeito, contando ainda com um piano de cauda e um elétrico. Infelizmente, ele não pôde precisar os modelos. Outro relato do arquivista Lira é que a orquestra também possui e preserva em arquivos digitais e físicos quase todos os programas dos concertos e apresentações (LIRA, 2021). Documentos como estes são importantes para a orquestra, pois, segundo Garcia (2008), “refletem a importância da mídia de cada concerto e o tipo de música executada; os programas, com suas notas correspondentes, podem explicar as características dessa música, às vezes perdida, e completar a percepção do mesmo no momento da sua interpretação” (MONTERO GARCIA, 2008, p. 99).

O fato de a orquestra não possuir um teatro próprio acabou dificultando muito a manutenção do arquivo, que ficava inicialmente em caixas de papelão, de maneira precária, acarretando por este motivo o desaparecimento de algumas delas, principalmente as que foram feitas nos anos 1990. Com a redução de pessoal desde o ano de 2000, a orquestra enfrentou dificuldades na questão da guarda e armazenamento dos seus arquivos. Atualmente existe um projeto elaborado pelo próprio Fábio Prado com a finalidade de organizar todas as partituras do acervo da orquestra (PRADO, 2021).

O atual arquivo da orquestra se encontra na Fundação Padre Anchieta, em São Paulo, na sala que recebe o nome da orquestra, Brasil Jazz Sinfônica, desde 2017. A TV Cultura possui boa parte do material audiovisual, com imagens e reportagens desde o início da formação da orquestra, nos anos 1990. Possui também todos os programas “Jazz Sinfônica Convida”, que

eram apresentados pelo maestro Nelson Ayres, além de diversas apresentações. A orquestra também possui acervos fotográficos que eram guardados por áreas administrativas, mas com a ida para a Fundação Padre Anchieta, estão novamente juntas no arquivo físico, em processo de catalogação e organização. As várias mudanças de Organizações Sociais selecionadas para gerir a orquestra sempre acarretaram transtornos na organização desse material, e apenas na atual gestão o material está sendo adicionado ao escopo do arquivo sinfônico. Filipi Lira acrescenta que a orquestra possui um canal no YouTube, também gerido pela Fundação Padre Anchieta, que está movendo seu material para uma plataforma própria (LIRA, 2021).

Segundo Castagna (2019), “as fontes musicais são principalmente destinadas a propósitos utilitários [...] sua função primária é essencialmente a leitura para interpretação da música notada, por meio da voz e/ou de instrumentos musicais” (CASTAGNA, 2019, p. 6-7). No caso das orquestras em geral, suas partituras e partes musicais (documentos) são utilizadas funcionalmente (para a performance musical) pelos músicos, que são os responsáveis pela execução da atividade. Todos os arranjos e composições de um acervo se mostram extremamente necessários às mesmas. Por esse motivo, decidiu-se que o acesso ao acervo da Brasil Jazz Sinfônica não é livre, e se dá exclusivamente por meio de requisição aos Maestros ou ao Coordenador de Arquivo. Esta decisão é uma maneira de se preservar a questão de direitos autorais dos compositores e arranjadores (PRADO, 2021).

2.5 – Acervo pessoal

É lícito afirmar que a reunião de documentos, livros ou objetos que mantemos conosco reflete nossos interesses pessoais. Ao usarmos a palavra acervo, referimo-nos a uma coleção de obras que integra algum patrimônio, coleção de alguma relevância para quem o possui ou para quem o estuda ou visita (HEYMANN, 2012, p. 179). Corroborando esta ideia, Helder Amorim afirma que o ato de guardar, reunir, preservar informações pessoais e profissionais é próprio de uma sociedade que compreende a efemeridade da vida e demonstra a percepção de que, preservando a memória, lança-se para o futuro a possibilidade de continuar sendo lembrada (AMORIM, 2017, p. 138).

Como pesquisadora, acreditamos que, além da lembrança, ficam os aprendizados deixados que nos possibilitam reescrever, entender, equacionar ou reeditar o que foi feito, com base no material existente. Sobre acervo pessoal, Belloto (2006) afirma:

Conjunto de papéis e material audiovisual ou iconográfico resultante da vida e da obra/atividades de estadistas, políticos, administradores, líderes de categorias profissionais, cientistas, escritores, artistas etc. Enfim, pessoas cuja maneira de atuar, agir, pensar e viver possa ter algum interesse para as pesquisas nas respectivas áreas onde desenvolveram suas atividades; ou ainda pessoas detentoras de informações inéditas em seus documentos que, se divulgadas na comunidade científica e na sociedade civil, trarão fatos novos para as ciências, a arte e a sociedade (BELLOTO, 2006, p. 266).

Com base no exposto, trazemos à tona algumas informações sobre o acervo pessoal de Luciana Pereira, filha de Cyro Pereira. Como bailarina, Luciana esteve sempre ligada ao pai pela arte, tendo por ele grande afeto e admiração. Segundo entrevista concedida para esta pesquisa, Luciana está de posse de várias obras, além de cartas e objetos deixados pelo pai. Ela conta que Cyro, apesar de brincalhão com os colegas, era muito reservado em casa e vivia trabalhando em sua mesa, com lápis e papel. Suas partituras estavam em uma eterna e aparente desordem, porém o compositor não deixava que ninguém as arrumasse.

Após o falecimento de Cyro, sua filha Luciana conseguiu organizar todo o material deixado por ele, que engloba não somente partituras manuscritas, mas também programas de concerto, fotos, cartas, discos de vinil, CDs, além de vários objetos pessoais. Este acervo está em fase final de catalogação, no intuito de cedê-lo à UNICAMP, local onde Cyro lecionou. Segundo a entrevistada, a maioria das obras é para piano, seu instrumento de vida, mas Cyro possui várias obras para a Orquestra Sinfônica de Campinas, muitas para a Orquestra Jazz Sinfônica e diversas composições com instrumentos solistas (PEREIRA, 2022).

Em seu relato, Luciana revelou que está de posse de 344 obras de seu pai. São 74 arranjos e 23 composições para a Jazz Sinfônica; 39 arranjos no acervo pessoal dele; 153 composições; 16 arranjos e quatro composições para a rádio Record; 28 arranjos e sete composições para a Sinfônica de Campinas.

Entre as obras, há 27 composições para piano, para diversas formações como: para orquestra mais Big Band, diversas para instrumento solo com orquestra ou piano (como violino solo e orquestra, piano solo e orquestra, clarinete e orquestra, corne inglês e orquestra, violoncelo e orquestra), quarteto de violoncelos, flauta solo, piano solo com orquestra de cordas, violoncelo e piano. Há peças somente para orquestra de cordas, trompa e orquestra, assim como para coro e orquestra. Finalmente, uma composição para o Zimbo Trio (cuja formação é piano, bateria, contrabaixo) e orquestra (PEREIRA, 2022).

Em nosso acervo pessoal de pesquisa constam algumas obras manuscritas pelo compositor, sendo duas delas para orquestra de câmara e as demais, contendo o violoncelo como instrumento solista. Este acervo foi doado pelo próprio Cyro por volta do ano 2000. Nele, encontramos as seguintes obras com as anotações manuscritas feitas pelo compositor:

1 – Feitio de Oração – Oswaldo Gogliano (Vadico), arr. Cyro Pereira – violoncelo e orquestra de cordas. Dedicado ao amigo Zygmunt Kubala (uma das cópias feitas por Sérgio Porto). Datada: setembro/1991.

2 – Chôro Negro – Paulinho da Viola, arr. Cyro Pereira – violoncelo e orquestra de cordas. Datado: maio/1999.

3 – Chôro Negro – Paulinho da Viola, arr. Cyro Pereira – violoncelo e piano. Datado: 6/8/1996.

4 – Suíte 1 – J. S. Bach – Prelúdio – violoncelo e orquestra de cordas. Datado: 9/9/2000 (Espero que Bach perdoe este meu “crime” - escrito pelo compositor).

5 – Valsa – Da Suíte Brasileira n. 2 (Adaptação para violoncelo e orquestra do original para viola e orquestra).

6 – Valsa – Da Suíte Brasileira n. 2 (Transcrição para violoncelo e piano do original para viola e orquestra). Datado: novembro/1993.

7 – Beatriz – Edu Lobo, arr. Cyro Pereira – violoncelo e orquestra.

8 – Beatriz – Edu Lobo, arr. Cyro Pereira – violoncelo e piano. Datado: 25/7/1996. Campinas.

9 – Insônia – Cyro Pereira – violoncelo e piano.

10 – Ingênuo – Pixinguinha e B. Lacerda, arr. Cyro Pereira – violoncelo e piano. Dedicado ao professor Zygmunt Kubala. Datado: Campinas, fevereiro/94.

11 – Ingênuo – Pixinguinha e B. Lacerda, arr. Cyro Pereira – violoncelo, piano e cordas. Dedicado ao amigo e professor Zygmunt Kubala com a amizade do Cyro. Datado: São Paulo, julho/1991.

12 – Noturno – Tchaikovsky, orquestração Cyro Pereira – violoncelo e orquestra de cordas.

13 – Canção sem Palavras – Cyro Pereira – Orquestra de cordas.

14 – Canção sem Palavras n. 4 – Cyro Pereira – Orquestra de Cordas. Datado: 18/6/1999.

15 – Brasileira n. 3 (Suíte): Chôro – Prelúdio - Frevo. Cyro Pereira – violoncelo, orquestra de câmara, guitarra, baixo elétrico e bateria. Datado: São Paulo, julho/1998.

As obras destacadas deste acervo pessoal são particularmente interessantes pois, em sua maioria, o violoncelo é instrumento solista, o que demonstra certo apreço do compositor pela sonoridade do instrumento e pelos violoncelistas que o cercavam.

CAPÍTULO 3 – A OBRA *BRASILIANA* N. 3

3.1 – Histórico das *Brasilianas*

É interessante trazer à tona um fato que talvez explique a popularidade do termo “*Brasiliana*”. Em 1921, a Companhia Editora Nacional lançou sua coleção “*Brasiliana*”, um projeto ambicioso e ousado que fez muito sucesso³⁰. Consistia em uma coleção de textos díspares sob formato e características idênticas no que se refere à edição. No início, os volumes desta coleção possuíam formato pequeno, mas depois se modificou, adquirindo, em 1957, um formato mediano graças a seu novo editor Américo Lacombe (ARAÚJO, 2012, p. 30). Talvez esteja na popularidade desta coleção a origem do nome usado em algumas obras musicais da época, primeiramente por Radamés Gnattali (BARBOSA, 1984, p.73) e logo depois por Cyro Pereira.

No ano de 1962, Cyro Pereira participou do Concurso de Composição Cidade de São Paulo. Neste concurso, recebeu Menção Honrosa com a sua *Brasiliana* n. 1. A peça foi executada pela Orquestra Municipal de São Paulo em 29 de abril de 1963 (SHIMABUCO, 1998, p. 22-23). A obra possui cinco movimentos: dobrado, toada, valsa choro e baião, com um caráter mais usual de uma Suíte.

Cyro também compôs outras três *Brasilianas* que podem ser consideradas concertos ou concertinos para instrumento solo com acompanhamento de orquestra. A *Brasiliana* n. 2 foi composta por Cyro para viola e orquestra sinfônica no ano de 1993. Possui três movimentos: Samba, Valsa e Chôro. Foi dedicada ao violista Gualberto Estades Basavilbaso (que foi professor de viola na UNICAMP). Sua estreia ocorreu no dia primeiro de março de 1994, em São Paulo, com a Orquestra Jazz Sinfônica e teve o violista Marcelo Jaffé como solista.³¹

A *Brasiliana* n. 3 também apresenta três movimentos, Chôro, Prelúdio e Frevo, sendo o Prelúdio uma adaptação da primeira peça da Pequena Suíte para Grandes Amigos de 1998 para piano solo (SHIMABUCO, 1998, p. 51). Assim, temos nesta *Brasiliana* a forma do concerto barroco com três movimentos, onde os movimentos rápidos são intercalados por um lento. Como o movimento lento é um *Prelúdio*³², este deixa de ser uma peça introdutória para ser um

³⁰Atualmente, a coleção encontra-se disponível em formato digital e de livre acesso no site *Brasiliana Eletrônica*, mantido pela UFRJ. Endereço eletrônico: <brasilianadigital.com.br>

³¹Marcelo Jaffé - nascido em 1963 em São Paulo, é professor de viola da USP, Universidade de São Paulo, violista do Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo e foi diretor artístico da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo (SHIMABUCO, 1998, p. 51).

³²*Prelúdio* é um movimento instrumental destinado a preceder uma obra maior, ou um grupo de peças. Os prelúdios evoluíram a partir de improvisações feitas pelos instrumentistas para testar a afinação (GROVE, 1994, p. 742).

movimento que faz a ligação, que amalgama os movimentos rápidos da Suíte. Esta obra foi escrita em 1998 para solo de violoncelo acompanhado de orquestra de cordas, guitarra e bateria, permanecendo inédita até o momento.

A Brasileira n. 4 foi escrita para trompete solo e orquestra com 3 flautas (sendo uma delas um piccolo), 2 oboés (sendo um corne inglês), 3 clarinetes, 2 fagotes, 4 trompas, 3 trombones, tuba, piano, guitarra, baixo, bateria e ritmo, e estreou no Festival de Inverno de Campos de Jordão de 2005, por Daniel D'Alcântara no trompete e a Orquestra Jazz Sinfônica. Seus movimentos são: Chôro, Canção e Frevo. Neste último movimento, foi feita uma adaptação do frevo Ventania, para orquestra completa, de autoria do próprio compositor (KUTNER, 2006, p. 13).

Geralmente, uma suíte apresenta vários movimentos, porém o fato de Cyro usar apenas três não descaracteriza a forma, pois as formas tradicionais sempre apareceram na história da música de maneira muito variada (BAS, 1947, p. 296).

A palavra suíte origina-se do francês, e significa a junção de várias peças na forma de dança, geralmente na mesma tonalidade, formando assim uma peça maior para ser executada seguidamente. Nos sécs. XVII e XVIII, ela foi uma das mais importantes formas de composição e poderia ser encontrada também com outros nomes como *Ordre*, *Partita*, *Sinfonia*, *Sonata da Câmara* e uma infinidade de outros nomes. Ela poderia ser composta nesta forma como também ser uma reunião de peças já existentes para uma publicação. O termo suíte só se tornou comum no fim do séc. XVIII, apesar de ele ter sido eventualmente usado desde o séc. XIV (BAS, 1947, p. 177).

Com relação à harmonia que Cyro utiliza, podemos notar que ela transita entre funcionalidade e não funcionalidade. Nas obras aqui citadas, notamos várias dominantes de passagem, rápidas mudanças de harmonia, de tal maneira que muitas vezes os acordes não são percebidos de maneira funcional. Na Brasileira n. 3, há várias relações cromáticas e o uso de empréstimo modal, como veremos nos capítulos seguintes.

Sobre os acordes, Sérgio Freitas afirma:

[...] um acorde é um artefato musical que está na história e tem uma história. Tal artefato, uma espécie de acordo entre determinadas notas, causa e é causado por escolhas, depende de esforços mecânicos para a sua efetividade e se caracteriza como um tipo pré-estipulado que, por outro lado, dá margem à manipulação. No âmbito da tonalidade harmônica, um acorde é então um agrupamento sonoro razoavelmente mensurável que, misturado a outros fatores e maturado de conotações inexatas, atua sob nossas percepções contando com impressões passadas e presentes. Escutado assim, um acorde não é uma combinação que se fecha em si mesma, antes é

um construto construtor que ocupa lugar central na trajetória ocidental (FREITAS, 1995, p. 1).

Iniciaremos então o estudo da obra Brasileira n. 3 de Cyro Pereira, fazendo uma abordagem inicial a respeito das características básicas de cada um de seus movimentos. A partir disso, utilizaremos aspectos de análise harmônica e frasal como ferramentas para auxiliar na compreensão da obra e, conseqüentemente, na execução da parte do violoncelo solista.

3.2 – Chôro – Gênero

Chôro é o primeiro movimento da Suíte Brasileira n. 3 de Cyro Pereira. Para efeito de caracterização do gênero, traremos uma sucinta abordagem a respeito do seu surgimento no Brasil e algumas de suas principais características.

Retrocedamos à época do Segundo Império, onde alguns estilos musicais provenientes da Europa eram adotados na corte carioca (mais precisamente a partir de 1844-46). Entre eles temos a polca, o schottisch, a valsa e o tango, dentre outras, que passaram a dar o comando nos salões da aristocracia da época. Essas danças acabaram por ser escutadas e conhecidas por quase toda a população brasileira. Concomitantemente, havia diversos gêneros musicais nativos também apreciados, muitos deles oriundos de ambientes rurais, ou festejos e procissões religiosas que foram criados, modificados e reproduzidos desde os anos iniciais do nosso país (como por exemplo a modinha, o lundu, a fofa, o fado, o batuque). Houve então uma fusão dessas manifestações europeias com as manifestações encontradas no Brasil, resultando em produtos híbridos que passaram à história como antecedentes diretos do Samba e do Choro (FERNANDES, 2010, p. 19).³³

Conforme Borges (2008), quando o gênero emerge, por volta de 1870, são utilizados na sua execução instrumentos acústicos como cavaquinho, violão e flauta. Calcado na tradição oral, inicialmente tínhamos os grupos de “Pau e Corda” (formados basicamente por cavaquinho, violão e flauta, que na época era de ébano) e, posteriormente, por volta de 1930, os “Regionais de *Choro*”, mais ligados à improvisação, contando com a presença do pandeiro. As características de improvisação do *Choro*, alinhadas com acentuações rítmicas sincopadas,

³³ Henrique Cazes corrobora com esta ideia e nos coloca que o *Choro* teria surgido devido a uma nacionalização de vários gêneros trazidos de colonizadores, principalmente a Polca, e que foram adquirindo caráter nacional (CAZES, 1998, p. 17).

foram importantes influências para o acompanhamento deste gênero (BORGES, 2008, p. 14 e 15).

Cazes (1998) ressalta que o Choro foi primeiramente uma maneira de tocar e somente na década de 1910 passou a ser uma forma musical definida (CAZES, 1998, p. 21). Bueno (2011) corrobora esta ideia e acrescenta que pequenos grupos instrumentais formados por modestos funcionários se reuniam nos subúrbios cariocas para fazer música, “e que a mágoa e a nostalgia, sentimentos que prevaleciam naquele ambiente social”, deram o nome ao gênero, sendo a improvisação sua condição básica, onde os praticantes eram chamados “chorões”, daí advindo o termo Choro (BUENO, 2011, p. 110).

Valente (2014) afirma que o Choro se estabeleceu como gênero no começo do século XX, delimitando as características próprias de melodia, harmonia e ritmos, bem como definindo a instrumentação e função de cada instrumento. Ela explica o ponto de vista de Pixinguinha a respeito da diferença entre o choro e o samba: o choro ficava na sala de estar, com seus instrumentos harmoniosos, e o samba ocorria no quintal onde ficavam, em sua maioria, pessoas de baixa renda. Apesar desta valorização do choro, Valente segue argumentando que apesar da importância do gênero para a construção de uma identidade musical própria, o samba foi consagrado como gênero nacional (VALENTE, 2014, p. 25-29).

No final do século XIX e início do século XX, outros instrumentos foram incorporados aos conjuntos de choro, como o bandolim, o clarinete, o oficleide e o flautim. No início do século XX, começou a ser cantado, deixando de ser apenas instrumental. Desta forma, aproximou-se do maxixe e do samba, adquirindo um andamento mais movido e alegre. Na década de 1930, com o apoio da rádio, tornou-se sucesso nacional. É nesta época que surgem grandes nomes como Altamiro Carrilho, Zequinha de Abreu, Pixinguinha entre outros. Na década de 1950, com o surgimento da Bossa Nova, o choro foi perdendo espaço, mas esteve presente em obras de vários músicos da MPB (BUENO, 2011, p. 110-113).

Formalmente, o choro tem parentesco com a forma rondó³⁴, embora haja teóricos que defendem que a forma do choro se originou do minuetto: Minuet (ABA) – Trio (C) – Minuet (A ou ABA). O resultado é justamente ABACA ou ABACABA (MESQUITA, 2017, p. 214). Valente (2014) informa que muitas danças vindas da Europa a partir do século XVIII adotavam a forma rondó. A polca era uma dessas danças muito aceitas na sociedade do Rio de Janeiro do Segundo

³⁴Rondó é uma forma musical cuja seção inicial A retorna normalmente na tonalidade original, entre seções subsequentes (couplets, episódios) e conclui a composição (ABACA...A). (GROVE, 1994, p. 797)

Império, “e que foi rapidamente nacionalizada pelas interpretações dos grupos de choro da época. Era assim natural que a polca brasileira (e em consequência, o choro) seguisse sua estrutura formal, o rondó”. (VALENTE, 2014, p. 35). A pesquisadora segue lembrando que o choro tradicional possui três partes contrastantes, com 16 compassos cada, A, B e C, apresentadas sempre com repetição (AA-BB-A-CC-A). Há exceções a esse padrão, tanto com choros formados somente por duas partes, como partes com mais de 16 compassos. (VALENTE, 2014, p. 36).

Uma das características básicas do Choro é a improvisação. Segundo Costa (2000), esta é uma condição básica do bom chorão, nome que passou a ser aplicado ao músico integrante do grupo de choro.

O Choro foi o recurso de que se utilizou o músico popular para executar a seu modo, a música importada, que era consumida, a partir do século XIX, nos salões de baile da alta sociedade. A música gerada sob o impulso criador e improvisatório dos chorões logo perdeu as características dos países de origem, adquirindo feição e caráter perfeitamente brasileiros. Assim, o choro evoluiu de uma formação instrumental um tanto indeterminada, cuja característica básica era a improvisação sobre estilos e gêneros europeus, até se firmar não só como uma forma de execução (que continua prevendo a improvisação) mas também, como um estilo e um gênero que incorpora o “sotaque” rítmico de um samba leve a um fraseado melódico sinuoso e muitas vezes virtuosístico. O uso em profusão de escalas e arpejos em semicolcheias, as sincopas características e as modulações constantes articulam o discurso melódico sobre a base pulsante do samba e tornam o choro uma forma de música popular sofisticada e altamente estimulante para os intérpretes (COSTA, 2000, p. 63).

Além da improvisação, existem acentuações rítmicas características no Choro, fundamentadas nas combinações de padrões sincopados que influenciaram o acompanhamento do gênero, o chamado “paradigma do Tresillo” que, segundo Sandroni está bastante presente na música popular latino-americana do século XX. O termo “paradigma do Tresillo” batizou o grupo de três colcheias das quais as duas primeiras pontuadas introduziram a síncope no compasso binário. (SANDRONI, 2001, p. 8). Borges nos relata que “A forma sincopada do acompanhamento influenciou a elaboração dos arranjos nos ‘regionais’ de choro” (BORGES, 2008, p. 15).

Outra característica do Choro é o que se pode chamar de herança barroca: o Baixo Cantante, que, segundo Bruno Kieffer, seria “o baixo dos violões seresteiros de saudosos tempos” (KIEFFER, 1983, p 15). O Baixo melódico é citado também como o toque original do novo gênero (SOUZA, 2016, p. 779). Lima corrobora esta ideia argumentando que a busca de liberdade de criação por parte do conjunto responsável pelo acompanhamento do Choro deve-

se à prática dos músicos no estilo supracitado. No período barroco, os solistas possuíam muita liberdade na elaboração de ornamentações e variações na melodia principal, o que se reflete na improvisação (LIMA apud Borges, 2008, p. 19 e 20).

O gênero Choro é considerado como “autenticamente brasileiro” e, em geral, esse tipo de música guarda a estrutura harmônico-melódica predominantemente triádica, com as dissonâncias na maioria dos casos não fazendo parte dos acordes, mas sim como notas auxiliares (BARRETO, 2012, p. 12).

Loureiro (1991) sintetiza essa ideia afirmando que as características estruturais do Choro são cinco: ritmo, melodia, harmonia, textura e forma. A métrica do Choro é essencialmente binária e tem padrão rítmico de dois tipos básicos, sincopados, derivando da *habanera* e figuras com antecipação, empregados na melodia (LOUREIRO, 1991, p 51). A melodia do Choro teve influência da modinha, por meio dos cromatismos, apojaturas e notas estranhas à harmonia em tempos fortes, utilização de intervalos amplos e uso frequente do modo menor. Do maxixe e do lundu, veio o uso da síncopa, deslocamento dos acentos para as partes fracas do tempo, e o emprego de figuras compostas por notas repetidas. Todos os padrões rítmicos são combinados de diversas formas para dar a base rítmica do Choro (LOUREIRO, 1991, p. 52-54).

A harmonia no Choro é tonal e tradicional, apesar de observarem algumas modulações rápidas, a alternância entre os modos maior e menor. Como a linha do baixo se movimenta por graus conjuntos, há frequentes mudanças de harmonia. Com relação à textura, as linhas mais importantes são a do solista (geralmente a flauta) e o baixo (melódico geralmente feito pelo violão). Loureiro defende que as vozes extremas são recheadas por mais um violão e o cavaquinho, que completam a harmonia e estabelecem o caráter rítmico sincopado. Os primeiros Choros possuíam frequentemente uma estrutura em duas seções com a repetição da primeira, tendo assim uma forma ABA. Com o tempo, o gênero ganhou uma seção adicional C acompanhada novamente pela seção A, o que fez com que a forma ficasse ABACA (LOUREIRO, 1991, p. 55-57).

Com relação ao violoncelo no Choro, Mendonça (2006) afirma que:

Além da realização da melodia, o violoncelo se apresenta como ótimo instrumento de acompanhamento no Choro tanto nos contracentos graves como em outras vozes. O violoncelo pode realizar também acompanhamentos harmônicos ou percussivos, mas estas formas de acompanhamento são pouco utilizadas devido às limitações relativas à construção do instrumento, citadas a seguir: 1º Os acordes tocados no violoncelo têm pouco volume sonoro no pizzicato; 2º Com o arco só é possível tocar duas notas ao mesmo tempo e; 3º Acordes com três e quatro notas só são exequíveis de forma

arpejada. No caso do acompanhamento percussivo, sua utilização é esporádica e geralmente apenas como efeito. (MENDONÇA, 2006, p. 21)

Nesta obra de Cyro Pereira, o violoncelo é o solista e tem a responsabilidade de manter o ouvinte atento a todas as frases desenhadas pelo compositor, saindo definitivamente dos bastidores do acompanhamento para dar vasão à sua voz própria.

Traremos aspectos do Chôro da Brasileira n. 3 de Cyro Pereira, buscando relacionar diferenças e semelhanças em relação ao gênero. Além disso, apresentaremos análise harmônica, frasal e formal com o objetivo de buscar soluções técnico-interpretativas na parte do violoncelo solista.

3.2.1 – Brasileira N. 3: Chôro

A utilização do violoncelo como instrumento solista tem relação direta com os principais violoncelistas que passaram pela Orquestra Brasil Jazz Sinfônica, da qual Cyro era regente titular e compositor. O primeiro deles foi Zygmunt Kubala (1943-2007), a quem Cyro dedicou um número considerável de obras. Após a saída de Kubala da Jazz Sinfônica, estiveram na orquestra os professores Robert Suetholz (n. 1960), Júlio Cerezo Ortiz (n. 1964) e atualmente Sérgio S. Freitas (n. 1968), todos com estreitas relações com o compositor, o que leva a concluir que foi o convívio com estes instrumentistas que motivou Cyro a escolher o violoncelo como solista nesta obra.

Para compor este Chôro, Cyro optou por deixar expostas todas as ideias que iria utilizar logo nos primeiros onze compassos da obra, como se o início fosse um resumo conciso da composição. Este movimento tem poucas variações rítmicas, harmônicas e tímbricas. Não é uma peça de muitos contrastes, apesar de existirem contrastes internos nas frases.

A Parte A será montada com base nos compassos após a entrada do solista, de 5 a 11, que serão desmembrados e trarão um diálogo constante entre solista e cordas, praticamente como uma linha melódica que passa de um lado ao outro, complementando-se com os timbres deferentes.

Já os compassos iniciais do Chôro estão em *pizzicato* nas cordas. Essa ferramenta será utilizada novamente na construção da Parte B, cujo material será trabalhado tanto pelas cordas quanto pelo solista, inclusive usando o artifício da retrogradação. A Parte A se repete idêntica após a apresentação da Parte B, procedimento que segue o padrão encontrado nos primeiros Choros

compostos no início do século XIX, onde a parte A se repete sem variações, A-B-A, a não ser que se trate de uma seção de improviso.

Sua estrutura é conforme o Quadro 1:

Quadro 1 – Forma geral do Chôro da Brasileira n.3

PARTE A	PARTE B (PIZZICATO)	PARTE A	CODETA
Compasso 1 – 37	Compasso 38 – 69	Compasso 70 – 105	Compasso 106 – fim

Cyro utiliza o compasso binário (também característico do Choro), com um andamento mais movido. Mas ele prefere acordes ricos em dissonâncias, exibindo uma harmonia repleta de notas adicionadas, cromatismos, onde frequentemente os acordes perdem o caráter funcional. Por esta razão, a linguagem harmônica triádica e tonal comumente encontrada nos primeiros Choros não foi utilizada.

Podemos notar que a harmonia transita entre a funcionalidade e a não funcionalidade, devido à presença de relações cromáticas e do uso de empréstimo modal. Utilizando também uma combinação de acordes quartais, além de tríades com diversas dissonâncias (9º, 11º e 13º) e trítonos, tanto verticalmente quanto na construção melódica, Cyro obtém diferentes cores neste movimento.

Em vários momentos, o compositor joga com a expectativa dos ouvintes, ao trabalhar por alguns compassos sem um claro direcionamento harmônico, para, em seguida, evocar a funcionalidade tonal em pontos chave da composição, como no final das frases, conferindo-lhes um caráter conclusivo e dissipando a tensão anteriormente acumulada.

Cyro tem uma prática recorrente na construção desta peça, que é a elaboração melódica sobre o trabalho temático, utilizando jogos de retrogradação³⁵. Um exemplo disto se encontra na parte introdutória feita pela orquestra, formada por intervalos de trítonos descendentes por dois compassos.

Na segunda metade do segundo compasso temos um fragmento rítmico (Solb-Dó-Sib) que se repete mais duas vezes com meio tom de diferença entre elas (Fá-Si-Lá; Mib-Lá-Láb). Após a repetição deste fragmento melódico, ele reaparece de forma espelhada retrogradado no quarto

³⁵Tal procedimento, que denota um pensamento composicional mais formal, corrobora a percepção de Cyro Pereira como músico simultaneamente erudito e popular, à maneira de tantos outros compositores representativos de um certo tipo de nacionalismo panamericano.

compasso (Sib-Dó-Solb) finalizando desta forma esta breve introdução com um desenho ascendente.

Figura 9 – Chôro da Brasileira n. 3. Início até o compasso 7
BRASILIANA N. 3 – CHÔRO – Cyro Pereira

Fonte: Manuscrito do compositor digitalizado por Jeferson Colling (2021)³⁶

A dinâmica deste trecho inicial é marcada com um diminuendo, o que acaba criando uma suspensão para preparar a entrada do violoncelo solista. Esta introdução reaparecerá duas vezes durante o movimento, uma no compasso 38, de forma espelhada e em *pizzicato*, e outra no compasso 70.

Podemos analisar os gestos iniciais desta introdução tendo como estrutura de fundo às seguintes harmonias: Sol#dim, depois F7, logo em seguida Bb, seguido do acorde de Fá no terceiro compasso e o de Dó dim no quarto compasso. Como resultado, temos uma harmonia ambígua. Logo, a sonoridade do trítone é expressivamente relevante.

Outro fator importante é o ritmo marcante, onde temos uso de síncopes que obscurecem a sensação de pulso, conferindo uma certa instabilidade que será resolvida com a entrada do solista, onde teremos a pulsação mais claramente percebida.

³⁶As cifras que se encontram abaixo dos compassos 5, 6 e 7 foram feitas pela pesquisadora, não são do compositor.

No compasso 5, a entrada do solista apresenta a identidade rítmica que será explorada ao longo de toda a peça, caracterizada pela alternância de grupamentos de 2 e 3 semicolcheias, reforçada por uma mudança textural em que a melodia do solista é acompanhada por acordes da orquestra. Este jogo de semicolcheias que permeia todo o Chôro aparece também numa figuração que se alterna entre as cordas e solista, como entre os compassos 11 a 14, conforme a Figura 10.

Figura 10 – Choro da Brasileira n. 3 (compassos 11 a 18)
BRASILIANA N. 3 – CHORO – Cyro Pereira

Fonte: Manuscrito do compositor digitalizado por Jeferson Colling (2021)

Situação semelhante ocorre nos compassos 25 a 28 e 31 a 34 (Figuras 11 e 12). A alternância de papéis e o diálogo entre os instrumentistas, neste caso entre as cordas e o solista, reproduz o caráter dialógico e improvisatório dos Choros, em que os músicos lançam desafios uns aos outros na forma de elaborações rítmicas, melódicas e harmônicas cujo objetivo é não apenas estético-virtuosístico, mas também de provocar e “derrubar” o parceiro desavisado.³⁷

³⁷ "O choro é marcado pelo ardil de seus participantes para derrubar aquele que esteja se saindo mais buliçoso, mais irrequieto que os outros." (ROSCHEL, Renato in <http://almanaque.folha.uol.com.br/choro.htm> <acesso em 24/07/22>)

Figura 11 – Choro da Brasileira n. 3 (compassos 25 a 28)

25

Vc.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Bat.

rit.

mf

Fonte: Manuscrito do compositor digitalizado por Jeferson Colling (2021)

Figura 12 – Choro da Brasileira n. 3 (compassos 31 a 34)

31

Vc.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Bat.

rit.

mf

Fonte: Manuscrito do compositor digitalizado por Jeferson Colling (2021)

Importante observar que as tercinas de semicolcheias funcionam como elementos de conexão, pois aceleram o ritmo e dão direção à frase, levando para o próximo episódio, como podemos notar no exemplo abaixo (Figura 13). Neste sentido, desempenham simultaneamente o papel de finalização e de anacruse, elidindo as frases e gerando uma sensação de atividade rítmico-melódica praticamente ininterrupta – característica também inerente ao virtuosismo instrumental do Choro.

Figura 13 – Choro da Brasileira n. 3 (compassos 9 a 11)

Fonte: Manuscrito do compositor digitalizado por Jeferson Colling (2021)

Para entendermos melhor a parte A desta obra optamos por mostrar um esquema de sua estrutura formal, como segue no Quadro 2, abaixo:

Quadro 2 – Esquema formal da parte A do Choro da Brasileira n. 3

Introdução	1ª frase	Ligação	2ª frase	Ligação	3ª frase	Ligação	1ª frase
Compassos							
1 – 4	5 – 11	11 – 14	14 – 25	25 – 27	27 – 31	31 – 34	35 – 38

Em relação ao material das frases e seu caráter expressivo, na primeira frase, do compasso 5 ao 11, observamos um diálogo entre solista e orquestra. Logo após, temos uma ponte de ligação que vai do compasso 11 ao 14. Nos compassos 14 a 19, observamos uma segunda frase mais lírica, com indicação de *cantabile* na partitura e, do compasso 20 ao 25, temos a continuação e a finalização desta segunda frase.

A partir dos compassos 25 a 27, a orquestra assume o início da terceira frase, com o violoncelo entrando no compasso 27. A partir do compasso 31, teremos outra ponte que faz a ligação com o compasso 34, caracterizada, como já ressaltamos, pela alternância de papéis entre solista e orquestra.

Do compasso 34 ao 38 temos a finalização da parte A, numa variação do final da primeira frase (compassos 8 a 11). No compasso 38, tem início a parte B, marcada por uma mudança tímbrica onde a orquestra e o solista fazem uso do pizzicato.

Notamos uma clara diferença ao iniciarmos a parte B, devido principalmente à mudança na textura, pois esta seção é executada exclusivamente em *pizzicato* tanto pelo solista quanto pela orquestra.³⁸

Este novo material característico da parte B é apresentado pela orquestra a partir do compasso 38 (Figura 14).

Figura 14 – Choro da Brasileira n. 3 (compassos 38 a 46)

Fonte: Manuscrito do compositor digitalizado por Jeferson Colling (2021)

Podemos observar na figura acima que, no compasso 38, as cordas trazem o material apresentado no início do movimento numa versão retrogradada (compassos 1 e 2), o que corrobora com o que foi exposto anteriormente sobre a técnica composicional utilizada por

³⁸Na Brasileira n. 2 também encontramos um episódio como este, porém de menores proporções: “pela primeira e única vez na peça o compositor usa o recurso do pizzicato na viola solo (68-72)”. (KUTNER, 2006, p 56)

Ciro. No compasso 38, o material é apresentado primeiramente pela orquestra; no compasso 40, o mesmo material é apresentado pelo solista, transposto uma quarta justa acima.

Logo após, temos um material cromático novo que irá reaparecer mais outras duas vezes na parte B (nos compassos 54 e 55, e 58 e 59), cuja função é, simultaneamente, de gerar contraste e conectar as frases executadas pelo solista, frases estas que adquirem, na sequência, contornos mais lineares e escalares do que os observados na parte A do Chôro, principalmente após o compasso 48, quando o solista retoma o uso do arco.

A entrada do solista é marcada por um arpejo de Gm culminando em Cm no compasso 45. Nos compassos 56 a 58, é repetido, em versão retrogradada, o material temático do início da parte B do solista (compassos 40 a 42), delimitando uma segunda seção da parte B.

Na sua última apresentação, o violoncelo solista entra com um arpejo de Gm novamente no compasso 60, que culminará em C no compasso 61.

Nos compassos 70 e 71, as cordas apresentam o material dos compassos 1 e 2, novamente em retrogradação, seguindo de maneira conclusiva de forma ascendente.

O violoncelo retoma a Parte A, de maneira idêntica à exposta anteriormente. A única diferença está na finalização do movimento, onde o solista faz uma escala descendente terminando na nota Dó.

Harmonicamente, a Parte B é mais instável do que a parte A. Temos a presença de vários polícordes, como por exemplo no compasso 42, onde se encontra um Bbm nas notas agudas e um G nas cordas graves (G/Bbm). A bateria, nesta seção da obra, faz apenas semínimas em *mezzo* piano, marcando o tempo uniformemente, garantindo a continuidade do pulso.

Apresentamos abaixo a estrutura da Parte B do Chôro (Quadro 3):

Quadro 3 – Esquema formal da Parte B do Chôro da Brasileira n.3

PRIMEIRA SEÇÃO DA PARTE B				SEGUNDA SEÇÃO DA PARTE B			
Introdução	Ligação Material cromático	1ª frase	Ligação Material cromático	Introdução retrogradada	Ligação Material cromático	2ª frase	Coda de B / Introdução de A'
Compassos							
38 – 41	42 – 43	44 – 53	54 – 55	56 – 58	58 – 59	60 – 69	56 – 58

A partir do compasso 64, as cordas retomam a utilização do arco, mas em piano, para dar sustentação aos pizzicatos do solista. Aqui, finalizamos a Parte B.

Nos compassos 70 e 71, encontramos novamente a frase introdutória da parte B, que consiste no material do início do Chôro (compassos 1 e 2) em versão retrogradada e em *pizzicato*, exatamente como ocorre nos compassos 38 e 39.

Tais características conferem a estes compassos, simultaneamente, o papel de Coda da parte B e retorno da Introdução (variada) da parte A (Figura 15).

Figura 15– Choro da Brasileira n. 3 (compassos 70 a 75)
BRASILIANA N. 3 – CHÔRO – Cyro Pereira

Fonte: Manuscrito do compositor digitalizado por Jeferson Colling (2021)

Figura 16 – Chôro da Brasileira n.3 (compassos finais)
BRASILIANA N.3 – CHÔRO – Cyro Pereira

Fonte: Manuscrito do compositor digitalizado por Jeferson Colling (2021)

O compasso 3 tem seu início lembrado no final do compasso 72, porém segue com uma harmonia quartal em intervalos ascendentes para a retomada da frase inicial do solista. Os últimos compassos da obra se organizam em uma brevíssima Coda, que consiste em uma escala descendente que chega na nota dó. A orquestra responde com um poliacorde forte e curto de C(#5) sobre D (D/C#5), como pode ser observado no exemplo abaixo (Figura 16).

3.2.2 – Aspectos Técnicos do Violoncelo para o Chôro

Como afirma Sloboda (2000), a performance musical tem dois componentes principais, um técnico e outro expressivo. “O componente técnico está relacionado com a mecânica do instrumento, e o componente expressivo é derivado de variações intencionais nos parâmetros de desempenho escolhidos pelo performer para influenciar o ouvinte”. (SLOBODA, 2000, p. 398). Como os aspectos expressivos são, em grande medida, individuais, levando em consideração a edição prática da Brasileira n. 3, objeto deste trabalho, não cabe transformar nossas decisões pessoais em diretrizes interpretativas. O que cabe, principalmente, é expor e explicar as escolhas técnicas feitas individualmente por nós durante o percurso de aprendizado da obra, e que nos possibilitaram a sua execução. Tais considerações servirão, no âmbito desta pesquisa, como fundamento para a elaboração de uma edição prática. Em apêndice juntamos a versão da parte do solista, com indicações de dedilhado e arcadas adicionadas à partitura.

Bock De Biaggi e Suetholz (2019) escreveram um artigo referencial sobre criatividade e autonomia em relação às estratégias de estudo do violoncelo. Eles discutem aspectos bastante relevantes das técnicas utilizadas por diversos profissionais e apontam que quarenta e três por cento dos pesquisados concentram a maior parte do tempo de estudo nas bases técnicas, dentre elas: cordas soltas; notas longas; mudanças de posição; exercícios de arco e articulações, escalas, arpejos, cordas duplas (terças, sextas, oitavas e décimas). Porém, somente 5,7% deles buscam estratégias alternativas visando a otimização do aprendizado, por exemplo, preparando-se sem o uso do instrumento. Este mesmo número de entrevistados garante que grande parte dos problemas técnicos / musicais podem ser resolvidos mentalmente (BOCK DE BIAGGI; SUETHOLZ, 2019, p. 13).

Como violoncelista, temos sempre em mente que o uso da criatividade no estudo do violoncelo tem relação direta com as ferramentas apreendidas ao longo dos anos. Estratégias simples podem fazer a diferença, como marcar dedilhados atentamente, estudar com foco, dividindo as

frases em blocos menores, utilizar ritmos diferentes, fazer o motivo musical estudado de trás para frente, estudar de várias formas diferentes as mudanças de posição, e assim por diante.

A prática de estudo individual foi utilizada como laboratório para o conhecimento geral da obra, uma etapa importante para o levantamento de problemas técnicos e musicais, e tem sido fundamental para embasar as escolhas de elaboração de uma edição prática da Brasileira n. 3 de Cyro Pereira. A escrita que Cyro utilizou para compor o Chôro não é simples para o solista, pois, como já comentado anteriormente, esta obra apresenta muitos intervalos que dificultam a sua execução, exigindo bastante atenção do executante.

Na parte do violoncelo solo, encontraremos ligaduras que obrigam o executante a trabalhar com o arco mudando bastante entre cordas. Como sabemos, mudanças de corda em movimentos rápidos podem gerar uma certa dificuldade para a performance no violoncelo. Após algumas tentativas, decidimos iniciar esta obra com o arco para baixo e rearticular a arcada para cima no compasso 6. Este procedimento de arcadas é encontrado também no compasso 8, dando uma unidade aos golpes de arco desta primeira frase.

A escolha e organização do dedilhado da parte do solista trouxe muitos questionamentos. Para que as passagens pudessem ter um resultado sonoro coerente, respeitando a sonoridade de cada corda nas diferentes posições do instrumento, tivemos que experimentar alguns dedilhados diferentes. A mesma nota soa muito diferente se executada na primeira posição na corda lá ou na posição do polegar na corda sol, e esta característica é bastante peculiar no violoncelo.

Outro fator relevante é a sensação de tocar com o dedilhado escolhido na velocidade indicada pelo compositor. Este fator velocidade é fundamental para a escolha dos dedilhados. Logo, procuramos deixar o dedilhado sempre o mais confortável possível, evitando grandes mudanças de posição. Outro recurso utilizado tem relação com o intervalo de quintas em posições agudas, nas quais procuramos utilizar dedos diferentes para executá-las, já que a pestana feita com o polegar nem sempre é possível.

Ao iniciar o estudo deste Choro como violoncelista, encontramos a primeira dificuldade logo no primeiro compasso, quando o compositor inicia a parte do solista com uma quarta seguida de uma terça (si-mi-ré#-fá#). Podemos executar de várias maneiras este início, mas optamos por iniciar na corda ré e ter uma mudança de posição, para igualar o timbre do instrumento. Começar na corda sol do instrumento também seria uma opção viável, já que iniciamos o movimento numa dinâmica piano. Situações semelhantes são encontradas por toda a obra,

portanto, não vamos nos deter em cada uma delas, e sim, sugerir pontualmente alguns pensamentos sobre a sua solução.

Logo em seguida, temos um intervalo de quinta bem complicado de se executar (mi-si-mi), sendo a nota si somente alcançada na corda lá, sétima posição do instrumento. Já a nota mi pode ser tocada tanto na quarta posição quanto na sétima posição da corda ré. Como solução, optamos por deixar este intervalo de quinta na sétima posição. Para o solista, essa melodia é desafiadora, pela quantidade de quartas e quintas que possui. Logo, importante analisar com cautela onde podemos fazer as mudanças de posição com mais segurança e sem alterar muito a textura das frases. Na figura abaixo, trazemos uma sugestão de dedilhado para a parte inicial do Chôro (Figura 17).

Figura 17 – Chôro da Brasileira n. 3 (compassos iniciais, violoncelo solo)

Brasileiana n^o3 (suite)

I

"Choro"

Ciro Pereira

Violoncelo solo

$\text{♩} = 76$
tempo de choro

The musical score shows the initial measures of the piece. It begins with a 3-measure rest, followed by a series of eighth notes with slurs and accents. The tempo is marked as 'tempo de choro' with a quarter note equal to 76 beats. The score includes fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4) and bowings (e.g., V, V², V⁴) for the cello solo.

Fonte: Manuscrito do compositor digitalizado por Jeferson Colling (2021)

Cyro utiliza, como elemento estrutural da melodia do solista, as síncopes, como por exemplo as encontradas no final do compasso 5, 7 e 9, sendo que temos claramente, na chegada ao compasso 9, um grande ponto de repouso. A harmonia feita pela orquestra é bastante cromática, como comentado. Podemos afirmar que as síncopes são, nesta obra, um gesto instrumental que confere uma grande energia à frase, ao enfatizar o deslocamento dos acentos e apoios em relação à pulsação. A utilização das síncopes também traz um elemento surpresa à frase. Corroborar com esta ideia Hélio Cunha, quando afirma que “a síncope é certo padrão de acentuação métrica que é quebrado para dar lugar a uma surpresa, ou seja, uma nova acentuação em um lugar que não deveria ser acentuado” (CUNHA, 2013, p. 2). Importante notarmos que

estas síncopes, além de conferirem energia à melodia, funcionam como pontos de apoio e articulação da frase, impelindo a linha melódica para sua conclusão no compasso 11.

No início da parte do solista, podemos observar também que Cyro se utiliza de muitos intervalos de terças e quartas justas e aumentadas, o que, para os instrumentos de arco, gera uma certa dificuldade na execução, requerendo intenso cuidado na elaboração dos dedilhados, devido às várias mudanças de corda e de posição exigidas para a realização. Os estudos de arco, neste caso, são fundamentais para a execução do movimento.

Com relação à articulação desta primeira frase, ela, sendo irregular, requer agilidade do arco para fazermos as diversas mudanças de corda sem esforço. Em geral, a parte A apresenta este tipo de situação técnica, decorrente das indicações de articulação feitas pelo compositor.

A primeira célula, composta por dois blocos de duas semicolcheias ligadas de duas em duas, é acompanhada por um bloco de três semicolcheias ligadas, em movimento ascendente, finalizando num ponto de repouso (nota fá, última nota do compasso 5). Tal configuração resulta na seguinte subdivisão: 2+2+3-1 (Figura 9). Esta primeira célula rítmica se repete no compasso 7 (2+2+3+1), porém com intervalos invertidos, resultando num contorno melódico descendente. O compasso 8 apresenta uma retrogradação rítmica da primeira célula, pois inicia com três semicolcheias ligadas e depois dois blocos de duas semicolcheias ligadas, finalizando na nota de repouso si bequadro. Ao longo da peça, Cyro vai trabalhar de diversas maneiras essa estrutura rítmica-frasal.

Do ponto de vista do idiomatismo da peça, as claves utilizadas por Cyro na partitura do Chôro facilitam a leitura, pois colocam os olhos do intérprete nas posições certas da mão esquerda. Logo no início, ao começarmos com a clave de dó, um violoncelista pensa em posições mais altas, e se prepara para tocar ou na quarta posição ou na posição do polegar (posição de capotasto).

Dando seguimento a esta primeira frase, veremos um diálogo entre cordas e solista que se inicia no exato momento em que o solista termina a exposição do tema. Temos então um jogo, uma troca de protagonismo entre orquestra e solista, iniciando-se no compasso 11 com as cordas, passando para o solista no compasso seguinte, retornando à orquestra, que completa a frase (Figura 10). O solista retoma o protagonismo no compasso 14 e, a partir daí, reconhecemos a primeira frase sendo aumentada de 6 para 9 compassos.

O compositor reitera as notas utilizadas anteriormente, porém delinea de forma diferente o conteúdo apresentado inicialmente pelo solista, apresentando uma versão da primeira frase não apenas ampliada, mas substancialmente variada. A partir deste compasso 14 vemos as cordas acompanhando o solista de forma mais estática. Algumas passagens mostraram-se mais complicadas no sentido de decidir o melhor dedilhado, como é o caso do sétimo compasso. Optamos por fazer tanto a nota lá quanto a nota ré como harmônicos, com o segundo dedo, permanecendo nesta corda (sexta posição) para fazer as notas restantes, mi e dó sustenido. O fato de termos em seguida à nota ré uma oitava acima trouxe mais uma mudança de posição para o polegar. Isto corrobora o que já apontamos anteriormente, que esta obra nos obriga a mudar constantemente de posição e que, por esta razão, temos que pensar antecipadamente sobre onde e como fazer estas mudanças de posição. Muitas vezes, somos obrigados a fazer algumas pestanas, esse é o caso do compasso 8 onde temos a nota si bemol na quarta posição corda ré, seguida de um fá na quarta posição na corda lá.

Figura 18 – Chôro da Brasileira n.3 (Parte B, violoncelo solo)

Violoncelo

The musical score for the Cello Solo of Chôro da Brasileira n.3 (Parte B) is presented in seven staves. The first staff (measures 39-44) begins with a *pizz.* (pizzicato) instruction and a *p* (piano) dynamic, followed by a *f* (forte) dynamic. The second staff (measures 45-48) continues with a *f* dynamic. The third staff (measures 49-52) features a *mp* (mezzo-piano) dynamic and includes a *Solo (pizz.)* instruction. The fourth staff (measures 53-57) starts with a *f* dynamic. The fifth staff (measures 58-63) includes a *mp* dynamic. The sixth staff (measures 64-67) continues with a *f* dynamic. The seventh staff (measures 68-71) concludes the piece with a *f* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and specific fingering and bowing instructions.

Fonte: Manuscrito do compositor digitalizado por Jeferson Colling (2021)

Conforme vimos na análise do Chôro, a parte B é caracterizada pela utilização do *pizzicato*, tanto na parte do solista quanto na orquestra. Desta forma, o compositor cria um ambiente totalmente diferente do apresentado anteriormente, configurando uma quebra retórica.

Podemos notar que o compositor faz uso constante de trítonos na sua construção frasal, intervalo de difícil afinação no violoncelo. A utilização da técnica composicional de retrogradação do material apresentado no início retorna em *pizzicato* no compasso 38 e no compasso 40 e o 56. Para o intérprete, o maior desafio em executar essas passagens está em memorizá-las.

A realização de um grande trecho em *pizzicato* exige muita habilidade com na mão direita. Por esse motivo, recomendamos não segurar o arco durante a execução desta parte. O intérprete também necessita de concentração para conseguir produzir uma sonoridade clara e audível do instrumento ao utilizar a técnica do *pizzicato*, precisando uma pressão maior nos dedos da mão esquerda, assim como o uso de um pouco de vibrato para alongar a sonoridade das notas.

3.3 – Prelúdio – Gênero

Segundo o dicionário Grove de Música (1994, p. 742-743), o *Prelúdio*, como obra composicional, tem sua origem a partir das improvisações feitas pelos instrumentistas para testar a afinação, o toque e o timbre de seus instrumentos, e por organistas de igreja, para determinar a altura e o modo da música a ser cantada durante a liturgia. Em geral, o *Prelúdio* era destinado a preceder uma obra maior ou grupos de peças, como ocorre no caso das suítes.

Fukushiro (2014) afirma que, originalmente, o *Prelúdio* era uma espécie de improvisação que servia como teste do instrumento ou da acústica do ambiente, sendo também aquilo que antecede uma interpretação, mais exatamente o brincar, o *ludere*. Atualmente, o *Prelúdio* é uma obra sintética com uma forma mais livre, sem uma estrutura rígida, mas que, segundo o pesquisador, não necessariamente antecede outra peça (FUKUSHIRO, 2014, p. 11).

Allen Winold em seu livro ‘*Cello Suites Analyses and Explorations*’, corroborando essa assertiva, afirma que o Prelúdio foi usado por muitos compositores como uma peça independente, e não somente como uma peça de introdução. Apesar do uso generalizado do termo “Prelúdio” na música, sua definição pode ser um tanto problemática (WINOLD, 2007, p

12). Etimologicamente, o termo vem do francês *Prélude* que, por sua vez, vem do latim *prae* (antes) e *ludus* (jogar). O termo também aparece como “*Preludio*” em italiano e espanhol.

O conceito de um movimento introdutório precedendo outro movimento que está implícito nesta etimologia pode parecer um critério fundamental para designar um movimento como um Prelúdio. No entanto, *Prelúdis* bem conhecidos de Chopin, Debussy, Rachmaninoff, Scriabin, Shostakovich e outros compositores dos séculos XIX e XX não foram tocados antes de outros movimentos; eram movimentos independentes, geralmente reunidos em uma série de obras com nomes semelhantes. Prelúdios de Adam Ileborgh e Conrad Paumann do século XV foram também obras independentes, desvinculadas de outros movimentos. Nos séculos XVII e XVIII compositores franceses como Louis Couperin e Jean-Philippe Rameau escreveram Prelúdios independentes; alguns deles tinham escrita livre ou não mesurada. (WINOLD, 2007, p. 12). (Tradução da autora)³⁹

Winold prossegue explicando que existem outras funções para a execução do Prelúdio, como o aquecimento do instrumentista, além da verificação da acústica da sala, ou até mesmo para acalmar uma plateia tagarela em uma apresentação de música de câmara. Além disso, também pode oferecer uma oportunidade para demonstrar a habilidade do intérprete ou sua capacidade de improvisação. Em alemão, o termo Prelúdio aparece como *Präludieren*, que significa improvisar (WINOLD, 2007, p. 12).

A liberdade da forma Prelúdio é citada em várias fontes. Samuel Jadassohn, em 1890, considera que a forma Prelúdio em si é uma peça musical conduzida em forma de ‘Lied’ ou uma espécie de variação sobre um motivo apresentado (Apud DOLL, 1989, p. 248). Identificamos ainda que o Prelúdio possuía diversos significados como: reconhecer o instrumento e adaptação ao mesmo; aquecer os dedos antes da execução de obras pesadas; focar a concentração do Performer; estabelecer a tonalidade; demonstrar habilidades técnicas; atrair a atenção do público e adaptá-lo para a atmosfera da obra a ser apresentada em seguida (NETTL, 1998, p. 29. Apud DAUELSBERG, 2001, p. 35).

Para o violoncelo, os Prelúdios das Suítes para violoncelo solo escritos por J.S. Bach (1685-1750) são as verdadeiras obras primas compostas para o instrumento e, por isso, são de grande importância para os violoncelistas. Na verdade, esses Prelúdios foram obras de originalidade

³⁹The concept of an introductory movement preceding another movement that is implied by this etymology might appear to be a fundamental criterion for designating a movement as a prelude. However, well-known preludes by Chopin, Debussy, Rachmaninoff, Scriabin, Shostakovich, and other nineteenth- and twentieth-century composers were not played before other movements; they were independent movements, usually collected into a series of like-named works. Preludes by Adam Ileborgh and Conrad Paumann from the fifteenth century were also independent works, unattached to other movements. In the seventeenth and eighteenth centuries French composers such as Louis Couperin and Jean-Philippe Rameau wrote independent preludes; some of them were in free or unmeasured notation. (WINOLD, 2007, p. 12).

sem precedente, numa categoria única que ficou sem outras produções equivalentes por mais de duzentos anos, um longo hiato que terminou somente em 1915 – uma data que nos trouxe mais de duzentas obras com este formato de violoncelo solo (MARKEVITCH, 1984, p 161-162). Pablo Casals, o famoso violoncelista, afirmava que os Prelúdios das Suítes de Bach, dão o caráter de toda a Suíte e que, cada dança subsequente reflete, à sua maneira, a atmosfera deixada pelo movimento inicial (BLUM, 1977, p. 141).

3.3.1 – Brasileira n. 3 – Prelúdio

Na Brasileira n. 3, Cyro situa o Prelúdio como um andamento interno, ocasionando com que a obra tenha o formato de um concerto barroco, onde o movimento lento intercala movimentos mais rápidos. O fato de Cyro não utilizar o Prelúdio como um movimento inicial, tampouco como uma composição independente, diferencia este Prelúdio da maioria dos demais.

De forma geral, o movimento tem uma retórica lenta e melancólica, repleto de emoção e frases líricas apresentadas pelo violoncelo solo, e o movimento é um elo entre os dois outros movimentos rápidos. Tem uma amplitude menor, com apenas 38 compassos, e sua forma é bastante livre e repleta de repetições.

O fato de o compositor utilizar muitos acordes com quintas diminutas traz-nos um certo clima de angústia.

Quadro 4 – Estrutura do Prelúdio

INTRODUÇÃO		1ª FRASE	2ª FRASE	3ª FRASE	CODA		
Orquestra	Ligação	(A)	(A')	(A'')	Orquestra	Ligação	Finalização
Compassos							
1 – 6	7 – 8	9 – 16	17 – 24	25 – 29	30 – 34	35 – 36	37 – 38

O Prelúdio inicia com uma introdução da orquestra de cordas por seis compassos, onde temos o motivo principal em mi menor apresentado pelos primeiros violinos no primeiro compasso. No compasso seguinte, esse motivo conclui com o acompanhamento dos segundos violinos e das violas. Este motivo aparece novamente no terceiro compasso, uma oitava abaixo, apresentado pelos primeiros violinos, concluindo da mesma forma no quarto compasso.

No quinto compasso, este mesmo motivo, agora em Mib menor, é apresentado pelas violas e se encerra no sexto compasso com o acompanhamento de todos os instrumentos graves da

orquestra. Nesta introdução, quase todos os acordes da orquestra são menores ou diminutos, trazendo uma atmosfera doce, um pouco tristonha e angustiada.

Figura 19 – Prelúdio da Brasileira n. 3 (compassos iniciais)
BRASILIANA N.3 – PRELÚDIO – Cyro Pereira

II
"Prelúdio"

Moderato
expressivo

Cyro Pereira

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes staves for Violoncello solo, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The second system includes staves for Violoncello solo, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The score is marked 'Moderato expressivo' and 'p' (piano) throughout. The solo cello part enters in measure 7 with a melodic line, marked 'p' and 'rall...'. The string parts provide harmonic support with chords, also marked 'p'.

Fonte: Manuscrito do compositor digitalizado por Jeferson Colling (2021)

O violoncelo solista entra sem acompanhamento no compasso sete, em Mib menor. Podemos dizer que sua chegada é sinuosa, fazendo um comentário ao exposto pelas cordas na introdução e, por dois compassos faz um grande ‘levar’, que mantém e dirige a atenção do ouvinte para o compasso nove, onde teremos a melodia desenvolvida pelo solista e a entrada do acompanhamento das cordas. Estes compassos do violoncelo sem acompanhamento denominam-se “ligação do solista”.

Figura 20 – Prelúdio da Brasileira n. 3 (Primeira frase, compassos 9 a 12)

The musical score for measures 9 to 12 of the prelude of Brazilian No. 3 is presented in a five-staff format. The top staff is for the flute, marked 'rit. cresc.'. The second staff is the right hand of the piano, the third is the left hand of the piano, and the bottom two staves are for the double bass. The music is in 3/8 time. The first phrase begins in measure 9 with a D major chord. The melody in the flute is diatonic and flows over a complex jazz-influenced harmonic background. The dynamic markings are *pp*, *sf*, *p*, and *pp* across the measures.

Fonte: Manuscrito do compositor digitalizado por Jeferson Colling (2021)

Conforme vimos, o primeiro motivo inicia a partir do compasso 9 e é apresentado antes pelas cordas. A melodia fluente e diatônica, se desenrola por sobre uma sofisticada harmonia jazzística, que inicia na tonalidade de Dó maior (compasso 9), modula para Mib maior, região da mediante (compasso 12), e retorna à Dó maior (compasso 17), numa elisão com o início da frase seguinte.

Figura 21 – Prelúdio da Brasileira n. 3 (Compasso 17 a 21)
BRASILIANA N.3 – PRELÚDIO – Cyro Pereira

The musical score for measures 17 to 21 of the prelude of Brazilian No. 3 continues the piece. It is in 3/8 time and features a 'rall.' (ritardando) marking. The flute part is marked *p*, *sf*, *p*, and *f*. The piano accompaniment includes parts for the right and left hands of the piano and a double bass line. The dynamics are *pp*, *sf*, *pp*, and *sf*. The music shows a modulation to E-flat major in measure 18 and returns to D major in measure 21.

Fonte: Manuscrito do compositor digitalizado por Jeferson Colling (2021)

Figura 22 – Prelúdio da Brasileira n.3 (Compassos 30 até o fim)

Fonte: Manuscrito do compositor digitalizado por Jeferson Colling (2021)

Do ponto de vista do ritmo, podemos dizer que o compositor utilizou uma retórica rítmica, pois na introdução utiliza somente mínimas e semínimas e, com a entrada do solista, o ritmo é apresentado de forma mais ativa com uma mínima pontuada seguida de duas colcheias. Este primeiro motivo, apresentado no compasso 9 pelo violoncelo na tonalidade de Dó maior, difere harmonicamente do que foi apresentado na introdução, já que esta era formada basicamente de acordes menores e diminutos.

A partir do compasso 17, é retomado o motivo inicial, em Dó maior, porém o compositor utiliza a harmonia de maneira um pouco mais funcional e modifica o contorno melódico, finalizando a frase no compasso 25. A atmosfera é essencialmente bossanovista. A partir do compasso 25, uma terceira e última frase inicia de forma idêntica às anteriores, porém mais curta, finaliza em Dó maior no compasso 29.

No compasso 18, identificamos um erro na grafia do compositor, a nota lá, que poderia ser natural ou bemol na linha do baixo. Optamos por utilizar o Lá_b, pela similaridade com o compasso 10 e pelo fato de que, na parte dos violoncelos também temos lá bemol. A partir do compasso 30 temos uma pequena Coda, com o mesmo material exposto no início, uma sequência imitativa para o violoncelo fazer seu comentário e, finalmente, repousar.

Notamos que o movimento tem a forma ABA. Diríamos que a atmosfera desse movimento é “agridoce”, pelo excesso de utilização de acordes com a quinta diminuta. Cyro não se atém a uma única tonalidade, e o movimento, apesar de sugerir inicialmente o campo de Mi menor, desenvolve-se efetivamente dentro do contexto de Dó Maior, tratado de forma harmonicamente ampliada.

3.3.2 – Aspectos Técnicos do Violoncelo para o Prelúdio da Brasileira n. 3

Neste movimento, a sonoridade do violoncelo é muito relevante. Acreditamos que o foco deva ser a qualidade sonora, buscando sempre a execução das frases de forma clara, mantendo um arco contínuo e envolvente, fazendo com que a linha musical seja percebida e sentida através das dinâmicas. O intérprete deve ficar atento para a divisão do arco, garantindo a unidade das frases.

O solista ainda tem a oportunidade de mostrar sua habilidade em explorar sua técnica de vibrato. Em seu livro “How I Play How I teach”, Paul Tortelier (1993) explica que um vibrato natural somente pode ser alcançado se a mão está bem colocada no instrumento, e segue dizendo que um vibrato de mestria se distingue pelo controle que violoncelista consegue, tanto em sua velocidade quanto na amplitude de seu movimento. (TORTELIER, 1993, p76). Sugerimos que o solista tenha isso sempre em mente durante a execução deste movimento, porque a sensibilidade e doçura do violoncelista ficará bastante exposta durante a execução.

Com este intuito, resolvemos iniciar a parte do solista com o arco para cima, preparando assim o ouvinte com um grande crescendo até o compasso 9, onde temos o início do tema. Porém, ao ensaiar com a orquestra, notamos que iniciar com o arco para baixo permite mais segurança. Uma sugestão para essa passagem inicial é usar um vibrato menos amplo, para compactuar com a dinâmica. Como esta passagem vai se repetir algumas vezes, é interessante tocar com menos euforia no início do movimento. Dessa maneira, haverá mais espaço para mudar a direção da frase no decorrer do movimento.

Figura 23 – Prelúdio da Brasileira n. 3 (Início até o comp. 16, violoncelo solo)

II
"Prelúdio"

Ciro Pereira

**Moderato
expressivo**

violoncelo solo

Fonte: Manuscrito do compositor digitalizado por Jeferson Colling (2021)

Apesar de o movimento estar escrito em 4/4, acreditamos que o ideal seja tocá-lo pensando em dois tempos. Frases maiores podem deixar a peça mais fluída e atraente, fazendo com que o público fique conectado à ideia musical que o artista quer transmitir, já que, em movimentos lentos, sempre há a possibilidade da execução enfadonha e desprovida de direção.

Figura 24 – Prelúdio da Brasileira n. 3 (compasso 17 até o fim, violoncelo solo)

Fonte: Manuscrito do compositor digitalizado por Jeferson Colling (2021)

Outra dificuldade técnica encontrada são as mudanças de posição. As mais complicadas surgem nos compassos de 12 a 16, já que estamos na posição de polegar e necessitamos executar a linha melódica com fluidez. Outras mudanças que exigem atenção estão nos compassos 21, 22 e 28.

No compasso 22, sugerimos o polegar na segunda colcheia do terceiro tempo, para eliminar uma das mudanças, dando assim mais clareza à melodia.

A escolhas de dedilhado tiveram a intenção de deixar a obra simples, fazendo com que as mudanças de posição possam ser de fácil execução, trazendo assim uniformidade à sonoridade do violoncelo durante a execução do movimento.

3.4 – Frevo – Gênero

O *Frevo*, ritmo brasileiro, foi declarado “Patrimônio Imaterial da Humanidade” pela UNESCO no ano de 2012, sob a designação: “Frevo: Arte do Espetáculo do Carnaval de Recife”. Segundo Vasco Mariz, em seu artigo ‘O Negro na Música Brasileira’, Aaron Copland, em visita ao Recife, ficou impressionado com o frevo por sua característica espontaneamente sinfônica. (MARIZ, 1997, p. 30). A combinação do som imponente dos metais e da percussão, a rítmica marcada e as melodias rápidas e sinuosas justificam esta afirmação.

Consultando o dicionário Grove de música, vemos que o *Frevo* é simultaneamente dança e música do Nordeste, onde a coreografia é folclórica, transmitida de geração em geração, mas a música geralmente tem autor identificado. É o gênero musical característico do carnaval de Pernambuco (GROVE, 1994, p. 344). Sob o ponto de vista etimológico, o Frevo tem origem no verbo “ferver”, pronunciado *frever* pelas camadas sociais mais pobres e com menos instrução escolar (SALDANHA, 2008, p. 26).

O Frevo talvez seja a única dança brasileira com uma data comemorativa de nascimento: 9 de fevereiro de 1907 (sábado de carnaval), pois é quando aparece impresso pela primeira vez o termo *Frevo* no Jornal Pequeno do Recife (idem, 2008, p. 43). Chegou a ser um produto de exportação, considerado um gênero brasileiro com nomenclatura própria e subdivisões claras, mas só a partir de 1936, no auge da chamada “Era do Rádio”, o termo *Frevo* foi difundido para se referir a esse gênero de composição (idem, 2008, P 174). Saldanha descreve que a década de 1930 foi um período de exaltação dos valores de brasilidade, no qual tivemos a transmissão dos

gêneros musicais populares por intermédio do rádio, o que propiciou o surgimento de novas nomenclaturas que subdividiram os estilos musicais já existentes.

Saldanha segue afirmando que, do ponto de vista musical, o Frevo sugere agitação, alegria e euforia características da dança, remetendo, a "um êxtase do movimento corpóreo em coreografia que leva à insanidade ou delírio de animação" (idem, p. 2). E complementa que é o que faz pegar fogo, o que faz ferver (idem, p. 26). Saldanha segue sua descrição e nos conta a respeito do nascimento deste gênero:

A música surge do repertório das bandas militares e agremiações carnavalescas sediadas no Recife a partir da segunda metade do século XIX, se consolidando em princípios do século XX. O Frevo já nasce como música cantada, com influências da ária popular, da polca-marcha e principalmente do dobrado. Mais remotamente da modinha. Em seguida com influências do maxixe. Porém, ficou inicialmente conhecido apenas como marcha e marcha-polca, posteriormente, se tornou conhecido como marcha carnavalesca pernambucana. No restante do país se tornou conhecido como marcha-nortista e marcha-pernambucana e, só muito tempo depois, no período áureo do rádio é que se tornou definitivamente conhecido com o nome de frevo-canção... já na marcha-frevo, eram bastante utilizados o uso de cromatismos, linhas melódicas ascendentes e descendentes com subdivisão de semicolcheias e fraseados com início anacrústico (SALDANHA, 2008, p. 43 e 46).

Segundo o dossiê oficial elaborado no ano de 2016 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)⁴⁰, o Frevo se subdivide em dois gêneros: instrumental e cantado. No gênero instrumental (ou frevo-de-rua) existem três categorias: Frevo-coqueiro, que é caracterizado pela presença de grupos de notas agudas, sobretudo nos trompetes; Frevo-ventania, que é caracterizado por sequências ininterruptas de semicolcheias tocadas principalmente pelos saxofones; e o Frevo-de-abafó que se relaciona com a situação do encontro de duas orquestras que tocam ao mesmo tempo, uma tentando abafar a outra (BARBOSA, Yêda (coord.). Dossiê: Frevo. Iphan, Brasília, 2016, p. 32).

Com relação à orquestração utilizada para a execução dos Frevos, temos geralmente instrumentos de sopro e percussão, acrescentados de guitarra. Explica Saldanha:

As orquestras "típicas" do Frevo têm a seguinte formação: Palhetas (01 requinta Eb, 05 clarinetas Bb, 02 saxofones-alto Eb, 02 saxofones tenores Bb); Metais (07 trompetes Bb, 10 trombones C, 01 bombardino C, 02 tubas Eb, 01tuba baixo Bb); Percussão (01 caixa-clara, 01pandeiro, 01 surdo, 01 reco-reco, 01 ganzá). O pesquisador segue dizendo que: a orquestração do Frevo se desenvolve em um jogo de perguntas e respostas entre metais e palhetas, o que vem a ser uma das características fundamentais do gênero, tendo nos saxofones o papel de principais melodistas[...] Outra característica é o desenvolvimento da melodia harmonizada em

⁴⁰O dossiê pode ser acessado online no endereço: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DossiêIphan14_Frevo_web.pdf. Acesso em 13 de ago. 2021.

bloco de acordes. O desfecho se dá com a reexposição melódica da seção “A”, seguida de coda com acorde tônico final (SALDANHA, 2008, p. 189).

Em relação à estrutura composicional do Frevo, Saldanha enuncia as características próprias do gênero:

Como regra geral o frevo é: Invariavelmente escrito em compasso binário 2/4, começa em anacruse, comumente, mas, não exclusivamente em movimento ascendente.... Estruturalmente na forma ternária AA-BB-A, geralmente com 16 compassos em cada parte da seção, em alguns casos com uma ponte interligando as seções “A” e “B”. Essa forma pode ser considerada no caso da música cantada, um desdobramento e influência da forma ternária simples A-B-A, utilizada nas árias cantadas nos clubes. Bem como também, ela é resultado da influência da marcha-militar e do dobrado, no caso da música instrumental. (SALDANHA, 2008, p. 177 e 178).

Porém, segundo o autor, existem Frevos que são exceção à regra e que não começam em anacruse, que trazem essa característica dos Dobrados. Em relação ao andamento, o dossiê do frevo do IPHAN (LÉLIS, 2007, p. 66) faz referências aos andamentos típicos de frevo: semínima entre 100-120 para o frevo-de-bloco; 130-150 para o frevo-de-rua, e até 140-160 para o frevo-canção (PINTO; BORÉM, 2013, p. 1).

Pinto e Borém (2013), no artigo: 'O caos organizado de Egberto Gismonti em Frevo', defendem:

Do ponto de vista social, o Frevo reflete os polos opostos e ainda conflitantes da colonização escravagista do nordeste brasileiro no final do século XIX. De um lado, o frenesi dos passos acelerados (os tradicionais "chutando de frente", "pernada", "abre-alas", "rojão" e "tramela", ou os mais modernos, como "malandro", "martelo rodado" e "meia-lua"), derivados da capoeira, ainda hoje sugerem a atmosfera de agressividade e defesa dos negros libertos no ambiente de agitação em que se encontrava o Recife do início do século XX (LÉLIS, 2007, p.27, 76). Do outro, a repressão militar, que se reflete como influência direta do dobrado das bandas militares no seu estilo e instrumentação (PINTO; BORÉM, 2013, p. 1).

Como elementos rítmicos do Frevo, Barreto (2012) traz alguns aspectos importantes como a “Levada” feita pela Caixa-Clara, que consiste em grupos de 4 semicolcheias executados em andamento igual ou superior a 120 bpm por minuto, juntamente com a acentuação demonstrada na Figura 25.

Figura 25 – Exemplo de célula rítmica do Frevo



Fonte: Barreto (2012, p. 146)

Antecipações com acento ao final das frases são frequentes (contratempo ou última semicolcheia). A caixa geralmente acentua as antecipações e, na banda de frevo, os metais (trompetes e trombones) atacam junto (BARRETO, 2012, p. 146 e 148).

Barreto também resalta aspectos importantes sobre a improvisação feita pelos músicos de Jazz a partir dos anos 1930. Ele relata que os jazzistas, ligados ao *bebop*⁴¹, vão ampliar as possibilidades de emprego de escalas e substituições de acordes, incorporando de forma definitiva as tensões disponíveis na escala (7^a, 9^a, 11^a e 13^a), bem como alterações (b9, #9, #11 e b13) na formação dos acordes e nas improvisações. (idem, p. 32).

Barreto ainda segue demonstrando que, muitas vezes, na execução de frevos (assim como na prática de sambas), o acento, ou tempo forte, é deslocado do primeiro para o segundo tempo. Outro fator das figuras rítmicas frequentes é aquele formado por quatro colcheias, sendo a última colcheia ligada e levemente acentuada.



Fonte: Seção A de "Freio a óleo" (José Menezes) (BARRETO, 2012, p. 148)

É importante notar que, segundo Saldanha, “o frevo continua em permanente transformação musical e coreográfica [...]. Sua longa história teve início nas ruas, que ele nunca deixou” (SALDANHA, 2008, p 24). Severiano (2009) informa que “o Frevo descende diretamente do dobrado e da polca-marcha, com alguma influência da quadrilha e do maxixe [...] Seu sistematizador foi José Lourenço da Silva (1889-1952), o músico, compositor, arranjador, mestre da Banda do 40º Batalhão de Infantaria[...] Antes dele, o gênero era uma espécie de dobrado dançante. (SEVERIANO, 2009, p. 249).

Na *marcha-frevo*, escrita por Zuzinha, à introdução instrumental em 16 compassos seguia-se, no mesmo andamento, uma segunda parte, também instrumental, chamada de resposta, escrita normalmente para as palhetas, caracterizando um diálogo de perguntas e respostas, entre metais (trompetes, trombones e tubas) e palhetas

⁴¹*Bebop* é um estilo de jazz desenvolvido em Nova York no início dos anos 40. Representou um considerável aumento de complexidade em relação aos estilos mais antigos, com uma textura rítmica mais diversificada, um vocabulário harmônico enriquecido e ênfase na improvisação de melodias aceleradas, cheias de frases assimétricas e padrões de acentuações. (Dicionário Grove de música, ed. Concisa, 1994)

⁴²Nota-se também a recorrência de frases de dois compassos ou mais, formadas predominantemente por semicolcheias, especialmente na finalização das seções.

(clarinetes, requinta e saxofones), se constituindo como uma das características básicas desse gênero de *frevo*, o qual se tornou posteriormente conhecido como *frevo-de-rua*. (SALDANHA, 2008, p. 53).

3.4.1 – Brasileira N. 3 – Frevo

O terceiro movimento da Brasileira n. 3 de Cyro Pereira intitula-se Frevo. O Frevo é um gênero que utiliza, desde seu surgimento, instrumentos de sopro como solistas. O fato da utilização do violoncelo como instrumento solista acompanhado por uma orquestra de cordas com bateria, baixo elétrico e guitarra (detalhe: a guitarra não aparece nos outros movimentos da Brasileira n. 3, apenas neste Frevo) diferencia este Frevo dos demais.

Como Cyro faz uso constante de semicolcheias, e este movimento se destaca pelo caráter irreverente e agitado, levando o intérprete a executar com leveza e facilidade as passagens virtuosísticas, classificamos este frevo como *Frevo-ventania*. A orquestração escolhida por Cyro difere radicalmente da orquestração típica dos Frevos, pois não contém nenhum instrumento de sopro.

Em relação à textura, vemos claramente que, quando o solista entra em cena, as cordas se resumem à melodia acompanhada em blocos de acordes, como ressaltado anteriormente por Saldanha (SALDANHA, 2008, p 189), outro aspecto relevante do gênero frevo utilizado pelo compositor. Com relação à estrutura composicional dos Frevos, Saldanha ainda afirma que o Frevo é resultado da influência da marcha-rancho militar e do dobrado, ressaltando a ocorrência da forma ternária como AA-BB-A.

Ainda segundo o autor “o desfecho se dá com a reexposição melódica da seção “A”, seguida de *coda* com acorde tônico final” (SALDANHA, 2008, p. 189), forma que é utilizada por Cyro Pereira para compor este seu Frêvo. O compositor adiciona ao final uma codeta de quatro compassos que finaliza com acorde na tônica de Dó.

Quadro 5 – Estrutura geral do Frevo da Brasileira n. 3

Introdução	Parte A	Parte A	Parte B	Parte B	Parte A	Codeta
Compassos						
1 – 4	5 – 29	30 – 39	40 – 70	71/87 – 102	103 – 124	124 – 128
Material apresentado pela orquestra + bateria	Material apresentado pelo solista	Material apresentado pela orquestra	Material apresentado pelo solista	Material apresentado pela orquestra e depois pelo solista	Material apresentado pelo solista	Material apresentado pelo solista e finalizado pela orquestra

Pelo esquema apresentado acima, fica fácil visualizar que a escrita de Cyro foi elaborada como uma conversa entre o solista e a orquestra, na qual o primeiro apresenta o tema que é, em seguida, é abordado pela orquestra em resposta, um artifício para criar maior entrelaçamento entre as partes envolvidas.

Cyro também utilizou outros elementos típicos dos Frevos como o uso da escala mixolídia, tipicamente utilizada na música nordestina, como afirma Siqueira a respeito do sistema modal na música folclórica brasileira (SIQUEIRA, 1981, pp. 9-10).

Outro elemento típico do estilo do Frevo utilizado por Cyro é o padrão rítmico de acentos deslocados, como demonstrado na Figura 27, onde as cordas fazem colcheias acentuadas de três em três em um compasso binário, configurando uma *hemiola*. Desta forma, ele nos traz a expectativa de uma peça ternária, quando na verdade é binária. Para exemplificar claramente esses dois elementos típicos utilizados por Cyro, mostraremos a abertura de seu Frevo:

Figura 27 – Frevo da Brasileira n. 3. Abertura, compassos 1 a 10.
BRASILIANA N. 3 – FREVO - Cyro Pereira

The musical score for the opening of Frevo da Brasileira n. 3, measures 1 to 10, is presented in a standard orchestral layout. The tempo is marked 'Alegre' with a quarter note equal to 132. The score includes parts for Violino Solo, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, Contrabaixo, Bateria II, Guitarra, and Baixo Elet. The string parts are marked with 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco). The guitar part shows a sequence of chords: C7M, A6, B6M, B6, C6, Ab7, D6M, D6, and G7. The bass line has a 'rit. frevo - leve' marking and a '4' indicating a four-measure rest.

Fonte: Manuscrito do compositor digitalizado por Jeferson Colling (2021)

Cyro, com essa pequena introdução, cria uma surpresa ao ouvinte, e a sublinha com a orquestração (troca do *pizzicato* para arco), trazendo uma informação nova para o compasso 4. Outro aspecto importante é o ritmo. O compasso é dois por quatro e o compositor faz os acentos a cada três colcheias, configurando uma hemíola. A acentuação a cada três colcheias, subverte

a divisão inicial de 2/4 para criar um hipermetro de 12/8, resultado da soma dos três compassos iniciais em um único movimento melódico introdutório. Esse ritmo é reforçado pela bateria que acompanha os acentos das cordas⁴³. Os acentos e deslocamentos são característicos do estilo do Frevo. Assim, esse ritmo pontua essa primeira ideia e deixa uma dúvida no ar, pedindo continuação⁴⁴.

Após a introdução da orquestra, ocorre o que podemos chamar de uma quebra retórica, com o acorde em forte das cordas, e surge o violoncelo solista desacompanhado, tocando uma escala de Réb Maior com a sétima abaixada, que configura o modo mixolídio, e neste caso podemos dizer que também atua como uma substituta da dominante de Dó (SubV7)⁴⁵.

O violoncelo tem semicolcheias que são agrupadas num pulso de semínima (ou seja, de quatro em quatro), o que faz com que a música ganhe impulso e o ouvinte tenha a sensação de aceleração. Temos também um ganho de direção pelo movimento francamente ascendente do violoncelo, que tem em sua dinâmica um grande crescendo de piano a forte. Harmonicamente, esses compassos 5 e 6 estão prolongando a tensão harmônica trazida pelo Réb7 deixado pela orquestra no compasso 4 (Db7) (observe que, se considerarmos a primeira e terceira nota de cada tempo, o violoncelo reapresenta exatamente o acorde do compasso 4). Tudo isso junto cria forte expectativa que se resolve quando, a partir do compasso 7, faz-se clara a harmonia em Dó (C) e se estabelece a lógica binária.

A obra inicia com as cordas fazendo um movimento diatônico descendente nas notas acentuadas, terminando com um cromatismo nas duas notas finais: Mi, Ré, Dó, Si, Sib (sendo que as cordas iniciam o movimento em *pizzicato* e a última nota é um grande acorde forte com o uso do arco em tremulo). Essas notas, nada mais são do que as sétimas dos acordes de Fá 7,

⁴³Dentro da análise da Brasileira n.2 feita por Renato Kutner, o pesquisador ressalta que este mesmo procedimento também foi utilizado por Cyro no último movimento daquela peça, que na Brasileira 2 é um *Choro* (KUTNER, 1998, p. 51).

⁴⁴ Este procedimento foi adotado pelo compositor dentro da Brasileira n.2, segundo nos conta Renato Kutner, que aponta este mesmo procedimento no último movimento da Brasileira 2 que é um *Choro*. Kutner nos coloca: “o compositor utiliza-se de uma fórmula rítmica muito comum em sua obra: intercalar compassos ternários dentro do binário, que é predominante no movimento, e às vezes, como neste caso, dobrando a pulsação no ternário, causando uma quebra. Neste movimento são intercalados compassos 3/8 dentro do 2/4. Tal tipo de recurso remete-nos ao Jazz”. (KUTNER, 1998, p. 51).

⁴⁵ O acorde substituto é aquele que você pode usar no lugar de outro preservando a função harmônica. Como nos coloca Caio Senna no seu ‘Curso de Harmonia’: “No caso do segundo grau abaixado nós podemos considerar que é um acorde Substituto do quinto grau com sétima, (Sub5 ou SubV7). Este é um acorde de dominante que se localiza meio tom acima da tônica (Db7). O efeito de dominante deste acorde está na aproximação cromática. Notamos que o acorde Db7 possui 4 notas (Réb, Fá, Láb e Dób) que se localizam um semitom imediatamente acima das notas que compõe a tríade de Dó; Láb e Dób sobem um semitom para, respectivamente, Si e Dó, reforçando o movimento para a tônica e formando o acorde de C7 (SENNA, 2002, p. 39).

Mi7, Ré7 e Dó7. Esse desenho descendente dos três compassos iniciais mostrado na Figura 27 antecipa o motivo melódico principal do violoncelo solista que aparece no compasso 5 da mesma figura. As demais notas da orquestra formam arpejos subjacentes às notas acentuadas, onde temos os graus IV (com 7M), III 7, II 7 e I (com 7M) em Dó Maior, confirmando a tonalidade.

Até o compasso 39, temos a parte A repetida duas vezes. Nela, encontramos a característica de funcionalidade bem marcada em seus acordes, estando centrada em Dó (transitando em Dó maior e menor, finalizando em Dó maior).

Na *anacruse* do compasso 40, iniciamos a parte B e vemos claramente uma ruptura ou quebra harmônica, pois terminamos o trecho anterior em Dó maior e, após uma pausa expressiva, iniciamos com um acorde de Fá#7(9), seguido da dominante (B7) do grau III (E). Tal ponto, portanto, marca um deslocamento harmônico para a região da medianta (III) (Figura 28).

Figura 28 – Frevo da Brasileira n. 3 (compassos 36 a 46)
Final da Parte A início da Parte B

Cm A⁸ Dm7 G7 C F[#]m7 B¹³ E7M C7 F[#]m7 D7 G7M E7 Am7

Fonte: Manuscrito do compositor digitalizado por Jeferson Colling (2021)

Como mencionado, neste terceiro movimento Cyro se utiliza com frequência da ampliação de acordes, tais como os descritos por Barreto anteriormente. Encontramos uma obra com

harmonia funcional, contendo cifras na parte da guitarra⁴⁶. Essas cifras exemplificam os acordes utilizados e nos mostram o uso de empréstimos modais sempre relacionados a dó maior (Figura 29). Nesse exemplo, vemos Cyro fazendo uso de empréstimo modal. A harmonia transita entre os modos maior e menor de Dó⁴⁷. Como se pode ver, o início e o fim deste trecho apresentam com clareza a tonalidade maior, mas podemos ver, no compasso 15, os acordes de Mi bemol e Dó menor, “emprestados” de seu homônimo menor.

Figura 29 – Frevo da Brasileira n. 3 (compassos 12 a 22)
Exemplo de empréstimo modal

Fonte: Manuscrito do compositor digitalizado por Jeferson Colling - (2021)

A parte B é harmonicamente menos estável que a parte A, pelo aparecimento de acordes mais ambíguos, funcionalmente falando. Esta seção se inicia na anacruse do compasso 40, com o violoncelo solista apresentando o material, e segue até o primeiro tempo do compasso 70, onde novamente temos uma quebra harmônica e a orquestra finaliza o material com a convenção rítmica que anuncia a reapresentação da parte B pela orquestra.

⁴⁶ Este aspecto é relevante pois nos movimentos desta Brasileira o *Prelúdio* é bem mais triádico e ligado à canção, fato este que o torna mais próximo do Frevo; já no primeiro movimento, o Chôro é o movimento mais difícil de reconhecer um centro tonal principal.

⁴⁷ Como Cyro se utiliza da guitarra neste movimento, e coloca cifras em seus acordes, fica fácil de observar seu desenvolvimento harmônico.

O solista entrará novamente em cena no compasso 87, trazendo este material da parte B pela última vez até o compasso 102, finalizando, desta forma, a parte B. Conforme mencionado, a parte B se caracteriza por uma considerável instabilidade harmônica, contendo muitas modulações. Em analogia com a forma sonata, podemos pensar em tais características como sendo típicas de uma seção de desenvolvimento (Figura 30).

Figura 30 – Frevo da Brasileira n. 3 (compassos 99 a 108)
EXEMPLO do final da Parte B e início da parte A

Fonte: Manuscrito do compositor digitalizado por Jeferson Colling - (2021)

A partir do compasso 102, temos a retomada da Parte A, que vem juntamente com a introdução, uma repetição do material da orquestra, de forma idêntica àquela apresentada no início da obra, e que traz todas as inflexões harmônicas anteriormente mostradas. Esta Parte A vai até o início do compasso 124, terminando na tônica Dó maior. A partir deste ponto, temos uma *codeta* de cinco compassos para finalização da obra, que se resume numa escala descendente iniciada e finalizada na nota dó, repetida pelo *tutti* orquestral como reforço da tonalidade e finalização do movimento, como podemos perceber na Figura 31.

Desta forma, Cyro retoma novamente um aspecto característico do Frevo, que geralmente tem seu desfecho com a reexposição melódica da seção “A”, seguida de *coda* com acorde tônico final (SALDANHA, 2008, p. 189).

Figura 31 – Frevo da Brasileira n. 3 (compassos 119 até o final)

The musical score for 'Frevo da Brasileira n. 3' (measures 119 to the end) is presented in a multi-staff format. The top staff is for the violin, featuring a complex, rapid passage with a 'na corda' instruction. The second staff is for the cello, with a similar rhythmic pattern. The third staff is for the piano, marked with a '4' and a 'ff' dynamic. The fourth staff is for the guitar, with a series of chords: C7M, Am7, D9, Fm7, G7, Cm, Am9, Dm7, G7, C. The score is marked with 'ff' (fortissimo) and features complex rhythmic patterns and dynamics.

Fonte: Manuscrito do compositor digitalizado por Jeferson Colling - (2021)

3.4.2 – Aspectos Técnicos do Violoncelo para o Frevo

A escrita de Cyro para violoncelo não pode ser considerada simples ou fácil, pois é composta de alguns saltos de terças, quartas, quintas e sextas. Isso tudo exige muita precisão do violoncelista durante a execução, principalmente enquanto tem que executar as passagens em *spiccato*⁴⁸, pois mudanças de posição em movimentos rápidos geram bastante dificuldade para a performance no instrumento.

Ao olhar a partitura do violoncelo solo pela primeira vez, nosso primeiro pensamento foi voltado para a organização do dedilhado da parte do solista, de tal forma que as passagens pudessem ter o mínimo de mudanças de posição, sem perder a qualidade timbrística do instrumento.

O violoncelo, em geral, dificilmente soa igual em todas as cordas. Por mais que se esteja tocando na mesma posição, a sonoridade de uma corda é bastante diferente de outra. Isto causa

⁴⁸*Spiccato* é um golpe de arco normalmente feito no meio do arco utilizando muito pouco arco e que necessita de impulsos voluntários individuais para cada som. Com movimentos rápidos, o arco se movimenta descrevendo um semi-círculo cada vez que o arco toca na corda, a resposta do arco será saltar sobre corda. (SALLES, 1998, p 79)

uma série de frustrações, o que obriga a buscar formas de execução que minimizem esses problemas técnicos. Acreditamos que, num excelente violoncelo, bem construído e adaptado ao clima do lugar, talvez ocorram as dificuldades que mencionamos.

Como nossa intenção é mostrar como podemos superar as dificuldades técnicas e estruturais dos instrumentos disponíveis no Brasil, pensamos nessas sonoridades que encontramos nos nossos instrumentos, que nos fazem escolher, às vezes, dedilhados complexos para passagens simples, com o objetivo de minimizar as diferenças de timbre do instrumento.

Com base nestas observações, durante nossos estudos de violoncelo, verificamos que:

- 1 – O estudo deve ser um exercício criativo, onde devemos sempre buscar diariamente alguma estratégia diferente para conseguirmos superar as dificuldades técnicas;
- 2 – Os dedos da mão esquerda não devem se levantar demasiadamente, ou seja, o movimento deve ser o menor possível, sempre;
- 3 – Estudar com ritmos diferentes ajuda muito para um maior entendimento da obra;
- 4 – O foco do pensamento do executante, no momento da execução, deve ser contínuo e não pode se deslocar. O pensamento deve estar consciente de todos os movimentos, todas as notas e mudanças de posição, das distâncias entre os dedos etc. A mente deve estar seguindo esses passos conscientemente. No caso de uma peça muito rápida, esses movimentos devem ser naturais e simples;
- 5 – Num movimento que exige maior velocidade na execução, quanto menor o movimento do arco, melhor o resultado;
- 6 – Ajuda bastante se a posição do braço esquerdo seja basicamente a mesma, quando este braço fica alinhado com o cotovelo, um pouco mais alto, deixando o antebraço livre para percorrer toda a extensão do espelho do instrumento. Devemos evitar levantar o cotovelo sempre que formos mudar para posições mais agudas no instrumento, pois este movimento acaba trazendo dificuldade e perda de tempo (implica também na retirada de movimentos ondulatórios do pulso, que algumas vezes se faz para a realização das mudanças de posição);
- 7 – A repetição de tarefas nunca é em vão. Devemos respeitar o que o instinto pede. Cada pessoa responde diferente, por isso cada um tem seu tempo de repetições;

8 – A persistência nos estudos diários e nas escolhas de estratégias técnicas traz sempre bons resultados, talvez não com a velocidade desejada. Daí a importância de aprender a lidar com frustrações, pois elas aparecem e muitas vezes são parte do processo individual de aprendizagem de uma peça nova;

9 – Ao se iniciar um estudo com determinados dedilhados, quando se notar que eles não saem, não soam bem e não consegue executar, tentar mudar pode ser a solução. Por menor que seja, uma simples mudança num dedilhado pode fazer muita diferença no resultado final;

10 – Usar ferramentas tecnológicas, como a câmera do celular, para gravar seu trabalho traz ótimos resultados. Chega a ser surpreendente e de extrema importância esta ferramenta, pois nos mostra onde ainda temos problemas;

11 – Quando se encontrar problemas em uma parte, é importante numerá-los e tentar encontrar estratégias para solucioná-los um a um;

12 – Nem sempre se deve começar o estudo do início da peça. Às vezes, começar diretamente de uma parte difícil retira os desconfortos da passagem difícil e a torna menos complicada;

13 – O peso dos dedos da mão esquerda não deve ser muito forte. Devemos sempre ter a noção de liberdade ao tocar. Por isso, é muito importante sentir a extremidade dos dedos no braço do instrumento sem a força contrária do polegar. O pensamento deve ser de “massagear” as notas com os dedos, e não “esmagá-las”, apertando o braço do instrumento;

14 – O peso do arco também não pode ser exagerado, pois há o risco de retardar o andamento e ainda produzir uma sonoridade bastante rude, apertada ou espremida.

No processo de estudo da peça, conseguimos colocar ritmos diferentes para agilizar o processo de mudanças de posição. Ao estudar passagens complicadas, fizemos os ritmos padrão conhecidos, como colcheia pontuada seguida de semicolcheia, ou três fusas seguidas de colcheia pontuada. Colocar ritmos diferentes, com ligaduras, assim como estudar os compassos de trás para frente ajudou sobremaneira o estudo.

Após assistir a um vídeo sobre como estudar uma parte rápida de um concerto para violoncelo, resolvemos agregar a dica de realizar o seguinte, aos nossos ritmos de estudo: quatro semicolcheias mais uma, ou seja, parando no tempo primeiro do próximo bloco de semicolcheias, fazendo cinco notas rápidas. Depois, parando na sexta nota, ou seja, quatro notas mais duas. Depois oito notas mais uma, e assim por diante, até conseguir tocar toda a parte A. Este procedimento se mostrou bastante eficiente.

A maior dificuldade que encontramos foi chegar ao andamento indicado na partitura, muito rápido e vivo. Com muita paciência, o estudo deste movimento sempre era iniciado lentamente, para o apoderamento do discurso musical e uma familiarização mais profunda, com o diferencial de cada dia pensar em algum aspecto distinto: um dia pensando na mão direita, outro no peso dos dedos, outro na afinação, ou nas diferentes mudanças, ou na posição do arco, etc. A estratégia teve a finalidade de conseguir não somente a memorização da obra, mas a internalização dos movimentos corporais, dos dedilhados e da dinâmica, para que a prática desses gestos tornasse a obra mais acessível e de fácil execução.

Descrevemos a seguir um pouco mais a obra, com o fim de conectá-la aos exercícios técnicos. O violoncelo solista aparece pela primeira vez, apresentado uma escala sem acompanhamento por dois compassos, uma escala mixolídia, típica da música nordestina. Como o movimento do solista é ordenado por semicolcheias, diferente do que foi apresentado antes pela orquestra, temos um movimento impulsionador, levando-nos como se fosse numa grande anacruse de 2 compassos, até a tônica Dó maior no sétimo compasso (como podemos observar na Figura 27 e na Figura 32). Este início é bastante interessante pois traz uma direção sonora diversa da apresentada pela orquestra na introdução.

A partir deste momento, não há mais acentos indicados na partitura, mas estes serão sentidos pela pulsação, na cabeça, dos tempos de cada compasso. Tecnicamente, esta escala inicial está nas primeiras posições do violoncelo (variando da meia posição até a segunda posição), não sendo a sua execução de grande dificuldade técnica, que se revela em manter, de maneira uniforme, a direção melódica até o sétimo compasso.

A partir do compasso 7, contamos com a entrada da orquestra acompanhada pela guitarra e contrabaixo elétrico. A bateria entra nesse compasso também, e Cyro pede “ritmo de Frevo Leve”. A dinâmica marcada para todos é *mezzo piano* (mp), exceto para o solista que, tem numa dinâmica forte. A partir deste compasso, Cyro coloca cifras na guitarra. Essas cifras dão uma

ideia de funcionalidade da harmonia, apesar de que esta funcionalidade não é absoluta, pois sua composição transita entre funcionalidade e não funcionalidade.

Importante que o intérprete tenha consciência das notas acentuadas do motivo, pois são elas que trazem o caráter da peça e, neste caso, seguem numa linha ascendente iniciando em dó, no sétimo compasso até o fá no décimo compasso. Para executar este tema, o violoncelo faz movimentos direcionados em cada posição, começando na primeira posição com a nota dó usando segundo dedo. Esta mesma nota dó logo será feita em seguida com o primeiro dedo deslocando a posição para a segunda posição e assim, sucessivamente, numa troca constante de posições até chegar à quarta posição no décimo compasso.

Logo após esta passagem, inicia-se uma inconstância nas posições, e o compositor faz uma escala facilmente executada na quarta posição com extensão e, logo depois, volta para posições iniciais.

A melodia segue nas 5ª e 6ª posições, chegando à posição do polegar no compasso 17. São várias mudanças que pedem agilidade e concentração. Nossa sugestão é dividir a parte A em blocos, identificando a dificuldade de cada porção separadamente e definindo bem o dedilhado.

Com relação às escolhas de dedilhado que fizemos em toda a parte A, destacamos, no compasso 11, duas mudanças de posição na corda lá, para que a sonoridade desta passagem seja uniforme, o que optamos por fazer em vários compassos. Já no compasso 15, utilizamos o polegar sustentando a sexta posição, apesar da volta para a terceira posição na segunda metade do mesmo compasso. O trajeto na 5ª posição no compasso 16 levará gradativamente à posição do polegar no compasso 17. Esta parte se encerra com uma escala descendente, que optamos por fazer toda na corda lá, pelos mesmos motivos expostos anteriormente.

Para que qualquer dedilhado flua com clareza, uma sugestão para estudo é trabalhar primeiramente todas as partes usando apenas os movimentos do arco na corda, com a mão direita. Isso contribui para que a mão direita tenha primazia na condução da melodia, sabendo-se de qual corda o arco sairá e para qual corda irá. Após fazer repetições do arco, pode-se fazer alguns exercícios com a mão esquerda, testando os dedilhados e optando pelo que melhor se adapte.

Após a marcação dos dedilhados, chegou a hora de pensar nos movimentos dos dedos e braços, na ordem exigida para a execução. No caso do violoncelo, é importante pensar primeiramente no movimento dos dedos da mão esquerda, para depois pensar no arco. Trabalhar lentamente a

ordem dos movimentos é algo bastante difícil, que raramente se faz, mas que julgamos pertinente (primeiro o dedo da mão esquerda acha a nota, e depois o arco toca esta nota). É bastante complicado estudar assim, mas se mostra eficiente.

Outro detalhe importante é que devemos usar muito pouco arco para a realização de passagens rápidas. De preferência, o movimento deve ser focalizado na mão direita, em detrimento do braço inteiro ou antebraço, mesmo que se esteja estudando muito lento. Em seguida, é bom estudar agrupando em blocos as passagens, usando combinações diferentes de ritmo, para que o cérebro registre a troca de posição com diferentes velocidades. Desta forma, assimila-se mais rapidamente o trajeto da mão esquerda, e o intérprete se torna mais apto para tocar a obra o mais rápido que se deseje.

Importante entender que, como somos pessoas diferentes e temos formato de mãos e corpo diferentes, os dedilhados não se apropriam universalmente, mas pelo menos temos uma ideia do que pode ser feito em determinadas passagens. É muito difícil conseguir tocar tudo perfeitamente com apenas alguns minutos de prática por dia. Logo, a persistência é algo importantíssimo e traz ótimos resultados. Para a execução desta Parte A, sugerimos alguns dedilhados, conforme a Figura 32.

Após esta primeira exposição da Parte A, vemos que a orquestra repete o tema que foi exposto pelo solista em Dó maior, agora na tonalidade de Mi bemol menor, por oito compassos. Logo após esta intromissão, a Parte A segue sendo apresentada pelo solista. A parte B chega com uma pausa retórica da orquestra tocando um ritmo que lembra o início da obra e, a partir do compasso 40, temos uma anacruse do solista, como mostrado na Figura 32. Nesta parte, temos alguns compassos de bastante dificuldade, alguns deles possuindo até 4 posições diferentes. Justificamos nossas escolhas para manter um melhor timbre. É o caso do compasso 49, que se inicia na quinta posição, indo para a terceira, segunda, voltando para a quinta e terminando na sétima posição. Realmente, um emaranhado de posições que dificultam bastante a execução da passagem. A Parte B se repete e, logo após, temos a volta da parte A e uma finalização que consideramos como uma *codeta*, já que se consiste apenas em uma escala descendente até a nota dó final⁴⁹.

⁴⁹A Orquestra do Instituto de Artes da UFRGS (OIA-UFRGS) apresentou no dia 27 de setembro de 2021, um concerto virtual regido pelo maestro Carlos Völker-Fecher. A apresentação foi uma proposta cultural do Salão de Atos e teve como repertório um frevo: o terceiro movimento da obra *Brasilianas nº 3* do compositor gaúcho Cyro Pereira. A obra contou com solo de violoncelo da Prof^a. Milene Aliverti, professora do Departamento de

Figura 32 – Frevo da Brasileira n. 3 (Parte editada do solista)

Violoncelo solo

III
"Frevo"

5

I **Alegre** $\text{♩} = 132$

p **4** *solo na corda* *f*

8

13

17

23 **4**

27 **3** *f*

35 *mf*

41

47

Fonte: Manuscrito do compositor digitalizado por Jeferson Colling – (2021)

Gostaríamos de compartilhar ainda que, para nós, às vezes, estudar um movimento rápido como este, gera muita frustração. Notamos que, à medida que o estudo das passagens seguia com cautela, ou um estudo de velocidade se iniciava lentamente, com o metrônomo, algumas vezes notava que nosso foco sobre as notas aumentava, ajudando bastante a execução ininterrupta deste Frevo, assim como a chegar ao andamento proposto pelo compositor.

Contudo, em outros momentos, o que ocorria era exatamente o oposto: encontrávamo-nos perdida e parada em pontos que não costumava parar, as vezes nos lugares mais fáceis da peça. O foco naquilo que se está fazendo é fundamental para a realização de obras desse tipo. Sentimo-nos como “computador”, tendo que fechar as muitas janelas existentes na vida, para que a máquina pessoal pudesse funcionar melhor. O foco e a consciência do que se está tocando é essencial para uma boa performance.

CAPÍTULO 4 – A EDIÇÃO

4.1 – Princípios Editoriais

Editar é preparar algo para publicação ou apresentação pública⁵⁰. Cada pessoa tem suas próprias ideias e opiniões. Nesse sentido, se dois editores editam o mesmo texto, não o farão de maneira idêntica. Editar é algo além da simples preparação de um texto, um ato interpretativo, assim como ocorre com os *performers*, onde é fácil encontrar diferenças interpretativas nas execuções de uma mesma obra.

Para editar uma obra musical, deve-se levar em consideração vários fatores que a influenciam, desde circunstâncias sociais, políticas e até mesmo culturais. A edição de partituras também pode ser considerada um processo importante para a preservação histórica, além de ser uma ferramenta facilitadora para o acesso e divulgação da mesma (LIZARDO, 2019, p. 26-29). As decisões editoriais podem influenciar diretamente as execuções futuras da obra. Por esse motivo, é imprescindível um estudo aprofundado das fontes utilizadas para a sua confecção (SANTOS, 2014, p. 24).

Grier (1996), no que diz respeito ao ‘em torno’ de uma edição, afirma que, mesmo quando pensamos que estamos sendo imparciais, no momento de tomar uma decisão sobre alguma ambiguidade do texto, escolhas são tomadas com base na cultura em que estamos inseridos, no grau de informação e visão pessoal que temos dessa cultura, e até os meios econômicos pelos quais está subsidiada a edição (GRIER, 1996, p. 2-3).

Editar, portanto, consiste em uma série de escolhas críticas e estudadas, mas, em resumo, num ato de interpretação. Editar, portanto, consiste ainda na interação entre a autoridade do compositor e a do editor[...] Além do mais, o balanço preciso, presente em cada edição em particular, é produto direto do compromisso crítico do editor com a peça editada e suas fontes.⁵¹ (GRIER, 1996, pp. 2-3, tradução da autora).

Muito do que abordaremos aqui foi baseado na tese de doutorado “Editar José Maurício Nunes Garcia”, de Carlos Alberto Figueiredo (2000), na qual o autor inclui variados tipos de edição: Edição *Fac-Similar*, Diplomática, Crítica, *Urtext*, Prática, Genética e Aberta. A Edição Prática, escolhida para o presente trabalho, é destinada a executantes, sendo baseada em uma única

⁵⁰ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/editing> (16 ago. 2021)

⁵¹ Editing, therefore, consists of a series of choices, educated, critically informed choices; in short, the act of interpretation. [...] Editing, therefore, comprises a balance present between these two authorities. Moreover, the exact balance present in any particular edition is the direct product of the editor’s critical engagement with the piece edited and its sources.

fonte, no caso com utilização de critérios diversos para atingir seu texto (FIGUEIREDO, 2000, p. 79).

Para Carneiro, uma das características da edição prática é:

[...] a intervenção direta do editor, permitindo dessa forma a incorporação de elementos de performance (articulação, dinâmica, agógica). As edições práticas mantêm o foco nos aspectos interpretativos, e na maioria das vezes são elaboradas pelos próprios intérpretes (CARNEIRO, 2015, p. 56).

Durante esta pesquisa, propusemo-nos a executar e gravar a obra, colaborando indiretamente com o compositor, com a finalidade de abrindo portas à difusão de seu trabalho ao público em geral, fazendo com que esta obra seja conhecida e que mais pessoas possam dela se apropriar. Adicionalmente, procuramos registrar esta experiência pessoal em uma apresentação que nos trouxe informações necessárias para a realização da edição prática, pelo aproveitamento das informações advindas tanto da pesquisa quanto da performance. Por meio do acréscimo de indicações técnico-interpretativas na partitura, pretendemos propiciar elementos facilitadores para os violoncelistas, instigando o intérprete solista na resolução de problemas técnicos próprios à preparação da obra e sua execução.

Uma síntese da pesquisa sobre o autor e a análise da obra figurarão na nota introdutória à partitura e a execução e estudo da obra, nos acréscimos editoriais propriamente ditos. Conforme Figueiredo (2009), toda a pesquisa tem a finalidade de complementar e enriquecer a relação estabelecida com o manuscrito, no presente caso, recebido das mãos do compositor, e aliado à prática instrumental (FIGUEIREDO, 2000, p. 71).

Desta forma, podemos afirmar que esta experiência do estudo e apresentação da obra constituiu um processo pessoal de descoberta. Muito do que fizemos foi organizado e coletado diariamente, de forma sistemática, pensando também numa ferramenta pedagógica a ser utilizada no futuro por quem tiver interesse. A esse respeito, Cano e Cristóbal (2020) comentam que:

[...] na sistematização didática dos conhecimentos adquiridos as atividades mais efetivas são sistematicamente reorganizadas, [...] são progressivamente ordenadas de forma pedagógica e se complementam com outras que não foram realizadas na época, mas que seriam muito úteis para acompanhar um programa ordenado de aprendizado (CANO; CRISTOBAL, 2020, p. 15).

4.2 – Sobre a Edição Prática da *Brasiliiana* N. 3

Pareyson (1918-1991), em seu conceito de Formatividade, afirma que toda obra humana, seja um produto concreto, uma obra do pensamento ou uma ação moral, é uma forma que exige um “fazer”, uma “operosidade” inventiva que, ao mesmo tempo em que realiza, inventa o modo de realizar, define suas próprias regras, de maneira que uma obra só chegará a um bom termo se seguir as leis que ela própria criou no processo de sua formação. Assim, a obra não deve ser vista apenas em sua forma final, em sua “imóvel completude”, mas como resultado de uma busca, pois, como ele mesmo define: “Enquanto perdura o processo artístico não há forma” (PAREYSON, 1993, p. 73).

O formar é essencialmente um tentar, por que consiste em uma inventividade capaz de figurar múltiplas possibilidades e ao mesmo tempo encontrar entre elas a melhor [...] Diante da forma se esquece toda a história das tentativas de que ela é o feliz resultado, pois quem se detém diante dela contempla a coerência atingida e não pensa tanto nos esforços de que surgiu (PAREYSON, 1993, p. 60 - 61).

O autor indica que, na arte, o saber é adquirido no momento de fazer, não depois, nem mesmo antes: “Ela (arte) é um tal fazer que, enquanto faz, inventa o fazer e o modo de fazer” (PAREYSON, 1989, p. 32). Ele esclarece que esse “fazer que inventa o modo de fazer” não é um mero acaso, ou seja, a experiência adquirida participa e ajuda a “organizar” o aparente caos do fazer artístico.

Com foco no pensamento de Pareyson, afirmamos que fazer a edição de uma obra como a *Brasiliiana* n. 3 foi um processo que trouxe um grande desafio. Somente com a bagagem de conhecimentos e vivências acumulada ao longo dos anos, somadas à experiência do estudo individual, foi possível formular o presente trabalho. Jamais pensara em assumir semelhante tarefa, e tocou-me o artigo do professor Fausto Borém “Reflexos editoriais das Práticas de performance”, onde ele coloca que “apesar de muitos dos pesquisadores performers incluírem partituras como resultados de pesquisa, ainda são muito incipientes as abordagens que de fato tratam de “edições de performance” (BORÉM, 2015, p. 53).

Foi imprescindível uma organização criteriosa. Apesar de partir do manuscrito original da obra, não se sabia como soava, pois não se dispunha de nenhuma gravação. Com o estudo técnico da parte do solista, impôs-se a necessidade de um estudo aprofundado de sua estrutura harmônica e formal. Também foi empreendida uma pesquisa sobre o compositor, seu estilo e a relação dos movimentos da obra com gêneros musicais populares.

Com relação aos princípios editoriais, Figueiredo (2000) comenta que uma obra pode ser transmitida por uma ou várias fontes e que, ao editor, cabe a reflexão sobre essas fontes para escolher o tipo de edição que fará. O autor afirma que a edição Prática, também chamada Didática, é destinada à performance, sendo baseada em uma única fonte e/ou qualquer fonte, com utilização de critérios diversos para atingir seu texto (FIGUEIREDO, 2000, p. 79).

Este trabalho foi elaborado com base no manuscrito do compositor, e editado por meio de processo individual de performance. Figueiredo observa ainda que um dos problemas mais frequentes com a Edição Prática é a manutenção de uma série de erros, e sua ênfase está no aspecto sonoro da obra, o que obriga o editor a trazer sinais de vários tipos, como de dinâmica, articulação e fraseado (FIGUEIREDO, 2014, p. 50-51). Uma vez que as questões iniciais suscitadas por nós estavam ligadas às inquietações interpretativas e dispúnhamos de uma única fonte de pesquisa, o manuscrito do compositor, optamos por este tipo de edição.

O registro visual e fonográfico que acompanha esta tese buscará expressar, pelo olhar do intérprete, escolhas conscientes decorrentes do estudo do material, a fim de oferecer orientações a futuros executantes sobre o trabalho inerente ao estudo e gravação das obras. Lizardo (2019) afirma que inexistente um melhor tipo de edição. Pode-se supor que todas são produzidas com finalidade musicológica, porém a escolha de um determinado tipo de editoração leva em conta sua funcionalidade e a finalidade para a qual será destinada (LIZARDO, 2019, p. 30).

4.3 – Edição da *Brasiliana* N. 3

A presente edição contém propostas cuja finalidade principal é auxiliar na preparação da obra para a performance, incluindo elementos que possam facilitar ou estimular o intérprete na busca para solucionar os problemas técnicos e musicais que advenham de sua preparação. O detalhamento dos acréscimos editoriais de natureza técnico-instrumental-interpretativa, encontra-se nas subseções do Capítulo 3, itens 3.2.2, 3.3.2 e 3.4.2. Esses acréscimos foram elaborados específica e exclusivamente para a parte do violoncelo solista baseados na minha experiência pessoal como intérprete, visto que o compositor não define inúmeros aspectos técnicos para a execução da obra. Procuramos deixar, na parte editada, as informações originais de dinâmica e articulação do compositor, acrescidas de dedilhados, sugestões de arcadas e cordas para execução de algumas passagens.

Algumas modificações de arcadas, por exemplo, foram feitas após o primeiro ensaio com a orquestra. Somente sentindo a sonoridade do violoncelo e seu equilíbrio com o corpo sonoro da orquestra, pudemos entender a necessidade de trocar algumas arcadas. Um exemplo se deu no início do Chôro, que estava começando para cima e que, com a orquestra, a segurança foi muito maior iniciando o arco para baixo. Essa simples troca de arcada nos fez repensar toda a primeira frase do solista. Da mesma maneira, no compasso 20 do Chôro sentimos a necessidade de começar para baixo e dividir um pouco mais os arcos, o que implicou na realização de ligaduras menores que conectavam os compassos 20 para o 21 e 21 para 22.

Ainda no Chôro, na parte B, estudamos todos os pizzicatos com o polegar da mão direita, mas com a orquestra, não conseguimos executar na velocidade toda a passagem. Por esse motivo, tocamos com o polegar apenas dos compassos 40 a 44, passando para a execução dos pizzicatos com o primeiro dedo da mão direita nos compassos subsequentes. A necessidade de começar com o arco para baixo também foi sentida no Prelúdio. Pequenos detalhes que, para o público não fazem diferença, porém para o intérprete possuem grande relevância.

A versão editada foi realizada por nós com auxílio do compositor e colega Jeferson Colling. A edição foi revisada conjuntamente diversas vezes, e algumas intervenções editoriais foram feitas com o objetivo de deixar a partitura pronta para a performance. Foi necessário, além da análise técnica e formal da obra, o estudo individual da parte do solista, para que pudéssemos fazer a inclusão de dedilhados e arcadas.

Decidimos fazer uma escolha editorial importante: colocamos a parte dos violinos 1 e 2 cada um em uma única linha, sem a divisão feita pelo compositor, com duas pautas para cada instrumento, já que se tratava de *divisis* simples, homo rítmicos e em geral utilizando sextas ou oitavas. O compositor utilizou o mesmo procedimento composicional com as violas e os violoncelos.

Com relação ao trabalho editorial como um todo, consideramos a intervenção mais importante na parte do violoncelo solista, com a colocação das claves nos locais apropriados para uma boa leitura. Essa decisão decorreu de que, em vários momentos, nosso parceiro de edição, apesar de compositor e violinista, mesclava as claves utilizadas no violoncelo, fator possivelmente complicador para a leitura pelo intérprete. A inserção do dedilhado também foi cuidadosamente observada, assim como as dinâmicas e arcadas.

Um aspecto relevante e digno de nota foi que, durante os ensaios com a orquestra filarmônica da UFRGS, o maestro preferiu substituir a bateria por um pandeiro no acompanhamento do Chôro. Assim foi gravado, no dia 27 de outubro de 2022. Como o áudio desta gravação não ficou satisfatório, resolvemos realizar outra gravação no estúdio, com a ajuda do colega Dhoulgas Umabel em fevereiro de 2023. Desta feita, foi utilizada a bateria como pede o compositor.

As indicações de dinâmica e marcações de metrônomo presentes no manuscrito foram preservadas na edição. Entretanto, no sentido da uniformização da partitura, indicações de dinâmica foram acrescentadas a todas as partes instrumentais nos trechos correspondentes. As cifras que aparecem na parte de guitarra foram escritas pelo próprio compositor e transcritas na edição.

Abrimos aqui um breve parêntese para exaltar a qualidade das partituras produzidas por Cyro Pereira. O maestro Fábio Prado, que trabalhou durante anos com Cyro comenta a sua capacidade como orquestrador:

O Cyro é o maior orquestrador que este país já produziu. Não estou falando que ele é o maior compositor, mas o maior orquestrador. Ele é o cara que consegue dominar a orquestra do ponto de vista do equilíbrio. Um texto orquestral é um romance Agora o Cyro, eu não vou dizer que ele não errava nunca, por que isto não existe, mas do ponto de vista de equilíbrio...vou te contar uma outra historinha: A gente fez em 2001 um disco que chama A rã, The Frog, com o João Donato, um disco que a gente nunca viu na vida, quer dizer, eu tenho uma cópia, alguns músicos tem uma cópia, mas...por que foi uma tal de Vartan Recordes, Elephant Records, que foi para os Estados Unidos e nunca mais ninguém ouviu falar deste disco, e o Marcelo Jaffê que era o Diretor artístico da época foi mixar o material nos Estados Unidos. Então ele levou todas as grades, e o técnico de som de lá, lia música e ficava anotando. A primeira música anotou, anotou, a segunda música, anotou, anotou...quando chegou na quarta música, ele virou, virou e não anotou nada, e falou próxima. Daí o Marcelo falou” o meu, o que é isso, você não vai anotar nada?” Daí ele disse: “Aqui não precisa, está tudo no lugar”. Era um arranjo do Cyro. Então, o Cyro é esse cara que dominava o equilíbrio da orquestra como ninguém” (PRADO, 2021)

De fato, tanto eu como Jeferson ficamos muito impressionados com a escrita do compositor, com seu pleno domínio dos recursos composicionais e instrumentais, além da segurança que transparecia na partitura quase isenta de rasuras. Há uma exceção ao que acabamos de notar, encontrada na parte manuscrita do violoncelo solo. No primeiro movimento, Chôro, havia uma rasura, no compasso 33.

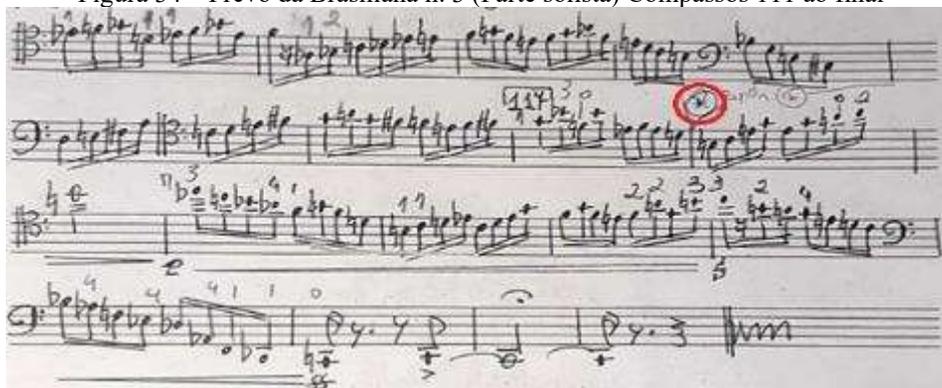
Figura 33 – Chôro (manuscrito solo parte) Compassos 30 a 48



Fonte: manuscrito original do compositor

Ainda na parte do solista, no terceiro movimento, Frevo, notamos também que faltava um compasso que deveria constar após o compasso 117, na representação literal da parte A. Trazemos abaixo o manuscrito da parte solista, onde anotamos o compasso faltante (símbolo *). Na parte editorada, acrescentamos o compasso ausente e retiramos o trecho rasurado.

Figura 34 – Frevo da Brasileira n. 3 (Parte solista) Compassos 111 ao final



Fonte: manuscrito original do compositor

Elencamos a seguir alguns pontos em que as decisões editoriais exigiram mais reflexão.

No Chôro, compasso 5, violino 2, na voz inferior, não está claro se é Ré bequadro ou sustenido, mas a parte dos violinos da voz superior é sustenido, a parte do solo também tem sustenido e temos também o sustenido na repetição da parte A, no compasso 74, o que nos esclarece que é sustenido (Figura 35).

Figura 35 – Chôro (Parte manuscrita da orquestra). Compassos 5 a 10

The image shows a handwritten musical score for an orchestra, specifically measures 5 to 10 of a piece titled 'Chôro'. The score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are labeled: 'Cello Solo', '1.ª Viol. Div.', '2.ª Viol. Div.', 'Vl.ª', 'Cello', 'Clar.', and 'Bst.'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). A red circle is drawn around a note in the Viola part in measure 6, which is the subject of the text below.

Fonte: manuscrito do compositor

Tivemos também uma dúvida nos compassos 6 e 75, pois temos Fá natural nos violinos e Fá# na viola, mas o compositor marca claramente as duas opções e não soa estranho. Visto o grau de cromatismo do movimento, optamos por deixar exatamente como está no manuscrito (Figuras 36, 37 e 38).

Figura 36 – Chôro (Parte manuscrita da orquestra). Compassos 72 a 77

The image shows a handwritten musical score for an orchestra, specifically measures 72 to 77 of a piece titled 'Chôro'. The score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are labeled: 'Cello Solo', '1.ª Viol. Div.', '2.ª Viol. Div.', 'Vl.ª', 'Cello', 'Clar.', and 'Bst.'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). A red circle is drawn around a note in the Viola part in measure 75, which is the subject of the text below.

Fonte: manuscrito do compositor

Figura 37 – Chôro (Grade da orquestra, compassos 5 a 8)

Handwritten musical score for Chôro, measures 5 to 8. The score includes staves for Cello Solo, 1st Violin Div., 2nd Violin Div., Violas, Cellos, Clarinet, and Bass. The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics. The Cello Solo part is marked 'Cello Solo' and 'arco'. The Violin parts are marked '1^a Vln. Div.' and '2^a Vln. Div.'. The Viola part is marked 'Violas'. The Cello part is marked 'Cello'. The Clarinet part is marked 'Clarinet'. The Bass part is marked 'Bass'. The score includes various dynamics such as 'p', 'mf', 'f', and 'div.' (divisi).

Fonte: Manuscrito do compositor

Figura 38 – Chôro (grade manuscrita da orquestra, compassos 72 e 76)

Handwritten musical score for Chôro, measures 72 and 76. The score includes staves for Cello Solo, 1st Violin Div., 2nd Violin Div., Violas, Cellos, Clarinet, and Bass. The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics. The Cello Solo part is marked 'Cello Solo' and 'arco solo'. The Violin parts are marked '1^a Vln. Div.' and '2^a Vln. Div.'. The Viola part is marked 'Violas'. The Cello part is marked 'Cello'. The Clarinet part is marked 'Clarinet'. The Bass part is marked 'Bass'. The score includes various dynamics such as 'p', 'mf', 'f', and 'div.' (divisi).

Fonte: Manuscrito do compositor

No Prelúdio, compasso 18, o contrabaixo tem a nota lá e o violoncelo, lá b. Como a peça tem uma harmonia bem tradicional o violoncelo traz a quinta Mib e o violoncelo solista Láb, concluímos que, no baixo, o certo seria Láb, como um pouco mais a frente está corretamente grafado (Figura 39).

Figura 39 – Prelúdio (manuscrito da orquestra c. 18 a 23)

Fonte: Manuscrito do compositor

No Frevo, compasso 50, na linha do contrabaixo parece haver um *divise*, está rasurado e seria pouco coerente com a escrita da peça (Figura 40).

Figura 40 – Frevo da Brasileira n.3 (manuscrito da orquestra c. 46 a 52)

Fonte: Manuscrito do compositor

Outro ponto foi no compasso 117, segundo violino, primeiro tempo. Talvez seja só nossa cópia, mas é difícil distinguir as notas. Supomos que seria Mib e Sol, pelo contexto (Figura 41).

Figura 41 – Frevo (grade manuscrita da orquestra c.115 a 120)

Handwritten musical score for Frevo, measures 115-120. The score includes parts for Cello Solo, Violins 1 and 2, Violas, Cellos, Contrabass, Guitar, and Double Bass. Measure 117 is marked with 'rit.' and 'mp'. The guitar part shows chords like D9, G7, Eb7, Cm7, Dm7b9, G7, C7, and Am7.

Fonte: Manuscrito do compositor

No Frêvo, compassos 68 e 72 aparece escrito a palavra *rit.* No contrabaixo e na guitarra. Musicalmente, não faz sentido como ritenuto ou rítmico (Figuras 42 e 43).

Figura 42 – Frevo (grade manuscrita da orquestra c. 62 a 68)

Handwritten musical score for Frevo, measures 62-68. The score includes parts for Cello Solo, Violins 1 and 2, Violas, Cellos, Contrabass, Guitar, and Double Bass. Measure 68 is marked with 'rit.' in the guitar and double bass parts.

Fonte: Manuscrito do compositor

Figura 43 – Frevo (grade manuscrita da orquestra c. 69 a 76)

The image shows a handwritten musical score for a Frevo piece, spanning measures 70 to 72. The score is written on multiple staves, each labeled with an instrument or section: 'CELO/VIOLA', 'VLA 1.', 'VLA 2.', 'VLA 3.', 'CORN', 'CLAR', 'BASS', 'TRUMPET', and 'ELECT'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. There are several instances of the word 'SALT.' (Saltarello) written above the staves, indicating specific rhythmic patterns. The score is marked with measure numbers 70, 71, and 72, and includes performance instructions like 'RIT.' (Ritardando) and '9-'. The handwriting is in black ink on a white background, and the overall appearance is that of a composer's manuscript.

Fonte: Manuscrito do compositor

Estes foram os principais pontos que levantaram dúvidas a respeito da notação musical. Conforme Carneiro (2015):

Uma edição prática deve procurar corrigir manchas, borrões, marcas de fita adesiva ou até mesmo enganos do compositor no manuscrito. Sua relevância se faz presente pela necessidade de haver uma partitura sem problemas de leitura. Dessa forma, o intérprete fica livre para tomar suas decisões com relação à interpretação, pois as indicações do compositor estarão suficientemente claras (CARNEIRO, 2015, p.7).

A possibilidade de fazer uma gravação da Brasileira n. 3 remete à reflexão registrada pelo compositor Edson Zamprona (2001):

A música propriamente dita não está na sua partitura, caso contrário músicas sem partitura não seriam músicas. No entanto, também não está na sua execução ao vivo ou na reprodução de sua gravação. A execução ao vivo é uma interpretação da música, uma interpretação entre muitas possíveis, caso contrário cada interpretação seria uma nova obra, o que não ocorre. O mesmo ocorre com a gravação: ela é a fixação de uma interpretação em um suporte. [...] (ZAMPRONA, 2001, p. 9).

Convivemos, entre os anos 1990 e 1995, com o maestro Cyro Pereira, fazendo parte da orquestra Jazz Sinfônica como violoncelista. Tocar uma de suas composições, após tantos anos, significou muito pessoalmente. A sensação de que colaboramos de alguma forma com o

compositor, através da reapresentação de uma obra que estava de alguma forma esquecida foi muito gratificante. Ter como fruto deste trabalho uma edição prática e poder compartilhá-la com nossos colegas é motivo de grande alegria e satisfação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho se constitui de quatro partes: o instrumento, o compositor, a obra e a edição. Trazemos, nos elementos pós-textuais, alguns links das gravações da obra, cinco entrevistas, cópia da grade da orquestra e do violoncelo solista manuscritas do compositor, assim como as partes da orquestra e de todos os instrumentos, editoradas por nós e pelo compositor Jeferson Colling.

Foi utilizada uma combinação de abordagens metodológicas, pois iniciamos com uma pesquisa histórica, passando a uma pesquisa biográfica sobre o compositor Cyro Pereira, seguida da análise musical e técnico-interpretativa da *Brasiliana n. 3* para violoncelo e orquestra, culminando na etapa de elaboração da sua edição prática. Soma-se, a este processo, a gravação da obra durante o concerto da orquestra Filarmônica da UFRGS, como forma de um registro da composição.

Cyro Pereira, ao compor a *Brasiliana n. 3*, escolhendo o violoncelo como solista, suscitou vários questionamentos que foram os impulsionadores para emprendermos a pesquisa histórica inicial. O que motivou o compositor a escolher o violoncelo como instrumento solista? Quais teriam sido os violoncelistas que o influenciaram para fazer esta escolha? Como o violoncelo saiu de sua posição inicial de instrumento acompanhador até tornar-se solista, especificamente aqui no Brasil? Além destas questões, outras mais foram sendo abordadas ao longo da primeira parte do trabalho, resultado de um processo pessoal de curiosidade que trouxe descobertas e grande aprendizado.

Por meio do panorama histórico, foi possível compreender um pouco melhor o caminho percorrido pelo violoncelo no Brasil e as marcas deixadas por ele, até o momento em que Cyro o escolheria como instrumento solista na sua *Brasiliana n. 3*. Ainda sobre o contexto histórico, é fato notar que este é apenas o início de uma pesquisa que pode e deve ser aprofundada.

A segunda parte desta pesquisa talvez tenha sido, pessoalmente, a mais tocante, uma vez que é inegável nossa grande admiração e um relacionamento muito verdadeiro com o compositor

Cyro Pereira, assim como com a orquestra Jazz Sinfônica, atual Brasil Jazz Sinfônica. O caráter inovador de Cyro Pereira e de sua obra acrescentou ao repertório do violoncelo uma obra de beleza ímpar. Musicalmente, ao nos darmos conta do universo do século XX, pudemos perceber o quanto o autor promove uma releitura conceitual do instrumento, dando margem a que o violoncelo busque um novo idiomatismo. Para Cyro, os acordes são belezas e dão uma cor especial à sua obra, assim como por suas progressões harmônicas.

O processo de aprendizagem da obra, como violoncelista, foi bastante enriquecedor e gerou descobertas que se materializaram em forma de conhecimentos práticos no violoncelo, os quais estão descritos no Capítulo 3 desta dissertação, itens 3.2.2, 3.3.2 e 3.4.2. Muito do que fizemos ao estudar a obra foi organizado e coletado diariamente de forma sistemática, pensando também numa ferramenta pedagógica a ser utilizada no futuro por quem tiver interesse.

Neste Capítulo 3, encontra-se também a análise e estudo da obra. Na sua macroestrutura, a Brasileira n. 3 é simples. Os três movimentos se dividem harmonicamente da seguinte maneira: Chôro em Dó, Prelúdio em Mi e Frevo em Dó, uma redundância no centro tonal. Porém, analisando o caminho individual de cada peça, revela-se uma densificação harmônica. Logo, a prática de estudo foi utilizada como laboratório para a elaboração da edição prática completa da Brasileira nº 3 de Cyro Pereira, que se encontra no Capítulo 4.

O fato de este trabalho de pesquisa também gerar a edição e gravação da obra acrescenta ao repertório do instrumento um material artístico ainda desconhecido. Editar é estabelecer critérios para realizar uma edição. Acreditamos que, com a edição da Brasileira n. 3, os instrumentistas terão acesso a uma partitura mais legível e confiável. Conhecer os tipos de edição e como utilizá-los foi fundamental, e podemos afirmar que este processo foi muito revelador, proporcionando a ampliação do repertório brasileiro do violoncelo, assim como uma reapresentação do compositor ao público, partindo do pressuposto de que sua obra para violoncelo é pouco conhecida.

Entendemos que os objetivos deste trabalho foram cumpridos, esperando que outros pesquisadores possam se motivar a fazer mais pesquisas tanto em torno do violoncelo quanto do compositor Cyro Pereira. Tarefas importantes, de caráter distinto, como pesquisa e performance, devem andar unidas para o fortalecimento da própria música. Esperamos também que esta pesquisa traga modelos idiomáticos e soluções técnico-interpretativas que possam servir, posteriormente, como referência para violoncelistas, compositores, professores e alunos.

Segundo Hanslick (1854), “A música é uma linguagem que falamos e entendemos, mas que não somos capazes de traduzir” (Eduard Hanslick – O Belo Musical-1854). Mesmo sem conseguirmos traduzir a música, o fato de senti-la por meio de sua vibração nos possibilita fazer com que ela tenha um significado especial para cada um de nós.

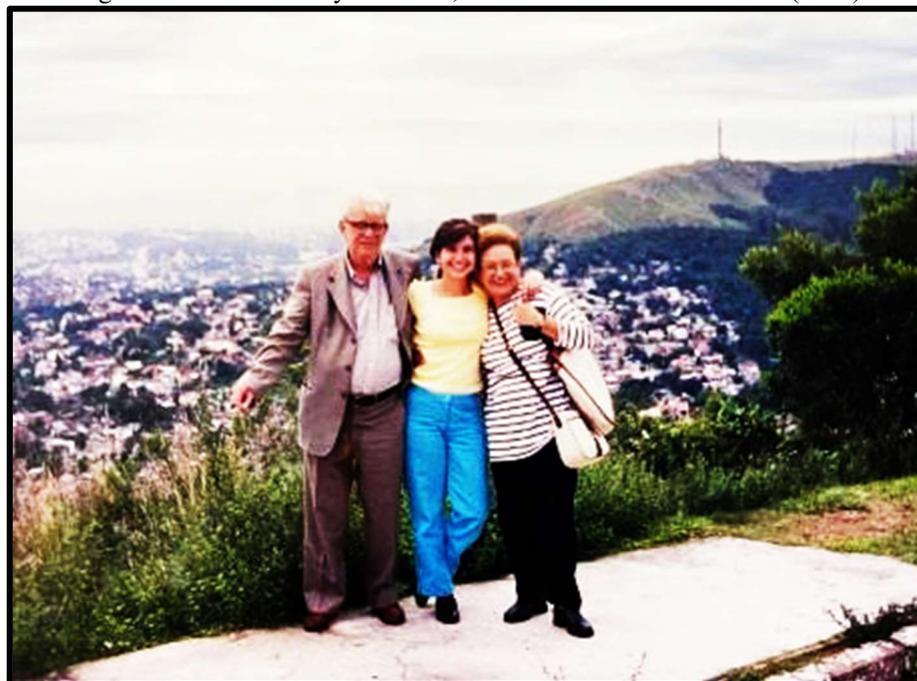
Após tanto esforço e pesquisa, finalizamos parafraseando os célebres e inspiradores versos de Fernando Pessoa:

Valeu a pena?

Tudo vale a pena,

Se a alma não é pequena.

Figura 43 – Foto com Cyro Pereira, Milene Aliverti e Estherzinha (2000)



Fonte: Nana Pereira (filha do compositor Cyro Pereira)

REFERÊNCIAS

- ABREU, M. Histórias musicais da Primeira República. *ArtCultura*, [S. l.], v. 13, n. 22, 2011. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/14016>. Acesso em: 16 mar. 2023.
- ALENCAR, Francisco; RAMALHO, Lucia Carpi; RIBEIRO, Marcus Venício Toledo. **História da Sociedade Brasileira**. 18. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico. p. 80-81. 1985.
- ALMEIDA, Fernando Omar Silveira. A Formação da Identidade Mestiça da Música Brasileira entre o Império e a República. *In: XII ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH RS: ENSINO, DIREITOS E DEMOCRACIA*. UNISC. *Anais [...]* Santa Cruz do Sul-RS. 2016.
- ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo: 1808-1865**. Uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos. Ed: Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro. 1967.
- ARAÚJO, Emanuel. **A construção do Livro**: princípios da Técnica de Editoração. Ed. Lexicon. Rio de Janeiro-RJ. 2012.
- ASSIS, Machado de. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 14 de novembro de 1864. Disponível em: http://www.cronicas.uerj.br/home/cronicas/machado/rio_de_janeiro/ano1864/14nov64.htm Acesso em: 04 set. 2020.
- AVELAR, Idelber. **Entre o violoncelo e o cavaquinho**: música e sujeito popular em Machado de Assis. Estudos de literatura brasileira contemporânea. Brasília, n. 37, p. 171-188, Jun 2011. Available from: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182011000100171&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 29 Ago. 2020.
- AYRES, Nelson. **Entrevista** concedida à Profa. Milene Jorge Aliverti em São Paulo, 28 abr. 2021. 1 vídeo (45 min). Não publicada.
- BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Anne Marie. **Radamés Gnattali**: o eterno experimentador. Rio de Janeiro: Ed. Funarte, p. 381. 1984.
- BARRETO, Almir Cortes. **Improvizando em Música Popular**: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP. 2012.
- BAS, Julio. **Tratado de la forma musical**. Traducción: Nicolás Lamuraglia. Buenos Ayres: Ricordi, 1947.
- BIOGRAFIA. Zygmunt Kubala. Disponível em <https://www.last.fm/pt/music/Zygmunt+Kubala/+wiki> . Acesso em 20 out. 2021.

BINDER, Fernando Pereira, CASTAGNA, Paulo. **Teoria Musical no Brasil: 1734-1854** In: I SIMPÓSIO DE MUSICOLOGIA LATINO-AMERICANA – XV OFICINA DE MÚSICA DE CURITIBA, 10 a 12 de janeiro de 1997. **Comunicação**. Departamento de Artes da UFPr. Revista Eletrônica de Musicologia. Vol. 1.2/ dezembro de 1996.

BLUM, David. **Casals and the Art of Interpretation**. University of California press. Berkeley, Los Angeles, London. 1977.

BOCK DE BIAGGI, Vana; SUETHOLZ, Robert. **Criatividade e autonomia**: reflexões sobre estratégias de estudo utilizadas por violoncelistas. In: IX MOSTRA DE VIOLONCELOS DE NATAL. Coordenador geral Fábio Soren Presgrave, produção executiva Maria Bellorin, e Haziél Cândido. **Anais** [...] Natal, RN: EDUFRN, 2019.

BONTA, Stephen. **From violone to violoncello**: a question of strings? Journal of the American Musical Instrument Society, p. 64-99. 1977.

BORÉM, Fausto. Impromptu para Contrabaixo e Piano de Leopoldo Miguez: Aspectos Musicológicos, composicionais e de Performance. In: XV CONGRESSO DA ANPPOM – ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. **Anais** [...], Rio de Janeiro, RJ: UFRJ, 2005.

BORÉM, Fausto. Reflexos editoriais das práticas de performance: as lições e modinhas de Lino José Nunes (1789-1847). **Debates**. Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, UNIRIO, v. 14, p. 52-74, 2015.

BORGES, Luís Fabiano Farias. **Trajetórias Estilísticas do Choro**: O idiomatismo do violão de sete cordas, da consolidação a Raphael Rabello. Orientador: Maria Alice Volpe. 2009. 195 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de Brasília. Brasília-DF. 2008.

BRANDÃO, Domingos Sávio Lins; MELO, Raíssa Anastásia de Souza. Artigo: A Formação do Campo Artístico-Musical em Minas Barroca. **Modus**, ano V, n. 7, Belo Horizonte, p. 9-30, nov. 2010.

BUENO, Eduardo. A viagem do Descobrimento: A verdadeira História da expedição de Cabral. **Coleção Terra Brasilis**, Objetiva, Rio de Janeiro, v. 1. p. 140, 1998.

BUENO, Roberto. **Pequena História da Música Brasileira**. Jundiaí. Ed. Keyboard Editora Musical Ltda, 2011.

CAMARINHAS, Nuno. **O aparelho judicial ultramarino português**: O caso do Brasil (1620-1800), Nuno Camarinhas, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1808-8139.v0i9p84-102> <http://www.periodicos.usp.br/alb/article/view/11710>. Acesso em: 17 abr. 2020.

CARDOSO, Lino de Almeida. **O som e o soberano**: uma história da depressão musical carioca pós-Abdicação (1831-1843) e de seus antecedentes. Orientador: István Jancsó. 2006. 375 f. Tese (Doutorado em Ciências). Universidade de São Paulo. São Paulo-SP, 2006.

CARNEIRO, Raquel Santos. **Quatro peças brasileiras para quarteto de fagotes (1983) de Francisco Mignone**: propostas de edições crítica e prática. Orientador: Aloysio M. R. Fagerlande. 2015. 182 f. Dissertação (Mestrado em Música). UFRJ, Rio de Janeiro-RJ, 2015.

CASTAGNA, Paulo Augusto. A música como instrumento de catequese no Brasil dos séculos XVI e XVII. *In: D. O. Leitura*, São Paulo, ano 12, n. 43, p.6-9, abr. 1994.

_____. **O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX**. Orientador: Arnaldo D. Contier. 2000. 989 f. Tese (Doutorado em História Social), Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, 2000.

_____. **A música urbana de salão no século XIX**. *In: Curso História da Música Brasileira Instituto de Artes*. Apostila 11. UNESP, São Paulo, 2003. Disponível em: https://www.academia.edu/1082767/A_M%C3%9ASICA_URBANA_DE_SAL%C3%83O_NO_S%C3%89CULO_XIX. Acesso em 02 abr. 2020.

_____. **A música religiosa mineira no século XVIII e primeira metade do século XIX**. *In: Curso História da Música Brasileira Instituto de Artes*. Apostila 6. UNESP, São Paulo, 2004. Disponível em: https://www.academia.edu/1082746/A_M%C3%9ASICA_RELIGIOSA_MINEIRA_NO_S%C3%89CULO_XVIII_E_PRIMEIRA_METADE_DO_S%C3%89CULO_XIX. Acesso em 04 mai. 2020.

_____. **A modinha e o Lundu nos séculos XVII e XIX**. *In: Curso História da Música Brasileira Instituto de Artes*. Apostila 9. UNESP, São Paulo, 2003. Disponível em <https://escriturasvirreinales.files.wordpress.com/2014/04/lundum-y-modinha.pdf>. Acesso em 02 abr. 2020.

_____. A música como instrumento de catequese no Brasil dos séculos XVI e XVII. *In: Confronto de culturas: conquista, resistência, transformação*. Rio de Janeiro: **Expressão e Cultura**. EDUSP, p. 275-290. São Paulo, 1997.

_____. **A Produção Religiosa Nordestina e Paulista no Período Colonial e Imperial**. *In: Curso História da Música Brasileira Instituto de Artes*. Apostila 7, UNESP, São Paulo, 2004. Disponível em https://www.academia.edu/1082770/A_PRODU%C3%87%C3%83O_RELIGIOSA_NORDESTINA_E_PAULISTA_NO_PER%C3%8DODO_COLONIAL_E_IMPERIAL. Acesso em 02 abr. 2020.

_____. **Uma análise paleoarquivística da relação de obras do arquivo musical de Florêncio José Ferreira Coutinho**. *In: VI ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA*. p. 38-84. ISBN: 85-89057-03-8. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2004.

CASTRO, José De Almeida. **História do Rádio no Brasil**. *In: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EMISSORAS DE RÁDIO E TELEVISÃO – ABERT*. [On-line]. Disponível em: <https://www.abert.org.br/web/index.php/notmenu/item/23526-historia-do-radio-no-brasil>. Acesso em: 02 abr. 2020.

CAZES, Henrique. **Choro**: do quintal ao municipal. Coleção Ouvido Musical. ed. 34, São Paulo: 1998, p. 208.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **O nacional na música erudita brasileira**: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. Revista ArtCultura, n. 9, Uberlândia, jul-dez. 2004.

CONTÓ, Adriano Del Mastro. **Análise de Técnicas de Orquestração da Música Brasileira na “Suite Brasileira n. 1” de Cyro Pereira**. Orientador: Rogério L. M Costa. 2008. São Paulo, USP, 2008. 227 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

COSTA, João Cruz. As Ideias Novas. *In*: HOLANDA, Sérgio Buarque de. (org.). **História geral da civilização brasileira**. Tomo II, volume 1. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. p. 203-216.

COSTA, Lúcio. **A arquitetura dos jesuítas no Brasil**. ARS (São Paulo) vol. 8, no. 16. São Paulo. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1678-53202010000200009>. Acesso em: 17 abr. 2020.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. **Suite Improviso. A construção da improvisação**: composição e interpretação em propostas interativas. Orientador: Marco A. S. Ramos. 2000. Dissertação (Mestrado [...]) Universidade de São Paulo. São Paulo, 2000.

DAUELSBERG, Cláudio Peter. **A Importância da Improvisação na Formação Musical do Intérprete**. Orientador: Samuel M. A. Júnior. 2001. 170 f. Dissertação (Mestrado em Música) UFRJ, Rio de Janeiro, 2001.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. **Descomplicando a Música**. Registro. Descomplicando a Música. (Acorde SubV7). Disponível em www.descomplicandomusica.com . Acesso em 05 mai. 2020.

DOLL, Egidius. **Anleitung zur Improvisation**. ed. Gustav Bosse Verlag Regensburg, 1989.

DUPRAT, Régis. **Francisco Curt Lange (1903-1997)**. *In*: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, 42. revistas.usp.br. p.173-175. São Paulo, 1997.

DE AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa. Enciclopédia da música brasileira. Erudita, folclórica, popular. 888 p. ed. art. 1983.

ENCICLOPÉDIA CONHECER BRASIL. ed. **Abril**. Cultural e Industrial. São Paulo. 1982.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Assunção da Virgem** (forro da neve). Óleo sobre madeira. Autor: Manoel da Costa Athaide, 1804. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14507/assuncao-da-virgem-forro-da-nave>. Acesso em: 06 nov. 2022.

FARIA, Paulo Rogério Campos de. **Pianismo de Concerto no Rio de Janeiro do Século XIX**. 291 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, 1996.

FARIAS, Priscila Araújo. A escrita idiomática da rabeça ao violino: Guerra-Peixe e a sonoridade nordestina. In: **Revista Brasileira de Música**. Programa de Pós-Graduação em Música. Escola de Música da UFRJ. Rio de Janeiro, v. 26, n. 1, p. 105-129, Jan/Jun. 2013.

FEDER, Georg. **Alusikphilologie**: Fine Einführtens in die munkabSche Textktitik, Hermeneutik und Editionstechnik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987, p. 135-145.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. **A Inteligência da Música Popular**: A “autenticidade” no samba e no choro. Orientador: Sérgio M. P. de Barros. 2010. 414 f. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

FERNANDES, Florestan. **Antecedentes indígenas**: organização social das tribos tupis. In: HOLANDA, Sérgio Buarque (org.). História geral da civilização brasileira. Rio de Janeiro: Difel, vol. I, 1976, p. 72-86. Rio de Janeiro, 1989.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio**: O dicionário da língua portuguesa. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/linguagem/>. Acesso em: 02 abr. 2020.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Artigo: Tipos de Edição. **Debates**. Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, UNIRIO, v. 7, p. 39-55. Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/4034>. Acesso em: 06 abr. 2020.

_____. **Editar José Maurício Nunes Garcia**. 2000. 226 p. Tese (Doutorado em Música). UNIRIO, Rio de Janeiro, 2000.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. A ópera no Rio de Janeiro oitocentista e o nacionalismo musical. **Interfaces**. Escola de Música UFRJ, p. 105-111. Rio de Janeiro, 1994.

FREITAS, Frederico de. **A modinha portuguesa e brasileira**. Braga: Livraria Cruz, separata da revista Bracara Augusta, 1974.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. **Teoria da harmonia popular**: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal. Orientador: Maria Helena M. Gios. 1995. 174 f. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 1995.

_____. Memórias e histórias do acorde napolitano e de suas funções em certas canções da música popular no Brasil. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 59, p. 15-56, São Paulo, Dez. 2014 Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0020-38742014000200015&lng=en&nrm=iso . Acesso em 18 mai. 2020.

FUKUSHIRO, Luiz Fernando de Prince. **Prelúdios para música e formação**. Orientador: Marcos Ferreira Santos. 2014. 96 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

GARCIA, Gilberto Vieira. **Funções e significados da música no Rio de Janeiro do século XIX: Corte, Império, capital e civilização.** In: IV SIMPOM – SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA. **Anais.** p. 647-657, 2016.

GOMES, Laurentino. **1808: como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão Bonaparte e mudaram a história de Portugal e do Brasil.** ed. São Paulo: Planeta do Brasil, 2007. p. 1-415.

GRIER, James. **The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice.** Cambridge: University Press, 1996. p. 1-267.

HOBSBAWM, Eric J. **Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade.** ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOEFS, Lars; SUETHOLZ, Robert. O conjunto de violoncelos: traçando a evolução de um gênero. IV SIMPÓSIO VILLA-LOBOS SÃO PAULO. **Anais [...].** Universidade de São Paulo, 10 a 12 de dezembro de 2018.

HOLLER, Marcos Tadeu. A Música na Atuação dos Jesuítas na América Portuguesa. *In: XV CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA*, p 1131-1138. Rio de Janeiro, 2005.

HOLLER, Marcos Tadeu. Os Instrumentos Musicais no Processo de expulsão dos Jesuítas do Brasil em 1759. *In: Em Pauta*, v. 16, n. 27, p. 49-74. Porto Alegre, 2005.

_____. **Uma história de cantares de Sion na terra dos brasis: a música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa (1549-1759).** 2006. 252 f. Tese (Doutorado) UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 2006.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Frevo.** Dossiê Iphan 14. Brasília, DF. Out. 2016. ISBN 2175-795X. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DossieIphan14_Frevo_web.pdf. Acesso em: 13 ago. 2021.

KIEFER, Bruno. **História da música brasileira – dos primórdios ao início do século XX.** ed. Porto Alegre: Movimento, 1976.

_____. **Música e Dança Popular: Sua influência na Música Erudita.** 2ª edição. ed. Porto Alegre: Movimento, 1983.

KUTNER, Renato. **Brasiliana n. 2 de Cyro Pereira: análise interpretativa, preparação de edição e redução para viola e piano.** Orientador: Emerson Luiz de Biaggi. 1998. 233 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas-SP, 1998.

LEMOS, Maya Suemi. Modelos de Antiguidade na teoria musical do Tardo-Renascimento. De Pitágoras a Aristóxeno de Tarento. *In: Figura: Studies on the Classical Tradition*, v. 5, n. 2, p. 201-233, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2017.

LESSER, Jeffrey. **A invenção da brasilidade: Identidade nacional, etnicidade e políticas de imigração**. ed. São Paulo: Unesp, 2015. p.1-206.

LELLO. Dicionário Prático Ilustrado da Lello & Irmãos editores do ano de 1957, Rua das Carmelitas, 144, Porto, Portugal, 1966 p.

LIZARDO, Willian da Silva. **As Sonatas para Piano de 1 a 5 de Marcelo Rauta**: edição prática e registro fonográfico. Orientador: Miriam Grosman. 2019. 153 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Rio de Janeiro, 2019.

LOUREIRO, Maurício Alves. **The clarinet in the brazilian chôro with an analysis of the Chôro para clarineta e orquestra (Choro for clarinet and orchestra) by Camargo Guarnieri**. 1991. 392 f. Tese (Doctor of Music Arts). University of Iowa, Iowa City, 1991.

MARIZ, Vasco. **Vida Musical**. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 1-276, 1997

MARKEVITCH, Dimitri. **Cello Story**. Princeton, New Jersey, USA. Ed Summy-Bichard Music. 1984. p. 1-181.

MATEUS H. F. Pereira. **Enciclopédia Conhecer Brasil Universal**. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

MEDAGLIA, Júlio. **Música Impopular**. ed. São Paulo: Global, 2003.

MEDEIROS, Fábio Prado. **O Carinhoso de Cyro Pereira**: arranjo ou composição? Orientador: Gilmar Roberto Jardim. 2009. 129 f. Dissertação (Mestrado). USP, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo-SP, 2009.

MENDONÇA FILHO, Armando Araújo de. Violino, cravo e pandeiro: Diálogos entre a Música barroca e o choro. *In*: VI ENECULT – ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA. **Anais** [...]. Facom – UFBA, 25 a 27 de maio de 2010, Salvador-BA, 2010.

MENDONÇA, José Ocelo de. **O violoncelo entre o Choro e a improvisação**: novos desafios interpretativos na prática do instrumentista de formação tradicional. Orientador: Nailson Simões. 2006. 187 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2006.

MEYER, Adriano de Castro. O catálogo temático de Neukomm e as obras compostas no Brasil. *In*: **Revista Eletrônica de Musicologia**. Vol. 5, no. 1. Departamento de Artes da UFPR, 2000.

MICHAELIS: moderno dicionário da língua portuguesa. ed. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998 (Dicionários Michaelis). Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=linguagem>. Acesso em: 02 abr. 2020.

MUNIZ, Maria Julia de Carvalho. **Jean-Philippe Rameau e o Tratado de Harmonia**. Orientador: Marcos Tadeu Holler. 2008. 79 f. TCC (Licenciatura em Música). Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música – história cultural da música popular**. ed. Belo Horizonte: Autêntica, Coleção História & Reflexões, 2. ISBN 85-7526-053-7. 2002. p. 120.

_____. A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira. *In: Coleção História do Povo Brasileiro*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. **Recriaturas de Cyro Pereira**: arranjo e interpoética na música popular. Orientador: Antônio Rafael C. dos Santos 1998. 239 f. Dissertação (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas, 2011.

OLIVEIRA, Clarindo Gonçalves de. **História Resumida da Música – Música Renascentista**. *In: Música Sacra e Adoração*. Disponível em: <https://musicaeadoracao.com.br/25012/historia-resumida-da-musica-renascentista/>. Acesso em 02 jun. 2020.

PARÉS, Luis Nicolau. Milicianos barbeiros e traficantes numa irmandade católica de africanos minas e jejes (Bahia, 1770-1830). *In: Revista Tempo*, vol. 20, 2014, p. 1-32, Departamento de Antropologia da Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador-BA, mar. 2014.

PAREYSON, Luigi. **Estética**: Teoria da Formatividade. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. ed. Petrópolis: Vozes, Rio de Janeiro, 1993.

_____. Os problemas da estética. 2ª ed. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PEREIRA JÚNIOR, Geremias Tiófilo. “Tua imagem permanece imaculada”: Notas sobre uma transcrição do arranjo de Radamés Gnattali para Lábios que beije, 1937. *In: I SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA. XV COLÓQUIO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA DA UNIRIO. Anais [...]* Rio de Janeiro, 8 a 10 de novembro de 2010.

PFEFFER, Renato Somberg; LUNA, Moisés. Breve História da Música Antiga em Minas Gerais. *In: Revista Pretexto*, v.6, n.1, p 33-44, Belo Horizonte, jan/jun. 2005.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. FALQUEIRO, Allan Medeiros. Retórica Musical da MPB: Uma Análise de duas canções brasileiras. *In: DAPesquisa*, v. 2, n. 4, p. 463-471, Florianópolis, mar. 2007.

PIERONI, Geraldo. Os excluídos do Reino: A Inquisição Portuguesa e o degredo para o Brasil-Colônia. *In: T.E.X.T.O.S DE H.I.S.T.Ó.R.I.A.* Revista do Programa de Pós-graduação em História da UnB, v. 5, n. 2. 1997, p. 23-40. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

PINTO, Marcelo G. M. Magalhães; BOREM, Fausto. **O caos organizado de Egberto Gismonti em Frevo**: improvisação e desenvolvimento temático. ed. Belo Horizonte: Per musi, n. 28, p. 102-124, Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992013000200009&lng=en&nrm=iso . Acesso em 26 mai. 2020.

PIRES, Sérgio. Artigo: O Te Deum (em lá menor) de Lobo de Mesquita (1746?-1805): edição crítica e notas para uma performance historicamente informada. *In: Revista Brasileira de Música*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ, v 23. n 1, p. 39-54. Rio de Janeiro, 2010.

PILGER, Hugo Vargas. **Heitor Villa-Lobos, o violoncelo e seu idiomatismo**. ed. Curitiba: CRV, 2013.

PILGER, Hugo Vargas. O Violoncelo no Brasil. *In: Violoncelo: Um compêndio Brasileiro*. Wilian Teixeira (Org.). Campo Grande: Editora da UFMS, 2021, p. 134-155.

PRADO, Fábio. **Entrevista** concedida à Profa. Milene Aliverti em São Paulo, 26 abr. 2021. 1 vídeo (63 min). Não publicada.

PRESGRAVE, Fábio. **Entrevista com Italo Babini**. Porto Alegre: Opus, v. 19, n. 1, p. 265-278, jun. 2013.

REIS, Leticia Vidor Souza. **O que o rei não viu**: música popular e nacionalidade no Rio de Janeiro da Primeira República. *In: Revista Estudos Afro-Asiáticos*, Ano 25, no 2, p. 237-279. 2003.

REBELLO, Ana Isabel Ferreira. **Entrevista** concedida à Profa. Milene Aliverti em São Paulo, 02 mai. 2021. 1p. Não publicada.

REZENDE, Glaucya Oliveira; SILVA, Nathalia Lilian; SILVA, Kesley Mariano da. A Representação do Indígena na Primeira Geração do Romantismo Brasileiro. **Revista Acadêmica Educação e Cultura em Debate**, v. 6, n. 2, p. 55-69, jan/dez. 2020.

REZZUTTI, Paulo. **D. Pedro II**: o último imperador do Novo Mundo revelado por cartas e documentos inéditos. São Paulo: Leya, 2019.

ROASA, Fátima Weber. **Dicionário Grove de Música**: Edição concisa. Stanley Sadie (Ed.). ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. p. 1-1048.

SADIE, Stanley; TYRRELL, John. **The New Grove**: Dictionary of music and musicians, 2. ed. Oxford: Stanley Sadie, 2001.

SALDANHA, Leonardo Vilaça. **Frevendo no Recife**: a música popular urbana no Recife e sua consolidação através do rádio. Orientador: Claudiney Rodrigues Carrasco. 2008. 297 f. Tese (Doutorado em Música). UNICAMP, Campinas-SP, 2008.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente**: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Editora UFRJ, 2001.

SALLES, Mariana Isdebski. **Arcadas e Golpes de Arco**. 1ª. ed. Brasília: Thesaurus, 1998.

SANTOS, Roderick. **Isso não é um violino?** Usos e sentidos contemporâneos da rabeça no Nordeste. Natal: Natal, IFRN, 2011, 117 p.

SANTOS, Samanta Adrielle Neiva dos. Edição Crítica do “Concerto para flauta e orquestra de Edmundo Villani-Côrtes”. Orientador: Lucas Robatto. 2014. 210 f. Dissertação (Mestrado em Música), UFBA, Salvador, 2014.

_____. Edição Musical: conceitos e reflexões. *In*: III SIMPÓSIO EM PRÁTICAS INTERPRETATIVAS DA UFRJ. **Anais** [...]. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <http://promus.musica.ufrj.br/index.php/component/k2/item/147-anais-dezembro-de-2016>. Acesso em: 18 jul. 2021.

SENNA, Caio. **Curso de Harmonia**. Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2002, p. 1-234.

SEVERIANO, Jairo. **Uma História da Música Popular Brasileira: Das origens à modernidade**. ed. São Paulo: Editora 34, 2^a ed., 2009.

SEMINÁRIO Internacional da América Latina SHIAL. Disponível em: <https://shial.colmex.mx/textos/JoseMurilo.pdf>. Acesso em: 08 abr. 2020.

SHIMABUCO, Luciana Sayure. **Dá licença, maestro!**: trajetória musical de Cyro Pereira. Orientador: Mauricy Matos Martin. 1998. 233 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 1998. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285113>. Acesso em: 14 abr. 2020.

_____. A obra para piano de Cyro Pereira (1929-2011): Catálogo e contextualização. *In*: VI PERFORMA CLAVIS INTERNACIONAL – 2020: AS PRÁTICAS NOS DIFERENTES INSTRUMENTOS DE TECLADO E OS DESAFIOS DO SÉCULO XXI. **Anais** [...] Fátima Corvisier & Mário Videira (org.) – São Paulo: ECA – USP, 2020.

SILVA, Janaína Girott da. **Profusão de Luzes**: os concertos nos clubes musicais e no Conservatório de Música do Império. Relatório produzido para o Programa Nacional de Apoio à Pesquisa – FBN/MinC. Rio de Janeiro, 2007.

SILVA, Luiz Antônio Gonçalves da. 2008. As bibliotecas dos jesuítas: uma visão a partir da obra de Serafim Leite. *In*: **Perspectivas em Ciência da Informação**, vol. 13, n. 2. Versão *On-line*. ISSN 1981-5344. Belo Horizonte mai/ago. 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-99362008000200014>. Acesso em: 17 abr. 2020.

SILVA, Rafael Rodrigues da. **Mulher “pra casar” tem que tocar piano?** Como a ideia de “mulher prendada” transformou o ensino de música no Brasil. Disponível em: <https://musicaparacuriosos.com/2020/10/31/mulher-pra-casar/>. Acesso em: 22 ago. 2021.

SLOBODA, John A. Individual differences in music performance. *In*: **Trends in Cognitive Sciences** – Vol. 4, No. 10, p. 397- 402 October 2000.

SOBREIRA, Frederico Garcia; FONSECA, Marco Antônio. Impactos Físicos e Sociais de Antigas Atividades de Mineração em Ouro Preto, Brasil. *In*: **Geotecnia**, Lisboa, v. 92, p. 5-28. Universidade Federal de Ouro Preto. Ouro Preto-MG, 2001.

SOUZA, José Otávio Catafesto de. O sistema econômico nas sociedades indígenas Guarani pré-coloniais. *In: Horizontes antropológicos* (Versão impressa: ISSN 0104-7183 – Versão on-line: ISSN 1806-9983). v. 8. n. 18. UFRGS. Porto Alegre – dez. 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-71832002000200010> Acesso em: 08 abr. 2020.

SOUZA, Willian Fernandes de. Distinções de gênero e estilo nas práticas de choro. *In: IV SIMPOM – SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. Anais [...]* Rio de Janeiro, 2016. p. 776-786.

STOWELL, Robin. **The Cambridge Companion to the Cello**. Cambridge University Press. New York. 2006. p. 1-269.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. **Procedimentos modais na Música brasileira: Do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960**. Orientador: Marcos Branda Lacerda. 2008. 197 f. Tese (Doutorado em Música). USP. São Paulo, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. ed. São Paulo: Editora 34. São Paulo, 1990.

_____. **Música popular de índios, negros e mestiços**. ed. Petrópolis: Vozes, 1972.

_____. **Pequena História da Música Popular**. ed. Petrópolis: Saga. 221 p. Rio de Janeiro, 1974.

_____. **Música de barbeiros (estudos com bibliografia)**. *In: Idem. Música popular: um tema em debate*. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 127-144. *In: PARÉS, Luís Nicolau. Milicianos barbeiros e traficantes, op. cit.*, 2014, p. 1-32; ALVES, Marieta. Música de barbeiros. *Revista Brasileira de Folclore*, vol. 7, n. 17, 1967, p. 5-13.

TORTELIER, Paul. **How I play How I teach**. Ed. Chester Music. London. 1993.

VALENTE, Paula Veneziano. **Transformações do choro no século XXI: estruturas, performance e improvisação**. Orientador: Rogério Luiz M. Costa. 2014. 343 f. Tese (Doutorado em Música). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

VERMES, Mônica. A cena musical do Rio de Janeiro, 1890-1920. *In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH. Anais [...]*. v. 26, São Paulo, jul. 2011.

VIANA, Sônia Baião Rodrigues. A fazenda de Santa Cruz e a crise do sistema colonial (1790-1815). *In: Periódicos da Revista de História [s. l.]* v. 49, n. 99, p. 61-96., 1974

ZAMPRONHA, Edson. A Complexidade musical e a utilização simultânea de diferentes métodos como procedimento investigativo. *In: Cadernos da Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unicamp*, v. V, n. 2, p. 9-14, Campinas, SP, 2001.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. **EccoS**. Revista Científica, v. 3, n. 1, Universidade Nove de Julho, São Paulo, jun. 2001.

ZANETTI, Vistoria. **Homenagem a Cyro Pereira**. Homenagem a um dos criadores da Jazz Sinfônica. Uol. 24/03/2022, 18h00. Disponível em:

https://cultura.uol.com.br/radio/programas/brasil-jazz-sinfonica/2022/03/24/42_homenagem-a-cyro-pereira.html. Acesso em: 06 de jul. 2020.

ZANOTTO, Melina. **As Missões Jesuíticas no Brasil**: resumo de História Enem. Portal das Missões Disponível em: <https://blogdoenem.com.br/historia-missoes-jesuisticas/> . Acesso em: 16 de abr. 2020.

ZHAO, Feng. 2006. **The Expansion of Cello Technique**: Thumb Position in the Eighteenth Century. Tese (Doutorado). University of Texas. Austin, USA. 2006. Disponível em: <http://www.pt.m.wikipedia.org/wiki>. Acesso em: 05 mai. 2020.

APÊNDICE – TRANSCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS CONCEDIDAS À AUTORA**ENTREVISTA 01**

CONCEDIDA POR FÁBIO PRADO, REALIZADA E GRAVADA ON-LINE EM

26/04/2021

Milene: Muito obrigada Fábio pela entrevista! Gostaria de iniciar perguntando, quando tu iniciaste teu trabalho na Jazz?

Fábio: Oficialmente em 1997.

Milene: Como tu foste parar na Jazz?

Fábio: Eu já tinha feito alguns cachês na Jazz. Eu era da OSESP. Em 1996 o Eleazar morreu e em 97 teve a reformulação da OSESP com a chegada do Naschlin. Teve gente que foi para a nova OSESP, mas eu não fui. A nova OSESP tinha um esquema de trabalho incompatível com os horários de trabalho da Jazz, então teve gente que saiu da Jazz e por isso abriram vagas na orquestra. Eu fiz concurso na Jazz e passei como trompista. Em 2005 virei maestro.

Milene: Tu chegaste a trabalhar diretamente com o Cyro?

Fábio: Eu não só trabalhei diretamente com o Cyro como... na verdade minha história com ele é um pouco mais antiga. Sem que ele soubesse. Eu conheci o Cyro quando eu ainda tocava em Campinas (entre 1984/1987), pois o Benito inventou uma história da orquestra fazer música popular e ele tinha 3 arranjadores, o Damiano Cozela, o Rogério Duprat e o Cyro Pereira. Então naquela época eu conheci o Cyro através da obra dele, pois naquela época o acesso à informação era mais complicado pois não se tinha internet como hoje. Eu fiquei em Campinas de 84 a 87, daí no final de 87 eu voltei para São Paulo. Então no início de 1988 eu entrei para a OSESP, e foi quando eu encontrei o Cyro pela primeira vez, numa gravação de estúdio, eu, menino na época, eu estava muito empolgado de vê-lo e ele nem sabia quem eu era, não deu a menor “bola” para mim, lógico. Daí eu saí da OSESP e fui parar na sinfonia Cultura, que era uma orquestra aqui da Fundação Padre Anchieta. Acabei fazendo alguns cachês na Jazz e a Jazz foi uma revolução na minha forma de ver a música. Você consegue se apropriar da música feita lá de uma maneira muito mais intensa do que com a música erudita. A música erudita tem tudo grafado e você tem de fazer o que está escrito, se faz algo muito diferente todo mundo começa a notar. Na Jazz você não tem esta limitação. Quando eu entrei na Jazz decidi que era ali que eu queria ficar, e queria ser maestro. Então eu comecei a fazer duas coisas, uma era perseguir a

ideia de ser maestro, e para ser maestro na Jazz sinfônica tinha que escrever, então eu comecei a escrever arranjos, e ao mesmo tempo que fui fazer aulas de regência. Fiz sempre aulas particulares. Eu cheguei a entrar em algumas faculdades, mas não deu certo. Eu tinha um, outro problema pois não tinha terminado o colegial, então terminei meus estudos, fiz uma faculdade e fiz meu mestrado na USP. Paralelo a tudo isso eu vi que era com o Cyro que eu iria aprender muita coisa. Então decidi dar carona para o maestro todos os dias depois dos ensaios, para me aproximar dele e conhecê-lo um pouco melhor. No início ele era bem reservado e depois ficamos bem próximos ao ponto de eu ter quase que a obrigação de levar o maestro em casa. Ao mesmo tempo, eu que sempre tive muita facilidade com o computador, comecei a copiar as músicas do Cyro. Com isso eu comecei a entender a cabeça dele, como é que ele fazia as coisas. Então para mim, essa relação com o Cyro foi muito importante, e eu aprendi muita coisa. Em 2005 eu me tornei maestro da Jazz e uma das primeiras coisas que eu fiz foi implantar o *Sibelius* como programa padrão para a produção de arranjos para orquestra. Nesse período eu decidi que todos os arranjos que fossem para a orquestra deveriam passar por mim. Muita gente achou que foi uma atitude muito antipática, principalmente os arranjadores, mas eu fiz isso por que me lembro das incontáveis vezes que, como músico de orquestra, a gente parava por causa de notas erradas por que era tudo copiado a mão, não só o Cyro, todo mundo. E mesmo depois quando começaram a vir os primeiros arranjos feitos no computador, continuava tendo muito erro. Como eu tinha um equipamento muito bom em casa, para ouvir os arranjos e ver os erros. Para você entender, todos os computadores usam MIDI, que tem um protocolo que são 16 canais, e dependendo do seu módulo de som, você tem limitação de quantidade de notas e timbres. Então para uma orquestra como a Jazz Sinfônica, um módulo de som que tivesse poucas notas e poucos canais não dava certo, e eu sempre tive estúdio de gravação, então eu tinha um jeito bacana de ouvir. Eu conseguia ouvir tudo da orquestra. Então eu pedia os arquivos originais e eu ouvia, e dessa maneira conseguia detectar os erros. O computador também trouxe outro problema que é o famoso *copy-paste*, só que algumas vezes o arranjador inventa nota que não existe no instrumento. Então eu passei alguns anos fazendo muitas correções de arranjos, e ao mesmo tempo, como te falei, copiava as músicas do Cyro. Você quer ver uma coisa, uma vez eu fiz um levantamento e num arranjo é fácil ter 10 mil notas, ou 15 mil notas num arranjo orquestral. Como você garante que não vai errar uma ou outra? Mesmo o compositor as vezes esquece de colocar um sustenido ou bequadro, ou está pensando em outra coisa e transpõe uma frase errado para um instrumento, o Cyro escrevia tudo transposto. Então eu resolvi copiar porque, entre outras coisas, com o enxugamento da orquestra, antigamente a gente tinha copistas, daí esses copistas foram diminuindo. Eu usava programas de notação musical desde a

década de 90, então esse processo foi se expandindo. Na Jazz isso se intensificou a partir dos anos 2000, mais ou menos, que é quando a gente começa a ter mais arranjos feitos no computador. Nesse início ainda tinham muitos erros, não se sabia fazer certas anotações, codas, pulos, era sempre muito complicado e algumas vezes tinham partes que não se sabia o que estava escrito. Mudou quando eu virei maestro. Havia má vontade em aprender a usar os programas de edição de partitura, mas era um grande erro pois, se um músico não entende o que está escrito ele acaba desistindo de tocar, não? Então por isso eu resolvi mudar essa história a partir de 2005. Eu comecei a copiar as obras do Cyro em 2002. Você sabe né, a gente nunca teve casa do ponto de vista físico, a gente não tem um teatro da Jazz sinfônica. A gente tocava no Memorial, mas a gente ensaiava na Três Rios, depois fomos um tempo para o Teatro Sérgio Cardoso, daí fomos para o Caetano de Campos, daí começamos a tocar no auditório do Ibirapuera, enfim...casa mesmo a gente não tinha. E aí quando foi tudo para o Caetano de Campos, não vou me lembrar da data..., mas por essa época, 2007, 2008.

Milene: O que era o Caetano de Campos?

Fábio: A escola Caetano de Campos tinha um prédio lindo na Praça da República, daí ela mudou para o bairro Aclimação. O antigo prédio desta escola virou secretaria de educação. Na Aclimação, essa escola tem um teatro que foi cedido para secretaria de cultura, apesar da escola pertencer à secretaria de educação, enfim...uma confusão, mas de qualquer forma, ficamos bastante tempo por lá. E foi lá que tivermos pela primeira vez, um espaço reservado para o arquivo, que não era o ideal, mas já era um começo. Foi quando pela primeira vez decidimos fazer um catálogo eletrônico das nossas obras, (isso foi um pouco depois que eu cheguei entre 2004 e 2007). Bom eu faço uma confusão muito grande com datas, mas, seja lá como for, você não tinha um catálogo, nem um local específico para o arquivo.

Milene: Como ficava então o arquivo da orquestra?

Fábio: Ficava numas caixas, tanto que agora eu fiz um projeto aqui para Fundação Padre Anchieta, e comecei semana passada efetivamente a cuidar disso, de organização um pouco mais ampla. Antes eu nem sei realmente como era, a nossa arquivista não entendia nada de computador, ela fazia umas listagens as vezes, e aí criou-se alguns problemas. Uma vez contrataram para organizar nosso arquivo uma bibliotecária foi quem decidiu que as partituras dos músicos iriam ficar em um lugar porque eram menores, formato A4 e a grade dos maestros iriam ficar em outro local porque eram maiores, tamanho A3. Até hoje ainda procuramos algumas partes. Imagina a confusão. Aí teve algumas histórias de...vira e mexe a gente ter que mudar de sala, o arquivo ficava num lugar, o ensaio era em outro, quando mudávamos de lugar,

juntava tudo. O arquivo hoje em dia está razoavelmente organizado. Então todo o nosso arquivo fica nestes armários aqui. Aqui várias caixas com partituras, sem número... a nossa vida foi... aqui são os armários...

Milene: Como vocês encontram as partituras neste arquivo?

Fábio: Aqui, por exemplo, está tudo na ordem, tudo numerado neste armário, por exemplo, um a cem, depois cem a duzentos e assim vai. A gente veio para cá agora há pouco, e obviamente sempre tivemos pouca gente. O arquivista tinha que dar conta de fazer a inserção de novos Tombo, ao mesmo tempo que ele era responsável pela distribuição de partes para os músicos e fazer a preparação das partes pra orquestra tocar. Alguns poucos momentos tivemos dois arquivistas. Então, uma pessoa só, não dá conta, e como você sabe, a orquestra Jazz Sinfônica tem uma formação única, ela tem uma produção de arranjos, como você imagina, que não chega a cem, mas a média por ano deve ser de uns 80 arranjos por ano. A gente tem um catálogo atual que está chegando a 2.300 peças, em 30 anos, dá mais ou menos isso.

Milene: E essas peças foram feitas para a Jazz?

Fábio: A grande maioria. Não são todas que foram feitas para a Jazz. Esse esquema todo, para uma pessoa só, obviamente não dá conta. Então eu fiz este projeto agora exatamente para tentar organizar tudo. Então estou pegando a memória da orquestra. Porque eu fiz um documentário uma vez com a orquestra.

Milene: A Nave?

Fábio: Não, a Nave foi outra pessoa que fez um filme da orquestra. Mas por conta desse filme e de outras experiências que eu tive na vida eu resolvi que eu mesmo iria fazer um documentário sobre a Jazz. Então eu peguei a minha câmera, comprei um *software* de edição de vídeo, e fui entrevistar as pessoas ligadas a gênese da orquestra. Então entrevistei o Fernando Morais que era o secretário de cultura na época, o Arrigo Barnabé, o Eduardo Gudin, entrevistei a Akiko, entrevistei a Cássia Fragata que era assessora do Fernando Morais, entrevistei todos os músicos que estavam na orquestra em 1990. Daí eu fiz esse documentário. Nem sei por que estou falando isso...

Milene: Mas é interessante saber que tu quiseste fazer um resgate da orquestra em formato de documentário, isto é interessante. Tu chegaste a entrevistar o Cyro também?

Fábio: Não, ele já tinha falecido, esse documentário fiz em 2015. Mas o Cyro foi entrevistado por mim em 2007 quando eu tinha um programa de rádio, daí eu fiz um programa de duas horas com ele para ele falar da vida e obra dele.

Milene: Que legal! Onde era este teu programa de rádio?

Fábio: Tudo aqui na Cultura.

Milene: Tu terias como falar um pouco de como tu enxergas o trabalho do Cyro na nossa música popular brasileira?

Fábio: Na música brasileira eu não tenho gabarito para falar, posso falar do Cyro na Jazz Sinfônica.

Milene: Como tu vê o papel do Cyro na Jazz?

Fábio: É fundamental. A Jazz sinfônica no meu modo de ver, criou uma estética própria, e essa estética é fruto do trabalho de dois caras, o Cyro Pereira e o Nelson Ayres. O Cyro trazendo toda a bagagem das orquestras da rádio e o Nelson, uma geração à frente, ele estudou em Berkley trouxe uma linguagem mais moderna. A fusão desses dois caras é que é a cara da Jazz Sinfônica. Um misto de olhar para o passado com um pé no presente pensando no futuro. O pilar da sonoridade está aí. O João Maurício Galindo tem uma fala, que...a TV cultura fez um documentário dos 30 anos da Jazz, e num dos programas há um tempo atrás, entrevistaram o João e ele falou uma coisa que eu concordo e acho que ele foi super assertivo com essa colocação. Perguntaram para ele: Quem é o Cyro para Jazz Sinfônica? Ele falou: O Cyro é a mesma coisa que Beethoven que foi quem estabeleceu os parâmetros da música sinfônica, é o pai. Todo mundo tem que tocar Beethoven porque é a base da música sinfônica. Este é o Cyro para gente. O Cyro estabeleceu a base do que é a Jazz sinfônica. Então eu acho que o Cyro a gente tem que tocar.

Milene: O Cyro sempre dizia que ele era um músico popular. Ele sempre frisou isto. Mas o fato dele fazer esses arranjos e composições para orquestra trazendo um rasgo de eruditismo. A gente as vezes sente uma mescla entre o erudito e o popular muito interessante. Como tu interpretas essa divisão histórica entre o popular e o erudito aqui no Brasil? Tu achas que o Cyro ajudou nesta fusão? Como é a tua visão sobre isso?

Fábio: Isso é tão complicado... essa história de divisão entre música popular e erudita. Este é um dos grandes problemas da Jazz. Eu queria fazer um simpósio acadêmico para se discutir como rotular esta orquestra. O que é que esta orquestra faz, pois quando se chama um crítico de música erudita ele diz que isto não é música erudita, isto que a Jazz faz é música popular. Você chama um crítico de música popular e ele diz, isto aqui não é música popular, isto aqui é música erudita. Ou seja, não é nem uma coisa nem outra. Teve um teórico americano que chamava Günter Schuller, e ele no final dos anos 50, resolveu criar um termo que chamava:

Third Stream (terceira corrente). E eu acho que esse nome é o que provavelmente é o mais adequado, mas *crossover*, hibridismo e até antropofagismo, porque a gente deglute a música europeia e arrota música brasileira...seja lá qual for o termo, não existe ainda uma definição acadêmica, e enquanto não houver uma definição acadêmica do que a gente faz, a gente vai viver neste limbo porque a gente não é nem uma coisa nem outra. E o Cyro, ainda que ele falasse que era um músico popular, ele dominava a escrita para a orquestra. E eu, isso é uma coisa minha, o Cyro é o maior orquestrador que este país já produziu. Não estou falando que ele é o maior compositor, mas o maior orquestrador. Ele é o cara que consegue dominar a orquestra do ponto de vista do equilíbrio. Um texto orquestral é um romance. Você escrever para uma banda, ou um grupo pequeno é como se fosse uma crônica, ou uma poesia, um poema, agora escrever para a orquestra é romance, e você tem que estar o tempo inteiro atento a quem é que está com a voz principal, quem está na segunda voz. É uma coisa hierárquica, o texto ele tem de ter essa forma, e mesmo na música erudita, vira e mexe, você vê maestros se desdobrando para mudar a dinâmica pois o cara escreveu coisas que não funcionam, deixa eu explicar em que medida, a melodia não é ouvida porque o acompanhamento é muito potente. Por vezes é culpa da orquestra, é aquela famosa coisa de culpar os metais que estão sempre tocando muito forte, mas por vezes o cara erra a mão, e você tem, como maestro que corrigir isto. Agora o Cyro, eu não vou dizer que ele não errava nunca, por que isto não existe, mas do ponto de vista de equilíbrio...vou te contar uma outra historinha: A gente fez em 2001 um disco que chama A rã, *The Frog*, com o João Donato, um disco que a gente nunca viu na vida, quer dizer, eu tenho uma cópia, alguns músicos tem uma cópia, mas... porque foi uma tal de Vartan Records, Elephant Records, que foi para os Estados Unidos e nunca mais ninguém ouviu falar deste disco, e o Marcelo Jaffé que era o Diretor artístico da época foi mixar o material nos Estados Unidos. Então ele levou todas as grades, e o técnico de som de lá, lia música e ficava anotando. A primeira música anotou, anotou, a segunda música, anotou, anotou... quando chegou na quarta música, ele virou, virou e não anotou nada, e falou próxima. Daí o Marcelo falou” o meu, o que é isso, você não vai anotar nada?” daí ele disse: “Aqui não precisa, está tudo no lugar”. Era um arranjo do Cyro. Então, o Cyro é esse cara que dominava o equilíbrio da orquestra como ninguém. Ele adorava por exemplo flauta em sol, solo de fagote...agora numa orquestra como a Jazz Sinfônica que tem piano elétrico, guitarra elétrica, baixo elétrico, bateria, e trompetes trabalhando numa região que não existe numa orquestra sinfônica, como é que você vai fazer um solo com uma flauta em sol?

Milene: Lembro que ele gostava de clarone também.

Fábio: Pois é, ele gostava de inventar uns timbres. Muitas vezes ele colocava flauta em sol, fagote e clarone. Ele gostava de umas coisas assim. Agora como é que você faz para mostrar isso? É fácil, para toda a orquestra. Então, ele tinha essa clareza. Ele também tinha uma coisa que sempre me fascinou muito. Ele dizia: “meu, a cada oito compassos você tem que mudar a cara da orquestra, por que se não você perde o interesse do público”.

Milene: Tu achas que isso fazia com que a obra dele ficasse bem redonda, bem construída?

Fábio: Super bem construída e tem essa riqueza né, por que ele vai mudando a cada 8 compassos, ele muda a cara da música, mas...esses dias até eu estava ouvindo uma peça que mudava o tempo inteiro, mas daí mudava o assunto também, era uma coisa meio esquizofrênica. O Cyro não era esquizofrênico, o Cyro sabia exatamente... só que ele mudava a cara da orquestra, para que? Exatamente para deixar as coisas interessantes para o ouvinte, para ele não perder a atenção. Agora, voltando a sua pergunta do erudito e do popular, eu acho que o Cyro não era nem uma coisa nem outra, é isso, nós não somos nem uma coisa nem outra, nós somos uma mistura, somos um produto dessa mistura, por que,... o Nelson Ayres falou pra mim quando eu estava fazendo aquele documentário eu perguntava pra todo mundo o que eles achavam da ideia da Jazz Sinfônica, e aí o Nelson falou assim: “Antes de eu te responder essa pergunta eu vou te fazer outra: Qual é o ranking do Brasil na música erudita? Daí ele enumerou Europa, Estados Unidos, enfim... tem um monte de gente na nossa frente, ele enumerou Japão, China, Coréia. Agora, qual é o ranking do Brasil na música popular? Você tem os Estados Unidos com aquela potência, aquela indústria absurda, e logo em seguida você tem quem? O Brasil” Então ter uma orquestra que faça a melhor música do mundo, ou uma das melhores músicas do mundo, faz todo o sentido. Que é a Jazz Sinfônica. E tem uma outra coisa, que é uma visão minha, a música erudita é uma música Europeia, ela é tão forte que...eu não vou dizer destruiu, mas ela se sobrepôs a música folclórica e a música popular desses lugares, de tão forte que a música erudita é. Não tem música folclórica na Europa? Claro que tem. Não tem música popular na Europa? Tem, claro que tem. Mas é uma cópia da gente, não é uma música que é natural de lá. Agora, qual é a música natural do Brasil? É a música popular. Então a gente ter este cartão postal de uma orquestra bebendo na fonte da música popular e trazendo pra dentro da orquestra, e fazendo arranjos e daí acontece uma outra coisa por conta disso que é, você está escutando a orquestra uma música perene, você foge dessa obrigação da música popular de ser comercial. Então você traz a música e você cria uma coisa perene, ou seja, nós estamos cumprindo um papel de manutenção da história e da memória musical do país.

Milene: E é importantíssimo!

Fábio: Exato! Isso tudo faz todo o sentido do mundo. Mas isso faz sentido pra mim, talvez faça pra você, mas pra muita gente não faz sentido nenhum. Então é isso. Eu não acho que... o Cyro falava que ele era músico popular, assim como o Radamés falava que ele era músico erudito. E o Cyro se espelhou muito no Radamés Gnatalli. E eu não acho que nem um nem outro eram puros. Eles eram um subproduto dessa união que é a música erudita com a música popular que cria uma coisa que nesse caso é uma coisa mais legal que a gente está criando uma música brasileira orquestral sofisticada. E tem mais ainda, te digo mais, uma das coisas bacanas da Jazz é que a Jazz aponta uma das possibilidades de sobrevivência das orquestras, porque ela está mostrando um caminho possível. Do meu ponto de vista é o melhor possível, mas não precisa ser o melhor. Sem dúvida nenhuma é um caminho possível que é você tocar a música do seu tempo. Porque você sabe ne, orquestra vive do século XIX. Vai chegar uma hora que não vai fazer mais sentido ter tantas orquestras, porque você tem vídeos, tem YouTube, ...então, a não ser que você produza música do seu tempo. E a Jazz Sinfônica faz isto.

Milene: Muito interessante estas coisas que estás trazendo, faz sentido.

Fábio: Minha história com a Jazz neste momento ...aconteceram umas coisas que não foram muito agradáveis por que eu virei maestro e por um pequeno período virei também diretor artístico da orquestra, coisa de 4 meses. E aí os gestores inventaram algo que não deu certo, puseram a culpa em mim e eu saí fora. Por isso que agora eu não estou nem mais regendo, estou fazendo este projeto no arquivo porque enfim, eu sou o cara que conhece esta orquestra profundamente. O que eu acho é que um cara que enxerga na Jazz um projeto... eu acho que nosso papel... eu gosto de dizer que a orquestra foi criada com dois objetivos, primeiro manter viva a tradição das orquestras da Era de Ouro do Rádio, décadas de 40 e 50 do século passado. E número dois, vestir a música popular brasileira com roupagem orquestral. É isso que é a Jazz Sinfônica. Em linhas gerais a gente foge um pouco da música comercial. É difícil a gente tocar “Ai se eu te pego!”. Teve uma época que eu até diria que era impossível a gente tocar esse tipo de música. Hoje em dia não sei se é impossível, mas músicas com o caráter puramente... vou te dar outro exemplo “Eguinha Pocotó” Lembra dessa? Esse é um exemplo clássico de música comercial, vem fácil, pega rápido, os caras exploram o que podem, daí ela some e desaparece e nunca mais ninguém vai ouvir falar desta música. Esse tipo de música a gente tenta fugir. Agora o Brasil é um país com uma riqueza de ritmos, de gêneros, muito grande. É muito difícil você estabelecer... vamos colocar uma palavra que não seja muito adequada, mas, é muito difícil você estabelecer censura, é difícil dizer isso aqui eu faço, isso aqui eu não faço... depende tanto

de tantas circunstâncias, agora em linhas gerais a gente tenta fazer, eu acho que... o importante é que a música seja boa. E uma das coisas que é legal é que uma música boa, seja lá como for, ela continua sendo perene, então você pega os Beatles e eles são perenes, por quê? Porque eles faziam música boa. Tom Jobim é perene porque ele faz música boa. Então você pega os grandes clássicos, Pixinguinha, Dorival Caymmi, Luiz Gonzaga... esses caras faziam música boa. E um cara que estudou música erudita... o que a história nos ensina é que só sobrevive aquilo que é bom. Aquilo que não é bom desaparece, né? O filtro da história se incumbem de apagar. Então na medida do possível... a gente tenta se pautar por esse princípio. Na verdade, tudo depende de como você enxerga uma orquestra. Para mim uma orquestra é um equipamento de resistência...de você conseguir fomentar uma cultura que exatamente foge do que os caras estão consumindo no rádio ou na TV. É uma coisa de resistência cultural. Você está lá promovendo uma música de qualidade. É uma coisa mais profunda, que você senta, você ouve, você vê uma coisa conhecida transformada em algo mais sofisticado, do ponto de vista da sonoridade, né? Não é aquela coisa óbvia. Então eu sempre achei que era esse o nosso papel.

Milene: Me diz uma coisa, a orquestra mudou de nome de Jaz Sinfônica do Estado de São Paulo para Jazz Sinfônica Brasil. Isso aconteceu quando ela veio para a TV Cultura em 2017?

Fábio: Foi, mas agora mudou novamente. Agora chama Brasil Jazz Sinfônica. Na verdade, para os íntimos é sempre Jazz. O nome mudou agora este ano. Por outro lado, eu entendo, pois quem é da área sabe que a Jazz sinfônica é um grupo híbrido que mistura uma orquestra sinfônica com uma Big Band de jazz. Agora quando você leva estas coisas para o público todo mundo acha que a orquestra toca Jazz, e não é verdade, a gente também toca jazz, mas a gente toca fundamentalmente música popular brasileira. Eu tinha proposto assim: Orquestra Jazz Sinfônica a orquestra brasileira de música popular, mas aí tem um projeto da gente viajar para o exterior, e para isso a gente teria de situar melhor o nosso Target, daí, na medida que a gente coloca Brasil Jazz Sinfônica situa melhor o nome. Eu não acho que está errado, apesar de ser estranho, mas enfim... é o que temos.

Milene: É interessante pois ainda a orquestra está em movimento, ainda está mudando. Sabes quantos instrumentos fazem parte do acervo da Jazz?

Fábio: Existem questões pendentes relativas aos mesmos. A Universidade Livre de Música possuía o lado pedagógico e também o lado dos grupos de performance, e estava lotada diretamente na Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. Pela volta do início da década de 2010 chegou-se à conclusão de que a Secretaria de Cultura não poderia ter esse tipo de equipamento lotado diretamente nela, teria que ter um intermediário, e foi aí que surgiram as

OSs, Organizações Sociais. Num primeiro momento, surgiu a OS Tom Jobim que administrava a Universidade Livre de Música. Em 2009 acabaram com essa OS e a dividiram para duas instituições ficando uma cuidando dos grupos de performance, a APA, que era outra OS, e outra cuidando do lado pedagógico, a instituição das irmãs Santa Marcelina. Depois da APA, os grupos de performance foram para a PENSARTE. Houve também o término da Banda Sinfônica do estado de São Paulo. Agora o pessoal da Jazz está vinculado a Fundação Padre Anchieta, porém alguns instrumentos ficaram na Organização Social Santa Marcelina, então estamos em processo de investigação a este respeito.

Milene: Nossa, espero que dê tudo certo e que essa questão se resolva logo! Bom, queria te agradecer essa entrevista. Acredito que teremos que nos encontrar num outro momento para finalizar os assuntos pendente. Muito obrigada pela boa vontade Fábio!

ENTREVISTA 02

CONCEDIDA POR FILIPI PAES DE LIRA (ARQUIVISTA DA ORQUESTRA JAZZ SINFÔNICA), REALIZADA POR ESCRITO, ATRAVÉS DE E-MAIL EM 30/04/2021

Milene: Como é composto o acervo da Jazz? Manuscritos, acervo físico, partes digitalizadas, acervo fonográfico, fotográfico, filmagens...

Filipi: O acervo da orquestra é composto principalmente pelas partituras impressas, originais manuscritos ou versões digitalizadas de cada arranjo, também temos a versão digital que está sendo atualizada para termos uma cópia digital de todo material. Também temos acervos fotográficos e fonográficos que eram guardados por outras áreas administrativas da orquestra, hoje com a vinda para a Fundação Padre Anchieta estão novamente no arquivo e serão catalogadas e guardadas.

Milene: Como está organizado este arquivo?

Filipi: As partituras recém uma numeração, chamada de “tombo” por ordem cronológica. Assim que um arranjo é requisitado ou comprado pela orquestra e produzido no arquivo, ele será catalogado com um número de tombo para ser armazenado depois.

Milene: Tem “incipts” nas partituras?

Filipi: Não

Milene: Tem muitas partituras incompletas?

Filipi: Algumas, principalmente do acervo antigo, quando a orquestra ainda não dispunha de um recurso para digitalizar as partituras. Partes podem ser perder por desgaste, descuido ou transporte.

Milene: Quantas partituras originais da orquestra tem no acervo?

Filipi: No momento não temos um número exato ou aproximado do número de originais do acervo.

Milene: Sabes quantos arranjos foram feitos para a orquestra Jazz?

Filipi: Aproximadamente 2500 arranjos, entre arranjos originais, versões, reduções e ampliações de arranjos antigos.

Milene: Sabes quantas composições foram feitas especialmente para a Jazz?

Filipi: Não temos um número exato, o acervo da Jazz é feito principalmente de arranjos de músicas e canções já existentes. Durante a atuação do maestro Cyro Pereira, além de regente e arranjador ele também atuava como compositor residente, então as obras que temos desenvolvidas especialmente para a Jazz são, quase na sua totalidade, obras dele. Mas representam uma porcentagem pequena do acervo.

Milene: Como se dá o acesso ao arquivo?

Filipi: O acesso ao arquivo físico e digital é feito por mim e pelos maestros.

Milene: Tu és responsável por que tipo de acervo?

Filipi: Sou responsável por todo acervo de partituras, físico e digital da orquestra. E com o avanço da catalogação do material fonográfico, fotográfico e histórico também ficarei responsável por eles.

Milene: Podes especificar em números quantas partituras ao todo a Jazz tem e como elas estão divididas? Quantas manuscritas?

Filipi: Aproximadamente 2500 arranjos, entre arranjos originais, versões, reduções e ampliações de arranjos antigos. Não é possível, no momento, especificar quantos manuscritos. Estão divididas por ordem de tombo.

Milene: A TV Cultura gerencia algo do arquivo?

Filipi: A TV Cultura passou a realizar gravações dos concertos da Jazz Sinfônica em 2017, quando assumiu a orquestra. Agora o arquivo sinfônico também faz parte do acervo deles, mas os outros departamentos da Fundação cuidam do acervo áudio visual que a própria Cultura produz.

Milene: E o arquivo fonográfico, como está organizado? Tem quantos itens? Onde está localizado fisicamente?

Filipi: O arquivo fonográfico ainda está sendo reorganizado, a mudança de Organizações Sociais selecionadas para gerir a orquestra sempre acarreta em mudanças na organização desse material, e apenas nesta gestão o material está sendo adicionado ao escopo do arquivo sinfônico. Por isso ainda está guardado juntamente com material histórico da Jazz aguardando seleção, catalogação e armazenamento.

Milene: Como podemos ter acesso?

Filipi: Através de requisição aos Maestros ou Coordenador de Arquivo.

Milene: Existe algum projeto de digitalizar este acervo?

Filipi: A digitalização é feita por mim. Existe uma discussão atual com a direção da Fundação Padre Anchieta para unir as forças e pessoal do departamento de arquivo da Fundação (CDOC) para acelerar o processo de digitalização.

Milene: O acervo físico corre algum risco de sumir, por descuido ou uso incorreto?

Filipi: Ao longo dos anos o arquivo físico já sofreu baixas por descuido e má utilização, inclusive de músicos da orquestra, principalmente com a mudança de pessoal e gestão do arquivo de profissionais não habilitados para o manejo de arquivo e não acostumados com o ambiente profissional de uma orquestra. Atualmente, meu principal esforço é o de recuperação da ordem do material e adequação do acervo a um padrão profissional de catalogação e armazenamento. Já a alguns anos, graças ao esforço do Maestro Fábio Prado e à minha gestão do arquivo, não existe mais a possibilidade de perda ou mal uso do material.

Milene: Onde se localiza este acervo?

Filipi: Dentro da Fundação Padre Anchieta em São Paulo, na Sala Brasil Jazz Sinfônica.

Milene: E o acervo instrumental?

Filipi: O instrumental da orquestra também é mantido pela fundação, tanto nos teatros em que a orquestra ensaia quanto na sala da Jazz.

Milene: A Jazz costuma emprestar algum item de seu acervo?

Filipi: Na verdade, os direitos de cada obra pertencem aos arranjadores. Por isso cada obra necessita da autorização do arranjador ou dos gestores do espólio para ser executada. Quando necessário transmito o material ao requisitante por autorização do detentor dos direitos.

Milene: E quanto às obras do Cyro, você tem o acesso às partituras que ele fez?

Filipi: O acervo também conta com o material original do Maestro Cyro Pereira. Atualmente a filha do Maestro, Luciana Pereira, em um esforço de manutenção da obra artística do pai está digitalizando o material e recolhendo as partituras originais para acervo pessoal da família. Esse material original permanece de forma digital no arquivo sinfônico. Além das partituras manuscritas que foram atualizadas para formato digital em programas como Sibelius e Finale.

Milene: Sabes quantas e quais são?

Filipi: No momento não

Milene: Como elas estão?

Filipi: Armazenadas junto do restante do acervo físico, nos armários do arquivo.

Milene: Ainda se tem os manuscritos destas obras?

Filipi: Sim, de parte do material.

Milene: Até quando o maestro Cyro ficou na Jazz?

Filipi: O Maestro Pode responder essa pergunta com mais precisão, não cheguei a conhecer o Maestro Cyro.

Milene: Como podemos saber o número exatos de apresentações da orquestra?

Filipi: Seria necessário fazer uma pesquisa neste material histórico, pois essa informação não foi catalogada em sua totalidade.

Milene: Qual a média anual de concertos?

Filipi: Hoje em dia esse número varia bastante. Mesmo antes da pandemia a média anual de concertos chegou a mudar muito. Depende sempre da gestão e do orçamento da orquestra.

Milene: A média de 100 composições feitas para a Jazz por ano ainda continua?

Filipi: Em períodos de normalidade, sim.

Milene: Vocês possuem os programas antigos da Orquestra?

Filipi: Sim, possuímos arquivos digitais e físicos dos programas da orquestra.

Milene: Como podemos saber se uma obra foi tocada com a orquestra?

Filipi: Consultando o catálogo do arquivo.

Milene: E quantos links temos disponíveis para assistir, sabes?

Filipi: Não temos o número exato, o canal de YouTube da orquestra é gerido pela Fundação, que está movendo seu material para uma plataforma própria.

Milene: Quais as plataformas utilizadas para esse material fonográfico?

Filipi: Por enquanto, o canal de YouTube da TV Cultura.

Milene: E em relação aos instrumentos da orquestra, queria saber o que pertence à orquestra

Filipi: Da orquestra temos os instrumentos de percussão, os pianos e o contrabaixo.

Milene: Quais seriam esses instrumentos de percussão? Quantos pianos?

Filipi: Xilofone, Vibrafone, Glockenspiel, 4 tímpanos, Congas, bumbo sinfônico, zabumba, surdo, bongos, carrilhão, djembé, diversos tipos de pratos. E muitos instrumentos menores de efeito, não poderia listar todos, não tenho certeza se o pessoal tem uma lista detalhada. Acho que eles vão de cabeça. Temos um piano de cauda e um elétrico, mas não tenho as marcas e os detalhes.

ENTREVISTA 03

CONCEDIDA POR NELSON AYRES, REALIZADA E GRAVADA ON-LINE EM

28/04/2021

Milene: Boa Noite Nelson! Quanto tempo! Obrigada por estares aqui comigo compartilhando tuas experiências. Podes me falar um pouco da Jazzinha? Quem teve a ideia de iniciar esta orquestra jovem?

Nelson: Então, você lembra da Akiko Oiafuzo? Ela foi diretora da ULM lá na Três Rios. Acho que foi ela quem teve a ideia. Teve o Roberto Sion que ficou com esta orquestra durante muitos anos, que detesta ser chamada de Jazzinha, chamamos de Orquestra Tom Jobim. Então, ele ficou muitos anos à frente desta orquestra e depois teve de mudar por várias razões, e está há mais ou menos cinco anos que está o Tiago Costa, que você não deve conhecer, que é pianista também e muito bom arranjador e eu. Nós estamos dividindo esta responsabilidade.

Milene: Que ótimo Nelson!

Nelson: Agora o seguinte, se você ouvir dá um susto! Abre aí um vídeo da Orquestra Jovem Tom Jobim e você vai ver que a coisa é feia ali...

Milene: Imagino! A gurizada tem garra e isso faz diferença, né?

Nelson: Faz sim! E tem a linguagem, mais do que o pessoal da Jazz Sinfônica..., é mais coeso. E tem a grande vantagem de todo ano ter teste para todo mundo. Então ninguém acomoda, fica todo mundo esperto.

Milene: Tem que ser assim né? A nossa parte é muito técnica e tem que estar ativo sempre, não pode parar.

Nelson: Isso aí.

Milene: Diz uma coisa Nelson, eu queria buscar algo sobre os primórdios da Jazz. Tu tens lembranças de como foi este nascimento? Por que foi o Arrigo Barnabé que teve a ideia, mas como é que foi? Quando te convidaram para fazer parte da orquestra?

Nelson: Então, o Arrigo era assessor de música do Fernando Morais que era na época o secretário de cultura, e o Fernando comprou a ideia. E eu fui a primeira pessoa com quem o Arrigo falou, por que eu já tinha a Big Banda, aquelas coisas todas, e ele conhecia. Só que eu sou muito “advogado do Diabo”, eu comecei a pôr os problemas. Falei que não tem repertório, que então eu não poderia ser sozinho, tinha que chamar mais gente para escrever os arranjos,

talvez até para reger. Eu tinha dado a sugestão para eles, disse: “Olha as orquestras são muito acomodadas, então precisa ter teste a cada, no mínimo, três anos, para renovar”. Ele acabou achando que eu estava complicando muito e desistiu de mim. Foi daí que ele foi atrás do Cyro, e daí a orquestra começou. Você estava lá desde o começo?

Milene: Sim, eu fiz o primeiro teste. Éramos quatro violoncelistas na orquestra, o Zygmunt Kubala, a Ji Yon Shim, o Alexandre Diel e eu.

Nelson: Ah... bom, lembrei. Então, os chefes de naipe não fizeram teste, foram meio escolhidos, então era o quarteto municipal, né? Os quatro chefes de naipe das cordas, com a Maria Vischinia, o Kubala, o Marcelo Jaffé e ...não me lembro quem era o segundo violino do quarteto. Mas, em todo caso, os outros foram convidados, o Toniquinho na bateria, o Gabriel na cozinha... foi tudo gente convidada, o que não foi muito bom. Em todo caso você deve lembrar que no começo tinha o Amilson Godoy e o Luiz Arruda Paes além do Cyro. Daí acho que o pessoal não gostou de alguma coisa, um projeto do Amilson, não sei direito, e me chamaram novamente, mas eu peguei o bonde andando desta vez, com todas as vantagens e problemas que vieram daí.

Milene: A Jazz usava uma sala da ULM no início. Como era o arquivo da orquestra?

Nelson: Sim, a orquestra usava uma sala que pertencia a ULM. Devia ter um arquivo muito pequeno na época que foi crescendo e ficou monumental.

Milene: Esse problema de não ter uma sala própria foi bem complicado não?

Nelson: Sim, na época eu lembro que tinha um cara que cuidava das partituras na época e uma vez eu entrei na sala e era um negócio assim, várias mesas com pilhas de partituras, e ele não conseguia organizar as coisas. Muita coisa se perdeu. Foi um negócio meio dramático.

Milene: Isso bem no início não?

Nelson: Nem tanto, durou até quando eu saí, que foi no final dos anos 1990 ou dois mil, alguma coisa assim. Daí que a gente viu o desespero que estava lá. Era muito amador tudo ali. A direção também, era tudo de amador. É uma pena, mas agora o arquivo parece que está melhorando, tem um cara que é um bom arquivista por lá.

Milene: É o Lira? Ou o Fábio Prado?

Nelson: Eu não sei. O Fábio era regente assistente e agora que mudou para um colegiado... então são três regentes que formam o conselho artístico e o Fábio não faz parte, então pode ser que ele esteja no arquivo mesmo.

Milene: Quem são os regentes deste conselho, tu sabes?

Nelson: Então o Ruriá Duprat, é o presidente do conselho. Daí está o Tiago Costa que também é meu colega lá na Tom Jobim, e o João Maurício Galindo. Então é um triunvirato, mas quem está a frente é o Ruriá Duprat. Você conheceu?

Milene: Não, eu não o conheci.

Nelson: Ele é um cara muito bom. Ele tem um espírito legal, muito do bem e bom produtor musical, ele tem boas ideias e é animado, conhece todo mundo, e isso é superimportante.

Milene: Com certeza! Agora deixa eu voltar um pouquinho na história da Jazz. Quando o Arrigo te convidou para fazer parte da orquestra na primeira vez, ele já tinha este nome Jazz Sinfônica na cabeça? Como surgiu a ideia dessa nomenclatura para a orquestra?

Nelson: Isso foi uma ideia do Arrigo porque Jazz Sinfônica é o nome técnico deste tipo de orquestra, que é uma orquestra sinfônica com saxofones, bateria, baixo, enfim, há muitos anos já se chamava de *Sinfonic Jazz* nos Estados Unidos. Então ele pegou este nome. É meio infeliz né? Porque parece que a gente faz música americana. A orquestra sempre sofreu um pouco com este nome... não é bom.

Milene: E me diz uma coisa, a Jazz mudou de nome em 2017 quando foi para a TV Cultura. Passou de Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo para Jazz Sinfônica Brasil. Esse casamento com a TV Cultura como foi?

Nelson: Eu não sei direito por que eu saí em 2000. Mas o que eu sei é que tinha um problema muito sério administrativo. Então teve uma época que tinha uma organização social cuidando da Jazz. Chamava-se Amigos da Jazz Sinfônica. Eu era até do conselho. Mas daí sempre tinha problema junto com a secretaria de cultura etc. e o jeito que eles encontraram para resolver esses problemas foi colocar a orquestra para ser administrada pela Padre Anchieta. Mais ou menos o que aconteceu quando houve a mudança da OSESP quando a Padre Anchieta teve que gerir a orquestra feita com as pessoas que não ficaram na nova OSESP, que acabou acabando, deixando de existir. Lembra dessa história? Então foi uma situação parecida. Só que a Jazz tinha uma cara mais interessante para a cultura do que a antiga orquestra da OSESP, que se chamava Orquestra Cultura. Então eu acho que a Jazz está sendo mais bem vista lá dentro. Foi uma solução burocrática e não artística.

Milene: Entendo. Agora será que eu poderia te fazer algumas perguntas a respeito do Cyro?

Nelson: Imagina, eu adorava o velho!

Milene: Então conta como é que era a tua relação com o Cyro?

Nelson: Tem uma coisa que você precisa saber antes de mais nada. Quando eu era adolescente, eu sempre gostei dessa história de arranjo. Eu comecei a estudar saxofone com um cara chamado Piraí que era saxofonista da orquestra da Record. E ele me levava as vezes para ver os ensaios lá na Record porque eu adorava o negócio da orquestra e o Cyro era o meu ídolo na época. E não sei quantos anos depois a gente acabou trabalhando junto. E o Cyro é o maior orchestrador da História da Música popular brasileira, eu ponho ele acima do Radamés e desses caras todos. Ele realmente tinha conhecimento, ele sabia mesmo, e tinha muita experiência. Então foi muito legal trabalhar com ele. Nós tínhamos estilos muito diferentes, jeitos diferentes de fazer música, então acho que a orquestra se beneficiava um pouco dessas diferenças, pois não era um caminho só.

Milene: Como tu vias esses dois caminhos já que tu tiveste uma instrução bastante sólida, não é? Tu foste para fora do Brasil estudar...

Nelson: Nunca tivemos problema nenhum por causa disso. A gente simplesmente fazia tudo junto e cada um com o seu estilo. E era muito legal isso, dava um “barato” na orquestra.

Milene: Diversifica a sonoridade, não é?

Nelson: Isso, diversifica muito. E o Cyro, se você fala que ele é um pouco mais tradicional ou um pouco mais ortodoxo, tudo bem, mas era bom, eram muito bons os arranjos dele. Difícil as vezes, ele gostava de escrever coisas difíceis para encher o saco dos músicos. Agora ele era muito difícil de segurar porque ele não tinha “saco” de ensaiar. Você lembra disso né? Ele passava duas vezes, xingava todo mundo, levantava, jogava as partituras no chão, ia embora...daí chegava na hora da passagem de som ele dizia: “Agora eu vou ensaiar”. Daí eu dizia: “Cyro não dá para ensaiar agora, tem o artista pra passar o som”, daí ele dizia que queria ensaiar e era uma coisa... ele me deixava completamente louco! Acho que, dois centímetros de cada lado dessa careca, é por causa do Cyro Pereira! Mas isso era a parte burocrática, a parte artística dele por um lado e principalmente a parte afetiva do Cyro com relação a mim e a todo o pessoal da Jazz era muito profunda. Ele era um cara que realmente amava as pessoas. Ele brigava com todo mundo em cima do palco, mas saía para tomar cerveja e contar piada, falar bobagens.

Milene: Ele gostava desse trabalho em equipe na orquestra?

Nelson: Ele gostava porque era a gente que fazia tudo o que ele queria e segurava a “onda dele”, e ele sempre se deu bem com todo mundo. Ele era uma figura muito querida e todo mundo

respeitava e gostava dele. Até hoje os caras tocam os arranjos dele lá na Jazz e fazem uma onda com o nome dele por que ele realmente merecia né? Ele foi, mais do que eu, a cara da Jazz, mais do que qualquer outro regente que andou por lá.

Milene: A filha do Cyro chegou a morar aqui no Rio Grande do Sul e por volta do ano de 2000 eu fui visitá-los, e ele me deu um monte de partituras num envelope endereçado para a UFRGS. Continham vários manuscritos seus. Como a biblioteca estava passando por reformas eu não deixei na UFRGS com medo que fossem danificados. E prometi que iria entregar para a UFRGS esses manuscritos editados. Esse projeto está se concretizando agora com o meu doutorado.

Nelson: Que legal! Qual o tema do teu doutorado?

Milene: Eu estou fazendo em cima da Brasileira n. 3 do Cyro. E nesse manuscrito que ele me deu, não tem dedicatória, eu não sei se já foi tocada por alguém. Não tem nenhuma gravação no Youtube. Tu lembras desta Brasileira?

Nelson: Eu acho isso inédito viu, eu nunca tinha ouvido falar nisso. E você já tocou?

Milene: Não, eu estou no processo. Estou restaurando a parte, fiz uma redução para piano, e eu estou querendo gravar a obra com a orquestra aqui do Instituto de Artes da UFRGS. E também quero gravar com a minha pianista que está na França. Então tu não conheces esta obra? Nunca ouviste esta Brasileira?

Nelson: Nunca ouvi falar disso! E o que mais você tem nos seus manuscritos do Cyro?

Milene: Eu tenho outras peças como o Beatriz, que tocamos com o Marcelo Jaffé fazendo solo na viola. Eu tenho o Feitio de Oração e mais algumas outras peças. E a filha do Cyro está agora fazendo o acervo do Pai, pois parece que a Jazz não tem interesse nas obras manuscritas.

Nelson: Pois é, engraçado, não tem um “barato” de consciência na Jazz. Quem sabe agora com essa mudança ... vamos ver o que acontece.

Milene: E me diz uma coisa, agora estás trabalhando ativamente com a orquestra Tom Jobim, é isso? Como é a linha de trabalho deles? Quantos concertos faziam? Onde que é a sede deles?

Nelson: Então. É um projeto pedagógico, faz parte da Escola de Música do Estado de São Paulo, EMESP, que é a antiga ULM. Estamos sediados na frente da OSESP, num antigo hotel que virou escola. É um lugar bem precário e um local “barra pesada”. Mas agora fazem dois anos que a escola ganhou o Teatro São Pedro para ela.

Milene: Na Barra Funda?

Nelson: Isso. Então esse Teatro São Pedro agora é a sede de todos os corpos estáveis da EMESP, inclusive a estadualzinha, que é a orquestra jovem do estado de São Paulo, e da banda jovem.

Milene: Mas não tinha uma orquestra do Teatro São Pedro?

Nelson: Ainda tem. É uma orquestra que faz ópera. Então são 4 orquestras dirigidas pela EMESP e mais um grupo vocal. São cinco grupos enormes. E a gente ensaia também no Caetano de Campos que é uma escola na Aclimação, não sei chegaste a conhecer...

Milene: Não conheço, não.

Nelson: É um lugar grande com um palco grande de uma escola pública, que é onde ensaia a Jazz Sinfônica também.

Milene: Que interessante! Bom saber! Agora podemos voltar um pouco? Podes me falar o que tu achas da técnica do Cyro?

Nelson: O Cyro é mais sofisticado como orquestrador, como um cara que conhece instrumentos, e cuidado... Eu não sei se essa Brasileira é manuscrita a tinta, escrita a mão, é?

Milene: Sim.

Nelson: Sem correção, certo?

Milene: É, sem correção.

Nelson: Impressionante! É impressionante como é que o velho fazia isso aí.

Milene: Claro que tem errinhos de vez em quando, mas eu não sei como ele conseguia, é impressionante mesmo. Agora me diz uma coisa, o Radamés trabalhava na Rádio Nacional e lá na Rádio eles tinham esses objetivos de difusão cultural. Tu achas que com a formação da Jazz também tinha esse intuito de difusão cultural ou nacionalismo? Como tu defendes a criação da Jazz Sinfônica?

Nelson: Então, a justificativa para Jazz e para Tom Jobim é assim, você pensa no seguinte: qual é o ranking do Brasil na música erudita no mundo? Nós estamos atrás da Europa inteira, dos Estados Unidos, do Canadá, do Japão, da Coreia, atrás da Argentina, Chile, ou seja, nós não temos uma história de música erudita no Brasil. Agora pensa, qual é o ranking do Brasil na música popular no mundo? Os Estados Unidos é o primeiro por que eles têm a potência do dinheiro atrás, agora, depois deles somos nós. Não tem outro país que seja mais conhecido pela excelência da música popular do que o Brasil, não é? Pela variedade de estilos que é muito maior que nos Estados Unidos. Nós temos essa riqueza que é o casamento da tradição europeia

com a tradição africana, que é onde toda a música popular no mundo é baseada, mas nós temos original aqui, a gente não é cópia de nada. Então eu acho que, o que faz sentido na cultura da música popular brasileira é dar força para este aspecto da cultura, da música popular. Eu acho meio chato você falar: o Brasil é um país forte culturalmente por que nós sabemos tocar Beethoven. Não é isso, isso é falso. Então eu acho que a Jazz sinfônica veio dar uma roupagem sofisticada e grandiosa a esta tradição toda da música popular, que é o que nós fazemos também lá na Tom Jobim.

Milene: E é lindo! A nossa música popular é riquíssima!

Nelson: É o máximo! E tem uma coisa interessante. (Sempre comparando com os americanos) se você pegar o Gershwin, o Cole Porter, aqueles compositores todos dessa época, se você pegar a música de uns e você fala que...isso não era música do Gershwin ou será que era dele ou do Cole Porter ou do Yang? É tudo mais ou menos a mesma coisa. E aqui no Brasil o Milton Nascimento é completamente diferente do Chico Buarque que é completamente diferente do Gilberto Gil, que não tem nada a ver com o Caetano Veloso que é diferentíssimo do Ivan Lins que é completamente diferente do João Bosco. Isso que é o “barato”! Cada compositor vai para um lado diferente. Cada região tem uma história diferente. Nossa é uma riqueza...é uma coisa imensa. Então, a gente tem que explorar isto.

Milene: Verdade! Com certeza! Agora tu me lembraste o fato de que na época que eu tocava na Jazz o Tom Jobim estava por lá. Como foi a estada dele na ULM? O que aconteceu? Foi um golpe de marketing? Como foi esta gestão dele?

Nelson: Não sei se debes colocar no teu trabalho, O Jobim naquele primeiro festival em 1990, 91, que foi a primeira apresentação da Jazz ele apareceu como patrono não só da Jazz como também da ULM. Daí realmente era uma jogada de marketing. No começo se chamava Universidade Livre de Música Tom Jobim. Mas se precisava pagar uma grana para ele. E para pagar esse dinheiro tinha que se justificar de alguma forma. Então essa coisa dele ser o primeiro reitor foi uma maneira de dar esse dinheiro para ele. Mas ele não estava muito interessado no negócio todo. Ele até falava: eu vou ser diretor da universidade livre de música? Ou seja, a Universidade está livre de música, ou seja, não tem nada de música, é isso?

Milene: Que engraçado!

Nelson: Pois é! Então é isso..., mas agora acho que o nome dele é um nome legal, de respeito. E é um sinônimo da boa música brasileira. Então eu acho que o nome da nossa orquestra é muito feliz por exemplo. Orquestra Tom Jobim é o máximo, não?

Milene: Com certeza!

Nelson: Já diz o que é, ao contrário de Jazz Sinfônica que é um pesadelo.

Milene: Hahaha!!! Não vamos falar disso! Voltemos! Na época que eu tocava na Jazz estava o Zygmunt Kubala como Spala dos violoncelos. Ele ficou até a tua saída?

Nelson: Não. Eu não me lembro quando ele saiu nem as circunstâncias que o levaram a sair, mas quando eu estava lá por muito tempo foi o Bob o violoncelo principal. Mais ou menos na época que o Kubala saiu do quarteto e o Bob entrou no quarteto. Ele ficou muito tempo por lá.

Milene: Olha só...não sabia que o Bob tocava na Jazz...talvez essa Brasileira n. 3 tenha sido escrita para ele tocar... será?

Nelson: Não tenho a menor ideia. Só sei que o Bobo ficou bastante tempo por lá.

Milene: Mas na época inicial da orquestra, quando entrou o Kubala, tu sabes como era a relação do Cyro com o ele?

Nelson: Eu não sei quem indicou o quarteto para serem os *spallas*, se foi ideia do Arrigo ou do próprio Cyro, mas eles se davam muito bem. Com toda a maluquice de ambos, eles se davam muito bem, que eu me lembre.

Milene: O Cyro não tinha problema com nenhum deles?

Nelson: Não, pelo contrário, como eu estava te falando, todo mundo se amava ali. Era um clima muito bom.

Milene: Com certeza! Me lembro muito bem desse clima! E me diz uma coisa, tu chegaste a presenciar o processo de composição do Cyro? De arranjo? Chegaste a ficar perto e vivenciar esse processo de composição ou ele já chegava com as músicas prontas?

Nelson: Eu sei que ele trabalhava em casa, sem piano e com o rádio ligado pelo seguinte, é uma história que eu não vi, mas me contaram. Dizem que lá na TV Record tinha uma sala com várias mesas e em cada mesa ficava um maestro e do lado o cara que ia cantar a música cantando ou mostrando no violão e tinha seis caras ao mesmo tempo trabalhando com um cara cantando outra música do lado. Era um maestro e um copista, pois eles escreviam os arranjos que iam tocar de noite. Então o maestro fazia uma página, passava para o copista que saía copiando, daí o maestro dizia, canta aí a segunda parte como é que é, e ele ia fazendo assim. Enquanto isso, do lado desta sala, sem porta, a orquestra estava ensaiando, então era outra música tocando. Então o Cyro me falava que não conseguia escrever sem estar ouvindo outra coisa ao mesmo tempo, porque ele estava acostumado com esta loucura. E volta e meia ele chegava orgulhoso

mostrando: Olha o que eu fiz, uma peça para *piccolo* e tuba. Foi até engraçado porque daí ele falou: mas a gente não vai poder tocar. Eu falei: Mas por quê? Ele disse: Por que é o boi e a Fabíola! O boi é aquele cara imenso e a Fabíola era pequenininha! Vai ficar ridículo!!! Eu falei: Nada! Vai ser divertido! Ele disse: Não, mas eu não quero fazer eles passarem vergonha. Daí eu falei: Então vamos perguntar para eles. Daí perguntamos para eles e obviamente eles quiseram tocar e não teve problema nenhum. Mas ele era meio encanado com umas maluquices. Mas eu nunca cheguei a ver o Cyro trabalhando mesmo. A filha dele pode te contar melhor como era este processo.

Milene: Vou falar com ela sim. Agora me conta sobre o arquivo da Jazzinha, como ele começou?

Nelson: O arquivo da Tom Jobim é o arquivo da EMESP, e é um arquivo de todo mundo, da sinfônica jovem, da banda jovem. É um arquivo enorme, tem parece, quatro pessoas trabalhando por lá em tempo integral. É uma confusão monumental, mas é muito bem-organizado. Esse arquivo é geral para todas as orquestras e para a escola também. Todo o material dos grupos da escola, tudo mesmo vai parar neste arquivo, mas é bem-organizado. Para saberes sobre o arquivo da Jazz o ideal é falar com o Fábio Prado. Ele inclusive fez um documentário sobre a Jazz. Você sabia?

Milene: Pois então, teve o documentário A Nave em 2011, tu assististe?

Nelson: Não, nem sabia. O Fábio é o cara mais ligado com essa história do arquivo da orquestra. Ele é a pessoa ideal para você perguntar pois ele gosta de mexer com isso. E se você falar que era da primeira formação ele vai adorar.

Milene: Imagina! E ainda tem gente dessa época por lá, não? Tem o Renato Kutner da viola, não?

Nelson: sim, algumas pessoas como o Iran do trombone baixo, acho que está saindo agora, a Paula que era do saxofone e das cordas tem “um monte” de gente, o Uli dos violinos, o Alex do violino.

Milene: Tenho que voltar pois são 30 anos afastada...tu gostarias de colocar mais alguma coisa? Como tu te sentes? Teu trabalho é muito importante e respeitado. Tua música marcou uma geração, marca ainda. Então tu tens uma responsabilidade em cima desta nova geração, né?

Nelson: Bom, eu estou adorando fazer este trabalho com a molecada da jazzinha. É muito mais interessante. Você não tem a sonoridade profissional, mas você tem uma garra. A gente sente como tu falaste, útil para alguma coisa. Na Jazz era mais...vamos fazer o trabalho que a gente

tem que fazer...e o que eu sinto na Jazz era que as vezes ela não tinha muita direção, não direção com um diretor, mas não tinha um caminho muito bem estabelecido, e acabou sendo reconhecida como uma orquestra que acompanhava convidados, né? Quando tem um concerto da Jazz todo mundo pergunta quem é o convidado. Acabou tendo esse pecado... eles não tiveram muito cuidado de tentar criar na orquestra uma personalidade, que ela tinha na época que o Cyro e eu estávamos. É o problema de nenhum dos dois, eu e o Cyro éramos regentes, mas a gente sabia o que queria e sabia pedir. O que não acontece com alguns regentes, com mais técnica que se tenha, as vezes fica faltando algum sabor.

Milene: Desarticula o discurso do conteúdo, isso?

Nelson: Exatamente. É normal né? Você que estudou na Bulgária eles devem tocar música Búlgara como ninguém deve tocar, né? Este é o “barato” deles. A gente tem o nosso barato aqui. E se você coloca alguém que tem um sonho de fazer o ciclo de Brahms ou de Beethoven para reger uma orquestra de música popular...é mais complicado. Faltou a presença de um arranjador regente. O Cyro, com toda a maluquice dele, ele passava o que ele queria nos ensaios... brigando com todo mundo... mas eu sentia que a música vinha. Então eu acho que é isso que falta, e é isso que a orquestra Tom Jobim tem, por que lá tem dois caras formados em música popular regendo a orquestra. E também lá a gente sempre se preocupou com os nossos concertos, que são sempre temáticos, não para o público, mas por causa do problema de ser um projeto pedagógico. Então em cada concerto a gente quer ensinar a orquestra alguma coisa na música brasileira. Então a gente faz um concerto sobre Choro, com vários estilos de Choro, traz dois ou três convidados músicos instrumentistas, bons “choristas” pra tocar junto com a molecada... Daí em outro a gente vai falar do Clube da Esquina, Milton Nascimento, música lá de Minas Gerais. Daí outro programa a gente vai falar do Samba-Jazz década de 60, como é que foi... Então em cada programa a molecada toma contato com diferentes aspectos da música brasileira, e o público também. Então tem uma solidez de programação que não é baseado em cima de quem é convidado e que vai ser acompanhado pela orquestra, é uma outra trip, que eu acho mais legal. Então a gente chama a Zélia Duncan, mas não é pra ela fazer o repertório dela. A gente pergunta: Zélia queres fazer música do Gil? Então o tema é o Gil (Gilberto Gil) e a Zélia é a convidada. Porque a ideia não é o Gil cantando a música do Gil, é mostrar a música do Gil que transcende o próprio artista. Então tem todas essas coisinhas que a gente pensa que eu acho que dão um peso na orquestra.

Milene: Nossa Nelson, quero te agradecer do fundo do coração! Muito obrigada! Adorei conversar contigo depois de tanto tempo!

Nelson: Nossa, pois é depois de 25 anos!!! Quando quiser estamos à disposição ainda mais agora na pandemia!

Milene: Grande abraço!

ENTREVISTA 04

CONCEDIDA POR LUCIANA DE BARROS PEREIRA (FILHA DE CYRO PEREIRA),
REALIZADA E GRAVADA ON-LINE EM 08/07/2022

Milene: Boa Noite Luciana! Posso te chamar de Nana?

Luciana: Pode sim, lógico!

Milene: Então Nana, muito obrigada por aceitar este convite! Estou muito feliz de te reencontrar depois de tantos anos!

Luciana: Eu também, com certeza!

Milene: Nana, primeiro eu gostaria de te perguntar tu és filha única?

Luciana: Não eu tenho um irmão gêmeo e mais um outro irmão mais velho, mas eles não têm a mesma intimidade com nosso pai. Talvez pelo fato de eu ser bailarina e gostar tanto de música, ter estudado por alguns anos piano, me faz ter mais afinidade com meu pai e minha mãe.

Milene: como era a tua relação com o Cyro. Como ele era como pai?

Luciana: Ele era uma pessoa muito fechada, muito tímido e introspectivo. Mas ao mesmo tempo ele era muito amoroso. Tudo o que ele tinha de engraçado na rua deixava lá fora. Ele era muito reservado. A minha mais remota lembrança dele é numa mesa escrevendo, nem é tocando piano, mas sempre compondo. Ele estava sempre com uma caneta e o papel compondo, ainda tenho aqui algumas composições dele da época da rádio que ele usou um lápis para compor, mas assim, 95% das composições que eu tenho aqui, desde a primeira que ele fez em 1947 que achei aqui está escrito com caneta, canetinha, não caneta bic, nem sei que caneta era, com tinta, mas não era caneta comum.

Milene: Ele nunca usou um computador?

Luciana: Não, ele nem sabia ligar um computador. Só mais tarde, muito mais tarde eu fui compreender que ele, na verdade, tinha uma missão, que era a composição. Ele tinha muita dificuldade de se expressar através das palavras, ele gostava de se expressar através da música. Então ele vivia na estante dele compondo e minha mãe fazia tudo em casa. As vezes ele estava tão absorto no trabalho dele que eu dizia que ia em algum lugar, por exemplo: “pai vou dormir na casa da minha amiga tal, avisa a mãe que eu só volto amanhã”, ele dizia “tá... tá” e voltava a escrever. No dia seguinte eu chegava e minha mãe me dava uma bronca pois estava desesperada pensando de tudo, e perguntava por que eu não avisei nada, bem daí eu dizia que tinha avisado meu pai e ele nem lembrava. Então era assim, ele era meio desligado, pensando

sempre na música. Tanto que, a grande maioria das coisas que ele queria dizer para nós, ele escrevia, a maior parte das coisas ele escrevia música com dedicatória para minha mãe, para mim, para os meus irmãos.

Milene: Como foi aquela história dos “parabéns a você” que ele compôs ao contrário e perguntou se a tua mãe reconheceu na música?

Luciana: Então, foi no aniversário de 45 anos de casados, ele fez para minha mãe, chama enigma 45. Foi uma brincadeira que ele fez em casa para minha mãe e colocou num quadro. Depois ele tocou e perguntou para ela se ela conseguia descobrir o enigma. Nem ela nem ninguém conseguiu descobrir o enigma daquela música, daí ele disse que era os ‘parabéns ao contrário’.

Milene: Então ele gostava de usar este tipo de técnica?

Luciana: Ele gostava sim. Eu costumo dizer que ele era um poeta da música, porque, por exemplo, aquele arranjo que ele escreveu: Poema para o Tom, que está no CD, ele intercala cada frase da música triste com uma frase da música Dindi. Então ele compõe um poema musical com uma frase de cada música. “Triste é viver na solidão, ai Dindi, na dor cruel de uma paixão, se soubesses a dor cruel de uma paixão, ...” ele fazia essas brincadeiras com as melodias, né? Era muito divertido. Ele tinha uma inquietação muito grande dentro dele, de externar tudo aquilo que ele sentia, e a forma que ele conseguia dizer era através da música. Ele escrevia muitas cartas para minha mãe, para gente.

Milene: Cartas escritas no papel?

Luciana: Sim, para minha mãe ele escrevia muito, bom, ele escrevia mais música mesmo, mas quando ele queria falar alguma coisa ele escrevia, e a minha mãe depois de ler ia lá conversar com ele sobre o assunto escrito. Ele não conversava, ele tinha um bloqueio, então esse era o modo dele se expressar. Para mim ele escreveu algumas... outro dia eu achei e me emocionei muito. Pros meus irmãos ele não escreveu muito não. A minha mãe acabou sendo mãe e pai ao mesmo tempo, pois, enquanto ele trabalhava a noite, regendo, em espetáculos, na rádio, televisão, concertos, ou compondo ela ficava com a gente. Ela levava para todos os lados, ensinou a dirigir a fazer tudo pois entendia que a missão dele era essa, se expressar através da música e deixar esse material lindo e maravilhosos pra que os outros músicos pudessem aprender um pouco o que ele fez. E ele era uma pessoa muito simples, muito humilde, jamais se intitulou maestro, ele achava que isso era uma piada. Ele achava que maestro são os de música clássica, né? Ele não se valorizava muito dentro do que ele fez na música popular. Ele

era assim, muito desleixado com a aparência, minha mãe tinha que colocar até as roupas para ele usar se não ele podia usar sempre as mesmas, nem notava. Não penteava o cabelo ou não se arrumava. Minha mãe tinha que cuidar tudo. Ela ficava louca! Ele gostava de um bom vinho, de comer um doce... enfim... gostava de fazer a massa do macarrão, ah, isso era uma das poucas coisas que ele fazia na cozinha, a massa do macarrão na mão, abria com rolo... quando ele ia fazer macarrão era um evento. Eu não me lembro dele brincando com a gente, teve, mas foram muito poucas vezes. Eu lembro que eu tinha muita vontade de fazer um cafuné nos cabelos brancos do meu pai, coisa que eu nunca tinha feito, e eu falei pra minha mãe isso, quando ele já estava bem mal, uns meses antes de morrer. Ela falou para ele no hospital, daí quando cheguei ele me recebeu de braços abertos dizendo que estava esperando pra eu fazer um cafuné nele. Nossa foi emocionante, eu fiz tanto cafuné no meu pai, abracei tanto que desde esse dia sempre dizia que o amava, e o abraçava muito. Foi bem importante para mim.

Milene: Tu lembras algumas histórias dele na época que ele chegou em SP?

Luciana: Ele chegou com 20 anos em SP. Ele contava muito isso. Ele era do interior do RS, de Rio Grande, que era uma cidade pequena, na época nem sei quantos habitantes tinha, mas era uma cidade portuária, mas bem pequena. E ele muito noite começou a tocar nas bandas de baile. Ele começou a estudar música muito pequeno, no Liceu onde ele estudava, com o padre. E aí ele foi aprender música, e começou a ler muito rápido, e aí começou a tocar várias coisas, ele ouvia muito tango, ouvia muita rádio. Daí viram que ele lia muito rápido as músicas, aprendia rápido, então chamaram ele para tocar numa banda de baile. Isso ele tinha 14 anos. O pai dele era escultor, era ferreiro, fazia estátuas de bronze, vinha o molde e ele colocava o bronze, acho que era isso, e aí, ele com 16, 17 anos já ganhava o triplo do pai. Então ele já sustentava e ajudava muito em casa. E ele ficou ajudando por muitos anos. Meu pai era, por um lado, muito dependente dos outros, é isso, um artista. Ele não sabia mexer no dinheiro, não tinha nenhuma caderneta de poupança, sabe, não sabia quanto custava as coisas, sabe? Morreu sem saber quanto custava uma banana. Bom, daí um amigo dele foi pra São Paulo e escreveu para o meu pai convidando para trabalhar por lá, pois tinha trabalho para ele, e ele iria ganhar muito melhor que no RS, foi o Laviaguerre. Então ele conversou com meu avô, e no dia do embarque, aquela choradeira, todo mundo triste, ele diz para o pai dele que não iria para SP. Aí o meu avô falou: Ah, você vai sim. Deu um dinheiro para ele e disse: Se não der certo, tua família está aqui. No dia em que ele chegou em SP, já tinha um emprego numa boate, num lugar chamado *Taxigirl*. Não era um lugar de prostituição, mas era um lugar em que os homens alugavam as mulheres para dançar a noite toda com eles. As moças tinham tipo uma caderneta que eles carimbavam,

tipo um *personal dancer*. Na época não tinham muitas mulheres que iam em baile, daí tinham as *Taxigirls*, bom, e nesses lugares tinham as orquestras. E tinham vários em SP. Ele entrou para tocar numa orquestra de um desses lugares. E logo em seguida ele já foi chamado para tocar na rádio Record., e aí, muito jovem já foi chamado para fazer arranjo, e escalado para ser maestro com seus 20 e poucos anos. Bom, quando ele chegou em SP foi morar numa pensão com esse amigo. Imagina, ele ganhava uma fortuna e dava o dinheiro para dona da pensão guardar. Nem preciso dizer que a mulher roubou tudo dele né. Ela fez a festa. Ele mandava dinheiro para minha avó também e ele nem sabia quanto tinha. Quando entrou a minha mãe na história como namorada, aí mudou um pouco. Eles se conheceram em 1951, um ano depois dele chegar em SP. Ela era de família humilde, mas ela sempre foi muito descolada e dizia: Você tem que economizar seu dinheiro, tem que ter uma caderneta de poupança, tem que por este dinheiro no banco, não pode dar o dinheiro para esta mulher! A partir daí ele começou a dar o dinheiro para minha mãe e ela depositava no banco. Até morrer era minha mãe que administrava o dinheiro dele. Ele recebia e entregava tudo para ela. Ainda bem que ele casou com uma pessoa honesta.

Milene: Ele chegou a te contar algo dos anos difíceis que eles passaram depois disso?

Luciana: Ele foi mandado embora da rádio quando veio a televisão, pois as coisas realmente começaram a ficar difíceis, foram extinguindo as orquestras. Esses foram os anos mais difíceis pois a gente era pequeno. Eu e meu irmão gêmeo tínhamos 4 ou 5 anos, o outro tinha quase 10, né, e a minha mãe quando engravidou do primeiro filho parou de trabalhar, ela queria criar os filhos, daí a situação ficou caótica. Nessa época minha mãe teve que “se virar nos 30” trabalhava vendendo cartão de visita, e fazia bingo e vendia roupa, ela foi se virar, mas ele ficou prostrado e não tinha ação... não fazia nada. Então ele foi tocar piano na orquestra do Silvio Mazuka, que era o que tinha na época.

Milene: Quem era esse Silvio Mazuka?

Luciana: Ele tinha uma orquestra de baile, que antigamente tinha nos bailes de formatura, e o Silvio Mazuka era a grande orquestra. E eles tinham que tocar nos bailes de carnaval, e meu pai era uma pessoa que detestava baile de carnaval. Bom, naquela época os bailes de carnaval eram chiquérrimos, tinham em vários lugares, tinham os bailes da ilha Ponchá que chamavam: as noites dos mares do Sul, então era com a orquestra do Silvio Mazuka. Imagina, eles ficavam quatro noites sem dormir e tocando “mamãe eu quero” sem parar. Até que um dia a minha mãe disse “se você não tomar uma atitude eu vou tomar”. Ele reclamou dizendo que ela não podia e tal, mas ela foi na TV TUPI e lá eles arrumaram um emprego para ele de maestro. Bom, ele

entrou, mas também ficou pouco pois a Tv Tupi faliu e fechou. Bom, depois disso ele começou a fazer *Jingles* de publicidade.

Milene: Onde ele fazia?

Luciana: Numa empresa do pai do Alexandre Mihalovitch, que é um arranjador conhecido cujo pai tinha esta agência de *Jingles*, e aí contratou meu pai como funcionário. Ele ficou uns seis anos mais ou menos e ali ele ganhou muito dinheiro, só que chegou uma hora que ele não aguentou mais, pois naquela época ainda se fazia *Jingles* com orquestra, chamavam os músicos para gravar e tal, só que era assim, ele fazia uma coisa incrível, maravilhosa e o contratante não gostava e pedia para trocar a instrumentação, tipo colocar uma órgão, uma bateria e um contrabaixo, e ele fazia qualquer coisa e era o que o cara queria, e isso foi frustrando ele demais.

Milene: Claro, a pessoa sendo um compositor e não poder se expressar deve ser muito ruim mesmo.

Luciana: Pois é, daí ele começou a não querer mais fazer e entrou em contato com o dono e entraram em acordo. Bom, ele recebeu uma boa quantia, o fundo de garantia, enfim, tudo o que tinha direito e saiu. Então veio uma época muito difícil no Brasil. Ele tinha bastante dinheiro, mas iria acabar sem trabalhar, certo? E nós, os filhos, éramos adolescentes, eu e meu irmão gêmeo tínhamos uns quinze anos, e meu irmão mais velho uns 20. Foi quando o maestro Benito Juarez chamou ele para trabalhar na UNICAMP, como professor. Logo depois veio a Jazz Sinfônica. Ele ficou neste vai e vem Campinas-São Paulo sem parar. E a Jazz foi um grande presente para ele. Ele tinha uma Big Orquestra para escrever o que ele quisesse, na hora que ele quisesse, quantas vezes quisesse, sabe? Foi uma felicidade e ele falava isso mil vezes. Eu acho que esta orquestra veio para consagrar o trabalho dele, foi um presente que o Fernando Morais, quando lembrou do nome dele e do Luiz Arruda Paes, quis trazer os dois para orquestra pois eram dois grandes maestros da época do rádio.

Milene: Me diz uma coisa, ele gostava então mesmo da Jazz né? Chamava de “menina dos olhos dele”, certo?

Luciana: Isso mesmo.

Milene: E a relação que ele tinha com os músicos como era, tu lembra?

Luciana: Então, o sonho da minha vida era ver meu pai reger, pois a vida inteira eu o via regendo por vídeo, nos festivais da Record, e aquilo para mim era o máximo, eu pensava assim: “como que eu não nasci logo! Eu tinha que ter podido estar no palco com a Rita Lee e os

Mutantes...nossa!” Então no começo da Jazz eu ia muito aos ensaios da orquestra, eu fazia dança no mesmo prédio que a orquestra ensaiava, daí a gente ia junto, voltava junto para casa, era o máximo naquela época e ele era muito amigo dos músicos fora do ensaio. Quando vinham os convidados, tipo Tom Jobim, esses caras, que ainda são meus ídolos, imagina, eu indo assistir o ensaio com o Tom Jobim, Milton Nascimento... para mim aquilo era o máximo, eu estava no céu!

Milene: Tu e todo mundo, porque eu também estava lá e lembro da maravilha! E lembro do prédio da Três Rios, a ULM, Universidade Livre de Música, não era isso?

Luciana: Era isso mesmo! Nossa foi demais! Mas eu ficava incomodada né, porque ele, na frente da orquestra, você sabe né, ele perdia a educação, e eu não conhecia esse meu pai, assim grosso, falando alto, brigando, batendo a batuta na estante, jogando a estante para cima...eu não conhecia, então eu morria de vergonha. Quando eu chegava num ensaio e via ele gritando com alguém que era até mais velho do que ele, eu colocava a mão no rosto e dizia: “Nossa, não conheço!”

Milene: É, ele se transformava na frente da orquestra, isso eu lembro bem!

Luciana: Daí, várias vezes depois que acabava o ensaio ele ia lá na pessoa e pedia desculpa e dizia: “olha me desculpa, é que lá em cima eu não tenho jeito, sou assim mesmo.” Mas teve músico que não aceitava e brigava mesmo com ele, cortando relações, e depois de muitos anos voltou a se relacionar com ele. Mas já no final, de tipo 2006 para cá a orquestra começou a mudar, a formação original já não era mais a mesma, começaram a mandar muitos substitutos para tocarem nos concertos, muita gente foi se aposentando, então a orquestra foi mudando muito de cara, e ele já estava meio desgostoso, sabe? Ele falava: “essa orquestra já não é mais a mesma...eles tocam a minha música e já não sai como eu queria, está virando uma bagunça”. Já quase antes de morrer tipo em 2009, ele morreu 2011 certo? Ele já nem queria ir mais nos ensaios, ele dizia que não estava mais gostando. Ele já não regia. Antes ele regia a abertura e o final, depois era só a abertura, depois não regia mais nada, nem queria ir mais.

Milene: As coisas mudam né?

Luciana: Pois é. Eu acho ótimo que a orquestra continua viva, afinal de contas ela está com 32 anos, inacreditável. O Maurício do saxofone, eu vi tocar quando tinha 18 anos por lá e até hoje ele é um grande amigo meu, mas já é um senhor já grisalho. Tocou lá por mais de vinte anos! Ainda tem músico lá desde a formação original, já senhores, com filhos criados todos dentro da orquestra, são os filhos da Jazz Sinfônica. Isso me dá alegria, ver a orquestra em pé ainda, por

que ela já quase fechou inúmeras vezes, a cada troca de governo um susto! Um exemplo disso veio antes da pandemia que era para acabar a orquestra e então teve uma grande movimentação nas redes sociais, importantíssima que fez com que o governo voltasse atrás. Foi por 2018. Quando trocou o governo, não tinha verba, não tinha nada e eles iam acabar com a orquestra, daí os músicos fizeram esse movimento e nas redes sociais chegaram depoimentos de gente de todo lugar do mundo! Desde os nosso aqui, Caetano, Gil, até gente de fora todos pedindo por favor para não terminarem com a Jazz Sinfônica. Foi um movimento tão forte e tão importante que conseguiram reverter a ordem do governo e a orquestra está aí!

Milene: Que legal! Muito importante essa união e esse movimento! Mas me diz uma coisa. O instrumento do coração do Cyro era o piano, certo?

Luciana: Isso.

Milene: Me fala um pouquinho do que tens no teu acervo pessoal. Tu ficaste com todas as coisas dele, certo? O que tem neste acervo?

Luciana: Tem assim, muita coisa para Jazz Sinfônica, muita coisa para orquestra Sinfônica de Campinas pois, enquanto ele estava lá fazendo publicidade, o Benito Juarez encomendou muitos arranjos para ele. Então, muitas das músicas que a Jazz tocava e fazia sucesso vieram de uma adaptação feita por ele das obras compostas para Sinfônica de Campinas, tipo a Jobiniana, a Caymmianiana, a Gonzaguiana, o Fino do Choro, Sacabucha, Saxomania. Todas essas foram feitas originalmente pra Campinas e depois adaptadas para Jazz Sinfônica. Então neste meu acervo tem várias peças que ele fez para Jazz Sinfônica, que lá ele produziu muito, foram mais de trezentos arranjos e composições, e aqui também tem boa parte do que ele fez para Campinas, pois quando ele morreu a orquestra de Campinas me deu todas as composições feitas por ele para a orquestra, o que infelizmente a orquestra Jazz Sinfônica não quer fazer e se nega a me entregar as partituras originais do meu pai. Bom, tem também os concertos que ele fez na juventude e ganhou prêmios, algumas peças inéditas, alguns arranjos da rádio que a Luciana Sayuri Schimabuco achou em Tatuí e me deu, e também tem algumas músicas que ele escreveu para minha mãe na época da rádio, e tem também o Jequibau, tem algumas partituras aqui disso. Além do acervo das partituras tem os discos, que é a segunda parte do que eu estou catalogando aqui agora.

Milene: De vinil e CD?

Luciana: Isso, tem disco de ensaios da rádio também, ele e minha mãe cantando, ensaios que viravam discos. Agora acabei de comprar um aparelho que toca esses discos e grava num

pendrive. Vem um amigo neste final de semana que é colecionador, e a gente vai lavar estes discos para poder tocar pois eu estou louca para ouvir!!! Nunca ouvi!!!

Milene: Me diz uma coisa tu tinhas dito que tem fotos também, não é?

Luciana: Tem sim, muitas fotos, gravações com fitas K-7, e aí tem todo o material da Jazz Sinfônica que a minha mãe guardou. Tem todos os programas, material de jornal, desde o primeiro concerto. A minha mãe era muito organizada. Ela fez em álbuns tudo catalogado. Ela parou de fazer isso acho que em 2005, ela cansou. Mas ela tem recortes de jornais muito interessantes e legais de ver. Ela guardava as páginas inteiras dos jornais, e é muito interessante ler as notícias da época, o que estava acontecendo. Então tem muitas reportagens interessantíssimas da Jazz Sinfônica, de quando o Júlio Medalha foi diretor, daí tem todos os programas, cartazes, um material enorme. Até estou pensando o que vou fazer com isso...tenho medo de acontecer algo e acabar com a orquestra e este material acabar sumindo. É ao mesmo tempo a História da orquestra e a história do meu pai, certo? Então eu penso que o ideal é deixar este material num centro de documentação como o da UNICAMP, que tenho certeza que ninguém vai jogar fora.

Milene: Então estás organizando tudo?

Luciana: Sim, as partituras já estão organizadas e embaladas bem certinho, eu já entrei em contato com o CDMC da UNICAMP, mandei uma carta para eles com meu interesse em fazer esta doação e já está tudo fechadinho aqui por causa da probabilidade da minha mudança deste apartamento que era dos meus pais e vamos vender. Então caso eu me mude, já está tudo pronto para doação. Mas lá na UNICAMP tem que ter uma banca para analisar essa documentação, para eles darem o OK, para depois eu poder levar pra eles, né? Até conversei com algumas pessoas por lá que eu pensei em fazer um concerto com as obras dele no dia da entrega do acervo. Seria um concerto com a orquestra ou da UNICAMP ou a Sinfônica de Campinas. Faremos um evento como um marco da entrega do acervo dele. Algo importante que simbolize isso.

Milene: Acho que é ótima esta ideia, bem legal!

Luciana: Acho que vai dar certo, a guria que falou comigo disse que ninguém vai negar este acervo do Cyro Pereira por lá, mas tem todo este protocolo, esta burocracia. Tem que ter. Tem que passar por estas etapas. Depois eles vão elaborar um contrato, sabe... até finalizar tudo vai ser no final do ano, né?

Milene: Me diz agora uma coisa, neste teu acervo tu já catalogou todas as obras? Tens noção de quantas obras tu tens aí contigo?

Luciana: São 344 obras. Sei bem direitinho. Assim: 74 arranjos para a Jazz Sinfônica; 23 composições para a Jazz Sinfônica; 39 arranjos que tinha aqui no acervo pessoal dele, 153 composições; 16 arranjos para rádio Record, 4 composições pra rádio Record, 28 arranjos e 7 composições para a Sinfônica de Campinas.

Milene: Que legal! Tu conseguiste separar todas elas, que ótimo! Tem muitas obras para orquestra e tu tinhas me falado que tinha muitas obras para piano, certo?

Luciana: Só para 'piano acho que são 27 mais ou menos, aí tem pra orquestra Jazz Sinfônica, daí tem pra orquestra mais Big Band, daí tem instrumento solo, violino solo e orquestra, piano solo e orquestra, clarinete e orquestra, corne inglês e orquestra, violoncelo e orquestra, quarteto de violoncelo, flauta solo, piano mais cordas, tem um que é violoncelo solo que é o Ingênuo, que é um chorinho do Pixinguinha, tem violoncelo e piano, que é este Ingênuo de novo, tem peças só pra cordas, coro e orquestra, Zimbo trio que é piano, bateria, contrabaixo e orquestra, enfim, trompa e orquestra.

Milene: Ele tem uma variedade imensa de composições, ne?

Luciana: Pois é, tem o Carinhoso para quatro violoncelos.

Milene: Nossa isso me interessa! Eu sei que ele fez o Prelúdio da Suíte n. 1 de Bach pra quarteto de violoncelos, mas esse Carinhoso eu não tenho, nossa, eu quero!!

Luciana: Pois então, não acaba mais, tem concerto que foi tocado só uma vez, que eu até mandei para orquestra de Ouro Preto, nem sei se eles vão conseguir tocar pois é um concerto para cordas bem difícil. Enfim, é isso, é um acervo imenso aqui. Tem uma peça que chama Instantâneos para violino, violoncelo e piano. Pena que eu devia ter colocado o ano que ele compôs, mas eu não coloquei, esta é uma peça antiga.

Milene: E me diz uma coisa, quando tu tiveste a ideia de organizar estas obras do teu pai?

Luciana: Eu já estava organizando, logo que ele morreu. Porque ele não deixava a gente mexer nisso, e era uma bagunça o armário, e ele falava: não põe a mão se não, eu não acho as minhas coisas! Ele sabia onde estava tudo, então se eu fosse lá e organizasse ele ia ficar louco e não ia saber onde estava mais nada. Quando ele morreu eu falei para minha mãe: eu vou organizar isto daí, para saber o que tem, se alguém quiser alugar eu sei de tudo, o que é, como é, então essa catalogação que eu fiz agora metade dela eu já tinha feito. Então agora que a minha mãe morreu

eu pensei: eu preciso terminar isso para levar para algum lugar pois eu saindo daqui e indo para algum lugar menor eu não vou ter espaço para acomodar tudo. Aqui onde eu estou, este apartamento é grande e era para uma família, eu devo ir para um lugar menor. Agora está sobrando espaço, mas depois não vai sobrar. E isso também não faz sentido de estar mofando num apartamento vazio. Esse material tem que estar na mão dos músicos que eles tenham acesso como um banco de dados para eles poderem olhar a partitura, estudar. Ele não viveu somente fazendo música para isso ficar aqui parado, mofando. Na minha cabeça tem que jogar isso aqui para o mundo. Então ele não queria ver esses papéis envelhecendo numa gaveta, então eu pensei nisso. Primeiro as partituras e agora essa segunda parte que estou fazendo é para achar uma forma de digitalizar esses áudios, para que eu possa disponibilizar isso para as pessoas ouvirem. Esse aparelho que eu comprei é exatamente para isso, eu toco o áudio e ele passa para o *pendrive*. E os recortes de jornal e as outras coisas eu pretendo digitalizar esses recortes para ter isso comigo e guardar isso em algum lugar, mas eu quero ter isso comigo também.

Olha só esta pasta, é a primeira pasta com os artigos da Jazz, com o programa, uma caricatura do meu pai, aqui um anúncio do primeiro concerto da Jazz...então assim, isso aqui eu vou digitalizar tudo mas vai demorar muito!! Isso aqui é tudo década de 90, em Campos do Jordão, com Nelson Ayres... olha só...

Milene: Nossa, eu lembro disso tudo, lembro desses programas, eu estava lá nesta época, que loucura!!!

Luciana: A minha mãe guardou tudo, tu não tens noção! Então tem dez pastas destas, imagina!!

Milene: Ele casou com a mulher certa, viu? Onde tu estás morando atualmente?

Luciana: Então, minha mãe morreu faz quatro meses, e isso me pegou de surpresa. Ela já estava devagar, mas eu não esperava que ela fosse partir tão cedo. Foi realmente muito difícil para mim. É até hoje. E eu ainda estou morando no apartamento dos meus pais, mas por força das circunstâncias teremos que vender o apartamento, e por isto estou organizando este acervo com todo o material deixado pelo meu pai, pois eu não poderei levá-lo para onde irei me mudar. Mas como tu soubeste que eu estou fazendo este acervo?

Milene: Pois então, acho que foi a Saiuri Shimabuco que me falou. Ela disse que estás pensando em deixar na UNICAMP.

Luciana: A Saiuri é um amor, ela me ajudou muito com todo esse material do meu pai e me mostrou a possibilidade de entregar esse acervo pra UNICAMP já que meu pai foi professor

por lá. Eu fui lá, falei com o pessoal e eles foram muito acessíveis, e adoraram a possibilidade de ficar com essa minha preciosidade.

Milene: Me conta o que aconteceu contigo que te fez juntar esse material do teu pai.

Luciana: Então, o lugar onde meu pai trabalhava era sempre um caos, uma bagunça que ele nos proibia de mexer. Ninguém podia encostar em nada. Era uma bagunça, só vendo, mas ele dizia que sabia de tudo o que estava por lá e ninguém podia tirar nada do lugar se não ele se perdia. Então era assim, um horror! O armário na casa onde a gente morava no morro do Planalto estava entupido de partitura, tudo embaralhado. Tinha milhões de papéis. E ele dizia para ninguém nem encostar lá. Nem minha mãe podia fazer nada. Quando ele morreu foi a primeira coisa que fiz, tentar organizar tudo o que ele tinha deixado, daí fui procurar ver tudo o que ele tinha, mas como eu não entendo muito bem sobre os instrumentos pedi ajuda ao Maurício do saxofone, ele tocava na Jazz. Ele inclusive está vindo aí para gente finalizar esse trabalho. Ele pode me ajudar a separar as partes das cordas, das madeiras, dos metais, pois, mesmo eu sabendo música, não sei diferenciar essas partituras, né? Daí eu fui na sede da Orquestra Jazz Sinfônica tentar pegar os originais manuscritos dele, e o arquivo deles estava uma confusão tremenda, tudo em caixas de papelão, um horror. Eu mesma me prontifiquei a organizar tudo e fui organizando aos poucos. Consegui pegar alguns originais do meu pai de lá. Claro que uma cópia ficou para eles, mas os manuscritos são da família.

Milene: Isso na TV Cultura?

Luciana: Não, isso bem antes. Eu consegui pegar umas 60 partituras em manuscritos do meu pai que estavam lá, mas daí minha mãe adoeceu, depois veio a pandemia...então não consegui pegar tudo, e agora eles não querem me dar os manuscritos do meu pai pois dizem que, o que ele compôs enquanto era maestro lá é da orquestra. Mas tudo bem, eu quero todo o resto do material que ele fez antes. Eu tenho muitas composições que ele fez para Orquestra de Campinas e também para rádio.

Milene: Nossa Nana, e o que mais contém este teu acervo?

Luciana: Tem muita coisa. Além das partituras, que tem da rádio, da época da UNICAMP e da época da Jazz, tem fotos, programas dos concertos, recortes de jornais, LPs, CDs, tem uma batuta que a Elsa Soares deu para ele de ébano com dedicatória e tudo, a coisa mais linda! E tem também cartas de amor dele com a minha mãe, acredita? Uma coisa linda de ver!

Milene: Agora deixa eu puxar a brasa pra minha sardinha posso? Como eu toco violoncelo eu queria saber uma coisa. Na época que eu tocava na Jazz o Spalla dos violoncelos era o Kubala e ele e o Cyro se adoravam, tanto que as músicas que o Cyro fez para violoncelo, algumas delas tem dedicatória para o Kubala. Tu lembras desta relação?

Luciana: Então, eu não acompanhei esta relação de amizade deles dois, o que eu acompanhei foi isso mesmo, dele escrever várias coisas e estar escrito “ao Kubala”, muitas das partituras ele fazia a dedicatória no final e o Kubala trouxe um conjunto de bonecos que deu pro meu pai, da Hungria, se lá onde ele foi, e são uns músicos entalhados assim, de madeira que ele trouxe pro meu pai. Eu só sabia disso, então muitas peças mesmo ele dedicou ao Kubala.

Milene: Pois então, acho que se ele não tivesse essa relação com o violoncelista dificilmente ele comporia alguma coisa para o violoncelo, né?

Luciana: Então, ele compôs várias coisas para os músicos desta orquestra que eram pessoas que ele gostava muito, tem música para o Kubala, tem para o Saxofone, tem pra Maria Vichnia que era a violinista, pro Corne Inglês, que era um músico que usava um lençinho assim, que eu esqueci o nome, música que ele dedica para o Carrasqueira, pra flauta e orquestra, então, ele gostava da pessoa e ia lá e compunha alguma coisa pra ela.

Milene: Que legal! Por um acaso nesta tua organização de acervo tu tens números específicos da quantidade de obra para cada instrumento?

Luciana: Para piano ainda tenho, mas eu não fiz, mas com a planilha aqui é fácil de saber.

Milene: Nana, tu sabes se teu pai tinha alguma coisa que ele gostaria muito de fazer? Um sonho para realizar? Ou se isso que estás fazendo foi um grande sonho pra ele?

Luciana: Isso aqui com certeza não era o grande sonho da vida dele, mas se ele estivesse vivo ele ia ficar todo orgulhoso por eu organizar tudo assim desse jeito. Inclusive agora é que eu estou registrando todas as músicas dele, não tinha nenhuma música dele registrada, fomos na ABRAMOS e registramos uma por uma, não sei quantas tem, muitas músicas, a gente está fazendo um inventário então precisa registrar, e estou eu fazendo tudo isso também. Eu vou deixar tudo bem redondinho, né? Pra gente poder receber alguma coisa da execução dessas obras, que infelizmente a gente não recebe nada. Até agora isso é uma coisa triste que está acontecendo, pois, a Jazz Sinfônica não está tocando mais nada dele enquanto esse impasse não for resolvido. Coisas da vida né? Mas eu vou jogar essas partituras para as orquestras, tipo a Sinfônica de Campinas né? Ele não era um cara de muitos sonhos. Ele quis visitar a Capela Sistina e conseguiu. O sonho dele era a orquestra mesmo.

Milene: Por um acaso tu imaginas o que ele poderia estar querendo dizer para gente depois de tantos anos trabalhando com música? O que ele gostaria de dizer para os músicos? Imaginas o que ele poderia querer dizer para gente que está trabalhando com música nos dias de hoje?

Luciana: Ah, eu acho que ele falaria alguma coisa assim: Seja fiel à sua arte. Claro que muitas vezes a gente tem que se “prostituir” como foi o caso dele tocando música de carnaval, mas assim: você não deve perder o amor e a integridade com a produção. Outra coisa que ele falava muito era que as orquestras faziam muito barulho, todo mundo tocando muito alto, querendo aparecer, sabe? Isso incomodava ele. Ele falava: Para quê tocar tão alto? Para que tocar tanta coisa? Para que tanto barulho junto? Para que tudo isso? Tudo pode ser tão mais simples e mais bonito. Isso eu ouvi ele falar várias vezes. As vezes ele ouvia um músico num solo assim e falava: eu não gosto. Eu perguntava: Por que você não gosta pai, o cara tá arrasando? Daí ele dizia: Não, mas ele toca rápido demais, sopra muito, muito over, ele achava tudo muito exagerado. E ele era um cara de um gosto muito apurado, ele não gostava de quase ninguém. Quando ele falava: esse cara é bom! A gente já ficava olhando para ver o que o cara tinha de bom. Uma vez eu comprei um DVD de um cara superfamoso e coloquei para gente assistir no natal. Bom, ele viu dois segundos e já saiu chingando o cara, não conseguiu ver mais nada, pode?

Milene: Nossa, mas que legal! É bom lembrar esses fatos, não?

Luciana: Eu sofro muito por lembrar das coisas, principalmente vendo essas pessoas que querem se apoderar do que não é delas. Eu sofro por que o meu pai não era assim, sabe? Ele não queria briga, ele não brigava com ninguém. Ele podia ficar bravo, com raiva, mas não era uma pessoa que ia discutir nada depois. Ele era amoroso, ele dava essa partitura pra você e entregava o original, não tinha cópia, ele dava pra você com amor. Daí o cara querer se apoderar disso não é legal. O acervo, a família, ninguém merecia isso, sabe...a gente tendo que entrar na justiça para ver o que é meu né...os arranjos que ele compôs na época que trabalhava na orquestra tudo bem são da orquestra, mas as composições dele são da gente, não é de orquestra nenhuma e eles deviam me entregar. Para eu fazer com isso o que eu quiser. Se eu quiser deixar na orquestra é uma coisa, se eu quiser deixar em outro local eu tenho esse direito.

Milene: Pois é, querida...

Luciana: O que eu fico triste é que a orquestra agora só acompanha cantores, não tem mais aqueles espetáculos que eram chamados de prata da casa, só com a orquestra tocando.

Milene: Escuta Nana, por um acaso tu gostarias de acrescentar alguma coisa?

Luciana: Sim! Eu queria que tu colocasses que pessoas como você, que são da formação original, a primeira geração da Jazz Sinfônica, é a geração genuína que são os verdadeiros discípulos do Cyro Pereira esses músicos que viram a Jazz Sinfônica nascer, ensaiaram com ele, tocaram arranjos pela primeira vez com ele, que ele gritou, brincou, ensinou, né? Viajou pra Campos e para tantos lugares, vocês que são os discípulos dele. Essa geração é a que vai levar os conhecimentos dele para frente e para outra geração. Pois conviveu e sabe contar quem era ele fora e dentro da orquestra, dentro do ensaio e dentro do espetáculo. Então vocês são história, né? No dia da missa dele eu falei: a orquestra era como se fosse uma irmã minha, uma filha mais nova que no mesmo dia que ele morreu estava completando exatamente 21 anos. A orquestra fez 21 anos então ele pensou: agora ela já é maior de idade e eu posso ir embora. Então os genes ou DNA dessa orquestra é essa primeira geração, e isso para mim, esses músicos, são muito, muito importantes para mim e eram pra ele, com certeza. É essa galera que ele considerava!

Milene: Tomara que a gente se encontre no céu com ele para fazer música por lá gente!!! Tomara!! Já que a única coisa de certo que temos na vida é a morte, né?

Luciana: Tem que ter música no céu, se não vai ser muito sem graça, né?

Milene: Que legal! Querida, muito obrigada pela entrevista, viu. Foi maravilhoso falar novamente contigo!

ENTREVISTA 05

CONCEDIDA POR ANA ISABEL FERREIRA REBELLO (VIOLISTA DA ORQUESTRA BRASIL JAZZ SINFÔNICA), REALIZADA POR ESCRITO, ATRAVÉS DE APLICATIVO WHATSAPP COM EM 02/05/2021

Milene: Oi Bel, tudo bem, querida? Quanto tempo!!!

Isabel: Oi Mi, que legal te encontrar mesmo desta maneira! Quanto tempo mesmo!!! Mais de 30 anos!!!

Milene: Querida, estou fazendo meu doutorado e resolvi pesquisar sobre o Cyro e a Jazz Sinfônica, daí preciso saber umas coisinhas sobre a Jazz. Será que podes me ajudar? Quem é o atual diretor artístico?

Isabel: Claro! Se eu souber te informo! Atualmente a Jazz está sendo gerida pela Fundação Padre Anchieta, da TV Cultura. O diretor é o Régis Duprat, o executivo é o Fábio Borba (da TV).

Milene: Quantos músicos existem na orquestra? Eles têm carteira assinada e situação estável?

Isabel: Hoje estamos com 68 músicos, em regime CLT.

Milene: Como funciona a regência, tem algum maestro responsável ou são todos convidados?

Isabel: Temos uma comissão de maestros – o Ruriá Duprat, o Tiago Costa e o João Maurício Galindo. Os dois primeiros são arranjadores. O Ruriá entrou no final do ano passado, escolhido pelos músicos.

Milene: Que interessante! E o trabalho na orquestra ficou melhor desta forma?

Isabel: Antes do Ruriá, o Fábio Prado foi diretor artístico por alguns meses. Antes dele foi o Antônio Ribeiro. Depois que o Antônio saiu e o Fábio entrou a orquestra passou por uma crise séria... demitiram seis músicos (eu entre eles) – sendo quatro idosos e dois da comissão. Fizemos uma super movimentação, as demissões foram canceladas e o Fábio perdeu o cargo de diretor. A partir daí mudou o tratamento da TV com a orquestra, entregamos algumas sugestões de nomes para diretor e o Ruriá ficou. Foi uma novela, para variar, mas agora o trabalho está bom sim.

Milene: Nossa!! Quanta coisa... Fiz uma entrevista com o Nelson e relembrei nossos tempos na Jazz...deu uma saudade!!! Que tempo bom vivi em São Pulo!! Tenho que visitar vocês! Pena que a vida nos afasta tanto, né?

Isabel: Nem fale..., mas o lado bom da tecnologia é que pelo menos dá pra ficar em contato direto!

Milene: Será que consegues me ajudar a listar alguns nomes de maestros arranjadores que passaram pela orquestra?

Isabel: Alguns maestros que regeram a Jazz como convidados: Luis Gustavo Petri, Carlos Prazeres, Silvio Viegas, Nelson Ayres, entre outros. Alguns arranjadores: Rodrigo Morte, Douglas Fonseca, André Mehmari, só pra citar alguns. Alguns arranjadores músicos da orquestra: Fernando Correa, Newton Carneiro, Cintia Zanco, Marcelo Ghelfi.

Milene: Nossa que legal Bel, está bem legal, muito obrigada! E como foi a viagem pra Dubai com a orquestra Jazz?

Isabel: A gente trabalhou feito camelos por lá!!! Mas foi muito legal!!! Um calorão que nem se pode imaginar, a sorte é que tinha ar-condicionado por tudo!!!

Milene: Mas quem diria que a orquestra inteira iria fazer uma viagem dessas??? Fiquei muito feliz!!! Vocês ganharam em ouro pelo menos???

Isabel: Hahahaha... Quem dera!!!

Milene: Bom, querida, que bom que conseguiste me responder essas simples perguntas. Adorei saber um pouco mais de vocês. Manda um grande abraço em todos e me aguarde que irei visitar vocês!!!

Isabel: Que legal Mi, vem sim! Estarei te esperando! Abração!

APÊNDICE 2 – GRADE DA ORQUESTRA EDITADA

Cyro Pereira

Brasiliana nº 3

Brasileira n° 3

Instrumentação:

violoncelo solo

violinos I e II

violas

violoncelos

contrabaixo

bateria

guitarra elétrica

contrabaixo elétrico

Brasileira n°3 (suíte)

I

"Chôro"

3

$\text{♩} = 76$
tempo de chôro

Cyro Pereira
07:98

Violoncelo solo

Violino I pizz. *f*

Violino II pizz. *f*

Viola pizz. *f*

Violoncelo pizz. *f*

Contrabaixo pizz. *f*

Bateria *mf*

Guitarra

Baixo Elt.

Vc. *p* arco div. *f*

Vno. I *p* arco div. *mf*

Vno. II *p* arco. *mf*

Vla. *p* arco. *mf* Div.

Vc. *p* arco. *mf*

Cb. *p* arco. *mf*

Bat. rit. de choro vass. *p* *mp*

4

9

Vc. *f*

Vno. I *p* *f*

Vno. II *p* *f*

Vla. *p* *f*

Vc. *p* *f*

Cb. *p* *f*

Bar. *rit.* *p* *mf*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 9 through 13. It features seven staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso, and Baritone. The Violin I part begins with a melodic line marked *f* and includes a triplet of eighth notes. The Violin II, Viola, and Violoncello parts provide harmonic support with chords and moving lines, marked with *p* and *f*. The Contrabasso part has a similar harmonic role. The Baritone part starts with a long note, followed by a *rit.* (ritardando) marking, and then a series of notes marked *p* and *mf*. A double bar line with two slanted lines is positioned at the end of measure 13.

14

Vc. *mf* *con tabù*

Vno. I *mp*

Vno. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Cb. *pizz.*

Bar. *rit.* *p*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 14 through 18. The Violin I part features a melodic line with a triplet of eighth notes, marked *mf* and *con tabù*. The Violin II, Viola, and Violoncello parts continue with harmonic accompaniment, marked *mp*. The Contrabasso part includes a *pizz.* (pizzicato) marking. The Baritone part has a *rit.* (ritardando) marking and ends with a *p* (piano) dynamic. A double bar line with two slanted lines is positioned at the end of measure 18.

20

Vc.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Bar.

rit.

p



25

Vc.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Bar.

rit.

mf

arco

Div.

6

30

Vc.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Bat.

rit.

mf

34

Vc.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Bat.

38 7

so
pizz.

Vc. *p* *f*

Vno. I *pizz.* *p* *f* *f*

Vno. II *pizz.* *p* *f* *f*

Vla. *pizz.* *p* *f* *f*

Vc. *pizz.* *p* *f* *f*

Cb. *pizz.* *p* *f* *f*

Bat. *p* *f* *f*

43

Solo (pizz.)

Vc. *mp* *f*

Vno. I *mp*

Vno. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Cb. *mp* rit.

Bat. *mp*

8 48

Vc. *arco* *p*

Vno. I *arco* *p*

Vno. II *arco* *p*

Vla. *arco* *p* *pizz.* *p*

Vc. *arco* *p*

Cb.

Bat. 4

53

Vc. *f*

Vno. I *arco* *ff*

Vno. II *arco* *ff*

Vla. *arco* *ff*

Vc. *arco* *ff*

Cb.

Bat.

58

Vc. *mp* *f*

Vno. I *pizz.* *f* *mp*

Vno. II *pizz.* *f* *mp*

Vla. *pizz.* *f* *mp*

Vc. *pizz.* *f* *mp*

Cb. *pizz.* *f* *mp*

Bat. rit. *mp*

63

Vc. *mp* *f*

Vno. I arco *p*

Vno. II arco *p*

Vla. arco *p*

Vc. arco *p*

Cb. *mp* *f*

Bat. 4

Detailed description: This page of a musical score covers measures 58 to 63. The top system (measures 58-62) features a string ensemble of Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. All instruments are playing pizzicato (pizz.) with a dynamic of *f* (forte). The Violoncello and Contrabasso parts include a *mp* (mezzo-piano) dynamic. The Bass Drum (Bat.) part is marked *rit.* (ritardando) and *mp*. A double bar line with a repeat sign is placed before measure 63. The bottom system (measures 63-66) shows the Violin I, Violin II, and Viola parts switching to arco (arco) playing with a dynamic of *p* (piano). The Violoncello and Contrabasso parts continue with *f* dynamics. The Bass Drum part has a measure rest in measure 63 and a '4' below it in measure 64.

10

67

Vc.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Bar.

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

72

Vc.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Bar.

arco

p *f*

arco

p *mf*

arco

p *mf*

arco

p *mf*

arco

p *mf*

rit. choro

77

Vc.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Bat.

rit.

81

Vc.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Bat.

Dry

Detailed description of the musical score: The score is for measures 77-81. It features six staves: Violoncello (Vc.), Violino I (Vno. I), Violino II (Vno. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.), followed by Batterie (Bat.). The key signature has one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. Measure 77: Vc. has a melodic line with slurs and accents. Vno. I, Vno. II, Vla., and Cb. play chords with dynamics *p* and *f*. Bat. has a rhythmic pattern. Measure 78: Similar to 77. Measure 79: Vc. has a melodic line with slurs and accents. Vno. I, Vno. II, Vla., and Cb. play chords with dynamics *p* and *f*. Bat. has a rhythmic pattern. Measure 80: Similar to 79. Measure 81: Vc. has a melodic line with slurs and accents. Vno. I, Vno. II, Vla., and Cb. play chords with dynamics *p* and *f*. Bat. has a rhythmic pattern. A double bar line is present after measure 81.

12

85

Vc. *mf*

Vno. I *mp*

Vno. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Ch.

Bat. *p* rit.

This system contains measures 12 through 15. The Violin I part features a melodic line with triplets and slurs, marked *mf*. The Violin II part provides harmonic support with chords and moving lines, marked *mp*. The Viola and Violoncello parts also play chords and moving lines, both marked *mp*. The Bassoon part has a simple melodic line. The Bass drum part is marked *p* and includes a *rit.* marking.

90

Vc.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Ch. arco

Bat. *p* rit. *mf*

This system contains measures 16 through 19. The Violin I part continues with a melodic line, marked *mf*. The Violin II part continues with harmonic support, marked *mp*. The Viola and Violoncello parts continue with chords and moving lines, both marked *mp*. The Bassoon part continues with a simple melodic line. The Bass drum part includes a *rit.* marking and dynamic changes from *p* to *mf*.

95 13

Score for measures 95-100. The system includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Bass. The Violin I part features a melodic line with a forte (*f*) dynamic. The Viola and Violoncello parts include markings for *Div.* (divisi). The Bass part has a steady rhythmic accompaniment.



100

Score for measures 100-105. The system includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Bass. The Violin I part features a melodic line with a forte (*f*) dynamic. The Bass part includes markings for *rit.* (ritardando) and *mf* (mezzo-forte).

14

104

Vc.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Bat.

pizz.

f

pizz.

f

pizz.

f

pizz.

f

pizz.

f

The musical score consists of six staves. The top staff (Violoncello) features a melodic line with slurs and accents, including a 'pizz.' marking. The middle four staves (Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello) play a rhythmic accompaniment of chords, with 'pizz.' and '*f*' markings. The bottom staff (Contrabasso) provides a bass line with 'pizz.' and '*f*' markings. The score is numbered 104 at the beginning of the first staff.

II "Prelúdio"

**Moderato
expressivo**

7

Vc.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

com sord.

div.

p

7

Vc.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

rall. ...

a tempo

molto cantabile

p

f

mf

p

a tempo

pp

mp

pp

16

12

Vc.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 12 through 15. It features six staves: Violin Concerto (Vc.), Violin I (Vno. I), Violin II (Vno. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The music is in a key with one flat and a 3/4 time signature. Measure 12 starts with a dynamic marking of *f*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and phrasing slurs.

16

Vc.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 16 through 19. It features the same six staves as the previous block. Measure 16 begins with a *rall.* marking. The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, *pp*, and *mp*, as well as tempo markings like *a tempo*. There are also *rall.* markings in measures 17 and 18. The music concludes in measure 19 with a *pp* dynamic marking.

20 17

Vc. *f*

Vno. I *mf*

Vno. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 20 through 23. It features six staves: Violin (Vc.), Violin I (Vno. I), Violin II (Vno. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 12/8. The Violin part begins with a forte (*f*) dynamic and a melodic line with slurs. The other instruments provide harmonic support with various rhythmic patterns and dynamics, including mezzo-forte (*mf*) for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso.

24

Vc. *mf* a tempo

Vno. I *mp* a tempo

Vno. II *mp* a tempo

Vla. *mp* a tempo Div.

Vc. *mp* a tempo

Cb. *mp* a tempo

Detailed description: This system of musical notation covers measures 24 through 27. It features the same six staves as the previous system. The key signature changes to one flat (B-flat), and the time signature remains 12/8. The Violin part starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a tempo marking. The other instruments also have dynamic markings, with Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso marked mezzo-piano (*mp*). The Viola part includes a 'Div.' (divisi) marking in measure 27. The tempo marking 'a tempo' is present for all parts from measure 24 onwards.

18

28 *rall.* *a tempo*

Vc. *p.* *pp*

Vno. I *rall.* *a tempo* *p* *p*

Vno. II *rall.* *a tempo* *p* *p*

Vla. *uniss.* *rall.* *a tempo* *Div.* *p* *p* *uniss.* *p*

Vc. *rall.* *a tempo*

Cb. *rall.* *a tempo*

34 *rall.*

Vc. *p* *mf* *p*

Vno. I *p* *tira surd.*

Vno. II *p* *tira surd.*

Vla. *div.* *p* *tira surd.*

Vc. *div.* *p* *tira surd.*

Cb. *p* *tira surd.*

III "Frevo"

19

1 **Alegre** $\text{♩} = 132$

Measures 1-4 of the score. The Vc. part is silent. The string quartet (Vno. I, Vno. II, Vla., Vcl.) and Cb. parts play a rhythmic pattern of eighth notes, marked 'pizz.'. The Bar. part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Guit. and Baixo parts are silent.

5 **Alegre** $\text{♩} = 132$

Measures 5-8 of the score. The Vc. part plays a complex rhythmic pattern, marked 'p' and 'f'. The Vno. I, Vno. II, Vla., Vcl., and Cb. parts play sustained notes, marked 'mp'. The Bar. part plays a rhythmic pattern, marked 'mp'. The Guit. part plays a chord progression: C7+, Am9+, Bb7+, Bdim. The Baixo part plays a rhythmic pattern, marked 'mp'. The instruction 'rit. frevo - "leve"' is written below the Bar. part.

20

9

Vc.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Bat.

Guit.

Baixo

4

Cm^{b9} A⁹ D⁹4 Du^{b9} G⁷ C⁷ A^b

13

Vc.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Bat.

Guit.

Baixo

1

mp

mp

mp

mp

mp

rit.

D⁹ G⁷ E^{b7} Cm⁷ Du^{b9} G^b

17 21

Vc.

Vno. I *na corda* *salt.*

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Bat. 4

Guit. C⁷ Am⁷ D⁹ Fm⁷ G⁷ Cm⁷ Am⁷ Dm⁷ G⁷ C.

Baixo

23

Vc.

Vno. I

Vno. II *pizz.* *mf*

Vla. *pizz.* *mf*

Vc. *pizz.* *mf*

Cb.

Bat.

Guit.

Baixo

Detailed description: This is a page of a musical score for a string quartet and rhythm section. The score is divided into two systems. The first system covers measures 17 to 21. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso, Bateria (Drums), Guitarra (Guitar), and Baixo (Bass). The Violin I part has a dynamic marking of *f* and includes the instruction *na corda* (on the string) and *salt.* (saltando). The Viola part has a dynamic marking of *mf*. The Bateria part has a drum roll marked with a '4'. The Guitarra part shows a sequence of chords: C⁷, Am⁷, D⁹, Fm⁷, G⁷, Cm⁷, Am⁷, Dm⁷, G⁷, and C. The Baixo part has a dynamic marking of *mf*. The second system covers measures 23 to 26. The Violin I part has a dynamic marking of *f*. The Violin II, Viola, and Violoncello parts all have the instruction *pizz.* (pizzicato) and a dynamic marking of *mf*. The Bateria part has a drum roll marked with a '4'. The Guitarra and Baixo parts are marked with a double bar line, indicating they are silent for these measures.

24

44

Vc.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Bat.

8 rit.

Guít.

Baixo

49

Vc.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Bat.

4

Guít.

Baixo

19 25

Vc. *mp*

Vno. I *mp*

Vno. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Cb. *mp*

Bat. *mp* rit.

Guit. *mp* Am⁷ F#m⁷ B⁷b⁹ E⁷

Baixo *mp*

57

Vc. *mp*

Vno. I *mp*

Vno. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Cb. *mp*

Bat. 4 8

Guit. *mp* C⁷ F#m⁷ D⁷ G⁷ E^b7 Am⁷ E⁷b⁹

Baixo *mp*

26

64

Vc.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Bat.

Guit.

Baixo

Am⁷ D⁹ Bbm⁷ Eb⁹

68

Vc.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Bat.

Guit.

Baixo

rit.

rit.

Am⁷ D⁹ G F⁷m⁷ D⁹

72 27

Vc. *mf*

Vno. I *mf* salt.

Vno. II *mf* salt.

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Ch. *mf*

Bat. rit. 1

Guit. rit. E⁷ C⁷ F[#]m⁷ D⁷

Baixo

76

Vc. *mf*

Vno. I *mf*

Vno. II *mf* salt.

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Ch. *mf*

Bat. 8

Guit. G⁷ F⁷ A^m⁷ D⁷

Baixo

28 *no*

Vc.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Bat. *rit.* 4

Guit. Gm^7 $C\sharp^4$ Fm^7 Bb^4

Baixo

34

Vc. *mf*

Vno. I *mp*

Vno. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Cb. *mp*

Bat. *rit.*

Guit. Eb^7 E^7b^9 Am^7 $F\sharp m^7$ D^7 E^7

Baixo

187 203

Vc.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Bat.

Guit.

Baixo

mp

na corda

div.

4

8

Am⁷ F⁷ Am⁷ D⁷ Bbm⁷ E⁷

C⁷ F⁷ D⁷ G⁷ E⁷

Detailed description: This page of a musical score covers measures 187 to 203. The score is arranged for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello), a double bass, a drum set, and a guitar. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Violin I part features a melodic line with a dynamic marking of *mp* starting in measure 192. The Violin II part has a more rhythmic accompaniment. The Viola and Violoncello parts provide harmonic support with sustained chords and moving lines. The double bass part has a steady bass line. The drum set part consists of a simple pattern of slashes. The guitar part shows a sequence of chords: C⁷, F⁷, D⁷, G⁷, and E⁷ in the first system, and Am⁷, F⁷, Am⁷, D⁷, Bbm⁷, and E⁷ in the second system. Performance instructions include 'na corda' for the Violin I and 'div.' for the Violin II. Measure numbers 187, 192, and 203 are indicated at the top of the first system. Measure numbers 194 and 200 are indicated at the top of the second system.

109 31

Vc. *f*

Vno. I *mp*

Vno. II *mp*

Vla.

Vc.

Cb.

Bat. rit. frevo - "leve" 1

Guit. C^7+ $Am^{\flat 5}$ Bb^7+ $Bb^{\flat m}$ $Cm^{\flat 5}$ $A^{\flat 9}$ $D^{\flat 7+}$

Baixo

113

Vc.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Bat.

Guit. $Dm^{\flat 7+}$ G^7 C^7+ $A^{\flat 7}$ $D^{\flat 9}$ G^7

Baixo

32

117

Vc. 

Vno. I *mp*  *na corda*

Vno. II *mp* 

Vla. *mp* 

Vc. *mp* 

Cb. *mp* 

Bat. rit.  4

Guit.  Eb⁷ Cm⁷ Dm^{7b9} G^{7(b9)} C⁷ Am⁷ D⁹

Baixo 

121

Vc. *p cresc.* 

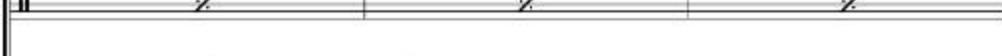
Vno. I *p cresc.* 

Vno. II *p cresc.* 

Vla. *p cresc.* 

Vc. *p cresc.* 

Cb. *p cresc.* 

Bat. 

Guit.  Fm⁷ G⁷ Cm Am^{7(b9)} Dm⁷ G⁷

Baixo 

124 33

Violoncello (Vc.): *f* (measures 124-126), *ff* (measure 127)

Violino I (Vno. I): *f* (measures 124-126), *ff* (measure 127)

Violino II (Vno. II): *f* (measures 124-126), *ff* (measure 127)

Viola (Vla.): *f* (measures 124-126), *ff* (measure 127)

Violoncello (Vc.): *f* (measures 124-126), *ff* (measure 127)

Contrabasso (Cb.): *f* (measures 124-126), *ff* (measure 127)

Bateria (Bat.): *f* (measures 124-126), *ff* (measure 127)

Guitarra (Guit.): *f* (measures 124-126), *ff* (measure 127)

Baixo: *f* (measures 124-126), *ff* (measure 127)

Violoncello (Vc.): *f* (measures 127-128)

Violino I (Vno. I): *f* (measures 127-128)

Violino II (Vno. II): *f* (measures 127-128)

Viola (Vla.): *f* (measures 127-128)

Violoncello (Vc.): *f* (measures 127-128)

Contrabasso (Cb.): *f* (measures 127-128)

Bateria (Bat.): *f* (measures 127-128)

Guitarra (Guit.): *f* (measures 127-128)

Baixo: *f* (measures 127-128)

APÊNDICE 3 – PARTE VIOLONCELO SOLO EDITADA

Violoncelo solo

Brasiliãna nº3 I - Chôro

Cyrõ Pereira
07/98

♩=76

tempo de choro

The musical score is written for a solo cello in bass clef, 2/4 time. It begins with a tempo marking of ♩=76 and 'tempo de choro'. The piece is divided into measures, with some measures containing rests. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings (p, mf, f). Fingerings and bowings are indicated throughout the piece.

Measures 1-5: Rests, followed by a first measure with a dynamic marking of *p* and a fingering of II. The first measure of the piece starts with a dynamic marking of *p*.

Measures 6-8: Continuation of the melodic line with various fingerings and bowings.

Measures 9-13: Includes a 'solo' marking and a dynamic marking of *mf*. The piece features a change in key signature to one flat (B-flat major) at measure 13.

Measures 14-19: Continuation of the melodic line with various fingerings and bowings. A dynamic marking of *mf* is present.

Measures 20-24: Continuation of the melodic line with various fingerings and bowings. A dynamic marking of *mf* is present.

Measures 25-29: Includes a 'solo' marking and a dynamic marking of *f*. The piece features a change in key signature to two flats (B-flat major) at measure 25.

Measures 30-33: Continuation of the melodic line with various fingerings and bowings. A dynamic marking of *f* is present.

Measures 34-36: Continuation of the melodic line with various fingerings and bowings. A dynamic marking of *f* is present.

Violoncello solo

2

38 *solo pizz.*

44 *Solo (pizz.)*

48

53

58

63

67

71 *arco*

77

81 *solo*

The musical score consists of ten staves of music. The first staff (measures 38-43) begins with a *pizz.* marking and dynamics ranging from *p* to *f*. The second staff (measures 44-47) is marked *Solo (pizz.)* and *mp*. The third staff (measures 48-52) continues the *pizz.* texture with various fingerings. The fourth staff (measures 53-57) features a change in time signature to 3/4 and a *f* dynamic. The fifth staff (measures 58-62) returns to 2/4 time and includes *mp* and *f* dynamics. The sixth staff (measures 63-66) continues with *f* dynamics and triplet markings. The seventh staff (measures 67-70) includes a change to 3/4 time and a *p* dynamic. The eighth staff (measures 71-76) is marked *arco* and *p*, featuring a triplet and various bowing techniques. The ninth staff (measures 77-80) continues with *arco* and *p* dynamics. The final staff (measures 81-84) is marked *solo* and *f*, concluding with a *pizz.* marking.

Violoncello solo

4

II
"Prelúdio"Moderato
expressivo

1

8

13

18

24

30

37

Violoncello solo

III
"Frevo"

5

1 **Alegre** $\text{♩} = 132$ **4** solo na corda

p *f*

8

13

17

23 **4**

27 **3** *f*

35 *mf*

41

47

II 1 — \diamond 1 3
1 \diamond 2 x 3
III — II

Violoncello solo

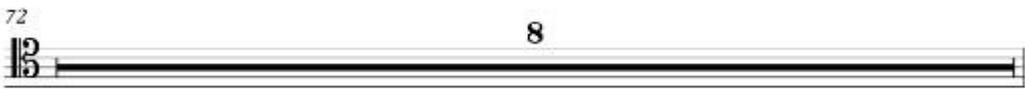
6

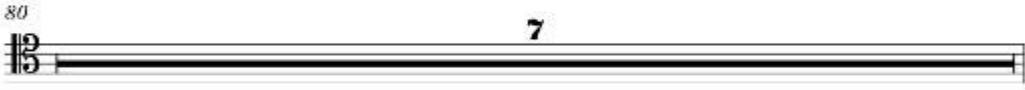
52 

59 

65 

70 

72 

80 

87 *solo* 

93 

99 

107 *solo na corda* 

APÊNDICE 4 – PARTES SEPARADAS DOS INSTRUMENTOS

Violino I

Brasiliãna n°3
I - Chôro

♩=76

tempo de chôro

Cyro Pereira

07/98

pizz. *f*

f *p*

arco div.

5

p *mf*

8

11

p *f*

15

mp

19

Violino I

3



Violino I

4

58 *pizz.*
f

61 *mp* *p* *arco*

65

70 *pizz.*
p *f*

73 *arco*
p *mf*

77 *p* *p* *f*

81

85 *mp*

89

Detailed description: This page contains the musical score for Violino I, measures 58 through 89. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The piece begins at measure 58 with a pizzicato (pizz.) instruction and a forte (f) dynamic. The melody consists of eighth and sixteenth notes. At measure 61, the dynamic changes to mezzo-piano (mp), and the playing returns to arco. A piano (p) dynamic is used for a short phrase. At measure 65, there is a change in time signature to 3/4, followed by a return to 2/4. Measure 70 features a pizzicato (pizz.) section starting with a piano (p) dynamic and ending with a forte (f) dynamic. From measure 73, the playing is arco, with dynamics ranging from piano (p) to mezzo-forte (mf). Measures 77 and 81 show complex rhythmic patterns with multiple dynamics (p, p, f). Measure 85 is marked mezzo-piano (mp). The score concludes at measure 89 with a final chord and a fermata.

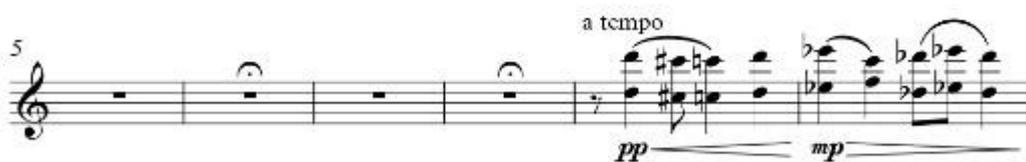
Violino I

5



II

"Prelúdio"

Moderato
expressivo

Violino I

6

19 *a tempo*
pp *mf*

24 *rall.* *a tempo*
mp

27 *rall.* *8va*
a tempo *p*

31 *p*

36 *p* *tira surd.*

Violino I

7

III
"Frevo"

Alegre ♩=132



Violino I

8



Violino I

88 *mp* 9

92 *mp* *na corda*

97 *f* *pizz.*

103 *arco* 2

109 *mp*

117 *mp* *na corda* *p cresc.* *f*

125 *ff*

Detailed description: This page of a musical score for Violino I contains seven staves of music, numbered 88 to 125. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff (88) begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and features a series of chords and intervals. The second staff (92) continues with *mp* and includes the instruction *na corda* (sul tasto). The third staff (97) shows a change to fortissimo (*f*) and includes *pizz.* (pizzicato). The fourth staff (103) returns to *arco* (arco) and features a double bar line with a '2' below it, indicating a second ending. The fifth staff (109) is marked *mp*. The sixth staff (117) starts with *mp*, includes *na corda*, and features a crescendo from *p* to *f*. The seventh staff (125) concludes with a fortissimo (*ff*) dynamic and a long note with a fermata.

Violino II

Brasiliãna n°3
I - Chôro

♩=76

tempo de chôro

Cyro Pereira

07/98

pizz. *f*

f *p*

Detailed description: This block contains the first four measures of the Violino II part. The music is in 2/4 time and begins with a pizzicato instruction and a forte (*f*) dynamic. The melody consists of eighth and sixteenth notes. A piano (*p*) dynamic is indicated at the end of the fourth measure.

arco div.

5

p *mf*

Detailed description: This block contains measures 5, 6, and 7. The instruction 'arco div.' (arco diviso) is placed above the staff. Measure 5 starts with a piano (*p*) dynamic, which changes to mezzo-forte (*mf*) in measure 6. The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

8

Detailed description: This block contains measures 8, 9, and 10. The music continues with eighth and sixteenth notes, showing some rests and sustained notes.

11

p *f* *p* *f*

Detailed description: This block contains measures 11, 12, 13, and 14. The dynamics alternate between piano (*p*) and forte (*f*) in a rhythmic pattern.

15

mp

Detailed description: This block contains measures 15, 16, 17, and 18. The music features a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The notation includes eighth and sixteenth notes.

19

Detailed description: This block contains measures 19, 20, 21, and 22. The music continues with eighth and sixteenth notes, maintaining the established rhythmic and dynamic patterns.

Violino II

3

Musical notation for measures 24-27. Measure 24 starts with a forte (*f*) dynamic. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords and eighth notes.

Musical notation for measures 28-31. The music continues with a melodic line and a bass line with chords and eighth notes.

Musical notation for measures 32-35. The music continues with a melodic line and a bass line with chords and eighth notes.

Musical notation for measures 36-40. Measure 36 includes a *pizz.* (pizzicato) instruction. The music features a melodic line and a bass line with chords and eighth notes. Dynamics include *p* and *f*.

Musical notation for measures 41-44. Measure 41 includes a forte (*f*) dynamic. The music features a melodic line and a bass line with chords and eighth notes.

Musical notation for measures 45-48. Measure 45 includes a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measure 48 includes an *arco* instruction. The music features a melodic line and a bass line with chords and eighth notes. Dynamics include *mp* and *p*.

Musical notation for measures 49-53. The music continues with a melodic line and a bass line with chords and eighth notes.

Musical notation for measures 54-57. Measure 54 includes an *arco* instruction and a fortissimo (*ff*) dynamic. The music features a melodic line and a bass line with chords and eighth notes. A double bar line with a '2' indicates a repeat or a specific ending.

Violino II

4

58 *pizz.*
f

61 *mp* *arco*
p

65

70 *pizz.*
p *f*

73 *arco*
p *mf*

77 *p* *p* *f*

81 *p* *f*

85 *mp*

89

Detailed description: This page contains the musical score for Violino II, measures 58 through 89. The score is written in a single system with nine staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. Measure 58 begins with a *pizz.* (pizzicato) instruction and a dynamic marking of *f*. The music consists of a series of chords and dyads. Measure 61 features a dynamic marking of *mp* and an *arco* (arco) instruction. Measure 65 shows a change in the time signature to 3/4. Measure 70 starts with a *pizz.* instruction and dynamic markings of *p* and *f*. Measure 73 includes an *arco* instruction and dynamic markings of *p* and *mf*. Measure 77 has dynamic markings of *p*, *p*, and *f*. Measure 81 has dynamic markings of *p* and *f*. Measure 85 has a dynamic marking of *mp*. Measure 89 continues the melodic and harmonic development.

Violino II

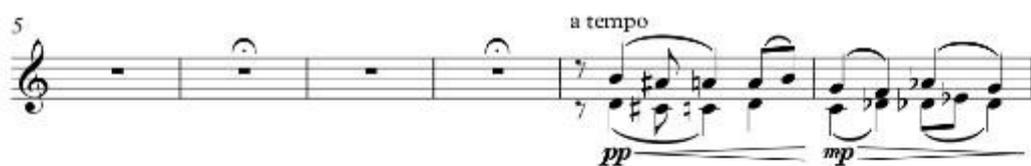
5



II "Prelúdio"

Moderato
expressivo

com sord.



Violino II

6

15 *rall.* *pp* *mp* *rall.*

19 *a tempo* *pp* *mf*

22 *rall.*

25 *a tempo* *mp*

28 *rall.* *a tempo* *p*

31 *p*

36 *p* *tira surd.*

Violino II

III

7

"Frevo"

Alegre $\text{♩} = 132$ 

Violino II

9



Viola

Brasiliiana nº3 (suíte)

I
"Chôro"

♩=76

Cyro Pereira

tempo de choro

07/98

pizz. *f*

Viola

3

33

38 pizz.

42

45

49

54

58

61

65

Viola

4

69 pizz. *p* *f*

73 arco *p* *mf*

77 *p* *p* *f*

81

85 *mp*

89 *f* Div.

97

101

104 pizz. *f*

Viola

II "Prelúdio"

5

**Moderato
expressivo**

1 *p* *div.* *com sord.* *p*

5 *p* *a tempo* *uniss.* *pp* *mp*

11 *pp*

15 *pp* *mp* *rall.*

19 *a tempo* *pp* *mf*

22 *rall.* *a tempo* *mp* *Div.*

28 *uniss.* *rall.* *a tempo*

Viola

6

30 Div. *p* uniss. *p*

34 div. *p* tira surd. *p*

III "Frevo"

Alegre ♩ = 132

1 pizz. arco 2

7 *mp*

15 *mp*

22 pizz. *mf*

27

31 arco *mp* *mf*

Viola

7

39

mp

46

53

mp

59

68

f

72

mf

78

84

Viola

8

88

mp

96

100

f *pizz.*

105

arco

108

115

mp

120

p cresc. *f*

125

ff

Violoncello

Brasiliãna n°3

I - Chôro

♩=76

tempo de chôro

Cyro Pereira

07/98

pizz. *l*

f

4

arco.

p *mf*

9

p *f*

15

mp

20

f

26

Div.

Violoncello

3

30

36

pizz.

41

47

arco

54

arco

58

pizz.

64

arco

Violoncello

4

70 pizz.

p *f*

73 arco

p *mf*

77 Div.

p *p* *mf*

84

mp

89

f

95 Div.

Div.

100

104 pizz.

f

Violoncello

5

II
"Prelúdio"Moderato
expressivo

com sord.

1

div.
p

7

a tempo
pp *mp* *pp*

12

16

rall. a tempo
pp *mp* *pp*

20

24

rall. a tempo
mp

28

rall. a tempo

34

div.
p *p* tira surd.

Violoncello
III
"Frevo"

6

Alegre $\text{♩} = 132$

1 pizz. arco

5 **2** mp

11 mp

17

23 pizz. mf

27 arco mp

34 mf

40 mp

48

56 mp

Contrabaixo

Brasiliãna n^o3

I - Chôro

♩=76

tempo de chôro

Cyro Pereira

07/98

pizz. *f*

f

4 arco.

p *p* *mf*

9

p *f*

15 pizz.

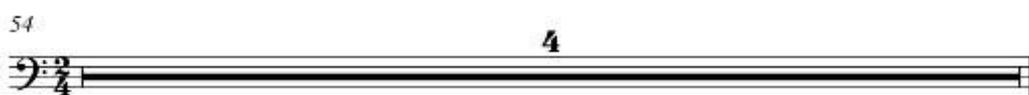
20 arco.

f

26

Contrabaixo

3



Contrabaixo

4

70 pizz.

p *f*

73 arco

p *mf*

77

p *p* *f*

84

89 arco

f

95

100

104 pizz.

f

Contrabaixo

II

5

Moderato
expressivo

"Prelúdio"

1

7

12

16

20

24

28

34

p *p* *tira surd.*

Contrabaixo

6

III
"Frevo"

1 pizz. Alegre $\text{♩} = 132$ arco

5 **2** *mp*

11 *mp*

17

23

27 arco *mp*

34 *mf*

40 *mp*

Detailed description: This is a musical score for a double bass (Contrabaixo) in 2/4 time, titled "Frevo" (III). The score consists of eight staves of music. The first staff (measures 1-4) begins with a pizzicato (pizz.) instruction and a tempo marking of "Alegre" with a quarter note equal to 132 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The first four measures are marked with accents. The fifth measure (measure 5) has a dynamic marking of *mp* and a first ending bracket labeled "2" above it. The sixth staff (measures 6-10) continues the melody, with a dynamic marking of *mp* at the end. The seventh staff (measures 11-16) features a dynamic marking of *mp* at the end. The eighth staff (measures 17-22) continues the melody. The ninth staff (measures 23-26) consists of a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *mp* at the end. The tenth staff (measures 27-33) includes a dynamic marking of *mp* and an "arco" instruction above the staff. The eleventh staff (measures 34-39) features a dynamic marking of *mf* at the end. The twelfth staff (measures 40-45) concludes the piece with a dynamic marking of *mp*.

Bateria

Brasiliãna nº3

I - Chôro

Cyro Pereira
07/98

♩ = 76
tempo de chôro

1 rit. de chôro
vass.

mf p mp

9 rit. p mf

14 rit. p

20 rit. rit. p mf

30 rit. mf 2

38 8 rit. mp

48 4 4

58 4 rit. 4 mp

Bateria

3

67

77

85

95

104

II "Prelúdio"

Moderato
expressivo

1

TACET

Bateria

4

III
"Frevo"

1 **Alegre** $\text{♩} = 132$

2 rit. frevo - "leve" *mp*

9 4 rit.

17 4

27 rit. leve *mp* 4

35 rit. *mp* 4

44 8 rit. 4

53 rit. *mp* 4 8

Guitarra

Brasiliãna n°3

I - Chôro

$\text{♩} = 76$
tempo de chôro

TACET

II

"Prelúdio"

Moderato
expressivo

1

TACET

III

"Frevo"

1 Alegre $\text{♩} = 132$

6

7

$C^{\flat}+$ $A_m^{\flat 7b5}$ $B^{\flat 7+}$ $Bdim$ $C_m^{\flat 7b5}$ $A^{\flat 9}$ $D^{\flat 7+}$

mp

11

$D_m^{\flat 7b5}$ G^7 $C^{\flat 4}$ $A^{\flat 9}$ D^9 G^7

15

$E^{\flat 7+}$ C_m^7 $D_m^{\flat 7b5}$ $G^{\flat 9}$ $C^{\flat 4}$ A_m^7 D^9 F_m^7 G^7

2

Guitarra

20 Cm⁹ Am⁷b^b Dm⁷ G⁷ C

23 **4**

27 **4**

31 Eb⁷+ Cm⁷ Dm⁷b⁵ G⁷b⁹ C⁷+ Am⁷ D⁹

35 Fm⁷ G⁷ Cm Am⁷b⁵ Dm⁷ G⁷ C F⁷m⁷ B⁷b³

40 E⁷+ C⁷ F⁷m⁷ D⁷ G⁷+ E⁷

mp

46 Am⁷ D⁷b⁹ Gm⁷ C⁷b⁹ Fm⁷ Bb⁷b⁹

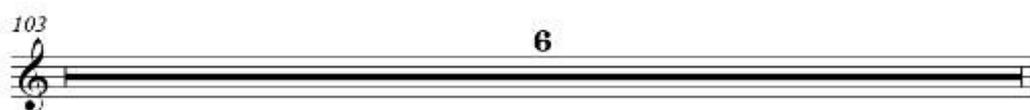
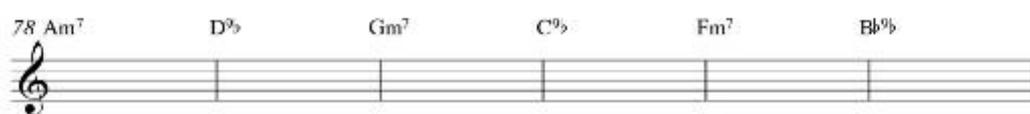
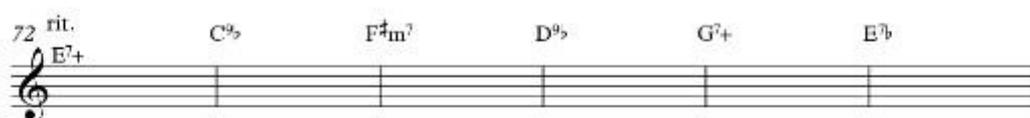
52 Eb⁷ Em⁷b⁵ Am⁷ F⁷m⁷ B⁷b³

56 E⁷ C⁷ F⁷m⁷ D⁷ G⁷+ E⁷

mp

Guitarra

3



4

Guitarra

109 C^7+ Am^{7b5} Bb^7+ $Bdim$ Cm^{7b5} Ab^{97} $D\flat^7+$ Dm^{7b5} G^7 C^7+ A^b8

115 D^9 G^7 $E\flat^7+$ Cm^7 Dm^{7b5} G^{997} C^7 Am^7 D^9

121 Fm^7 G^7 Cm Am^{7b} Dm^7 G^7

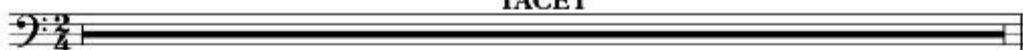
124 C

Baixo Elt.

Brasiliãna n°3
I - Chôro

$\text{♩} = 76$
tempo de choro

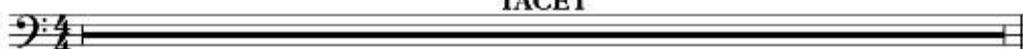
TACET



II
"Prelúdio"

Moderato
expressivo

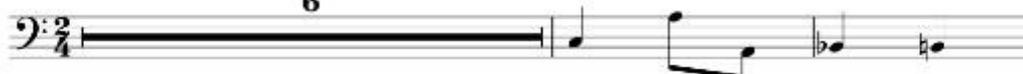
TACET



III
"Frevo"

1 Alegre $\text{♩} = 132$

6



23

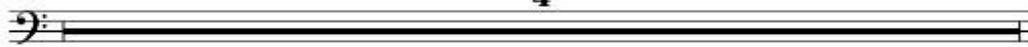
4



2

Baixo Ekt.

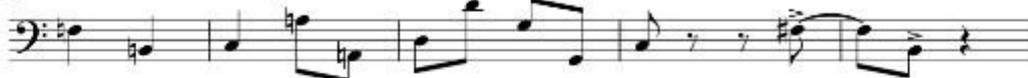
27 4



31 *mp*



35



40 *mp*



44



50



56 *mp*



62



68



Baixo Ekt.

3



This page contains a handwritten musical score for an orchestra, consisting of two systems of staves. The instruments listed on the left are:

- Cello Solo
- 1st Vln
- 2nd Vln
- Vlns
- Cel.
- Cl.
- Bsn.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include:

- Solo**: Marked above the Cello Solo and 1st Vln staves in the first system.
- 2**: A circled number 2 above the 1st Vln staff in the first system.
- 12**: A circled number 12 above the 1st Vln staff in the second system.
- 13**: A circled number 13 above the 2nd Vln staff in the second system.
- 14**: A circled number 14 above the Vlns staff in the second system.
- 15**: A circled number 15 above the Cl. staff in the second system.
- 16**: A circled number 16 above the Bsn. staff in the second system.
- 17**: A circled number 17 below the Bsn. staff in the second system.
- 18**: A circled number 18 below the Bsn. staff in the second system.
- 19**: A circled number 19 below the Bsn. staff in the second system.
- 20**: A circled number 20 below the Bsn. staff in the second system.
- 21**: A circled number 21 below the Bsn. staff in the second system.
- 22**: A circled number 22 below the Bsn. staff in the second system.
- 23**: A circled number 23 below the Bsn. staff in the second system.
- 24**: A circled number 24 below the Bsn. staff in the second system.
- 25**: A circled number 25 below the Bsn. staff in the second system.
- 26**: A circled number 26 below the Bsn. staff in the second system.
- 27**: A circled number 27 below the Bsn. staff in the second system.
- 28**: A circled number 28 below the Bsn. staff in the second system.
- 29**: A circled number 29 below the Bsn. staff in the second system.
- 30**: A circled number 30 below the Bsn. staff in the second system.
- 31**: A circled number 31 below the Bsn. staff in the second system.
- 32**: A circled number 32 below the Bsn. staff in the second system.
- 33**: A circled number 33 below the Bsn. staff in the second system.
- 34**: A circled number 34 below the Bsn. staff in the second system.
- 35**: A circled number 35 below the Bsn. staff in the second system.
- 36**: A circled number 36 below the Bsn. staff in the second system.
- 37**: A circled number 37 below the Bsn. staff in the second system.
- 38**: A circled number 38 below the Bsn. staff in the second system.
- 39**: A circled number 39 below the Bsn. staff in the second system.
- 40**: A circled number 40 below the Bsn. staff in the second system.
- 41**: A circled number 41 below the Bsn. staff in the second system.
- 42**: A circled number 42 below the Bsn. staff in the second system.
- 43**: A circled number 43 below the Bsn. staff in the second system.
- 44**: A circled number 44 below the Bsn. staff in the second system.
- 45**: A circled number 45 below the Bsn. staff in the second system.
- 46**: A circled number 46 below the Bsn. staff in the second system.
- 47**: A circled number 47 below the Bsn. staff in the second system.
- 48**: A circled number 48 below the Bsn. staff in the second system.
- 49**: A circled number 49 below the Bsn. staff in the second system.
- 50**: A circled number 50 below the Bsn. staff in the second system.

Other markings include *rit.* (ritardando) and *mp* (mezzo-piano). The score is written in a clear, legible hand.

Handwritten musical score for the first system, measures 25-30. The score includes staves for Cello Solo, 1st Violin Div., 2nd Violin Div., Viola, Cello, Clarinet, and Bass. It features various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like "rit." and "rit.".

Handwritten musical score for the second system, measures 31-36. The score includes staves for Cello Solo, 1st Violin Div., 2nd Violin Div., Viola, Cello, Clarinet, and Bass. It features various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like "rit." and "rit.".

Handwritten musical score for the first system, measures 37-39. The score includes staves for Cello Solo, Violins I & II, Violas, Cellos, Clarinet, and Bass. Measure 37 is marked with a circled 'H'. Measure 38 features a 'pizz' (pizzicato) marking. Measure 39 is marked with 'sicc-pizz'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Handwritten musical score for the second system, measures 40-46. The score includes staves for Cello Solo, Violins I & II, Violas, Cellos, Clarinet, and Bass. Measure 40 is marked with 'sicc (pizz)'. Measures 41-46 feature a 'rit.' (ritardando) marking. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'mp' (mezzo-piano).

Handwritten musical score for the first system. The staves are labeled on the left: Cello Solo, 1^a Viol., 2^a Viol. Div., Violas Div., Cello, Cb., and Bt. The music is written in 2/4 time. The Cello Solo part features a melodic line with various ornaments and dynamics. The Violins and Viola parts provide harmonic support with sustained notes and some rhythmic patterns. The Cello, Contrabass, and Bass parts play a steady accompaniment.

Handwritten musical score for the second system. The staves are labeled on the left: Cello Solo, 1^a Viol., 2^a Viol. Div., Violas Div., Cello, Cb., and Bt. The music continues in 2/4 time. This system is characterized by a dense texture of sixteenth-note patterns across all string parts, creating a shimmering, rhythmic effect. Dynamics such as *ff* and *rit.* are used throughout.

Handwritten musical score for the first system. The instruments listed on the left are Cello Solo, Flute, Oboe, Violin, Viola, Cello, Clarinet, and Bass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A prominent marking at the top center reads "Arco Solo". Other markings include "rit.", "mf", "p", and "rit. All.". The bottom of the system shows a bass line with a dynamic marking of "p" and "mf".

Handwritten musical score for the second system, continuing the instrumentation from the first system. The instruments listed on the left are Cello Solo, Flute, Oboe, Violin, Viola, Cello, Clarinet, and Bass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A prominent marking at the top center reads "Solo". Other markings include "rit.", "mf", "p", and "rit. All.". The bottom of the system shows a bass line with a dynamic marking of "p" and "mf".

MUSICAS E INSTRUMENTAIS
CASA MANON S. A.
RUA 24 DE MAIO, 292
SAO PAULO - BRASIL

(31)

Handwritten musical score for a string quartet and solo cello. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Solo Cello, 1st Violin, 2nd Violin, Viola, Cello, and Double Bass. The second system includes parts for Cello Solo, 1st Violin, 2nd Violin, Viola, Cello, and Double Bass. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic markings such as mp, mf, and f. There are also performance instructions like 'rit.' and 'rit. a 1/2'.

Handwritten musical score for the first system, featuring five staves:

- CELLO Solo**: Treble clef, notes with accidentals (b, b+, b), dynamic markings *mp* and *mf*, and a circled measure number **12**.
- 1^a VCL DIV**: Treble clef, notes with accidentals, dynamic markings *mp* and *mf*, and a circled measure number **23**.
- 2^a VCL DIV**: Treble clef, notes with accidentals, dynamic markings *mp* and *mf*, and a circled measure number **25**.
- VCL**: Treble clef, notes with accidentals, dynamic markings *mp* and *mf*, and a circled measure number **25**.
- CELLO**: Bass clef, notes with accidentals, dynamic markings *mp* and *mf*, and a circled measure number **25**.

Handwritten musical score for the second system, featuring five staves:

- CELLO Solo**: Treble clef, notes with accidentals, dynamic markings *mp* and *mf*, and a circled measure number **25**.
- 1^a VCL DIV**: Treble clef, notes with accidentals, dynamic markings *mp* and *mf*.
- 2^a VCL DIV**: Treble clef, notes with accidentals, dynamic markings *mp* and *mf*.
- VCL**: Treble clef, notes with accidentals, dynamic markings *mp* and *mf*.
- CELLO**: Bass clef, notes with accidentals, dynamic markings *mp* and *mf*.

(13)

CELLO SOLO

1^a VIOL. DIV.

2^a VIOL. DIV.

VIOLAS

CELA

CLAR.

III
"PREVO"

ALEGRE $\text{♩} = 132$

CELLO SOLO

1^a VIOL.

2^a VIOL.

VIOLAS

CELA

CLAR.

BAT.

Foot.

CLAR. ELECA

Adm. un cor. 17

17^o mf rit. fren. "LEVE"

18^o mf rit. fren. "LEVE"

19^o mf

(1A)

Cello Solo
3: VLS
2: VLS
VLS
Cello
Clx
Bnt
Flute
Clx/Bnt

Cello Solo
3: VLS
2: VLS
VLS
Cello
Clx
Bnt
Flute
Clx/Bnt

(56)

Handwritten musical score for measures 1-4. The instruments listed on the left are Cello Solo, Violins 1 & 2, Viola, Cello, Oboe, Bassoon, and Clarinet/Electronic Bassoon. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *pp*. There are also some handwritten annotations like "rit." and "pizz."

Handwritten musical score for measures 5-8. The instruments listed on the left are Cello Solo, Violins 1 & 2, Viola, Cello, Oboe, Bassoon, and Clarinet/Electronic Bassoon. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf*, *pp*, and *rit.*. There are also some handwritten annotations like "rit." and "pizz."

17

Cello Solo
1. Vln.
2. Vln.
Vlns.
Cello
Clari.
Bass.
Pian.
Clari. Contr.

Cello Solo
1. Vln.
2. Vln.
Vlns.
Cello
Clari.
Bass.
Pian.
Clari. Contr.

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

18

Handwritten musical score for measures 170-175. The score is written on ten staves, labeled on the left as: CELLO Solo, VLS. 1., VLS. 2., VIOLA, CELESTE, CLARINET, BASS, PIANO, and CLARINET BASS. The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Chord symbols such as Abm^7 , Eb^9 , and A^7 are present. Performance markings include *rit.* and *acc.*. A large handwritten number '170' is written above the first staff.

Handwritten musical score for measures 176-181. The score is written on ten staves, labeled on the left as: CELLO Solo, VLS. 1., VLS. 2., VIOLA, CELESTE, CLARINET, BASS, PIANO, and CLARINET BASS. The music continues with complex rhythmic patterns and includes markings such as *rit.*, *acc.*, and *tr.*. Chord symbols like A^7 and G^9 are visible. A large handwritten number '176' is written above the first staff, and another '171' is written below the last staff.

20

Handwritten musical score for measures 98-100. The score includes parts for Cello Solo, Violins 1 & 2, Viola, Cello, Oboe, Bassoon, and Oboe/Euphonium. Measure 98 is marked "NO CORDA" and "98". Measure 99 is marked "99". Measure 100 is marked "100".

Handwritten musical score for measures 101-104. The score includes parts for Cello Solo, Violins 1 & 2, Viola, Cello, Oboe, Bassoon, and Oboe/Euphonium. Measure 101 is marked "101". Measure 102 is marked "102". Measure 103 is marked "103". Measure 104 is marked "104". Performance markings include "Pizz.", "arco", "arco-div.", "div.", "vibr.", and "rit."

Handwritten musical score for a symphony orchestra, consisting of two systems of staves. The score is written in ink on aged paper.

System 1 (Measures 109-113):

- 109:** Cello/Double Bass (CELLO/DB) and Bassoon (FAG.) parts begin with a dynamic marking of *mf*.
- 110:** Violins (VLA. 1 and 2) and Viola (VLA.) parts enter with *mf*. The Violin I part has a *rit.* marking.
- 111:** Clarinet in B-flat (CLAR. Bb) and Bassoon (FAG.) parts continue.
- 112:** Flute (FLAUTA) and Bassoon (FAG.) parts continue.
- 113:** Clarinet in B-flat (CLAR. Bb) and Bassoon (FAG.) parts continue.

System 2 (Measures 114-117):

- 114:** Cello/Double Bass (CELLO/DB) and Bassoon (FAG.) parts continue.
- 115:** Violins (VLA. 1 and 2) and Viola (VLA.) parts continue.
- 116:** Clarinet in B-flat (CLAR. Bb) and Bassoon (FAG.) parts continue.
- 117:** Flute (FLAUTA) and Bassoon (FAG.) parts continue.

The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The instruments listed on the left are: CELLO/DB, VLA. 1, VLA. 2, VLA., CLAR. Bb, FAG., FLAUTA, and CLAR. Bb.

(22)

Handwritten musical score for the first system. The score includes parts for Cello Solo, Violins 1 & 2, Violas, Cellos, Clarinet, Bassoon, and Piano. The Cello Solo part is written in a high register with many accidentals. The Piano part includes chord symbols: F , G^+ , Cm , A^+ , Bb , Dm^+ , G^+ . The system concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

Handwritten musical score for the second system. The score includes parts for Cello Solo, Violins 1 & 2, Violas, Cellos, Clarinet, Bassoon, and Piano. This system contains more complex rhythmic patterns and dynamics markings such as ff and $div.$. A large handwritten note or scribble is present on the right side of the system, overlapping the Cello and Clarinet parts.

ANEXO 02 – CÓPIA DO MANUSCRITO ORIGINAL – BRASILIANA N. 3

CELLO SOLO

"BRASILIANA N.º 3"
(SUITE)

V. CELLO SOLO
CYRO PEREIRA

I
"CHORO"

TR. DE CHORO - $\text{♩} = 76 (100\%)$

15

11

18

31

38

SEM ARCO

Solo-pizz

ME

MUSIC E INSTRUMENTAL
CASA NATION LIDA,
RUA 11 DE MAIO, 242
312 FALCÃO - BH/RS

② (corno solo)

The image shows a handwritten musical score for a horn solo, consisting of 11 staves of music. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The music is highly technical, featuring many triplets, slurs, and dynamic markings. Key annotations include:

- Staff 1: Measure 34, first measure.
- Staff 2: Measure 41, first measure.
- Staff 3: Measure 48, first measure.
- Staff 4: Measure 62, first measure.
- Staff 5: Measure 71, first measure.
- Staff 6: Measure 74, first measure, with the instruction "arco-solo".
- Staff 7: Measure 80, first measure, with the instruction "Solo".
- Staff 8: Measure 87, first measure.
- Staff 9: Measure 94, first measure.
- Staff 10: Measure 100, first measure.
- Staff 11: Measure 107, first measure, with the instruction "VIAE".

Other markings include "arco", "Solo", "arco-solo", and various fingerings and articulation symbols like "v" (accents) and "n" (natural).

II (Cena solo)

"PRELUDIO"

[MODERATO (EX PRESSIVO)]

Handwritten musical score for 'PRELUDIO'. The score is written on five staves. The first staff is a bass clef with a 4/4 time signature. The second and third staves are treble clefs. The fourth and fifth staves are bass clefs. The music features various dynamics such as *p*, *mf*, *pp*, and *ppp*. Performance markings include accents (*v*), slurs, and fingering numbers (1-4). Specific markings include 'solo', 'ATR-CANTABILE', and 'Solo' in brackets. There are also some handwritten notes like 'n922' and 'ms'. The piece concludes with a double bar line and a final chord in the fifth staff.

III

"FREVO"

ALLEGRO - $\text{♩} = 132$

solo - NA CONÇA

Handwritten musical score for 'FREVO'. The score is written on two staves. The first staff is a bass clef with a 2/4 time signature. The second staff is a treble clef. The music is marked 'ALLEGRO' with a tempo of $\text{♩} = 132$. It features a 'solo - NA CONÇA' marking. The score includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. There are also some handwritten notes like '11' and '14'.

4) (Cello solo)

The musical score consists of ten staves of handwritten notation. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a 4/3 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. Dynamics like *mf* and *ff* are used. There are several measures with repeat signs and first/second endings. Measure numbers 15, 31, 40, 48, 56, and 80 are clearly marked. The word "solo" is written above the third staff. The word "VIRE" appears at the end of the piece on the tenth staff. The notation is dense and detailed, typical of a professional or advanced student manuscript.

⑤ (cello solo)

The image shows a handwritten musical score for a cello solo, consisting of seven staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance markings. Key features include:

- Staff 1:** Starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes with fingerings (1, 2, 3, 4) and accents. A box labeled "Solo" and a measure number "88" are present.
- Staff 2:** Continues the melodic line with similar rhythmic patterns and fingerings. A measure number "96" is visible.
- Staff 3:** Features a change in time signature to 4/3. It includes a double bar line and a fermata.
- Staff 4:** Returns to a 3/4 time signature. It contains a measure number "109" and various rhythmic markings.
- Staff 5:** Continues the piece with complex rhythmic patterns and fingerings.
- Staff 6:** Includes a measure number "117" and a circled "Ritard." marking.
- Staff 7:** Ends with a double bar line and a fermata. It includes dynamic markings like "p" and "f".

The bottom half of the page contains several empty musical staves, indicating that the score continues on the following pages.

**ANEXO 03 – LINKS DE ACESSO A PEÇAS DE CYRO MOREIRA, OBJETO DESTA
TESE, TENDO A AUTORA COMO SOLISTA**

PEÇA 1 – FREVO DA BRASILIANA N. 3

Orquestra do Instituto de Artes da UFRGS

Regência: Carlos Völker-Fecher

Solista: Milene Aliverti

- **Link:** https://www.youtube.com/watch?v=59Wt_KHuAmY

PEÇA 2 – ÁUDIO DA BRASILIANA N. 3 COMPLETA

Orquestra Filarmônica da UFRGS

Direção Artística: Carlos Volker-Fescher

Solista: Milene Jorge Aliverti

Responsável de áudio: Douglas Umabel

- **Link:** https://www.youtube.com/watch?v=AJCXqa_3Rd0

PEÇA 3 – BRASILIANA N. 3 (COMPLETA) – ESTREIA MUNDIAL EM 27/10/2022

00:10:00 – 1º mov – Chôro (Tempo de Chôro); 2º mov. – Prelúdio (Moderato expressivo); 3º mov. – Frevo (Alegro)

Orquestra do Instituto de Artes da UFRGS

Regência: Carlos Völker-Fecher

Solista: Milene Aliverti

Local: Salão de Atos da UFRGS

Data: 30 de agosto de 2022

- **Link:** <https://www.youtube.com/watch?v=fK6rbtR5niw&t=25s>