



Três fantasias de Cyro Pereira: uma análise comparativa entre *Gonzagueana, Cayminiana e Jobimniana*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Teoria e Análise Musical

Ana Luísa Nobre Santos
Unicamp
a193950@dac.unicamp.br

Resumo. Conhecido principalmente por sua atuação na Orquestra Jazz Sinfônica, Cyro Pereira é uma figura emblemática na música popular brasileira. Este estudo analisa suas técnicas de arranjo e orquestração a partir de três de suas “Fantasias Sinfônicas”: *Gonzagueana, Cayminiana e Jobimniana*. A metodologia baseia-se no confronto de trechos similares entre as obras para identificar as estratégias de escrita empregadas pelo arranjador. Os resultados indicam que a fluidez perceptiva e a marcante acessibilidade estética de sua escrita têm como base uma arquitetura orquestral altamente sofisticada e complexa. Conclui-se que o estudo dessas partituras, além de revelar um vasto potencial analítico, atua como um importante vetor de difusão e inserção desse repertório na esfera acadêmica, demonstrando como a escrita de Pereira eleva a música popular sinfônica a um novo patamar de elaboração técnica.

Palavras-chave. Cyro Pereira, Arranjo, MPB, Orquestração, Orquestra Jazz Sinfônica.

Three Fantasias by Cyro Pereira: A Comparative Analysis of Gonzagueana, Cayminiana, and Jobimniana

Abstract. Primarily known for his role in the Orquestra Jazz Sinfônica, Cyro Pereira is an emblematic figure in Brazilian popular music. This paper examines his arranging and orchestration techniques across three of his 'Symphonic Fantasies': *Gonzagueana, Cayminiana, and Jobimniana*. The methodology is based on the comparative analysis of similar musical excerpts across the pieces to identify the writing strategies employed by the arranger. Findings indicate that the perceived fluidity and aesthetic accessibility of his work are grounded in a highly sophisticated and complex orchestral architecture. In conclusion, the study of these scores not only reveals a vast analytical potential but also acts as a driving force for disseminating and integrating this repertoire into the academic sphere, demonstrating how Pereira's writing elevates symphonic popular music to a new level of technical refinement.

Keywords. Cyro Pereira, Musical arrangement, MPB, Orchestration, Orquestra Jazz Sinfônica.

Introdução

Cyro Marin Pereira, nascido na cidade de Rio Grande, Rio Grande do Sul (1929-2011), foi um importante maestro, compositor e arranjador, que atuou também como professor de





orquestração na Universidade Estadual de Campinas entre 1989 e 1999. Sua formação musical se iniciou durante o período de estudos no “Liceu Salesiano de Artes e Ofícios”, instituição cujo projeto pedagógico oferecia, paralelamente às disciplinas usuais e profissionalizantes, uma série de atividades artísticas complementares, tais como o canto coral, a música de banda, o teatro e o aprendizado de instrumentos de teclado. Identificado rapidamente por sua aptidão técnica, Cyro ingressou na “Orquestra Jazz Botafogo” e, desde aquele momento, nunca mais abandonou os estudos musicais (Kutner, 2006, p. 5).

Em 1950, o músico foi contratado pela Rádio e Televisão Record, passando a atuar de forma proeminente como pianista e arranjador residente da prestigiada orquestra da emissora (Shimabuco, 1998, p. 16). Durante sua atividade na Rádio Record, Cyro deu início a um projeto chamado “Fantasia Sinfônica”, no qual escrevia arranjos orquestrais de compositores ou gêneros musicais específicos (Nascimento, 2011, p. 98), popularizando suas obras e trazendo uma nova roupagem tanto para temas conhecidos, como *Carinhoso* de Pixinguinha, quanto para o próprio conceito de música popular sinfônica. A peça que marcou o início desse programa foi *Jobimniana*, que ajudou a delimitar sua estética sonora (Medeiros, 2009, p. 15).

Sua consagração como regente - e o período de maior efervescência produtiva em sua carreira - materializou-se na estruturação da Orquestra Jazz Sinfônica, fundada em parceria com Arrigo Barnabé e Amilson Godoy em outubro de 1989. Diante da demanda contínua por repertório, o compositor transpôs parte dos arranjos originalmente concebidos para a OSMC para o novo corpo estável. Esse processo de transferência exigiu uma reescrita das obras, para adequá-las à instrumentação híbrida da Jazz Sinfônica, resultando em profundas revisões estruturais e na recomposição de diversas seções das partituras: “Tanto que a *Cayminiana* dele não tem nada a ver com a *Cayminiana* nossa.” (Pereira apud Nascimento, 2011, p. 98). Desse modo, consolida-se como um de seus maiores legados a vasta produção de arranjos caracterizados pela transposição e a adaptação do cancionário popular brasileiro para as texturas da formação sinfônica convencional.

Um ponto que torna grande a relevância de arranjos de músicas populares para formações sinfônicas é a divulgação da orquestra e a capacidade que eles têm de trazer o público para mais perto de um cenário que muitas vezes é tido como inacessível ou “erudito”, justamente pelos estigmas que envolvem esse assunto. Apesar de ser um maestro conhecido, muito pela sua atuação na Orquestra Jazz Sinfônica, Cyro Pereira ainda não foi alvo de muitas pesquisas de nível acadêmico, existindo poucas com foco em algum aspecto de seus trabalhos (até o momento de envio do artigo, foram encontradas sete).





Para a presente pesquisa, foram selecionadas três obras arranjadas e orquestradas por Cyro, as quais têm como ponto em comum o fato de serem compilados musicais: *Cayminiana* (ou *Caymminiana*), composta por músicas de Dorival Caymmi, *Jobimniana*, com músicas de Antônio Carlos Jobim e *Gonzagueana* (ou *Gonzaguiana*), que se baseia na obra de Luiz Gonzaga. Com a finalidade de obter um melhor entendimento sobre a escrita e o processo composicional do maestro, foi necessária uma análise comparativa entre suas obras. Desse modo, se tornou possível tomar nota de mecanismos recorrentes e elaborar considerações sobre como Cyro concebia a construção de seus arranjos e compreendia a escrita dos compositores escolhidos.

Em sua tese de Doutorado, Alfredo de Assis escreve sobre as relações entre o processo de compor e de arranjar uma música. Ele argumenta que o arranjador também tem um papel de narrador, pois parte de seu trabalho é colocar na música seus próprios conhecimentos e desejos, trazendo para música uma nova personalidade, que reflete sua própria (Assis, 2017, p. 17). É notório que ao pesquisar sobre os métodos de arranjo de Cyro Pereira, os resultados observados serão, na verdade, uma percepção de qual aspecto artístico do próprio arranjador ficou impresso em sua música. Estudar os contrastes e semelhanças entre os arranjos e as versões originais dirá mais sobre como Cyro entendia Dorival Caymmi, por exemplo, do que sobre um ou outro.

Breve contextualização das peças

Jobimniana

Cyro Pereira concebeu em 1980 aquela que seria consagrada como a primeira de suas “Fantasias Sinfônicas”, a *Jobimniana*. O discurso composicional da obra estrutura-se sobre um vasto mosaico de referências que exploram o potencial temático da produção de Tom Jobim, operando uma síntese orgânica entre a tradição sinfônica ocidental e o idioma da música popular brasileira. Em 1990, ocorreu o concerto inaugural da Orquestra Jazz Sinfônica de São Paulo, corpo estável vinculado à então Universidade Livre de Música (ULM), que tinha Tom Jobim como reitor. Diante desse cenário institucional favorável, Pereira vislumbrou a oportunidade de integrar ao repertório do concerto inaugural duas de suas peças dedicadas à obra de Jobim: *Passarim* e *Jobimniana* (Nascimento, 2011, p. 100) — esta última em uma nova versão, reorquestrada e parcialmente reescrita para se adequar à instrumentação singular da Jazz Sinfônica.

Adicionalmente às edições mencionadas acima, existe uma terceira versão, elaborada no ano de 2000. Essa revisão decorre da expansão do efetivo instrumental da Orquestra Jazz





Sinfônica, a qual passou a incorporar naipes até então ausentes na formação da década anterior, como harpa, trompas, tuba, oboés e fagotes (Nascimento, 2011, p. 130). Esta investigação apoia-se substancialmente na versão de 2000, por ser a mais recente, e no referencial teórico estabelecido por Nascimento (2011), haja vista que o autor adota essa composição específica como estudo de caso emblemático em sua tese sobre interpoética e arranjo na música popular, tecendo, complementarmente, algumas considerações sobre os demais desdobramentos da escrita sinfônica de Pereira.

Tabela 1 – Divisão das sessões de *Jobimniana*.

Introdução (1-32)	Parte 1 (33-69)	Parte 2 (70-132)	Parte 3 (133-236)	Coda (237-262)
Sinfonia do Rio de Janeiro	Wave / Estrada do Sol	Garota de Ipanema	Samba de Uma Nota Só	Sinfonia do Rio de Janeiro

Fonte: Autoria própria.

Gonzagueana

Antes mesmo de integrar o corpo docente da Unicamp, Cyro Pereira foi convidado por Benito Juarez para elaborar arranjos para a Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas (OSMC), tendo em mente um projeto de hibridismo musical voltada para a popularização do corpo sinfônico (Nascimento, 2011, p. 98). Durante esse projeto, Cyro concebeu a obra *Gonzagueana*, em 1985 (Contó, 2008, p. 47). Posteriormente, em agosto de 1994, o compositor realizou uma adaptação dessa peça para a Jazz Sinfônica. A editoração e a revisão digital desta última partitura foram realizadas entre dezembro de 2012 e janeiro de 2013 pelo Maestro Fábio Prado, que, em setembro de 2024, disponibilizou o acervo digitalizado para a viabilização da presente pesquisa.

Em sua escrita, Cyro organiza a obra em cinco seções distintas, cada qual estruturada a partir de uma canção específica que atua como referência, classificadas como: Introdução, Parte A, Parte B, Parte C e Parte D+Codetta (Tabela 1). Todas as músicas que Cyro utiliza são provenientes da parceria entre Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga e, embora os registros não apresentem evidências que indiquem se essa seleção ocorreu de forma intencional ou acidental,



é importante ressaltar que a dupla compôs 28 músicas entre 1947 e 1952, muitas delas consideradas grandes clássicos do cancioneiro popular brasileiro (Krieger, 2025).

Tabela 2 – Divisão das sessões de *Gonzagueana*

Introdução (1-102)	Parte A (103-150)	Parte B (151-229)	Parte C (230-283)	Parte D + Codetta (284-366)
Baião/Asa Branca	Qui Nem Jiló	Assum Preto	Paraíba	Asa Branca/Baião

Fonte: Autoria própria.

Cayminiana

A análise desta obra, escrita em 22 de agosto de 1984 para a OSMC e adaptada para a Jazz Sinfônica em maio de 1993, impôs um desafio metodológico especial, visto que trata-se da peça com menor amostragem analítica. Diferentemente da *Gonzagueana*, cujo manuscrito explicita as fontes utilizadas, esta peça não dispõe de qualquer registro documental que especifique o repertório musical utilizado por Cyro Pereira. Essa lacuna exigiu um processo investigativo fundamentado em uma escuta analítica e minuciosa de praticamente toda a discografia de Dorival Caymmi. Apesar de algumas poucas menções à *Cayminiana* na tese de Nascimento (2011), a tentativa de identificar as canções que fundamentam cada bloco formal deu-se por indução auditiva; contudo, dada a engenhosidade de Pereira em diluir motivos e costurar transições modulatórias, certas passagens ainda se mantêm em um campo de indeterminação e incerteza.

A delimitação das seções constituiu outra complexidade analítica nesta peça. Ao estruturar *Cayminiana* em seis partes, e não em cinco, como observado nas suítes supracitadas, o arranjador assume um desenho formal assimétrico. Ademais, o material temático utilizado por Pereira na introdução difere daquele empregado na seção conclusiva, distanciando a obra ainda mais das outras aqui analisadas.



Tabela 3 – Divisão das sessões de *Cayminiana*

Introdução (1-23)	Parte A (24-66)	Parte B (67-99)	Parte C (100-143)	Parte D (144-263)	Coda (264-316)
Canção da Partida / O Mar	Coqueiro de Itapoã	João Valentão / Marina	Das Rosas	O que é que a baiana tem / Samba da Minha Terra / Rosa Morena	Maracangalha

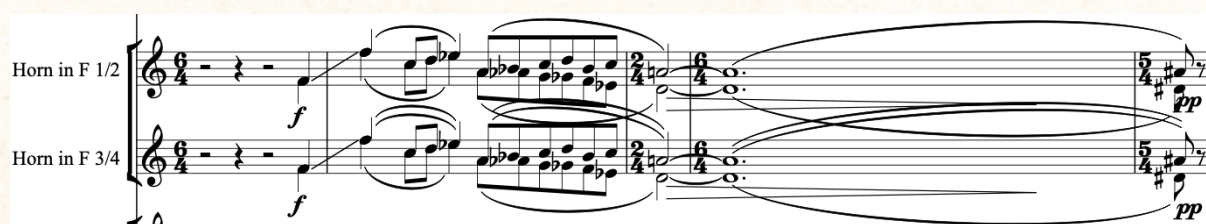
Fonte: Autoria própria.

Análise comparativa

Introduções

O exame comparativo das partituras revela vários paralelismos na escrita, os quais se tornam ainda mais acentuados na comparação direta entre *Cayminiana* e *Jobimniana*. O plano de abertura das três peças compartilha um mesmo gesto, caracterizado por uma exposição temática enunciada por um instrumento de sopro solista ou em naípe, imediatamente seguida por notas sustentadas em pedal no naípe de cordas (no caso da *Gonzagueana*, somente o naípe de violas). Na *Jobimniana* e na *Cayminiana*, o prólogo é confiado ao naípe de trompas, com as melodias iniciais de *Sinfonia do Rio de Janeiro* (Figura 1) e de *Canção da Partida* (Figura 2) respectivamente; já na *Gonzagueana*, o protagonismo desloca-se para o fagote, responsável por anunciar a introdução de *Asa Branca* (Figura 3).

Figura 1 – Cinco primeiros compassos de *Jobimniana*.



Fonte: Grade digitalizada pelo maestro Fábio Prado.

Figura 2 – Quatro primeiros compassos de *Cayminiana*.



Fonte: Grade digitalizada pelo maestro Fábio Prado.

Figura 3 – Oito primeiros compassos de *Gonzagueana*.

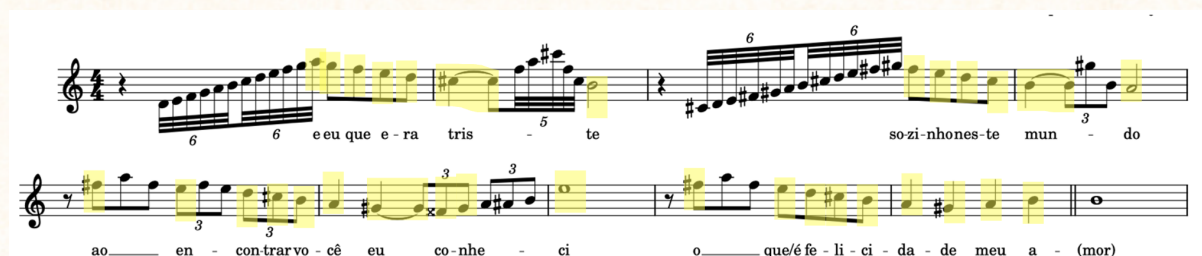


Fonte: Grade digitalizada pelo maestro Fábio Prado.

Solos como transições entre seções

Um aspecto característico da escrita de Cyro Pereira manifesta-se na escrita das transições entre as músicas de uma mesma obra. Uma das técnicas utilizadas em *Jobimniana*, por exemplo, é a de incorporação de fragmentos melódicos com a função de introdução para novas seções. Esse procedimento evidencia-se entre os compassos 61 e 71 da referida suíte, ao utilizar o material melódico de *Corcovado* para introduzir *Garota de Ipanema* (Figura 5).

Figura 5 – Solo de clarinete entre os compassos 61 a 71, com a letra e notas da melodia em destaque.



Fonte: Transcrição do manuscrito. Grifos da autora.

Em *Cayminiana*, por sua vez, observa-se um procedimento similar em dois momentos distintos, embora com um grau de complexidade inferior aos exemplos supracitados. Observa-se aqui apenas a primeira ocorrência, localizada no compasso 23, articulando a transição entre *O Mar* e *Coqueiro de Itapoã* por meio de um solo em uníssono entre o oboé, o corne inglês e o glockenspiel (Figura 6).

Figura 6 – Compassos 22 a 24, solo de oboé e corne inglês em uníssono também com glock.



Fonte: Grade digitalizada pelo maestro Fábio Prado.

Em *Gonzagueana*, por sua vez, a cadência solo escrita para o fagote no compasso 35, por exemplo, constitui um refinado exemplo de hibridização motívica (Figura 7). Cyro utiliza no soli de oboé e corne inglês, compreendido entre os compassos 101 e 106, uma melodia que, ao mesmo tempo em que conclui uma peça (*Baião*), inicia outra (*Qui nem jiló*), promovendo uma modulação para a tonalidade subsequente.

Figura 7 – Soli de oboé e corne inglês, c. 101-106 de *Gonzagueana*.



Fonte: Transcrição da partitura digitalizada pelo maestro Fábio Prado.

Podemos observar na imagem que as quatro primeiras notas da melodia (Mi, Ré, Dó e Lá) correspondem ao encerramento da frase melódica do verso B de *Baião*, da letra “*pois eu vou dan-çar*”. No entanto, na continuidade do próximo compasso, Cyro realiza uma transição modulatória, passando da tonalidade de Mi bemol maior para Dó maior. Simultaneamente, utiliza a nota Sol, presente no segundo tempo do compasso 102 (segundo compasso da

imagem), para introduzir a melodia do tema A de *Qui nem jiló*, que seria acompanhada pela letra "se a gente lembra só por lembrar".

Introduções dentro das seções

Ainda no âmbito de transições entre as partes das obras, pode-se observar que em alguns momentos, após o encerramento de uma seção, Pereira elabora introduções autônomas para o trecho subsequente. Ou seja, ao invés de enunciar imediatamente o tema melódico principal, o compositor opta por apresentar elementos rítmico-harmônicos preparatórios, com estruturas internas que conferem independência ao trecho, de modo que caso fossem isoladas do corpo principal da suíte manteriam sua funcionalidade como arranjo independente. Esse procedimento materializa-se na abertura de *Garota de Ipanema (Jobimniana)*, cujo arranjo inicia-se por meio de um pedal harmônico estático no naípe de cordas (Figura 8). Sobre essa textura, o piano assume o primeiro plano, executando a nota Fá em oitavas ao longo de quatro compassos. Na sequência, antes da exposição do tema principal, integram-se ao arranjo os trompetes, trombones, guitarra, baixo elétrico e bateria, estabelecendo o idiomatismo rítmico da bossa nova.

Figura 8 – Entrada do piano com suporte harmônico das cordas e entrada dos trombones e trompetes, junto com bateria, guitarra e contrabaixo elétrico (c. 72 a 75 de *Jobimniana*).



The musical score for the introduction of *Garota de Ipanema (Jobimniana)* is presented in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Trompete em Bb 1, 2 e 3:** Enters with a melodic line in the third measure.
- Trombone 1, 2 e 3:** Enters with a melodic line in the third measure.
- Bateria:** Plays a Bossa Nova rhythm throughout the section.
- Guitarra Baixo Elétrico:** Provides harmonic support with chords like Bmaj7 and Eb7(9).
- Piano:** Executes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, starting with a 'Ped.' (pedal) marking.
- Violino 1 e 2:** Provides harmonic support with sustained notes and chords.
- Viola:** Provides harmonic support with sustained notes and chords.
- Violoncelo Contrabaixo:** Provides harmonic support with sustained notes and chords.

The score includes various musical notations such as notes, rests, chords, and dynamics. The key signature is one flat (Bb), and the time signature is 4/4.

Fonte: Transcrição da partitura digitalizada pelo maestro Fábio Prado.

Em *Cayminiana*, observa-se a aplicação desse recurso em duas passagens distintas. O primeiro momento, analisado aqui, ocorre na introdução de *Coqueiro de Itapoã*, onde um bloco de quatro compassos (c. 24-27) antecipa a rítmica da toada por meio de uma textura composta pelo clarone, fagotes 1 e 2, trompas, violinos 1 e 2, violoncelos, bateria (com baquetas vassoura) e contrabaixo elétrico (Figura 9).

Figura 9 – Introdução de *Coqueiro de Itapoã*, entre os compassos 24 e 27 de *Cayminiana*.



Fonte: Transcrição da partitura digitalizada pelo maestro Fábio Prado.

Em *Gonzagueana*, o arranjador reformula esse procedimento ao estruturar uma transição em dois estágios para a entrada de *Assum Preto*. O primeiro estágio apoia-se no tema introdutório original da canção, exposto a partir do compasso 151 por um solo de trompa e repetido pelo naipe de cordas (com exceção dos contrabaixos), com início no compasso 155 (Figura 10). Imediatamente após, Pereira escreve uma melodia inédita de caráter introdutório, conduzida em *solí* pela primeira trompa e pelo primeiro trompete (com surdina), acompanhados por uma condução rítmica mais acelerada respaldada por uma textura homofônica e estática nas cordas (Figura 11).

Figura 10 – Melodia de introdução feita pela trompa e em seguida pelos violinos, compassos 151 a 159



Fonte: Transcrição da partitura digitalizada pelo maestro Fábio Prado.

Figura 11 – Introdução original de *Cyro*, conduzida por trompa e trompete, com acompanhamento feito pelas cordas e caxixi (c. 160 a 165)



Fonte: Transcrição da partitura digitalizada pelo maestro Fábio Prado.

O naipe de Saxofones

Outro aspecto de relevância na composição de *Cyro*, que pode ser observado em diversas ocasiões na sua escrita, é o uso distintivo dos saxofones. No que tange à instrumentação, uma das principais diferenças entre as versões de uma mesma peça, arranjadas para a Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas (OSMC) e para a Orquestra Jazz Sinfônica (OJS), reside na constituição do naipe de madeiras. Nesse último, a configuração ganha um quinteto de saxofones: dois contraltos, dois tenores e um barítono. Dessa forma, em determinados momentos nos quais os saxofones assumem maior protagonismo, a escrita de *Cyro* passa a exibir uma sonoridade típica de *big bands*, evidenciando uma harmonia blocada e grande número de ornamentações.

Um dos momentos em que essa técnica se manifesta em *Gonzagueana* localiza-se nos compassos 76 a 81, durante a exposição de *Baião* (Figura 12). Nesse trecho, a escrita em blocos por harmonia quartal confere ao naipe de saxofones uma sonoridade típica das grandes formações de jazz, evidenciando a afinidade do arranjador com essa linguagem harmônica.

Figura 12 – Compassos 76 a 81 da grade de *Gonzagueana*, melodia ornamentada dos Saxofones em *Baião*.



Fonte: Transcrição da partitura digitalizada pelo maestro Fábio Prado.

Esse tratamento idiomático manifesta-se de forma similar em *Cayminiana*, apesar da atuação reduzida do naipe de saxofones ao longo da suíte. Entre os compassos 229 e 235 (Figura 13), durante a exposição de *Rosa Morena*, Pereira escreve para os cinco instrumentos um segmento em *solí* que se inicia em uníssono e expande-se para uma condução harmônica a cinco vozes já no segundo compasso do trecho (c. 230).

Figura 13 – Compassos 229 a 235 da grade de *Cayminiana*, melodia ornamentada dos Saxofones em *Rosa Morena*.



Fonte: Transcrição da partitura digitalizada pelo maestro Fábio Prado.

Na *Jobimniana*, Pereira restringe o uso do naipe de saxofones, mas recorre frequentemente ao multi-instrumentismo comum aos músicos saxofonistas; desse modo, os instrumentistas assumem prioritariamente as flautas e, no caso dos que tocam os saxofones alto, alternam também com clarinetes em Si bemol. Os únicos momentos em que o naipe atua enquanto seção de saxofones localizam-se em *Samba de uma nota só*, seção na qual integram um bloco de acentuação rítmico-harmônica, ao lado do naipe de metais; e nos segmentos de introdução e coda da suíte, durante a *Sinfonia do Rio de Janeiro*, desempenhando a função de textura de preenchimento, com notas longas (Figura 14).

Figura 14 – Compassos 229 a 235 da grade de *Jobimniana*, cama harmônica feita pelos saxofones em *Sinfonia do Rio de Janeiro*.



Fonte: Transcrição da partitura digitalizada pelo maestro Fábio Prado.

Desconstrução melódica

Dado que o repertório selecionado por Pereira engloba obras consagradas pela memória musical coletiva e amplamente arranjadas para variadas formações, como é o caso de *Garota de Ipanema*, Cyro respalda-se na familiaridade do público para operar processos de desconstrução formal sobre o material temático. Em alguns dos trechos, o compositor abandona a linearidade melódica tradicional em favor de variações abstratas e fragmentadas; em outros, recorre ao uso de melodias extremamente ornamentadas, camuflando a melodia original. Essa técnica faz com que a inteligibilidade da canção não resida necessariamente na melodia em si, mas sim nos planos das progressões harmônicas e das células rítmicas.

Um exemplo de ornamentação melódica que Pereira adota, em uma abordagem que preserva a integridade da estrutura rítmica da melodia original, ocorre na seção de *Assum Preto (Gonzagueana)*. Entre os compassos 173 e 180 (Figura 15), a linha melódica descendente, que originalmente consiste em uma escala de graus conjuntos, passa a incorporar bordaduras ascendentes, fazendo com que a primeira e última notas de cada tercina de semicolcheia seja a nota da melodia original.

Figura 15 – Compassos 173 a 180, linhas ornamentadas da melodia de *Assum Preto*, nos clarinetes 2 e 3 (som real uma segunda maior abaixo) e fagotes 1 e 2.



Fonte: Transcrição da partitura digitalizada pelo maestro Fábio Prado.

Em *Cayminiana*, Pereira recorre a esse mesmo procedimento de ornamentação para introduzir o tema de *Samba da Minha Terra* (Figura 16). A melodia delineia-se inicialmente no naipe de flautas, entre os compassos 160 e 164, e é imediatamente transposta para os trompetes nos compassos 168 a 170, criando um contraste de timbres.

Figura 16 – Compassos 160 a 170, melodia da flauta e trompete (som real, uma segunda maior abaixo).



Fonte: Transcrição da partitura digitalizada pelo maestro Fábio Prado.

Esse procedimento de reconfiguração melódica atinge seu grau máximo de elaboração em *Jobimniana*, entre os compassos 77 e 85 (Figura 17). Pereira expõe o tema A de *Garota de Ipanema* utilizando um grupo de instrumentos de sopros de sonoridade aguda (composto por flautas, *piccolos*), contudo, escreve severos deslocamentos métricos e omite intencionalmente notas estruturais da melodia original.

Figura 17 – Compassos 77 a 85, linha melódica alterada de *Garota de Ipanema*.



Fonte: Transcrição da partitura digitalizada pelo maestro Fábio Prado.

Considerações Finais

Sob a perspectiva da microtextura e dos mecanismos de interconexão temática, *Cayminiana* e *Jobimniana* apresentam maior afinidade mútua. Contudo, no que tange à macroestrutura, o paralelismo mais estreito é observado entre *Gonzagueana* e *Jobimniana*: ambas compartilham uma arquitetura dividida em cinco subdivisões internas, nas quais a introdução e a coda exercem uma função emolduramento — por meio da utilização de um mesmo tema referencial para inaugurar e encerrar o discurso musical de ambas as peças.

Embora as transições na *Gonzagueana* demonstrem considerável refinamento, Cyro Pereira opta por uma abordagem de escrita mais sequencial, sem recorrer a citações cruzadas ou sobreposições temáticas que se diferem da peça base de cada seção. Em contrapartida, a *Cayminiana*, embora compartilhe dessa lógica sequencial na maior parte de sua extensão, introduz uma complexidade formal singular em seu segmento mais extenso: o arranjador utiliza

uma das canções de Dorival Caymmi como moldura estrutural para abrigar outras obras em seu interior. Por sua vez, a *Jobimniana* manifesta uma arquitetura ainda mais sofisticada, cujos materiais temáticos se interconectam organicamente entre as seções; contudo, o vetor fundamental de sua distinção está no tratamento e no desenvolvimento melódico dos temas utilizadas para a construção do arranjo.

Conclui-se, portanto, que a acessibilidade estética e a fluidez perceptiva que caracterizam as obras de Cyro Pereira não mascaram a sofisticação de sua escrita; pelo contrário, seus arranjos possuem uma arquitetura orquestral altamente complexa, com um vasto potencial analítico ainda a ser explorado. Ademais, o mapeamento dessas estratégias de escrita contribui significativamente para a difusão de seu trabalho e inserção desse repertório nos espaços de circulação acadêmica e artística, evidenciando que suas criações elevam a linguagem da música popular sinfônica a um novo patamar de elaboração técnica e estética.

Referências

ASSIS, Alfredo Moura de. *Música Popular: Arranjo como dimensão do compor*. Salvador, 2017 444 f. Tese (Doutorado em Composição). Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

CONTÓ, Adriano Del Mastro. *Análise de técnicas de orquestração da música brasileira “Suíte Brasileira n. 1” de Cyro Pereira*. São Paulo, 2008. 227 f. Tese (Mestrado em Música). Escola de Comunicação e Artes, ECA, Departamento de Música, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-05072009-220222/publico/5329298.pdf>>

KRIEGER, F. *Os 110 anos de Humberto Teixeira, doutor do baião e autor de clássicos absolutos da música popular brasileira*. Instituto Moreira Salles: Discografia Brasileira, 2025. Disponível em: <<https://discografiabrasileira.com.br/posts/248315/os-110-anos-de-humberto-teixeira-doutor-do-baiao-e-autor-de-classicos-absolutos-da-musica-popular-brasileira>>

KUTNER, Renato. *Brasileira n°2 de Cyro Pereira: Análise interpretativa, preparação de edição e redução para viola e piano*. Campinas, 2006. 177 f. Tese (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2006.

MEDEIROS, Fábio Prado. *O Carinhoso de Cyro Pereira: Arranjo ou Composição?* São Paulo, 2009. 129 f. Tese (Mestrado em Música). Escola de Comunicação e Artes, ECA, Departamento de Música, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. *Recriaturas de Cyro Pereira: Arranjo e Interpoética na Música Popular*. Campinas, 2011. 254 f. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2011.



PEREIRA, Cyro Marin. *Gonzagueana*; Orquestra sinfônica, quinteto de saxofones e trio de jazz. Editoração de Fábio Prado Medeiros, 2013. Partitura manuscrita. 27 f.

PEREIRA, Cyro Marin. *Cayminiana*; Orquestra sinfônica, quinteto de saxofones e trio de jazz. Editoração de Fábio Prado Medeiros. Partitura manuscrita. 33 f.

PEREIRA, Cyro Marin. *Jobimniana*; Orquestra sinfônica, quinteto de saxofones e trio de jazz. Editoração de Fábio Prado Medeiros. Partitura manuscrita. 28 f.

SHIMABUCO, Luciana Sayure. *Dá licença, Maestro! A trajetória musical de Cyro Pereira*. Campinas, 1998. 235 f. Tese (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1998.

