

“Souvenir du Pará”: pioneirismo no “tremolo” (1909) e critérios de uma nova edição para violão

Humberto Amorim, Ivan Paschoito

Universidade Federal do Rio de Janeiro | Brasil, Editora Legato | Brasil

Resumo: Apesar de periódicos indicarem circulação de partituras para violão desde o Brasil oitocentista, o repertório produzido no país antes de 1930 ainda é infimamente conhecido, ora porque as peças foram perdidas, ora porque sobreviveram em edições de pouca tiragem ou raros manuscritos. Este artigo recoloca em cena uma destas peças pioneiras, “Souvenir du Pará op. 10” (M. A. Reichert), composta originalmente para flauta e piano na segunda metade do século XIX. Em 1909, Melchior Cortez (1882-1947) realizou uma transcrição para violão utilizando *tremolo*, um dos primeiros usos deste recurso em partituras publicadas no Rio de Janeiro. A partir do levantamento de fontes hemerográficas e de uma rara edição pertencente à Coleção Chiquinha Gonzaga (IMS), nossos objetivos são: resgatar a publicação de 1909, traçando uma breve genealogia dos contextos e personagens envolvidos; apresentar os critérios que embasaram uma nova edição, colaborando no conhecimento e difusão do repertório para violão deste período.

Palavras-chave: Pioneiros do violão no Rio de Janeiro, repertório para violão, transcrições para violão, técnica do tremolo, partituras raras para violão.

Abstract: Although early newspapers suggest a considerable circulation of guitar scores since the 19th century in Brazil, the guitar repertoire from before 1930 is still fairly unknown. The reason may be that the original sources are either lost or survived in single or few printed copies, or else exist only in rare manuscripts. This article presents one of these pieces, “Souvenir du Pará op. 10” (M. A. Reichert), a work originally composed for flute and piano. In 1909, Melchior Cortez (1882-1947) transcribed the piece for guitar using the tremolo, one of the first occasions in which this technique is seen in guitar scores published in Rio de Janeiro. Through a survey of sources and a rare edition belonging to “Coleção Chiquinha Gonzaga” (IMS), our goals are: to rescue the 1909 publication by tracing a brief background of the two works as well as the people involved in this process; to introduce some of the criteria that supported a new edition, carried out with the aim of disseminating the guitar repertoire produced in Brazil during this period.

Keywords: Guitar pioneers in Rio de Janeiro, Guitar repertoire, Guitar transcriptions, Tremolo technique, Rare sheet music for guitar.

Apesar de registros hemerográficos apontarem para a abundante circulação e comercialização de partituras para violão solo desde a primeira metade dos anos oitocentos, o repertório para o instrumento produzido no Brasil durante o século XIX e as primeiras décadas do século XX ainda é infimamente conhecido, muito porque tais peças foram produzidas, compartilhadas ou vendidas através de cópias manuscritas (reproduzidas a partir de um único original) ou em edições de pouca tiragem cujos exemplares ora não chegaram até nós e ora permanecem obliterados em acervos públicos ou privados.

Até muito recentemente, acreditava-se que a produção de Villa-Lobos, especialmente as primeiras versões das peças que compõem a *Suíte Popular Brasileira* (datadas entre 1906 e 1912) e a *Valsa de Concerto n. 2*, que sobreviveu através de um manuscrito incompleto de 1904, fossem as obras mais antigas a deixar rastros concretos no repertório brasileiro para violão solo.

FIGURA 1 - Páginas 1 e 3 (incompleta) da cópia do manuscrito da *Valsa de Concerto n. 2*, documento encontrado, em agosto de 1995, pelo compositor José Carlos Amaral Vieira (1952) em um sebo paulistano.



Fonte: Museu Villa-Lobos. MVL – Bb. P. 203A.1.1.

A partir da década de 2000, sobretudo, este panorama vem aos poucos se reconfigurando, seja através de pesquisas que vêm perscrutando os contextos da presença do violão e de seus personagens no tecido sociocultural brasileiro daquele período – século XIX a décadas iniciais do XX (ou mesmo antes dele), como nos casos de Castagna; Schwarz (1993), Antunes (2002), Taborda (2004), Pereira (2007), Castellon; Assis (2020) e Prando (2021); seja pelos estudos que apresentam e contextualizam descobertas de álbuns, coleções e/ou partituras antigas, manuscritas ou editadas, casos de Cotta (2016), Motta (2020), Lima (2020), Ávila; Cerqueira; Neto (2020), só para citar alguns exemplos.

Dentro desse contexto, Melchior Cortez (1882-1947) é mais um dos personagens só recentemente trazido de volta aos estudos do tema¹. Dentre as partituras pioneiras produzidas e/ou editadas no Brasil, ele cumpre um papel importante por ter publicado, a partir da década inicial dos novecentos, obras originais ou arranjos com scordaturas arrojadas, (*Marche Louis XVI* etc), elegias (*Ilusão Perdida*, 1909), estudos (*Estudo de Concerto*, 1929), transcrições de obras românticas de autores como Chopin e Massenet (década de 1920), 3 cadernos didáticos (entre 1927 e 1934), além de peças veiculadas em revistas, jornais e coletâneas, totalizando uma produção de mais de 20 itens já resgatados e catalogados (número que ainda pode aumentar). Uma destas obras tem particular relevância por utilizar a técnica do *tremolo*² na concepção, um dos primeiros usos de que se tem notícia em uma publicação para violão editada no Brasil e elaborada por um dos personagens pioneiros do instrumento no Rio de Janeiro. Trata-se de uma adaptação para violão de *Souvenir du Pará op. 10*, obra original para flauta e piano composta por M. A. Reichert.

Em 1909, esta peça – que, conforme veremos adiante, circulou amplamente no Brasil já nas últimas décadas dos oitocentos – foi transcrita por Cortez em uma edição para violão de nove páginas (número bem maior do que os padrões da época) com a utilização do *tremolo* reproduzindo idiomáticamente, no instrumento, o efeito *cantabile* da linha melódica original.

O objeto do artigo é, por um lado, resgatar e reapresentar esta publicação de 1909, traçando, para tanto, uma breve genealogia dos contextos de criação (tanto da obra original quanto da transcrição) e dos personagens envolvidos, tais como M. A. Reichert, Melchior Cortez, Chiquinha Gonzaga e Maria Norberta Romero; por outro, apresentar alguns dos critérios e escolhas que

¹ Amorim (2020, p. 1-32); Amorim (2018a, p. 43-79); Amorim (2018b, p. 1-27); Amorim (2018c, p. 13-42).

² Técnica que consiste em alternar velozmente os dedos da mão direita “criando parcialmente a ilusão de notas longas sustentadas por um espaço de tempo maior” (WOLFF, 2000, [s. p.]).

embasaram uma nova edição da partitura, realizada com o intuito de potencializar o conhecimento e a difusão do ainda pouco conhecido repertório para violão, original ou transcrito, produzido no Brasil antes de 1930.

1. Reichert: uma “flauta mágica” que alcança as cordas do violão brasileiro

Mathieu-André Reichert (1830-1880) foi um flautista e compositor nascido em Maastricht, nos Países Baixos (Holanda), zona fronteira com a Alemanha e a Bélgica. Filho de músicos ambulantes, seus primeiros palcos foram cafés, bares, cabarés e ruas, até ser descoberto, ainda muito jovem (por volta dos 13 anos), por Jules Antoine Demeur (1814 - 1847), professor de flauta do Conservatório de Bruxelas. Impressionado com suas habilidades musicais, Demeur o apresentou ao então diretor da instituição, François-Joseph Fétis (1784-1871), que não somente o admitiu como estudante do conservatório ainda em 1844, mas se referiu a ele, anos mais tarde, como “um dos virtuosos flautistas mais hábeis e extraordinários do século XIX.” (FÉTIS, apud DIAS, 1990, p. 20). Estes dados biográficos e depoimento são de 1863, publicados em um dos tomos de *Biographie Universelle des Musiciens*, obra de referência de Fétis (1860-1865), espécie de enciclopédia dos músicos europeus do século XIX³. Pela relevância do autor e da publicação e por se tratar do testemunho de um personagem que conviveu estreitamente com Reichert na década de 1840, pode-se sugerir que a sentença não se trata de um encômio gratuito, inclusive porque, para além dos elogios, Fétis não deixa de pontuar como as intemperanças e os problemas com o álcool foram realidades presentes na vida de Reichert desde os tempos juvenis.

Ainda de acordo com a enciclopédia de Fétis (DIAS, 1990, p. 20-21), Reichert obteve, em 1847, o primeiro prêmio de flauta no Conservatório de Bruxelas, provocando entusiasmo e uma sequência de concertos exitosos na instituição. Após cumprir o seu contrato na banda militar local e ser alçado ao título de flautista solo na corte do rei belga Leopoldo I, o prestígio que angariou o permitiu viajar como concertista para cidades de diversos países, dentre os quais Bélgica, Holanda, Inglaterra, Estados

³ O verbete sobre Reichert na enciclopédia de Fétis foi traduzido e publicado no Brasil pelo jornal Monitor Campista (1880, p. 2), como parte de uma matéria em sua homenagem que fora veiculada logo após a sua morte, ocorrida em 15 de março de 1880. Em 1990, Dias (1990, p. 20-21) fez nova tradução do texto em seu livro, fonte que utilizaremos quando nos referirmos às passagens da publicação de Fétis.

Unidos e França. Foi neste último que teria recebido o convite chancelado pelo imperador D. Pedro II para se apresentar no Brasil através de contratos temporários. De fato, uma edição de maio de 1859 do jornal carioca *O Correio da Tarde* (1859, p. 3) indica que o músico, ao lado de outros instrumentistas e profissionais da área artística, embarcou no dia 16 de abril no porto de Le Havre (comuna francesa) com destino às terras brasileiras.

Após mais de cinquenta dias de viagem, os jornais cariocas nos informam que a embarcação aportou no Brasil em 08 de junho de 1859, dado reiterado por Santos (1942) e Dias (1990). A partir de então, Reichert passa a se apresentar seguidamente tanto no Palácio da Quinta da Boa Vista, sob os auspícios de D. Pedro II, quanto nos principais teatros e salões privados da corte, em apresentações aclamadas pelo público e a imprensa do Rio de Janeiro e nas quais o músico intercala (ou soma) as funções de intérprete e compositor. Paralelamente ao reconhecimento artístico imediato, sucederam-se episódios controversos e que levaram Reichert a transitar entre as páginas artísticas e as policiais dos jornais cariocas. Ainda em 1859, três meses depois de chegar ao Brasil, o músico fora preso por “embriaguez”; já em fevereiro de 1860, detido por “infração de posturas.” (O CORREIO DA TARDE, 1859c, p. 3; 1860, p. 3).

Por um lado, episódios como estes fizeram com que a personalidade de Reichert fosse reiteradamente traduzida como a do gênio brilhante que meramente oscila entre a glória e o fracasso ou entre a disciplina e a vida desregrada, com o indomável temperamento do artista justificando o seu final de vida miserável ou os infortúnios de sua trajetória, inclusive na intermitente relação com o alcoolismo. Por outro, menos óbvio, podem indicar uma predisposição do músico em não distinguir as diversas experiências que viveu como mais ou menos importantes, permanecendo aberto a aprender e extrair o melhor de cada uma delas, assimilando particularidades e permitindo que elas integrassem o bojo de suas sínteses artísticas e pessoais.

Os jornais e revistas cariocas oitocentistas ratificam esta perspectiva, conforme ilustra a nota póstuma publicada em um periódico carioca três anos após o seu passamento: “talento, execução, ciência, tudo possuía esse ‘flautista do rei dos Belgas’. Era verdadeiramente popular. Era a figura obrigada, o realce de todas as festas. Também é certo que nunca recusou seu concurso a nenhuma obra.” (A ESTAÇÃO, 1883, p. 1). De 1859, ano de sua chegada, até meados da década de 1870, quando ainda gozava de plena saúde, Reichert foi figura recorrente em apresentações ocorridas nos

mais variados espaços e contextos, formais ou informais, incluindo a prática de um repertório diverso que superava barreiras artificiais entre tradições eruditas e populares. Cumpre destacar que sua fama não se limitou ao Rio de Janeiro e que a áurea mágica em torno de sua flauta não se restringiu às páginas da imprensa carioca.

A partir da década de 1860, o músico percorreu o Brasil de norte a sul dando concertos e aulas em diversas localidades, tornando-se paulatinamente uma referência nacional. Em Campos (RJ), no ano de 1864, o periódico *Monitor Campista* destacou que era preciso escutar Reichert “para bem aquilatar as dificuldades que supera, o gosto e o estilo apurado que deixa transluzir, e sentir-se aquelas sensações deliciosas que só a sua flauta mágica sabe produzir”, enfatizando ainda como o seu nome havia se tornado respeitado “onde quer que ele apareça.” (*SEMANA ILLUSTRADA*, 1864b, p. 6). Já em Porto Alegre (RS), o jornal *Actualidade* (1867, p. 6) informa que o artista brilhou no principal palco gaúcho da música de concerto: “O teatro S. Pedro, como a virgem engolfada no sonho feliz de um primeiro amor, acordou-se às vibrações mágicas da flauta de Reichert. [...] Notas divinas que encantaram por alguns momentos seu recinto.” Com pequenas variantes, este tom carregado de “magia” acompanhou as críticas que o flautista recebeu em diversos estados brasileiros: Pernambuco, Bahia, Maranhão, São Paulo, Pará, entre outros, consolidando a imagem do artista que disputava com Mozart a primazia de ser o detentor da “flauta mágica”.

FIGURA 2 - “MOZART E REICHERT. Disputa histórica para saber-se a qual dos dous pertence a flauta mágica”.



Fonte: *Semana Illustrada*, (Ed. 187/1864c, p. 4).

A criação e reprodução desta imagem de Reichert empunhando uma “flauta mágica” não se restringiu ao reconhecimento de suas habilidades instrumentais, sendo igualmente expressa nas críticas direcionadas às obras que compunha. O músico atuou como uma espécie de mediador entre práticas, personagens e espaços socioculturais diversos, o que também se expressa através de uma produção que não somente sintetiza propriedades e características de tais dimensões, mas também transita indistintamente entre elas. Se esta transitividade marcou decisivamente a atividade dos flautistas cariocas mais destacados da segunda metade do século XIX – como Joaquim Antônio da Silva Callado (1848-1880) –, Reichert não foi exceção.

Pelo contrário, o músico se transformou em uma espécie de catalisador das diversas amálgamas, intersecções e transições que marcaram sobremaneira o percurso da flauta durante o século XIX, no Brasil e no mundo, tanto no que diz respeito aos mecanismos e técnicas instrumentais utilizadas quanto por meio de uma presença móvel capaz de se articular em (e entre) diferentes espaços, práticas e personagens, reverberando uma genealogia embaralhada que parece ter atravessado igualmente os seus ofícios de intérprete e compositor.

O que resulta de tais movimentos são obras que transitaram indistintamente entre teatros, salões, saraus e encontros de chorões: *La Coquette (A Faceira)*, *Martha*, *La Sensitive* e *Souvenir de Bahia* são apenas alguns dentre os exemplos mais explícitos de um complexo e multifacetado movimento de incorporação do que se costuma genericamente denominar de “brasilidade”, um processo no qual ora as danças de salão europeias são atravessadas pelas síncopes dos ritmos afro-brasileiros e ora as melodias de caráter operístico e/ou “modinheiro” ganham contornos “chorosos”⁴, de interpretação mais flexível, balanceada e melancólica, como no caso de *Souvenir du Pará*.

A flautista franco-brasileira Odette Ernest Dias, biógrafa, intérprete e profunda conhecedora da produção de Reichert, sugere, no livro de sua lavra dedicado à produção do músico (1990, p. 36), que ele pode ter tocado em conjuntos com violões, cavaquinho e percussão. De acordo com as fontes hemerográficas que levantamos, parece certo que estas vivências não foram alheias à trajetória de Reichert e, não por acaso, uma obra de sua autoria aparece transcrita e tocada ao violão em sarau capturado pela imprensa do Rio de Janeiro (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1868, p. 1).

⁴ Sobre estes temas, “brasilidade” e “interpretação chorosa”, conferir o subitem 1.3 da tese de doutorado da pesquisadora e professora Cibele Palópoli (2018, p. 42-43): “Polca *chorosa* e brasilidade”.

Independentemente disso, o mais importante é destacar como as sínteses que ele deixa transparecer em suas composições se conectam com os processos de intersecção cultural que, no Brasil de meados da segunda metade dos anos oitocentos, já alcançavam os personagens, as práticas e os repertórios tanto da flauta quanto do violão, instrumentos marcados por uma transitividade que muitas vezes relativizou as barreiras entre estratos sociais e espaços de atuação estanques, além de esmaecer a já esbatida dicotomia entre as tradições culturais ditas eruditas ou populares. Reichert não inventa essa roda, mas se torna um de seus componentes decisivos.

Após enfrentar recorrentes problemas de saúde e de superar uma longa internação na Santa Casa de Misericórdia, Reichert faleceu no Rio de Janeiro em 15 de março de 1880, aos 49 anos, menos de um mês após a sua última apresentação documentada pela imprensa carioca: segundo o jornal *Gazeta de Notícias* (1880, p. 2), uma participação no concerto do violinista Pereira da Costa que teve lugar, a 25 de fevereiro de 1880, no salão do Conservatório Imperial de Música. Curiosamente, seu passamento também antecedeu em apenas oito dias o de seu amigo Joaquim Callado, ambos personagens decisivos para as sínteses promovidas na música brasileira da segunda metade do século XIX, de forma geral, e mais detidamente nos desdobramentos da prática da flauta transversal no país, em um movimento cujo impacto extrapolou esse instrumento e alcançou personagens pioneiros do violão brasileiro, entre eles Clementino Lisboa e Melchior Cortez, este último realizando – ainda na primeira década do século XX – a transcrição de uma de suas mais icônicas obras: *Souvenir du Pará*.

2. *Souvenir du Pará* op. 10: genealogia da obra e da transcrição para violão

Original para flauta e piano, não se sabe ao certo a data de composição de *Souvenir du Pará*, um andante elegíaco composto como resultado dos périplos que Reichert empreendeu por diversas regiões do Brasil a partir da década de 1860, dando aulas do instrumento, absorvendo culturas diversas, trocando experiências com músicos locais e realizando concertos concorridos em teatros, salões, saraus e ambientes informais. O título da obra, em francês, pode ser traduzido livremente por *Lembrança do Pará* ou *Recordando o Pará*, um testemunho de que as andanças por este estado devem ter sido marcantes não somente por inspirarem a composição de uma “recordação” musical (assim como ocorrera em terras soteropolitanas, com o *Souvenir da Bahia*), mas também porque seu nome,

já na década de 1870, foi tomado como referência do instrumento em um jornal local, em crônica cotidiana situada no pequeno município interiorano de Bujaru: “- Oh, por Deus, que quem ouvisse essa música, meu amigo, diria que era *Reichert* o executante!” (O LIBERAL DO PARÁ, 1870, p. 1).

A peça foi registrada por Odette Ernest Dias (flauta) e Elza Kazuko Gushiken (piano), em 1985, no disco *Afinidades Brasileiras* (com 8 obras do compositor), fruto da pesquisa da flautista sobre a produção de Reichert e cujo encarte traz a seguinte nota sobre a peça: “Souvenir. Saudade. Nostalgia das águas escuras do Amazonas e das paisagens desse Brasil que Reichert palmilhou de Norte a Sul [...]” (DIAS et GUSHIKEN, 1985, s/p). A ambiência destas paisagens que inspiraram Reichert a compor uma “lembrança musical” talvez seja próxima àquela que fora captada no quadro *Souvenir du Anapu – Pará* (1873), de J. L. Righini (c.1820-1884), pintor ítalo-brasileiro que se radicou no Brasil em 1856 e estabeleceu residência em Belém do Pará, após transitar por diversas províncias.

FIGURA 3 - *Souvenir du Anapu – Pará* (1873), de Righini. Óleo sobre tela.



Fonte: Casa Geyer/ Museu Imperial/Ibram.

Em relação às edições da obra de Reichert, é possível que *Souvenir du Pará* tenha sido veiculada no Brasil em publicações nacionais pouco depois de sua criação, conforme ocorrera com outras peças do músico: a polca de salão *La Sensitive*, por exemplo, foi litografada em 1864 por Leopoldo Heck, no Rio de Janeiro, e era revendida nas residências dele e do próprio Reichert, então morador à rua da Quitanda, n. 63.

FIGURA 4 - Anúncio da edição de *La Sensitive*, de Reichert.



Fonte: *Semana Illustrada* (1870, p. 7).⁵

Ainda no século XIX, outras peças do músico também foram grafadas pelo Imperial Estabelecimento de Narciso & Arthur Napoleão, conforme indicam os registros que encontramos na Fundação Biblioteca Nacional (FBN)⁶. Contudo, a primeira edição de *Souvenir du Pará* de que se tem notícia foi publicada em fins da década de 1870, pela *B. Schott's Sohne*, editora musical com sede em Mainz, mas que detinha escritórios fixos em Londres, Paris, Bruxelas e Sidney e cujas partituras alcançavam países dos quatro continentes.

De acordo com as notas biográficas escritas por Américo Pereira (1962, p. 62-74), reproduzidas também por Odette Ernest Dias em seu livro sobre o flautista (1990, p. 30), algumas obras de

⁵ No levantamento que realizou das obras de Reichert, Dias (1990, p. 7) também localizou uma edição brasileira de *La Sensitive* no periódico musical *Recreio dos Flautistas*, n. 71, publicado no Rio de Janeiro pela editora Narciso & Cia.

⁶ http://acervo.bn.br/sophia_web/Resultado/Listar?guid=1625782640556

Acesso em 08 jul. 2021.

Reichert, “por intervenção dos Srs. Narciso e Arthur Napoleão, foram publicadas pela editora Schott e lhe granjearam alguns meios” nos anos finais de sua vida, quando o músico enfrentou dificuldades financeiras em decorrência dos problemas de saúde que o levaram a ficar internado por período prolongado na Santa Casa de Misericórdia, no Rio de Janeiro. Neste contexto, a editora europeia publicou diversas de suas produções, incluindo algumas que, à época, já eram peças bem conhecidas e tocadas em partes do Brasil: *La Coquette (A Faceira)*, *Tarantelle*, *Rondo Caractéristique*, *Études*, *Souvenir de Bahia* e *Souvenir du Pará*.

FIGURA 5 - Capa e primeira página de *Souvenir du Pará*, em edição da *B. Schott's Sohne*.



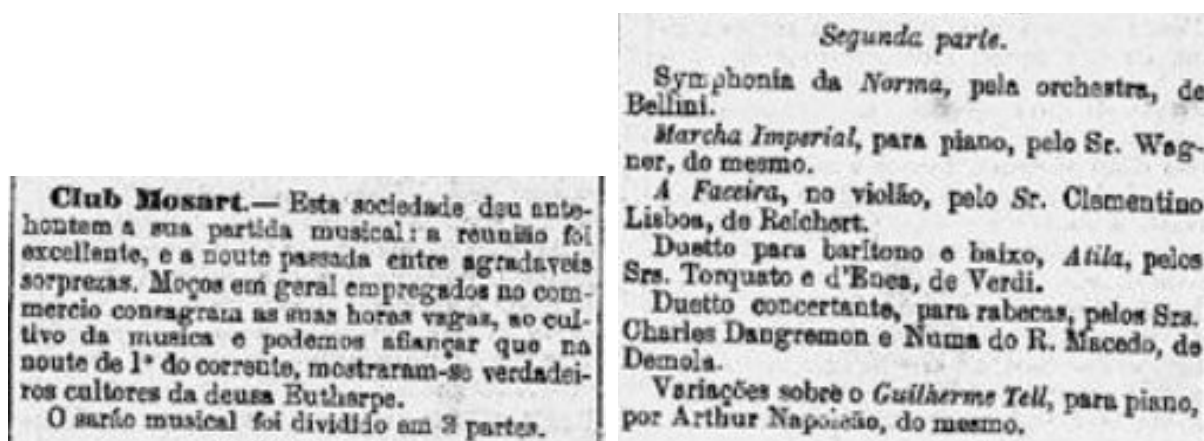
Fonte: (REICHERT, [s.d.], p. 1-21) / Acervo pessoal dos autores.

Já nas décadas finais do século XIX, *Souvenir du Pará* foi paulatinamente se tornando uma de suas composições de maior circulação no Brasil, mesmo após o seu passamento (ocorrido em 15 de março de 1880), com presença recorrente em concertos realizados em diferentes estados brasileiros: “Club Mendelssohn. Este club, fundado em Taubaté, realizou a 4 do corrente, um brilhante concerto, que esteve muito concorrido. O programa constou do seguinte: [...] *Souvenir du Pará*, por Lucio

Ribeiro – Reichert.” (CORREIO PAULISTANO, 1887, p. 2). Nas décadas seguintes, este movimento se acentua a tal ponto que a peça recebe sua primeira gravação ainda em 1914, quando “o sr. Carlos Martins” a registra no álbum Phoenix, Matriz R 70682.⁷

A projeção angariada pela produção de Reichert não tardou a alcançar o violão. Já em julho de 1868, o engenheiro e violonista Clementino Lisboa (1839-1875), um dos personagens pioneiros do instrumento no Brasil, fez uma participação com duas peças ao violão no programa de três partes promovido pelo Club Mozart, sociedade musical que atuava no Rio de Janeiro promovendo concertos, saraus e/ou encontros musicais protagonizados geralmente por números de orquestra e variados instrumentos em números solo ou camerísticos: na primeira parte, Clementino tocou uma transcrição de sua autoria do *Carnaval de Veneza*, de Julius Schulhoff (1825-1898), pianista e compositor tcheco notabilizado sobretudo por suas peças de salão virtuosísticas; já na segunda, tocou *La Coquette (A Faceira)*, obra que, desde que criada na década de 1860, converteu-se na página musical de maior sucesso e circulação de M. A. Reichert (1830-1880) no Brasil.

FIGURA 6 - Clementino Lisboa tocando *A Faceira*, de Reichert, em sarau realizado no dia 1º de julho de 1868 no Club Mozart, no Rio de Janeiro.



Fonte: (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1868, p. 1).

Em 23 de julho de 1909, o jornal carioca Correio da Manhã anuncia que outra das “célebres composições” de Reichert – *Souvenir du Pará* – recebera uma “perfeita” transcrição para violão

⁷ A gravação consta no acervo “Discografia Brasileira” do Instituto Moreira Salles, podendo ser escutada *online* no seguinte endereço virtual: <https://discografiabrasileira.com.br/en/music-composition/11682/souvenir-du-para> Acesso em 29 jun. 2021.

realizada por Melchior Cortez, estampando em suas páginas a seguinte nota:

O sr. Melchior Pinto Cortez acaba de fazer uma transcrição, para violão, da célebre composição de Reichert, o mais extraordinário flautista do século passado – *Souvenir du Pará...*

A transcrição do sr. Cortez é a mais perfeita, revelando, da sua parte, a mais elevada compreensão da harmonia. É um trabalho perfeito e limpo.

Exímio tocador de violão, o sr. Melchior Pinto Cortez prestou um grande serviço aos amadores daquele instrumento. (CORREIO DA MANHÃ, 1909, p. 3).

A textura homofônica (melodia acompanhada) associada à melancolia⁸ da linha melódica – cuja ambiência estética remeteria a um misto de ária operística, modinha sentimental e fraseologia “chorosa” – instigaram o violonista a realizar uma transcrição baseada na técnica do *tremolo*, recurso que Cortez tinha em grande predileção, conforme demonstram os programas de seus concertos em que interpreta peças do gênero de outros compositores: *Una Lágrima*, de Gaspar Sagreras (1838-1901), tocada no clube Fenianos do Meyer em julho de 1908; e *Meditacion* (Nocturno), de Carlos Garcia Tolsa (1858-1905), interpretada em um concerto realizado no Jardim Zoológico do Rio de Janeiro (com a participação de Heitor Villa-Lobos ao violão) em maio de 1909 (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1909, p. 2), apenas dois meses antes, portanto, do músico finalizar a transcrição de *Souvenir du Pará*.

⁸ Na bibliografia dedicada ao tema, o caráter musical de *Souvenir du Pará* foi usualmente analisado em termos subjetivos: “Inspirado nas impressões que trouxe de viagem do Norte compôs linda coleção de romanças (*Souvenir de Pará*, *Souvenir de Bahia*, etc.), notáveis todas pela originalidade, todas admiráveis pelo sentimento.” (PEREIRA, 1962, p. 62-74); já Odette Ernest Dias expressa que “a linha melódica dos dois *Souvenirs* tem acentos modinheiros, cheios de um enlevo bem brasileiro”, sugerindo que, através dela, Reichert “retratou as suas saudades” dos lugares pelos quais passou (1990, p. 35). Apesar de conformadas em análises de essência, estas visões são importantes por indicarem um processo complexo que ocorria no período: a incorporação de caracteres brasileiros ao repertório tocado em teatros, salões e saraus já durante o período imperial, ora pela inclusão de ritmos e síncopes afro-brasileiras às danças de salão europeias; ora através de uma interpretação mais livre, muitas vezes lida como “chorosa”, das danças, árias operísticas, modinhas e demais repertórios que dominavam estes espaços de realização e fruição musical. No item 1.3 de sua tese de doutorado – Polca *chorosa* e brasilidade –, a pesquisadora Cibele Palópoli aponta para o fato de que, em relação às danças europeias (especialmente a polca, gênero musical muito cultivado por Reichert, conforme demonstra a sua polca de salão *La Sensitive*), uma análise da bibliografia de referência “leva-nos à certeza de que a execução instrumental em território brasileiro se diferenciava daquela praticada na Europa” (2018, p. 42-43), em “um estilo interpretativo nacionalizado” (2018, p. 34) que Cazes classificou de “uma maneira chorosa de frasar.” (2005, p. 17). Reichert viveu no Brasil de 1859 a 1880, exatamente no momento em que este processo se acentuava, participando ativamente dele e deixando reverberar em sua produção composicional algumas destas amálgamas estilísticas. *Souvenir du Pará* é um exemplo do gênero, especialmente no que diz respeito à “chorosidade” de sua fraseologia e linhas melódicas.

FIGURA 7 - Capa e 1ª página da peça *Meditación (Nocturno)*, de Carlos García Tolsa, na versão publicada pela editora Antigua Casa Nunez.



Fonte: acervo pessoal dos autores.

Ao realizar a versão para violão, vale ressaltar que Melchior optou pelo *tremolo* de cinco dedos, incluindo o uso do dedo mínimo na mão direita (a fórmula mais usual utiliza quatro dedos, geralmente na sequência: *p a m i*). Ao que tudo indica, este foi um recurso muito utilizado e ensinado pelo músico, já que, no concerto de estreia de sua filha e discípula, Aurea Jones Cortez, a violonista tocou um longo programa de três partes com obras de Francisco Tárrega (sobretudo), Fernando Sor, Robert de Visée, Domingos de Castro, Melchior Cortez, Barrozo Neto e Matteo Carcassi, este último com o Estudo n. 2/ op. 60 tocado em “cinco dedos da mão direita.” (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1933, p. 9). O *debut* de Aurea ocorreu em fevereiro de 1933, nos palcos do Studio Nicolas (RJ), 24 anos após a realização da transcrição de *Souvenir du Pará*, indicando que a utilização do mindinho e do *tremolo* de cinco dedos não foi ocasional e acompanhou as décadas mais produtivas (1900-1930) da trajetória de seu pai e professor de violão.

O raro exemplar que encontramos da transcrição de Cortez – o único dentre mais de 30 acervos brasileiros e europeus pesquisados – foi localizado na Coleção Chiquinha Gonzaga, hoje abrigada no acervo musical do Instituto Moreira Salles (IMS), e apresenta uma série de dados relevantes, a começar pela nota manuscrita que consta no topo da capa, escrita à tinta sob uma bela caligrafia: “À Exma. [Excelentíssima] Maestrina D. Francisca Gonzaga. Homenagem de Melchior Cortez. 27 maio 1911.” É um indício forte de que os dois conviveram em algum nível, o que corroboraria, por um lado, as

possíveis relações que Chiquinha guardou com o violão (algo que merece ser aprofundado nos estudos do campo), e, por outro, que Melchior articulava a sua carreira através de uma rede ampla de contatos, incluindo personagens capitais da música do período, como Chiquinha Gonzaga (1847-1935).

FIGURA 8 - Capa da edição de *Souvenir du Pará*, de Reichert, em transcrição para violão realizada por Cortez.



Fonte: Coleção Chiquinha Gonzaga / CG 44_06_001 / Acervo Musical do Instituto Moreira Salles (IMS).

Aliás, outro dado que reforça esta última hipótese é a dedicatória da transcrição expressa no cabeçalho da partitura: “À minha comadre, D. [Maria] Norberta Romero”, violonista que teve importante papel nas décadas iniciais do século XX, tocando, ensinando o instrumento, compondo

ou publicando em jornais e revistas alguns de seus arranjos e transcrições para violão (solo e em acompanhamento), em mais uma demonstração de que as mulheres pioneiras do violão brasileiro ainda não receberam a devida atenção de nossas comunidades artística e científica. O fato de Cortez se referir a ela como “comadre” indica, para além da proximidade pessoal, que Norberta não somente estava inserida na rede do instrumento, mas, antes, que suas habilidades violonísticas a gabaritavam para receber a dedicatória de uma transcrição técnica e musicalmente desafiadora, um verdadeiro *tour de force*.

FIGURA 9 - Cabeçalho da transcrição para violão de *Souvenir du Pará*, de Reichert, com destaque para a dedicatória que Cortez ofereceu à “comadre” Maria Norberta Romero.



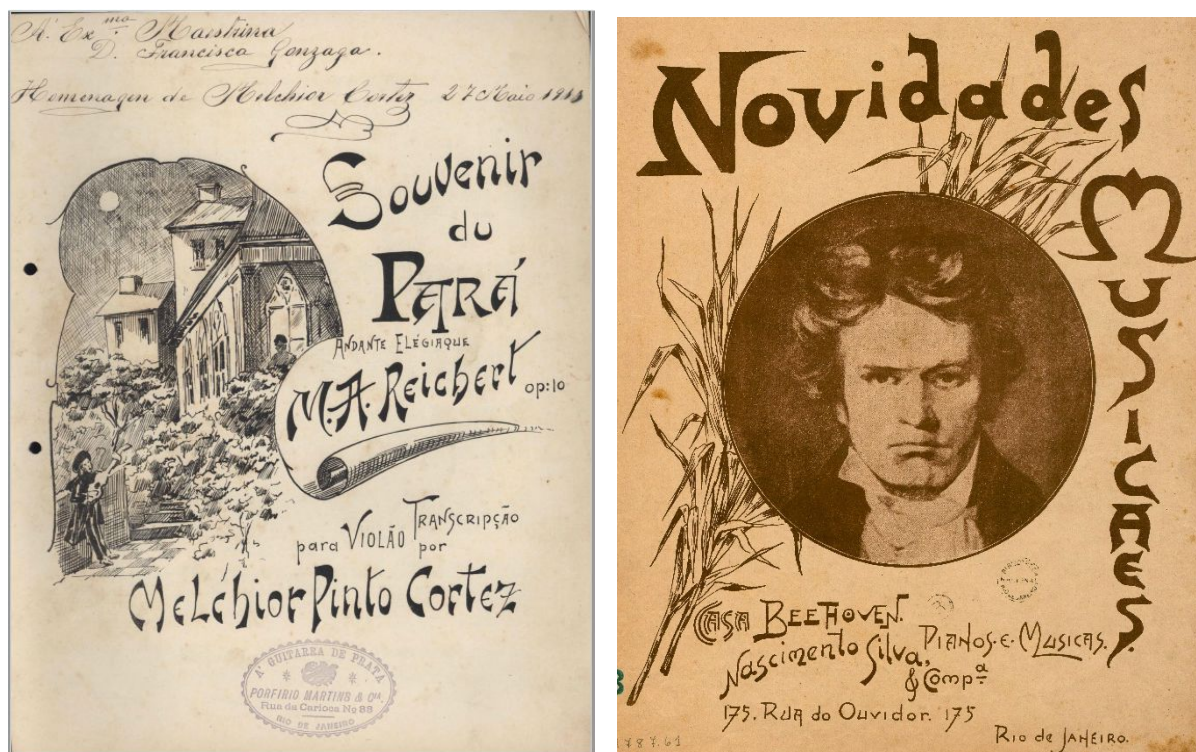
Fonte: Coleção Chiquinha Gonzaga / CG 44_06_001 / Acervo Musical do Instituto Moreira Salles (IMS).

Também digno de nota é o fato de que, apesar de indicar um número de chapa (5454), a edição da transcrição de Cortez apresenta na capa apenas o carimbo das lojas de instrumentos À Guitarra de Prata/ Porfírio Martins & Cia (provavelmente indicando local de venda), não sendo, em princípio, vinculada a qualquer editora musical específica. Contudo, ao comparar esta edição com a da elegia *Ilusão Perdida*, publicada pela Casa Beethoven no mesmo ano (em 20 de novembro de 1909) e cuja primeira edição teve 100 exemplares, observamos que, em ambas as capas, a tipografia das letras é muito próxima nos contornos e no estilo (inclusive repetindo a ideia de colocar algumas palavras em ondas).

Tal fato sugere que a elaboração e impressão da chapa tenha ficado aos encargos dessa editora/loja de música, mas o financiamento da edição possivelmente tenha sido um empreendimento pessoal de Cortez ou de algum colaborador de sua rede de contatos (já que foi um personagem que circulava entre ambientes e personagens influentes), em uma parceria editorial que

pode ter lhe aberto as portas para publicar, poucos meses depois, outras de suas produções já chancelado pelo nome do estabelecimento, o que efetivamente ocorreu.

FIGURAS 10 e 11 - Cotejamento das capas das edições de *Souvenir du Pará* e *Ilusão Perdida*, ambas publicadas em 1909.



Fonte: Coleção Chiquinha Gonzaga / CG 44_06_001 / Acervo Musical do Instituto Moreira Salles (IMS); Divisão de Música (DIMAS) da Fundação Biblioteca Nacional (FBN)/ M 787.61 C - I - 4.

Note-se que, em uma das capas (à direita), há a indicação expressa da editora, seu endereço e localização (Rio de Janeiro), informações que não constam na outra (à esquerda). Outros cotejamentos reforçam a hipótese de que a transcrição de Melchior possivelmente tenha sido uma edição independente: por um lado, a indicação de “Propriedade Reservada” com a mesma letra, inclinação (itálica) e posicionamento (canto inferior esquerdo da primeira página) em ambas as partituras; por outro, o fato da edição de *Souvenir du Pará* não conter uma contracapa de divulgação da editora/loja musical ou de seus produtos, algo comum nas publicações do período e que ocorreria na edição de *Ilusão Perdida*.

FIGURA 12 - Contracapa de *Ilusão Perdida*, com anúncios da editora/loja de músicas Casa Beethoven.



Fonte: Divisão de Música (DIMAS) da Fundação Biblioteca Nacional (FBN)/ M 787.61 C - I - 4.

Embora tenha tido uma edição com capa elaborada (reproduzindo a simbólica imagem de um trovador realizando, ao violão, uma serenata sob os olhos atentos de uma senhorita à janela de sua casa) e alcançado o significativo número de nove páginas, tamanho consideravelmente maior do que a média das partituras impressas para violão do período (2 a 4 páginas), o preço da edição, grafado no canto superior esquerdo da primeira página, foi estabelecido em 3.500 réis, um valor ligeiramente superior às produções de Cortez editadas no mesmo ano, mas na média das edições de violão publicadas e/ou revendidas na década de 1920 pela Casa Arthur Napoleão/ Sampaio Araújo & Cia.

FIGURA 13 - Catálogo das músicas para violão vendidas na Casa Arthur Napoleão/Sampaio Araujo & Cia em março de 1929.

Casa Arthur Napoleão		
MUSICAS PARA VIOLÃO		
Chopin — Tarrega —	Nocturno n° 2.....	4\$000
Bach	L'oure de Bach.....	4\$000
Beethoven	Scherzo da Sonata op. 2.....	4\$500
"	Fuga da 1ª Sonata.....	7\$500
Haendel	Minuetto.	3\$000
Haydn	Andante.	2\$500
"	Largo Assai.	4\$500
Mozart	Menuet.	4\$500
"	" du Quatuor.....	4\$500
Schumann	Saint Nicolas.	4\$500
"	Feuilles Variees.	4\$000
"	Fuga.	4\$500
"	Au Soir.	4\$500
Valverd	Polka Japoneza.	4\$500
Schuber	Menuet da Fantasia op. 78....	4\$500
Tarrega —	Minuetto.....	3\$000
"	Dois Preludios Ns. 8 e 9.....	3\$000
Schubert-Arenas —	Momento Musical N° 3.....	3\$000
Carulli —	3 Sonatas.	4\$000
Diabelli	30 Peças Faceis.....	6\$000
Sor	20 Valsas Escolhidas.....	6\$000
Fco. Molino —	18 Preludios.	5\$000
Cézar-Franck — Segovia —	4 Peças.....	4\$000
Mozart	Menuet.	4\$000
Ponce	Thema Variado.	6\$000
"	3ª Sonata.	7\$500
Torroba	Preludio.	4\$500
Villa-Lobos —	Choros N° 1 (Typico).....	3\$000

Sampaio Araujo & Cia.
Avenida Rio Branco, N. 122
RIO DE JANEIRO

Fonte: O Violão (1929, [p. 23]).

Outro dado decisivo é a indicação de data que consta no canto inferior direito da segunda página da edição: “18-05-09”, mais um exemplo concreto de que, de meados do século XIX (conforme demonstram as edições do *Guitarrista Moderno* que localizamos em Portugal) às primeiras décadas do século XX, partituras impressas para violão circularam no Brasil em número significativamente maior do que se imaginava. Como já observado, o próprio Cortez publicou, ainda na década de 1900, tanto obras originais de sua lavra (a elegia *Ilusão Perdida*) quanto transcrições de temas oitocentistas famosos (caso da *Marche Louis XVI*), ambas publicadas em 1909 sob os auspícios da Casa Beethoven, no Rio de Janeiro. Portanto, a data que consta na edição original de *Souvenir du Pará* a posiciona como mais uma das produções para violão editadas, no Brasil, ainda na primeira década do século XX.

FIGURA 14 - Indicação de número de chapa (5454) e data (18 de março de 1909) na transcrição de *Souvenir du Para* realizada por Melchior Cortez.



Fonte: Cortez (1909, p. 2).

Esta questão da data ganha uma dimensão ainda mais singular ao constatarmos que, dos pontos de vista técnico e musical, a transcrição de Cortez foi uma das mais audaciosas realizações violonísticas que, até aquele momento (década de 1900), foram produzidas no Brasil. Provavelmente por iniciativa do próprio Melchior, a adaptação de *Souvenir du Pará* escapou do mero registro manuscrito (geralmente efêmero, por se tratar de exemplar único e de menor circulação) para furar a seleta bolha das edições impressas que circulavam no Brasil do período. Não bastasse, conectou, com isso, diretamente o violão com o ambiente musical operístico, modinheiro e “choroso” captado por um flautista e compositor, Mathieu-André Reichert, que participou decisivamente da cena da música brasileira da segunda metade dos oitocentos e cuja produção reverberou, de forma geral, nos desdobramentos criativos que ela recebeu nas décadas iniciais dos novecentos, com a formação de gêneros musicais resultantes das diversas matrizes culturais continuamente amalgamadas desde meados do século XIX. Em suma, a transcrição de Cortez faz este elo entre os séculos e descortina, para o violão, uma página musical concebida ainda durante o período imperial brasileiro.

3. Critérios editoriais em uma nova edição da transcrição para violão de *Souvenir du Pará*

As fontes que utilizamos para realizar uma nova edição da transcrição para violão de *Souvenir du Pará* foram as seguintes:

1) Edição original da peça, para flauta e piano, da *B. Schott's Sohne*, publicada em fins da década de 1870. É o primeiro registro de que se tem notícia e o único concebido ainda com o autor em vida, o que sugere que tenha sido uma edição avalizada e seguindo as indicações do próprio compositor. O

exemplar utilizado como referência é o pertencente ao acervo de partituras do Instituto Casa do Choro, no Rio de Janeiro. Esta edição será referenciada, doravante, pela sigla EO (edição original).

2) Edição da transcrição para violão realizada e publicada por Melchior Cortez, de forma independente, no ano de 1909. O exemplar que utilizamos como referência é o que consta na Coleção Chiquinha Gonzaga (CG 44_06_001), abrigada no Acervo Musical do Instituto Moreira Salles (IMS), no Rio de Janeiro. Utilizaremos a sigla EV (edição para violão) para identificá-la na sequência do texto.

Para referenciar a nova edição da transcrição para violão, revisada e digitada por Humberto Amorim e editorada por Ivan Paschoito, optamos por usar a sigla EL (Editora Legato).

No cotejamento das fontes, notamos que alguns dos aspectos editoriais poderiam ser eventualmente revisados, modificados e/ou mesclados na composição de uma nova edição, considerados os parâmetros vigentes de grafia musical/editorial, sobretudo no que tange às seguintes questões:

1) As partituras foram *gravadas*, como se dizia na época, pelo sistema de placas de chumbo. Sistema esse onde literalmente se entalhava a obra musical numa placa fina de chumbo com o auxílio de punções e estiletos. O produto final resultava excelente, mas o processo, muito trabalhoso e complexo, não permitia correções com facilidade.

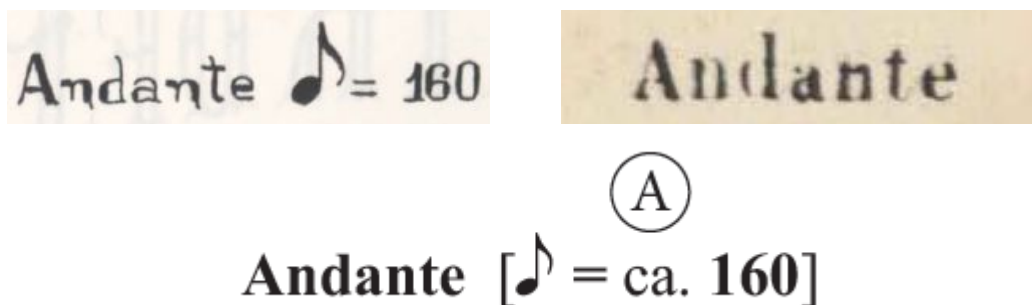
2) A escrita para violão, nesses mais de cem anos passados desde a transcrição de Cortez, foi se aperfeiçoando e adotando novas práticas, sempre visando à precisão e clareza.

3) O surgimento dos modernos *softwares* de editoração musical — que incorporaram as práticas estabelecidas pelos copistas ao longo dos séculos — facilitaram enormemente o trabalho de *typesetting* musical, permitindo obter resultados melhores e mais precisos.

São perspectivas que nos orientaram a realizar algumas intervenções. No caso específico de *Souvenir du Pará*, os seguintes itens representam alguns dos critérios editoriais adotados:

A) Inclusão do andamento metronômico. A indicação metronômica, ♩= 160, marcada em nossa edição entre colchetes, vem da edição original, não constando na transcrição de Cortez. Como entendemos que não há necessidade de se aderir rigorosamente a esse andamento, sugerimos uma abordagem aproximada: ♩= 160. Em termos de unidade de tempo, equivale a ♩. = 54

FIGURA 15 - Indicações de andamento na EO (à esquerda), na EV (à direita) e na EL (ao centro).



Fonte: Elaboração dos autores.

B) O *tremolo*. Como já observamos, Cortez optou por uma fórmula de *tremolo* incomum na literatura violonística, de mais difícil execução e que não parece acrescentar nenhum ganho perceptível ao resultado musical:

FIGURA 16 - *Tremolo* utilizado na transcrição de Cortez.



Fonte: Coleção Chiquinha Gonzaga / CG 44_06_001 / Acervo Musical do Instituto Moreira Salles (IMS).

Por isso sugerimos, como alternativa, a execução da peça na fórmula tradicional do violão. Logo no terceiro compasso da música, assim que a textura se apresenta pela primeira vez, apresentamos a seguinte *ossia*:

FIGURA 17 - *Ossia* na Edição Legato (2021).

(original)

3 4 2 1 2 4 III³

a m i m

p *P* (B)

(ossia)

a m i

p

Fonte: Elaboração dos autores.

As indicações dos dedilhados de mão direita mais comuns para ambas as fórmulas do *tremolo* têm caráter meramente sugestivo, ficando a cargo de cada intérprete as decisões nesse sentido, de acordo com as suas particularidades mecânicas, fisiológicas e musicais.

C) Notação do *tremolo* em versão reduzida. Tradicionalmente, não se abrevia a grafia do *tremolo* nas edições para violão. Trata-se, porém, de prática válida e normatizada. Assim, nesta edição:

FIGURA 18 - Escrita abreviada do *tremolo*.

=

Fonte: Elaboração dos autores.

A adoção desse critério permitiu ganhos como:

a) acomodar dois compassos por linha, em vez de um, resultando numa partitura com menor número de páginas;

b) aumentar os espaços em branco, acomodando melhor as indicações de dedilhado e das linhas fraseológicas;

c) produzir uma partitura mais arejada e menos poluída visualmente, facilitando a leitura.

Nos compassos 7 e 21, o *tremolo* sofre uma interrupção curta e momentânea na última nota, conferindo uma espécie de respiro ou pausa ao fraseado. Nesses dois casos, para que não houvesse dúvida no entendimento da proposta de Cortez, adotamos estas duas medidas:

a) suspender a notação abreviada, explicitando o *tremolo* no tempo em que isso acontece:

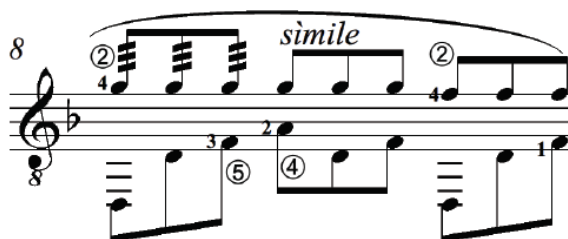
FIGURA 19 - Suspensão da notação abreviada.



Fonte: Elaboração dos autores.

b) relembrar o *tremolo*, em notação abreviada, no primeiro tempo do compasso seguinte:

FIGURA 20 - Retorno à notação abreviada.



Fonte: Elaboração dos autores.

D) Inclusão das linhas fraseológicas da edição original. Na edição europeia publicada na década de 1870, linhas fraseológicas são incluídas na parte da flauta, tornando-se componentes importantes para compreendermos os contornos musicais imaginados para cada trecho e como Reichert agrupava as notas melódicas nos ciclos de respiração.

FIGURA 21 - Compassos iniciais da parte da flauta na EO de *Souvenir du Pará*. Note-se que a fórmula de compasso é grafada erroneamente, 9/8 (quando deveria ser 12/8), equívoco não repetido na grade e tampouco na transcrição para violão realizada por Cortez.



Fonte: Reichert ([s.d.]). Ed. *B. Schott's Sohne*.

Esta informação ganha mais relevo quando visualizamos, na grade, a fraseologia que Reichert sugere no acompanhamento realizado na mão direita do piano, articulando cinco notas conjuntas em um padrão que se repete de seis em seis tempos.

FIGURA 22 - Linhas fraseológicas distintas para a melodia e o acompanhamento.



Fonte: Reichert ([s.d.]). Ed. *B. Schott's Sohne*.

Isto indica que há uma fraseologia distinta para a melodia, com linhas mais livres e longas, e o acompanhamento, que segue um padrão mais rígido. Este caráter melódico mais “choroso” é sobressaltado em passagens nas quais a melodia é articulada em momentos distintos do compasso, criando fraseados e nuances interpretativas pouco previsíveis:

⁹ “[...] entendemos que, ao empregar a adjetivação “chorosa” à execução das polcas, Gonçalves Pinto e Mariza Lira estivessem se reportando a certa falta de rigidez rítmica na execução desta dança pelos músicos brasileiros, reportando, portanto, a um estilo interpretativo.” (PALOPOLI, 2018, p. 42-43).

FIGURA 23 - Linhas fraseológicas de trecho da melodia de *Souvenir du Pará*.



Fonte: Reichert ([s.d.]). Ed. B. *Schott's Sohne*.

São linhas que nos permitem visualizar de forma mais concreta porque a bibliografia disponível classificou a obra como admirável “pelo sentimento” (PEREIRA, 1962, p. 62-74) ou “de acentos modinheiros, cheios de um enlevo bem brasileiro.” (DIAS, 1990, p. 35), desvelando o contato estreito que Reichert guardou com os caracteres da música produzida no Brasil em meados da segunda metade do século XIX, algo que já abordamos em um artigo específico já aprovado para publicação na Revista Música Hodie.

Ao realizar a sua transcrição para violão, Melchior Cortez optou por não incluir as linhas fraseológicas da melodia, provavelmente porque tal fato tornaria ainda mais onerosa a impressão da peça, consequência do maior distanciamento entre as pautas provocado pela inclusão das linhas, mas também porque a forçosa repetição das notas ocasionada pelo uso do *tremolo* como recurso melódico tornaria as linhas fraseológicas demasiadamente longas, com a informação entrecortando seguidamente as pautas.

FIGURA 24 - Início da melodia de *Souvenir du Pará* na transcrição para violão realizada por Melchior Cortez. Na edição, as linhas fraseológicas originais foram retiradas.



Fonte: Coleção Chiquinha Gonzaga / CG 44_06_001 / Acervo Musical do Instituto Moreira Salles (IMS).

Na nova edição, optamos por resgatar as linhas fraseológicas da edição original por dois motivos: primeiro, por julgarmos se tratar de uma informação importante para compor uma interpretação mais próxima daquela imaginada pelo compositor. Mais do que isso, por conectar esse pensamento a um estilo interpretativo disseminado à época e que encontra, com este registro, uma representação fidedigna no repertório do violão; depois, por uma questão de ordem gráfica. Como utilizamos a escrita do *tremolo* em versão reduzida, isso nos permitiu inserir linhas mais curtas e inteligíveis do que se usássemos, como Cortez, a escrita literal, reproduzindo as quatro notas do *tremolo*.

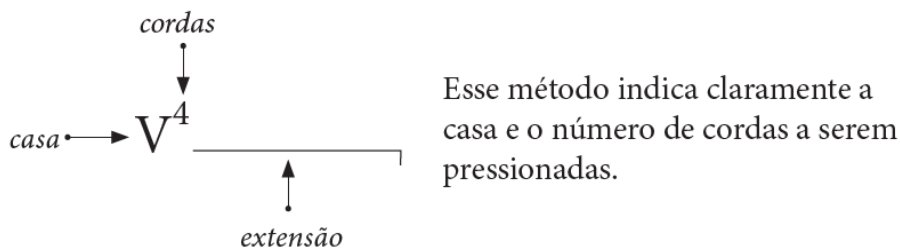
FIGURA 25 - Escrita do *tremolo* com a inclusão das linhas fraseológicas da melodia na Edição Legato (2021).



Fonte: elaboração dos autores.

E) Notação das pestanas. Sobre a indicação gráfica da pestana, geralmente através desse recurso podemos pressionar duas, três, quatro, cinco ou seis cordas do violão. Para tanto, tradicionalmente utilizamos apenas dois sinais de representação: C e \mathbb{C} . A editora Legato adota, há muitos anos, uma solução que julgamos mais precisa e eficiente: um algarismo romano indicando a casa e um índice, em arábico, expressando o número de cordas abrangidas pela pestana, além da linha que indica a extensão do recurso:

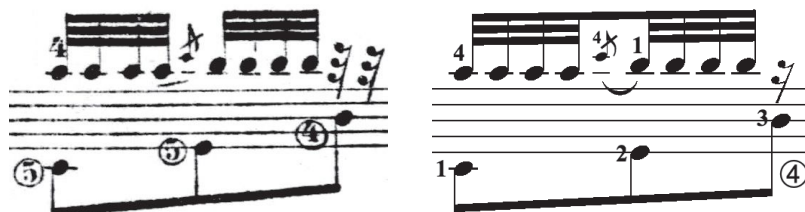
FIGURA 26 - Critério para a indicação de pestanas na edição Legato (2021).



Fonte: elaboração dos autores.

F) Apojatura. No compasso 21, na transcrição de Cortez uma nota Dó (*grace note*) parece indicar o final de um arraste a partir da nota anterior, Lá. Segundo a edição original, porém, trata-se na verdade de uma apojatura da nota Si, solução que adotamos:

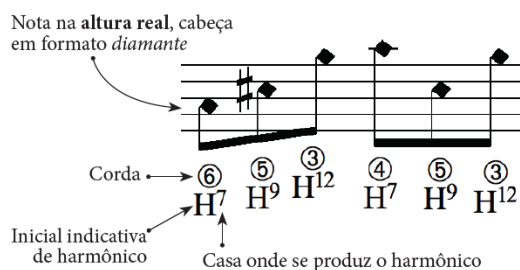
FIGURA 27 - *Grace note* na transcrição de Cortez e em nossa edição, que segue a edição original para flauta e piano.



Fonte: elaboração dos autores.

G) Notação dos sons harmônicos. Buscando ao mesmo tempo clareza e precisão, optamos por indicar os sons harmônicos desta forma:

FIGURA 28 - Exemplo de notação de sons harmônicos na edição Legato da transcrição para violão de *Souvenir du Pará*.

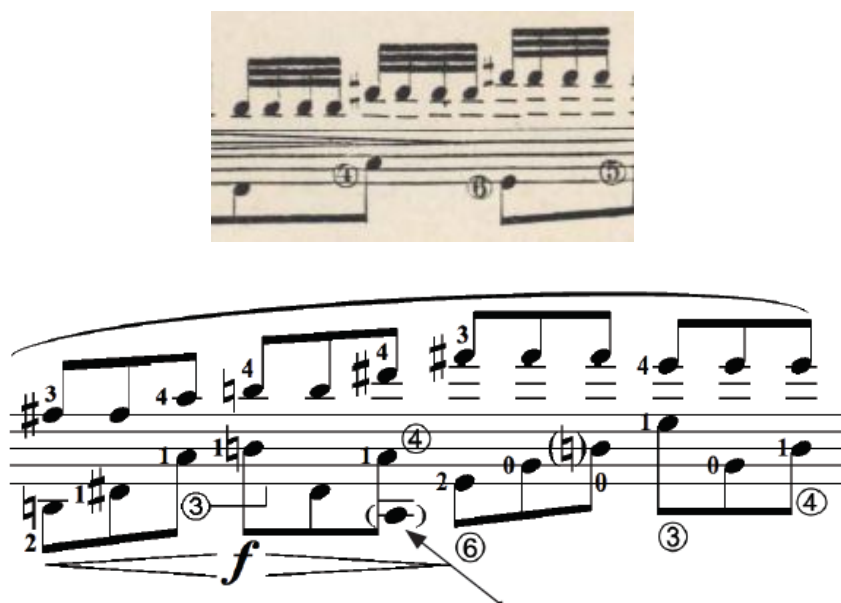


Fonte: elaboração dos autores.

O conjunto é colocado próximo à cabeça da nota ou alinhado a ela e, sempre que possível, fora do pentagrama.

H) Compasso 50. A digitação de mão esquerda anotada por Melchior Cortez em sua transcrição de *Souvenir du Pará* é, em termos gerais, bastante orgânica. Contudo, em algumas passagens, propomos alterações visando dar mais legato às passagens, especialmente em relação a eventuais trocas de cordas presas na região grave do instrumento por suas correspondentes em cordas soltas. O objetivo é duplo: por um lado, evitar que o traslado de uma nota para outra em uma determinada corda grave promova ruídos indesejáveis; por outro, facilitar passagens técnicas de difícil exequibilidade, desonerando a mão esquerda e, ao mesmo tempo, promovendo uma melhor ligação entre as notas. Como justificativa, há de se levar em consideração que Cortez tocava em instrumentos fisicamente menores e utilizava cordas de tripa, fatores que minimizam os desafios de superar tais questões (ruídos e difícil execução). A fim de preservar a concepção original da transcrição de Cortez, não fizemos mudanças de notas ou harmonias; mas, no compasso 50, sugerimos a possibilidade de substituir a nota Lá (A4) por sua correspondente imediatamente mais grave (A5), em corda solta, facilitando muito um salto técnico de difícil execução para a região sobreaguda do instrumento (acima da 12ª casa):

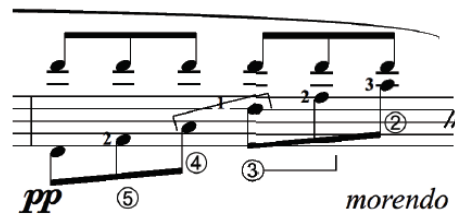
FIGURAS 29 e 30 - Compasso 50 na EV e na EL.



Fonte: Elaboração dos autores.

I) Compasso 63. Os dois pequenos traços paralelos no final da linha da penúltima pauta de nossa edição indicam que o compasso foi seccionado nesse ponto, continuando na linha seguinte. Critério adotado para manter o equilíbrio visual da partitura.

FIGURA 31 - Compasso seccionado na penúltima pauta da EL.



Fonte: Elaboração dos autores.

4. Considerações finais

Este artigo é mais uma tentativa de contribuir para o conhecimento e a difusão do repertório para violão produzido no Brasil do século XIX até a década de 1930, pautando uma transcrição concebida e publicada no Rio de Janeiro em princípios dos noventa. Além disso, procuramos oferecer subsídios musicológicos, através de fontes ainda não discutidas (especialmente hemerográficas), para uma melhor compreensão dos contextos e dos personagens envolvidos na realização da obra e de sua transcrição, respectivamente M. A. Reichert e Melchior Cortez.

Em relação à nova edição proposta, como regra, respeitamos integralmente tanto a tonalidade escolhida por Cortez para realizar a transcrição (Dm, com a 6ª corda em Ré; o original para flauta e piano está em Bm) quanto as suas escolhas texturais, técnicas e harmônicas, preservando a concepção original da transcrição. As intervenções que realizamos, bem como os fundamentos que as nortearam, foram descritas nos dez itens que compõem o tópico de critérios editoriais.

Esperamos, com o presente artigo, recolocar na pauta dos estudos sobre o tema não somente uma página musical que, pelas mãos de Melchior Cortez, alcançou o instrumento através de uma desafiadora transcrição, mas também promover um resgate musicológico que desvela uma das produções impressas pioneiras do violão brasileiro, publicada ainda na década de 1900, tratando-se de uma das primeiras peças editoradas de que se tem notícia, no Brasil, a por em pauta a técnica do *tremolo* como recurso técnico e musical.

REFERÊNCIAS

- AMORIM, Humberto. Três obras didáticas de Melchior Cortez (1882-1947): o violão entre os métodos clássicos e a Escola Moderna. *Opus*, Belo Horizonte (Online), v. 26, n. 1, p. 1-32, 2020.
- AMORIM, Humberto. Idiomatismos na produção para violão de Melchior Cortez (1882-1947). *Debates*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 43-79, 2018a.
- AMORIM, Humberto. Melchior Cortez e a Academia Brasileira de Violão: uma página do ensino do instrumento na primeira metade do século XX. *Revista Vórtex*, Curitiba (Online) v. 6, n. 1, p. 1-27, 2018b.
- AMORIM, Humberto. Melchior Cortez: um precursor do violão de concerto no Rio de Janeiro. *Resonancias: Revista de investigación musical*, Santiago (Chile), v. 22, n. 43, p. 13-42, 2018c.
- ANTUNES, Gilson U. *Américo Jacomino 'Canhoto' e o Desenvolvimento da Arte Solística em São Paulo*. São Paulo, 2002. 164 p. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. ECA/USP, São Paulo, 2002.
- ÁVILA, Guilherme A; CERQUEIRA, Daniel L; NETO, Joaquim Santos. O violão oitocentista nos álbuns da Família Perdigão. *Revista Vórtex*, Curitiba (Online), v.8, n.3, p. 1-36, 2020.
- CASTAGNA, Paulo; SCHWARZ, Werner. Uma bibliografia do violão brasileiro 1916-1990. *Revista Música*, São Paulo, v.4, n.2, nov. 1993, p.190-218.
- CASTELLON, Marco Ernesto Teruel Castellon; ASSIS, Ana Claudia de. Um novo “sequestro do barroco”: o caso da música afro-brasileira para cordofones dedilhados dos séculos XVII e XVIII. In: 6º Nas Nuvens... Congresso de Música, 2020, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: 01 a 08 de dezembro de 2020, p. 1-8.
- CAZES, Henrique. *Choro: Do quintal ao Municipal*. 3ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2005 [1998].
- CORTEZ, Melchior; REICHERT, M. A. *Souvenir du Pará*: transcrição para violão. Rio de Janeiro: [edição independente], 1909. Partitura. 9p.
- COTTA, André Guerra. Uma valsa para violão solo no Museu da Música de Mariana. In: XXVI Congresso da ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2016, Belo Horizonte. *Anais....* Belo Horizonte: 2016, p. 1-8.
- DIAS, Odette Ernest. *Mathieu-André Reichert: um flautista belga na corte do Rio de Janeiro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1990.
- FÉTIS, François-Joseph. *Biographie Universelle des Musiciens*. Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cª, 1860-1865.
- LIMA, Luciano. Yvonne Rebello e Garoto: o violão na música de Radamés Gnattali antes da Tocata. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.8, n.3, p. 1-30, 2020.
- M. A. Reichert: *Afinidades Brasileiras* (disco). DIAS, Odette Ernest; GUSHIKEM, Elza Kazuko. *Souvenir du Pará*. Brasília: UNB, 1985. LP [Nº série: 992 201-1]/ 12 polegadas.
- MOTTA, Jefferson Luis Gonçalves da. *Rogério Guimarães: o violão brasileiro nas gravadoras, nas rádios e palcos (1926 – 1968)*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes da

Universidade Estadual de Campinas. IA/ Unicamp, Campinas, 2020.

PALÓPOLI, Cibele. *Violão velho, Choro novo: processos composicionais de Zé Barbeiro*. Tese (Doutorado em Música), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

PEREIRA, Américo. *O Maestro Francisco Valle: ensaio crítico-biográfico*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1962. pp. 62-74.

PEREIRA, Fernanda M. C. *O violão na sociedade carioca (1900-1930): técnicas, estéticas e ideologias*. Rio de Janeiro, 2007. 127 p. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música. Escola de Música, UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.

PRANDO, Flavia Rejane. *O mundo do violão em São Paulo: processos de consolidação do circuito do instrumento na cidade (1890 - 1932)*. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. ECA/USP, São Paulo, 2021.

REICHERT, Mathieu-André. *Souvenir du Pará op. 10: andante élégiaque*. Mainz/ Londres/ Paris/ Bruxelas/ Sidney: B. Schott's Sohne, [s.d.]. Partitura. 21p.

SANTOS, Maria Luiza de Queirós Amâncio dos. *Origens e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil*. Rio de Janeiro: Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal, 1942. 343 p.

TABORDA, Marcia. E. *Violão e Identidade Nacional: Rio de Janeiro 1830/1930*. Rio de Janeiro, 2004. 168 p. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em História Social. IFCS, UFRJ, Rio de Janeiro, 2004.

WOLFF, Daniel. *Aperfeiçoando a execução do trêmulo*. Assovio - Periódico da Associação Gaúcha do Violão, v. 1, n. 4, Porto Alegre, 2000.

Periódicos

ACTUALIDADE, Porto Alegre, Ano I, N. 7, 18 ago. 1867, p. 6

A ESTAÇÃO, Reichert, Rio de Janeiro, XII ano, n. 6, 31 mar. 1883, p. 1-3.

CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro (RJ), Ed. 2928, 23 jul. 1909, p. 3.

CORREIO PAULISTANO, São Paulo (SP), Ed. 9010, 9 jan. 1887, p. 2.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Música, Rio de Janeiro (RJ), Ed. 952, 3 fev. 1933, p. 9.

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro, Ed. 180, 3 jul. 1868, p. 1.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, Ed. 55, 25 fev. 1880, p. 2.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Noticias, Rio de Janeiro (RJ), Ed. 142, 22 mai. 1909, p. 2.

O CORREIO DA TARDE, Rio de Janeiro, Ed. 103, quinta-feira, 5 maio 1859a, p. 3.

O CORREIO DA TARDE, Rio de Janeiro, Ed. 223, sexta-feira, 30 set. 1859c, p. 3.

O CORREIO DA TARDE, Rio de Janeiro, Ed. 31, quinta-feira, 9 fev. 1860, p. 3.

O LIBERAL DO PARÁ, Belém (PA), ed. 277, terça-feira, 6 dez. 1870, p. 1.

O VIOLÃO, Rio de Janeiro (RJ), ano I, n. IV, mar. 1929, [p. 23].

SEMANA ILLUSTRADA [semanário dominical], Rio de Janeiro, ano IV, n. 170, 1864a, p. 7.

SEMANA ILLUSTRADA, Rio de Janeiro, 4º ano, n. 168, Domingo, 1864b, p. 6.

SEMANA ILLUSTRADA, Rio de Janeiro, 4º ano, n. 187, Domingo, 1864c, p. 4.

SOBRE OS AUTORES

Humberto Amorim é Professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) desde 2007, já realizou trabalhos acadêmicos (conferências, palestras, bancas e participações em eventos) e artísticos (concertos, gravações, palestras e masterclasses) em 14 países. É autor de 2 livros publicados pela Academia Brasileira de Música e, desde 2016, publica uma série de artigos frutos de seu período como pesquisador-residente (2015-2017) da Fundação Biblioteca Nacional (FBN).
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2622-8698> E-mail: humbertoamorim@musica.ufrj.br

Ivan Paschoito é formado em Editoração pela ECA/USP. Como violonista e arranjador, teve seu primeiro arranjo publicado pela editora Cultura Musical, em 1983. Em seguida publicou trabalhos nas maiores editoras musicais brasileiras, Arlequim, Fermata, Ricordi, Vitale e também nos EUA, pela Guitar Solo Publications e SMP Press. São 241 arranjos e transcrições distribuídos em 19 álbuns e em mais de 150 partituras avulsas, impressas ou digitais. Tem sua própria editora, a Legato, especializada em música impressa para violão, com mais de 120 títulos no catálogo.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1096-5952> E-mail: ipaschoito@gmail.com