

ALUÍSIO COELHO BARROS

**A MÚSICA PARA VIOLÃO DE SÉRGIO ASSAD: UM PANORAMA
COMPOSICIONAL ATRAVÉS DA ANÁLISE INTERTEXTUAL.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR para a obtenção do título de mestre em música no Curso de Pós-Graduação em Música, área de Teoria e Criação, da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Norton Dudeque

**CURITIBA
2013**

Catálogo na publicação
Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação – UFPR

Barros, Alúcio Coelho

A música para violão de Sérgio Assad : um panorama
composicional através da análise intertextual. / Alúcio Coelho
Barros . – Curitiba, 2013.

102 f.


Orientador: Profº. Drº. Norton Dudeque


Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Ciências
Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

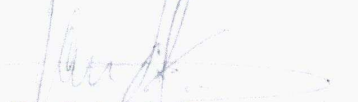
1.Assad, Sérgio Simão, 1952 - Obras 2. Violão. 3.Música –
Análise. I.Título.


CDD 781

Ata septuagésima sétima, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu o mestrando Aluísio Coelho Barros. No vigésimo dia de fevereiro de dois mil e treze, às dezessete horas, na sala 208, no DEARTES, do Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituídos pelos seguintes Professores Doutores: **Norton Dudeque (UFPR)**, orientador, **Roseane Yampolschi (UFPR)** e **Orlando Fraga (EMBAP)**, designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Música, para a sessão pública de defesa da dissertação intitulada: "**A Música para Violão de Sérgio Assad: Um Panorama Composicional através da Análise Intertextual**", apresentada por Aluísio Coelho Barros. A sessão teve início com a apresentação oral do mestrando sobre o estudo desenvolvido. O senhor presidente dos trabalhos concedeu a palavra à primeira examinadora e ao segundo para as suas arguições, seguidos pela defesa do candidato. Na sequência, o Professor **Norton Dudeque** retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reuniu-se em sigilo para avaliação final do candidato. Em seguida, o senhor Presidente declarou aprovado o candidato, que obtem o título de **Mestre em Música**, devendo encaminhar à Coordenação em até 60 dias a versão final da dissertação. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pelo candidato. Feita em Curitiba, no vigésimo dia de fevereiro de dois mil e treze. xxx


Dr. Norton Dudeque
(UFPR)


Dr.^a Roseane Yampolschi
(UFPR)


Dr. Orlando Fraga
(EMBAP)


Aluísio Coelho Barros



Para meus pais.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a minha família, por todo apoio, amor, companheirismo e compreensão durante toda minha caminhada. Se não fosse por vocês estaria muito longe de onde estou atualmente.

À Luciana Lozada, pela companhia, amizade, amor, dicas, paciência e por todos os momentos que passamos durante esses anos de mestrado.

A Sérgio Assad, pelas conversas, lições, composições e humildade.

A Hugo Tonon, Gustavo Sanches, Lucas Dolis e Trovadores pela diversão.

A Orlando Fraga, pela amizade, grandes conselhos, disposição e preciosas lições.

Às professoras Roseane Yampolshi e Silvana Scarinci, por inúmeras vezes que precisei de ajuda e sempre plenamente correspondido.

Ao professor Norton Dudeque, pela orientação, paciência e confiança no presente trabalho.

Aos demais professores e alunos do Programa de Pós-graduação em Música da UFPR, por todas as aulas e momentos compartilhados.

A CAPES, pelo auxílio financeiro.

RESUMO

O presente trabalho apresenta uma perspectiva analítica em torno de algumas composições para violão solo do compositor brasileiro Sérgio Assad. Essa perspectiva analítica é embasada em uma teoria derivada da linguística textual, conhecida como intertextualidade. Portanto, foram selecionadas algumas obras do compositor em questão, com o objetivo de comparar excertos retirados delas com excertos de obras de outros compositores, que mostraram, de alguma maneira, relações de dialogismo, e conseqüentemente, de intertextualidade. Esses compositores foram Heitor Villa-Lobos, Leo Brouwer, Edino Krieger, Garoto e Tom Jobim. Além de fazer essa comparação com as obras dos compositores mencionados, também será apresentada uma comparação com gêneros da música popular brasileira e com a forma sonata clássica. O objetivo é encontrar elementos composicionais inseridos nessas obras de Sérgio Assad que possam afirmar uma estética híbrida para o compositor, ou uma relação de influência entre gêneros e compositores de múltiplos estilos.

Palavras chave: Sérgio Assad, Violão, Intertextualidade, Análise

ABSTRACT

This dissertation presents an analytical perspective around a few guitar solo compositions by Sergio Assad. This analytical perspective is grounded in a theory derived from linguistic theory, known as intertextuality. Therefore, we selected some of Assad's works for guitar, aiming to compare these works with others by different composers such as Heitor Villa-Lobos, Leo Brouwer, Edino Krieger, Garoto and Tom Jobim in order to illustrate a relationship of dialogism. In addition, it is also presented a comparison between genres of Brazilian popular music and the classical sonata form. The purpose is to find compositional elements embedded in Assad's works that may corroborate his hybrid aesthetic and relationship of influence between genres and composers of different musical styles.

Key-words: Sergio Assad, Guitar, Intertextuality, Analysis

A ideia de fracasso cria uma ferida profunda de inferioridade, e a ideia de ser bem-sucedido também cria um tipo diferente de doença: a da superioridade.

Bhagwan Shree Rajneesh

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1.....	18
---------------	----

LISTA DE EJEMPLOS

EJEMPLO 1 (a).....	38
EJEMPLO 1 (b).....	38
EJEMPLO 2 (a).....	39
EJEMPLO 2 (b).....	39
EJEMPLO 3 (a).....	40
EJEMPLO 3 (b).....	40
EJEMPLO 4 (a).....	41
EJEMPLO 4 (b).....	41
EJEMPLO 4 (c).....	41
EJEMPLO 5 (a).....	44
EJEMPLO 5 (b).....	44
EJEMPLO 5 (c).....	44
EJEMPLO 6 (a).....	46
EJEMPLO 6 (b).....	46
EJEMPLO 6 (c).....	46
EJEMPLO 6 (d).....	46
EJEMPLO 7 (a).....	47
EJEMPLO 7 (b).....	47
EJEMPLO 8 (a).....	49
EJEMPLO 8 (b).....	49
EJEMPLO 9.....	52
EJEMPLO 10.....	52
EJEMPLO 11.....	53

EXEMPLO 12.....	53
EXEMPLO 13.....	53
EXEMPLO 14.....	54
EXEMPLO 15.....	57
EXEMPLO 16.....	57
EXEMPLO 17.....	58
EXEMPLO 18.....	58
EXEMPLO 19 (a).....	62
EXEMPLO 19 (b).....	62
EXEMPLO 20.....	62
EXEMPLO 21 (a).....	63
EXEMPLO 21 (b).....	63
EXEMPLO 22 (a).....	65
EXEMPLO 22 (b).....	65
EXEMPLO 22 (c).....	65
EXEMPLO 22 (d).....	66
EXEMPLO 23.....	68
EXEMPLO 24.....	68
EXEMPLO 25 (a).....	69
EXEMPLO 25 (b).....	69
EXEMPLO 26 (a).....	72
EXEMPLO 26 (b).....	72
EXEMPLO 26 (c).....	72
EXEMPLO 27.....	74

EXEMPLO 28.....	75
EXEMPLO 29.....	76
EXEMPLO 30.....	77
EXEMPLO 31.....	78
EXEMPLO 32.....	80
EXEMPLO 33.....	81

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	14
1.1. SÉRGIO ASSAD.....	16
1.2. DADOS BIOGRÁFICOS.....	18
2. INTERTEXTUALIDADE	22
2.1. PORQUE A INTERTEXTUALIDADE?.....	28
3. ANÁLISE DAS OBRAS	31
3.1. SELEÇÃO DAS OBRAS.....	32
3.2. TEXTURAS.....	34
3.2.1. Villa-Lobos.....	36
3.2.2. Leo Brouwer.....	42
3.2.3. Conclusão.....	49
3.3. MOTIVOS.....	50
3.3.1. Tom Jobim e a melodia.....	55
3.3.2. Conclusão.....	59
3.4. RITMOS E GÊNEROS.....	61
3.4.1. O Samba.....	61
3.4.2. Modinha X <i>Valseana</i>	66
3.4.3. A sonata.....	70
3.4.4. Conclusão.....	80
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
REFERÊNCIAS	86
ANEXOS	90

1. INTRODUÇÃO

Para aqueles que de alguma maneira estão envolvidos com o violão na atualidade, sejam eles professores, instrumentistas e/ou compositores, é irrefutável a importância do repertório composto por Sérgio Assad para o violão nacional e internacional. No entanto, ainda que muito se fale a respeito deste repertório no meio musical violonístico, conceitos e definições geradas a partir daí configuram aquilo que se pode chamar de senso comum. Constata-se que os poucos registros encontrados sobre o trabalho desse violonista carece de aprofundamento, principalmente no que se concerne à estética e estilo caracterizadores da composição de suas obras. O que normalmente se vê são opiniões formadas por grandes instrumentistas e críticos musicais, mas poucos trabalhos que busquem, a partir de um posicionamento científico, comprovar afirmações recorrentes no meio artístico, bem como explicá-las com argumentos contundentes.

O objetivo deste estudo é justamente esse, qual seja, comprovar alguns conceitos e definições criados em torno das obras de Sérgio Assad. Seu foco principal volta-se para aquilo que diz respeito às questões gerais de construção e desenvolvimento musical empregadas por Assad, tais como, as escolhas de ferramentas composicionais, forma, textura, estilo, estética, etc. Isso será feito a partir de uma análise que, ao levar em consideração o contexto histórico em torno da vida e obra do compositor, suas principais influências e referências, visa: a) identificar elementos caracterizadores das obras do compositor em questão; b) estabelecer comparação entre esses elementos com elementos de outros compositores importantes; c) estabelecer comparação com gêneros e formas nacionais e internacionais. As comparações aqui propostas e apresentadas ao longo deste estudo, tomam como base a teoria da análise intertextual, já que a mesma revelou-se uma ferramenta analítica apropriada à obtenção de uma considerável margem de resultados.

Primeiramente será apresentada uma pequena biografia do artista em questão, momento em que apontamos os principais acontecimentos em torno de sua vida. Cumpre salientar, no entanto, que essa síntese biográfica apresenta como foco sua carreira enquanto compositor, não se voltando, portanto, para aqueles acontecimentos que fazem referência ao Duo Assad¹, a não ser que particularidades

¹ Duo de violões formado pelos irmãos Sérgio e Odair Assad.

desses acontecimentos tenha alguma relevância para discussões e/ou considerações oportunas em algum momento do trabalho. Veremos que a história do compositor se mostrou importante para obtermos informações relativas à suas escolhas como compositor, principalmente sobre seu estilo e suas referências.

Em seguida, com vistas a apresentar algumas definições necessárias para um entendimento pleno das análises que virão posteriormente, traremos uma contextualização sobre a análise intertextual, área da linguística textual criada a partir dos conceitos apresentados pelo dialogismo no início do século XX. Alguns aspectos importantes desenvolvidos pela teoria da intertextualidade serão destacados – como sua abrangência, limites e novas perspectivas para a análise – e, assim, sugerida sua utilização para a análise em obras musicais, transferindo, conhecimentos da Linguística para a teoria na música. Além disso, após este conhecimento prévio sobre a intertextualidade, ficaremos a par da metodologia utilizada para a análise, às obras escolhidas e, principalmente, quais foram os motivos para tais escolhas, inclusive na escolha da abordagem analítica que estamos nos referindo.

Por fim, veremos as análises em si, separada de tal maneira que permitirá uma desassociação em diferentes classes intertextuais, sendo possível abordar focos específicos nas obras analisadas, tais como textura, temas e motivos, gêneros, forma, ritmos, entre outros. Essa separação se mostra profícua por permitir uma melhor organização dos focos analíticos, criando a possibilidade de, além disso, desencadear um aprofundamento maior de cada um deles, e ainda revelar uma perspectiva analítica diferente para cada um, gerando, dessa forma, várias conclusões.

Após o contato com as análises apresentadas, veremos que foi claramente possível encontrar elementos intertextuais na obra de Sérgio Assad, que são expressados de diversas maneiras. Nas obras analisadas, encontramos referências à autores como Tom Jobim, Leo Brouwer, Heitor Villa-Lobos, Edino Krieger e Garoto. Além disso, é possível criar um paralelo com gêneros nacionais e internacionais, tais como o samba, a modinha e a sonata clássica. Vimos também que as relações intertextuais são diversas, que vão desde as mais simples de serem encontradas, como as citações, até questões mais aprofundadas da teoria da intertextualidade, como relações referentes ao estilo composicional, as imitações heurísticas e ecléticas, cânones, entre outros.

Conforme veremos, essas conclusões a que chegamos, pautadas sobretudo pela ideia de intertextualidade, poderão ser aproveitadas em diversas áreas dentro da música, ou seja, tanto por compositores, teóricos e estudiosos da música brasileira, quanto para violonistas e simpatizantes do violão.

Destaque-se, no entanto, que o objetivo deste trabalho não foi o de esgotar as possibilidades analíticas referentes à intertextualidade presente na obra de Sérgio Assad, o que justifica distanciarmos-nos da monotonia e da exaustão comumente geradas pelo excesso de informações. Em síntese, conforme se pode constatar, o objetivo aqui almejado foi encontrar argumentos relevantes, a partir da análise intertextual, para amparar a problemática apresentada, qual seja, a existência da possibilidade de se encontrar elementos estilísticos, embasados em obras de outros compositores e/ou gêneros musicais inseridos na obra de Sérgio Assad, e, assim, buscar dissolvê-la.

1.1. SÉRGIO ASSAD

Desde o século XVI temos ótimos exemplos de “compositores instrumentistas”, que além de ter executado seu instrumento com maestria, faziam o mesmo em suas composições. Dentro da família dos instrumentos dedilhados, podemos citar nomes como Luis de Milán (1500-1561), John Dowland (1563-1626), Silvius Leopold Weiss (1687-1750), Fernando Sor (1778-1839), Francisco Tárrega (1852-1909), Agustin Barrios Mangore (1885-1944) e Abel Carlevaro (1916-2001), como alguns exemplos desse tipo peculiar de compositor e instrumentista que fazem parte da história da música ocidental e que se mantêm como referência até os dias de hoje. No cenário atual, como herdeiros dessa prática de compor principalmente para o violão, podemos citar nomes como Leo Brouwer (1939-), Roland Dyens (1955-), Dušan Bogdanović (1955-), Carlo Domeniconi (1947-), assim como o compositor em foco: Sérgio Assad.

No Brasil, o violão recebeu um destaque representativo nas salas de concerto e no círculo musical erudito, a partir das obras compostas por Heitor Villa-Lobos (1887-1959), o primeiro compositor brasileiro que, ao dedicar ao violão

obras com caráter moderno, acaba por criar um repertório obrigatório nos meios violonísticos nacionais e internacionais da atualidade².

O musicólogo Gerard Béhague (1994: 135-138) conclui que Villa-Lobos contribuiu com o mais substancial conjunto de peças para violão do século XX e que os *Estudos* fazem parte do repertório de todo profissional não somente pela riqueza técnica, mas também pelo diverso e requintado tratamento à capacidade tímbrica e à textura do instrumento, o que requer alto nível de virtuosidade, entendimento intelectual e sensibilidade de interpretação, ultrapassando as linguagens clássica e romântica as quais o violão ainda pertencia (PRADA, 2008, p. 60).

Da mesma maneira com que Villa-Lobos apresentou uma nova abordagem de execução do violão, no que se refere à técnica e sonoridade do instrumento, surgiram, posteriormente, compositores que – influenciados não somente pelo próprio, mas também por compositores como Manuel Ponce (1882-1948) e Agustín Barrios – fizeram o mesmo, compondo obras com o objetivo de manter ou elevar este *status* inicialmente atingido pelas composições de Villa-Lobos, preocupando-se não apenas com a questão técnica idiomática do instrumento, mas, sobretudo, buscando inserir em suas composições, elementos do folclore e tradição de seus países de origem, tal qual fez Villa-Lobos. Dentre essa nova geração de compositores que surgem, podemos citar o compositor cubano Leo Brouwer como principal representante.

No caso de Sérgio Assad, cabe incluí-lo nesta geração de compositores ao lado de Leo Brouwer. Isso porque, da mesma maneira que se evidencia o importante papel desempenhado por Villa-Lobos na apresentação de uma abordagem mais moderna, tanto tecnicamente ao violão, quanto nas composições em si; em defesa da tradição de seu país de origem, em suas obras, vemos surgir o nome de Leo Brouwer em Cuba, e o de Sérgio Assad no Brasil como seguidores desta vanguarda, cada um fazendo o mesmo com sua própria originalidade e maestria.

² A representatividade da obra para violão de Villa-Lobos como um marco na história do violão brasileiro é compartilhada por autores como Teresinha Prada, Norton Dudeque, Marco Pereira, Vasco Mariz, Gerard Béhague, entre outros.



Figura 01: Sérgio Assad. Fonte: <http://www.acguitar.com/article/default.aspx?articleid=25340>

1.2. DADOS BIOGRÁFICOS³.

Sérgio Simão Assad nasceu na cidade de Mococa, estado de São Paulo, no dia 26 de dezembro de 1952, cidade na qual residiu por alguns anos. Mudou-se algumas vezes, até se estabelecer na cidade de São João da Boa Vista, onde, juntamente com seu irmão Odair Assad, começa seu aprendizado ao violão. Esta primeira fase de seu aprendizado se inicia com os ensinamentos de seu pai, Jorge Assad, bandolinista e chorão, que, mesmo não trabalhando profissionalmente com música, deu suporte para os pequenos violonistas, ensinando-lhes conceitos básicos de harmonia e um considerável repertório de choro.

Eu nasci em Mococa, o Odair também... A gente saiu de Mococa assim, logo depois do nascimento do Odair, fomos pra Ribeirão Preto. Ali a gente ficou uns dez anos. A gente saiu de Ribeirão, foi pra São João da Boa vista, e foi exatamente nessa fase aí que a gente começou a aprender a tocar. [...] Meu pai não sabia música; ele aprendeu tudo de ouvido e o que ele passava pra gente era aquela noção de harmonia, aquele método do Paraguassu: primeira, segunda, terceira posição e é assim que ele faz até hoje. [...] a gente começou a tocar todo o repertório de choro. A gente tocou com uma rapidez incrível a ponto de ele mesmo ficar impressionado... (ASSAD, 2006).

³ Relembrando: os dados bibliográficos terão enfoque na carreira de compositor de Sérgio Assad, não se atendo aos fatos relacionados à sua carreira como violonista e ao Duo Assad.

Pouco tempo depois, com cerca de 13 anos de idade, Sérgio passa a se interessar pela composição. Dedicou-se, então, à composição de canções, juntamente com seu amigo letrista Renato dos Santos, parceria esta que lhe proporcionou alguns prêmios de composição em festivais estudantis de música popular da época.

[...] aos 12 anos eu finalmente comecei a tocar violão e percebi, logo depois, que eu conseguia fazer música. Aos 13 anos eu participei dos primeiros festivais estudantis de música popular e ganhei! [...] fiz muitas canções entre os 13 e os meus 18 anos. É o que eu achava que eu ia fazer. [...] eu nunca fui de escrever “*lyrics*”, de escrever poesia, e me faltavam parceiros. Eu tinha um parceiro lá no interior de São Paulo, que foi meu parceiro nesses primeiros anos⁴ (ASSAD, 2012).

Assad compôs diversas canções até completar 18 anos. Quando se mudou para o Rio de Janeiro, aos 15 anos de idade, perdeu, em decorrência da distância, sua parceria, fato este que desestimulou o violonista a seguir compondo canções. Além disso, foi aos 18 anos que Sérgio deu início aos seus estudos em nível acadêmico, ingressando na Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde estudou regência. Na graduação, pôde conhecer alguns compositores que também estudavam na instituição, como Nestor de Hollanda Cavalcanti e Antonio Jardim, percebendo, assim, que a música em voga da época era a música serial e dodecafônica, estilo que não despertou o interesse de Assad. Fator este que também acabou por fazer com que Sérgio Assad desistisse de compor naquela época.

E aos 18 anos, bom... Eu entrei pra faculdade. Quando eu entrei pra faculdade no Rio, para fazer na realidade regência. Eu entrei na UFRJ para fazer regência por que não tinha o bacharelado em violão. [...] E eu fui fazer regência, mas queria mesmo é fazer composição, mas eu não achava que podia fazer uma vida como compositor. [...] Conheci alguns alunos de composição. [...] Algumas das pessoas daquela época. O Nestor de Hollanda Cavalcanti já era um cara mais velho, ele estava lá já há alguns anos. Era um cara que escrevia muito bem, que sabia muito. Era muito focado na música que se fazia na época. Música dodecafônica, música serialista. Eu via aqueles papos todos e ficava meio inibido. Por que se você fizesse música tonal naquela época era um sacrilégio. Ninguém fazia música tonal. Aí eu simplesmente deixei de tentar escrever (ASSAD, 2012).

⁴ Entrevista concedida a Aluísio Coelho em 31/03/2012.

Com o desenrolar da carreira do Duo Assad, Sérgio dedicou a maior parte do seu tempo trabalhando em função do duo. Sua produção, em relação à escrita musical, estava, agora, mais voltada à criação de arranjos exclusivos para este duo, no entanto, ainda que timidamente, compõe algumas poucas obras para violão. Destacam-se, no interior de sua produção como arranjador, obras de Astor Piazzola (1921-1992), – fato que levou o próprio Piazzola a compor a peça *Tango Suíte* (1984), dedicada ao duo – Radamés Gnatalli (1906-1988), Egberto Gismonti (1947-), Domenico Scarlatti (1685-1757), J. S. Bach (1685-1750), entre outros.

No início dos anos 80, quando o duo começou a fazer apresentações fora do Brasil, os irmãos passam a incluir no repertório do duo algumas obras de Sérgio, composições simples feitas especialmente para o duo. Percebendo a aceitação do público, Sérgio decidiu retomar seu trabalho como compositor, momento este em que contava com trinta anos de idade.

[...] investi muito nas coisas do duo em fazer arranjos e tal, mas continuei a fazer timidamente algumas poucas coisas. Quando a gente começou a viajar para o exterior – o Odair e eu, no início dos anos 80 – eu timidamente comecei a tocar coisas que eu tinha feito bem simples para duo de violões. Eu percebi que as pessoas gostavam muito. Eu já tinha 30 anos quando eu voltei a escrever. Primeiro timidamente só para dois violões. Depois em 86 eu escrevi minha primeira obra solo para violão que foi a *Aquarelle*, a primeira coisa que eu escrevi para violão solo (ASSAD, 2012).

Desde que começou a compor oficialmente, a intenção de Sérgio era escrever música de câmara. Pela sua experiência com o Duo Assad e seus arranjos para dois violões, foi natural para o compositor dedicar seu trabalho composicional para o duo. Provavelmente essa experiência alavancou um trabalho de escrita além do âmbito da composição exclusiva para violão solo, duo de violões e outras formações, cujo objetivo é envolver exclusivamente o violão. É possível que esta peculiaridade tenha levado o compositor a escrever para violão juntamente com outros instrumentos como flauta, clarineta, violoncelo, violino, viola, combinando, dessa forma, esses instrumentos de diversas maneiras. Posteriormente, escreveu também para violão e orquestra de câmara. Dentre suas obras destacam-se a *Aquarelle* (1986) para violão solo, executadas por diversos violonistas da atualidade e gravada pelo violonista David Russell; a *Sonata* (1999), *Jobiniana Nº 3* (1996) e *Jobiniana Nº4* (2001), todas gravadas por Shin-Ichi Fukuda. Em 2008, uma de suas

composições para dois violões, *Tahhiyya Li Ossoulina* (2006), recebeu o *Grammy* latino como melhor composição contemporânea. Além disso, podemos citar suas obras para duo de violões e orquestra de câmara: *Fantasia Carioca* (1998⁵), cuja estreia ficou a cargo da *Saint Paul Orchestal*, sob a regência de John Adams; e o balé *Espantelho* (1998), para orquestra de câmara, tendo sido estreada pela Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo.

A minha intenção, desde o início, foi escrever coisas para violão e escrever coisas para violão ligadas à música de câmara. Eu sempre quis fazer muita música de câmara, por que eu sou músico camerista. Eu sempre toquei com meu irmão e quis expandir um pouco essa história do violão com outros instrumentos. Eu escrevi coisas para violão sempre com outros instrumentos, com flauta, clarineta, violoncelo. Fui fazendo... (ASSAD 2012).

Atualmente, Sérgio é professor de violão na *San Francisco Conservatory of Music*, na cidade de São Francisco, Estados Unidos, tendo recentemente conquistado o título de doutor *honoris causa* em música, pela *University of Arizona, College of Fine Arts* (UA News, 2012). Sua produção para violão consta em torno de trinta e cinco obras escritas para as mais diversas formações, todas incluindo o violão⁶. Segundo o violonista brasileiro Fabio Zanon, Sergio Assad “está em seu apogeu artístico e deve ser um caso único na história do violão de alguém com uma produção tão intensa como compositor que mantém ao mesmo tempo um padrão legendário de virtuosismo como instrumentista” (ZANON, 2006).

⁵ Versão de 1998 para duo de violões e orquestra de câmara. A primeira versão desta obra é para violão solo, composta em 1994.

⁶ Catálogo completo das composições em anexo.

2. INTERTEXTUALIDADE.

O termo intertextualidade surgiu na segunda metade da década de 60, primeiramente utilizado por Julia Kristeva, como uma maneira de explicar aquilo que Mikhail Bakhtin, na década de 20, entendia por dialogismo; pois este defendia a ideia da relação de diálogo no qual um texto tinha com outros textos (STAM, 2000, p. 60). Para Bakhtin, a noção de que um texto não sub-existe sem o outro, quer como uma forma de atração ou de rejeição, permite a ocorrência de um diálogo entre duas ou mais vozes, entre dois ou mais discursos (ZANI, 2003, p.22).

A noção de dialogismo - escrita em que se lê o outro, o discurso do outro - remete a outra, explicitada por Kristeva (1969) ao sugerir que Bakhtin, ao falar de duas vozes coexistindo num texto, isto é, de um texto como atração e rejeição, resgate e repelência de outros textos, teria apresentado a ideia de intertextualidade. (BARROS; FIORIN, 1999, p. 50).

A ampliação deste conceito de dialogismo preconizado por Bakhtin se tornou no que atualmente a linguística textual intitula como intertextualidade. A linguista brasileira Ingedore Koch salienta que a intertextualidade “compreende as diversas maneiras pelas quais a produção/recepção de um dado texto depende do conhecimento de outros textos por parte dos interlocutores, ou seja, dos diversos tipos de relações que um texto mantém com outros textos” (KOCH, 2004, p.42).

Segundo Koch, podemos, a princípio, citar dois tipos básicos de intertextualidade: a explícita e a implícita. A intertextualidade explícita é encontrada quando é feita a menção da fonte do intertexto dentro do próprio texto, como ocorre nas citações, referências, menções, resumos, resenhas e traduções. A intertextualidade implícita ocorre quando é introduzido no texto um intertexto alheio, sem a menção da fonte do intertexto, como podemos encontrar em paráfrases, enunciados parodísticos e/ou irônicos, apropriações e formulações de tipo concessivo (KOCH, 2006, p. 62). Essas afirmações nos fazem atentar para o fato de que a identificação desses vários tipos de ocorrências intertextuais são primordiais para uma nova construção do sentido na obra.

Em se tratando de intertextualidade implícita, o que ocorre, de maneira geral, é que o produtor do texto espera que o leitor/ouvinte seja capaz de reconhecer a presença do intertexto, pela ativação do texto-fonte em sua memória discursiva, visto que, se tal não ocorrer, estará prejudicada a construção do sentido, particularmente no caso da subversão. (KOCH, 2006, p.146)

Vejamos um exemplo textual. No livro *O Nome da Rosa* de Umberto Eco podemos encontrar a seguinte sentença: “Agora apercebia-me que, não raro, os livros falam dos livros, ou melhor, é como se falassem entre si” (ECO, 1980, p. 282). Esta frase, ou enunciado, como preferem os linguistas, nos faz lembrar a seguinte frase de Harold Bloom: “O significado de um poema só pode ser um outro poema” (BLOOM, 1991, p.132). Que também pode fazer alusões a outros tipos de sentenças na literatura. Como, por exemplo, em *The Tin Drum* de Günter Grass: “Funerais sempre fazem você pensar em outros funerais⁷” (GRASS, 1959, p. 200).

Essa comparação apresentada acima proporciona algumas perspectivas analíticas interessantes a serem apresentadas. Constata-se, primeiramente, que as três sentenças são muito parecidas entre si, representando um diálogo que aponta para uma mesma ideia geral, ou seja, para o fato de que além de dialogarem entre si, fazem alusão a existência de uma conexão entre os textos, que implica, por sua vez, em uma rede de diálogos, referências, conexões, etc. Vemos então, que além de serem intertextuais, elas discutem sobre questões intertextuais, e não obstante, apontam uma intertextualidade mais voltada para a representatividade de cada texto em relação a toda uma outra rede de textos.

É possível constatar ainda que Umberto Eco nos faz pensar em uma rede de livros que dialogam entre si; Bloom remete à linguagem dos poemas como uma rede própria; Grass faz o mesmo com algo não textual, mas experiencial. Essa perspectiva criada ao cruzarmos os textos, nos faz pensar em uma intertextualidade que não se resume à citações, alusões, relações implícitas e explícitas entre textos, mas também em uma perspectiva que discute outros tipos de relações possíveis entre textos. Relações essas que podem não apenas desencadear uma nova concepção de diálogo entre textos, mas nos levar a refletir, inclusive, sobre os limites de diálogo existentes entre textos e os próprios limites da intertextualidade. Isso acontece porque a relação e a fronteira entre os textos nunca estão claramente separadas.

⁷ Tradução nossa de: Funerals always make you think of other funerals”.

As fronteiras de um livro nunca são claras: além do título, as primeiras linhas, e a última parada, além de sua configuração interna e de sua forma autônoma, ele está preso em um sistema de referências a outros livros, outros textos, outras frases: é um nó dentro de uma rede [...] a sua unidade é variável e relativa⁸ (FOUCAULT, 1972, p. 23).

Tanto Michel Foucault quanto Roland Barthes (1974, p.36), defendem essa perspectiva da existência de uma rede (*network*) de relações entre os textos, que sempre são variadas, interativas, plurais, porém nunca bem delimitadas.

Um dos elementos possíveis de ser delimitado em um conjunto de textos é o cânone formado entre eles, ou seja, podemos encontrar um texto-fonte e os diversos textos subsequentes que esse texto-fonte pode originar. Geralmente o caminho é inverso. Primeiramente escolhemos um texto e, em seguida, seguimos um caminho coeso que direciona para o texto-fonte. A coesão e a coerência sempre foram um objeto de estudo na linguística textual, pois ambas eram vistas como qualidades ou propriedades do texto e é fundamental para a criação de um cânone entre os textos.

A ampliação do conceito de coerência, que ocorreu na década de 80, deu-se por meio da adoção de uma perspectiva pragmático-enunciativa, quando, então, passou-se a postular que a coerência não constitui simplesmente propriedade ou qualidade do texto em si, já que ela se constrói, em situação de interação, entre o texto e seus usuários, em função da atuação de uma gama de fatores de ordem linguística, cognitiva, sociocultural e interacional (ROSSATO; MÉA, 2004).

Um exemplo de cânone está na já mencionada frase de Adso, do livro *O Nome da Rosa*: “Agora apercebia-me que, não raro, os livros falam dos livros, ou melhor, é como se falassem entre si” (ECO, 1980, p. 282). Conforme foi defendido por Michael Klein (2005), Humberto Eco cria uma narrativa que leva o leitor a fazer referências respectivamente a Harold Bloom, Günter Grass, Michael Foucault, Roland Barthes, Julia Kristeva e Mikhail Bakhtin, sendo o último autor o responsável pelo texto-fonte que originou todos os outros até chegar às palavras de Adso⁹.

⁸ Tradução nossa de: “The frontiers of a book are never clear-cut: beyond the title, the first lines, and the last full stop, beyond its internal configuration and its autonomous form, it is caught up in a system of references to other books, other texts, other sentences: it is a node within a network [...] Its unity is variable and relative”.

⁹ Para uma análise detalhada deste cânone, ver KLEIN, 2005. Como exemplo musical, podemos citar o exemplo encontrado no livro *Intertextuality in Western Art Music*, de Michael Klein (2005), onde o autor compara o *Estudo Nº 1* de Lutoslawski com obras de Bartok, Chopin e J. S. Bach, sendo o seu Prelúdio em dó maior (BWV 846) a fonte primária do cânone.

Esta perspectiva canônica apresentada acima está amplamente conectada à relação histórica a partir da qual um texto estabelece relação com outro texto, pois, a partir desta perspectiva, um autor está sempre em função de outro autor mais antigo, ou seja, um autor precursor. Porém, Klein afirma que podemos tanto apontar uma intertextualidade histórica, quanto uma intertextualidade trans-histórica no momento do cruzamento dos textos e intertextos.

Podemos confinar um texto a seu próprio tempo e estudar uma *intertextualidade histórica*, ou podemos abrir o texto a todos os tempos e estudar uma *intertextualidade trans-histórica*. Os intertextos que construímos podem pertencer a um *estilo* ou a um *cânone*. Podemos nos fazer surdos a múltiplas referências de um texto a outros, através de estilos e histórias, ou podemos estar atentos a uma intertextualidade *aleatória* que vaga livremente através do tempo¹⁰ (KLEIN, 2005, p.12).

Com a citação acima, percebemos, ao lado das relações referentes à historicidade e a trans-historicidade, existe outra variável no que se refere ao cruzamento de textos, pois, segundo o autor, além da possibilidade dos intertextos formarem um cânone, um intertexto também pode pertencer a um estilo. Nesse caso, a noção de estilo adotada segue a definição descrita por Meyer: “Estilo é uma replicação de padrões, seja no comportamento humano ou nos artefatos produzidos pelo comportamento humano, que resultam uma série de escolhas feitas dentro de um conjunto de restrições¹¹” (MEYER, 1996, p. 03).

A partir da definição de Meyer, percebemos uma relação intrínseca entre a intertextualidade e a estilística, pois ambas sugerem uma ligação entre os padrões de criação existentes entre duas ou mais obras. Além disso, torna-se interessante perceber que, segundo a afirmação exposta acima, temos uma maior liberdade no cruzamento dos intertextos, pois, quando não há a possibilidade de se criar uma perspectiva canônica, pode-se recorrer à possibilidade de os intertextos se relacionarem a partir do estilo no qual são configurados.

¹⁰ Tradução nossa de: “We may confine the text to its own time and study a *historical* intertextuality, or we may open the text to all time and study a *transhistorical* intertextuality. The intertexts we make may be within a *style* or within a *canon*. We may make efforts to deafen ourselves to the multiple references of a text to others across styles and histories, or we may remain attentive to an *aleatoric* intertextuality that roams freely across time”.

¹¹ Tradução nossa de: “Style is a replication of patterning, whether in human behavior or in the artifacts produced by human behavior, that results from a series of choices made within some set of constraints”.

Outro ponto importante a ser apresentado, é o diálogo estabelecido entre a intertextualidade e a influência, sendo frequentemente comparadas entre si ou tidas como sinônimo. Em uma tentativa de acabar com esta confusão entre esses dois conceitos, Jay Clayton e Eric Rothstein apresentaram uma distinção entre os dois:

Uma vez que ambos termos têm muitas definições operacionais para nos fixarmos apenas em um de cada, vamos iniciar com a generalização de que a influência tem a ver com o arbítrio, enquanto a intertextualidade tem a ver com um campo muito mais impessoal de cruzamento de textos¹² (CLAYTON; ROTHSTEIN, 1991, p. 4).

Essa distinção entre esses dois conceitos amplia as possibilidades de relação entre os textos a serem cruzados, pois este campo impessoal, ao qual os autores se referem, se expande, do arbítrio da influência, para outros campos de alusão, que não precisam estar necessariamente relacionados a esse estreito laço que a influência proporciona. Como diria Klein, a “intertextualidade tem o potencial de romper nossa noção de história e de uma linha do tempo unidirecional que corre de um texto antecedente para um texto mais tardio¹³” (KLEIN, 2005, p.12). Apoiando as palavras de Klein, podemos citar Barthes quando este descreve que toda a literatura, para ele, é uma recordação do trabalho feito por Marcel Proust:

Eu aprecio a influência das fórmulas, a reversão das origens, o alívio que conduz o texto anterior para fora do seu subsequente. Eu reconheço que a obra de Proust, para mim pelo menos, é a obra de referência, a *mathesis* geral, a mandala de toda a cosmogonia literária¹⁴ (BARTHES, 1975, p. 36).

Percebemos então que a intertextualidade pode nos levar a áreas muito mais distantes do que um cruzamento de texto simplificado, que abrange alusões, citações e outras referências do tipo. Com a intertextualidade é possível criar suporte para uma análise que pode transcender limites históricos e da influência,

¹² Tradução nossa de: “Since both terms have too many operative definitions for us to fix on one for each, we will start with the generalization that influence has to do with agency, whereas intertextuality has to do with a much more impersonal field of crossing texts”.

¹³ Tradução nossa de: “[...] intertextuality has the potential to disrupt our notions of history and the unidirectional timeline that runs from earlier text to a latter one”.

¹⁴ Tradução nossa de: “I savor the sway of formulas, the reversal of origins, the ease which brings the anterior text out of the subsequent one. I recognize that Proust's work, for myself at least, is the reference work, the general *mathesis*, the *mandala* of the entire literary cosmogony”.

levando-nos, como diria Harold Bloom, “a um espaço além dos limites do texto” (BLOOM, 1991, p. 21).

Vemos por fim que, mesmo sendo uma teoria criada para a análise na literatura, a intertextualidade pode, com propriedade, ser utilizada para uma análise em obras musicais. É tardia a conexão entre música e literatura, caminhando em paralelo desde as definições encontradas na *Poética* de Aristóteles (1993), em que a música e a poesia eram tratadas praticamente como sinônimos¹⁵. Aristóteles, após apresentar os termos melodia, ritmo e linguagem, como parte elementar da poesia afirma que: “Há outra arte que imita recorrendo apenas à linguagem, quer em prosa, quer em verso [...], mas por enquanto tal arte não tem nome”. (ARISTÓTELES, 1993, p. 32). Este ideal grego, qual seja, o de que a música está indissociavelmente ligada à literatura e a palavra falada, acompanhou a história da música no ocidente por diversos momentos e, atualmente, pode ser associada às teorias da semiótica e da intertextualidade. Verificamos a existência de diversas expressões que são empregadas tanto para a literatura quanto para a música, além daquelas expressões exclusivamente ligadas ao mundo da música mas que se comportam como processos intertextuais.

Observamos que muitos termos utilizados na literatura são aproveitados na música: tema, ritmo, frase, período sentença, poema, etc. Em música, pois, encontramos expressões como arranjo, orquestração, instrumentação, ambientação, paródia, transcrição, redução, etc., cujas práticas não são mais do que processos intertextuais. O que existe na realidade é uma cumplicidade intercessiva de termos que servem tanto a uma como a outra área de conhecimento (SOUZA, 2006, p. 30).

Após constataremos uma relação clara entre linguagem textual e linguagem musical, podemos ir além e afirmar quais tipos de elementos musicais são utilizáveis para uma futura comparação entre obras, que, no final do processo, podem ser consideradas como intertextuais.

Primeiramente, é possível citar os elementos referentes à melodia, que por sua fundamental importância em uma construção musical, são os mais reconhecíveis e fáceis de serem aplicados. Também é preciso reconhecer que os

¹⁵ “Quando hoje falamos da “música da poesia”, estamos a empregar uma figura de retórica, mas para os Gregos essa música era uma verdadeira melodia, cujo os intervalos e ritmos podiam ser medidos de forma exacta. Poesia “lírica” significava poesia cantada ao som da lira; o termo *tragédia* inclui o substantivo *ode*, “a arte do canto”. Muitas outras palavras gregas que designavam os diferentes gêneros de poesia, como *ode* e *hino*, eram termos musicais” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 20).

diversos elementos estilísticos empregados por um determinado compositor, podem, com propriedade, serem comparados. É sensato lembrar as palavras de Klein, quando afirma que um intertexto pode tanto pertencer a um cânone quanto a um estilo (KLEIN, 2005, p.12). Sendo assim, podemos apresentar alguns elementos musicais que são importantes para definir um determinado estilo composicional, tais como textura, forma, ritmo e desenvolvimento motivico, sendo estes, então, plenamente utilizáveis em uma comparação de cunho intertextual, sendo, dessa forma, verdadeiros intertextos. Constata-se que, segundo Lucas Barbosa e Lúcia Barrenechea, esses tipos de elementos musicais são considerados *entidades musicais* elementares:

Assim, devido a este aspecto ordenador, as entidades musicais elementares são classificadas em sistema de controle de alturas; sistema de interação de timbres; sistema de interação de durações e intensidades; sistema de interação de alturas e sistema de interação de vozes. A forma, devido ao seu papel organizacional, também pode ser classificada como uma entidade musical elementar (BARBOSA; BARRENECHEA, 2005, p. 42).

Além disso, é importante citar, em se tratando de um repertório voltado inteiramente ao violão, que os elementos idiomáticos também podem ser considerados elementos passíveis de comparação, pela sua relevância em relação às escolhas composicionais.

2.1. PORQUE A INTERTEXTUALIDADE?

A escolha da centralização em uma análise focada nas questões intertextuais possíveis de se encontrar na obra de Sérgio Assad, vieram a partir de algumas citações, críticas¹⁶ e trabalhos acadêmicos onde são apresentadas e defendidas a ideia de que o compositor em questão adota em suas composições uma estética híbrida, desencadeando uma mistura diversa de estilos e influências, que vão desde a música tradicional europeia, passando pelo chorinho, bossa-nova, samba, entre outros diversos estilos de música contemporânea. Sendo assim, podemos apresentar algumas dessas citações.

¹⁶ Neste caso podemos considerar a experiência do próprio autor a partir de seu contato pessoal com alguns profissionais da área.

No trabalho *Sérgio Assad: sua linguagem estético-musical através da análise de Aquarelle para violão solo* (2009), Thiago Chaves de Andrade Oliveira aponta a existência de uma estética híbrida adotada por Assad, sendo ela uma consequência da posição do instrumento na cultura do país, ou seja, fruto de uma prática natural do desenvolvimento do violão no Brasil:

Esta visão panorâmica do desenvolvimento do violão solista no Brasil nos leva a conclusão que a prática híbrida de seus praticantes é um reflexo da posição do instrumento na cultura do país, portanto um desdobramento natural da prática violonística nacional e que consequentemente traria reflexos na produção brasileira para o instrumento (OLIVEIRA, 2009, pp. 23-24).

O compositor e violonista Dušan Bogdanović, em seu livro *Counterpoint for Guitar: With Improvisation in the Renaissance Style and Study in Motivic Metamorphosis*, também discute algumas questões sobre o hibridismo no violão:

Nas últimas duas (ou mais) décadas, tem se mostrado vários tipos de síntese, principalmente entre o Jazz, a música clássica e a música étnica contemporânea, que mostram a integração em vários níveis de complexidade e expressões estilísticas¹⁷ (BOGDANOVIC, 1996, p. 81).

Essa afirmação foi utilizada por Guilherme Caldeira Loss Vicens, em sua tese de doutorado intitulada *The Arrangements of Roland Dyens and Sérgio Assad: Innovations in Adapting Jazz Standards and Jazz-influenced Popular Works to The Solo Classical Guitar*, para afirmar que tanto Sérgio Assad quanto Roland Dyens utilizam esse tipo de síntese na composição de suas obras. O Autor segue dizendo as seguintes palavras: “Esse tipo de hibridismo está claramente presente nos arranjos e composições de Assad e Dyens e de muitos violonistas-compositores de nosso tempo, incluindo o próprio Bogdanovic¹⁸” (VICENS, 2009, p.22).

Também podemos citar as palavras do violonista Fabio Zanon, ditas em seu programa *Violão com Fábio Zanon*¹⁹, quando se refere à peça *Suíte Brasileira* (1986) para dois violões de Sérgio Assad, apontando a presença de seções da peça com

¹⁷ Tradução nossa de: “the past two (or more) decades, I believe, have shown several types of synthesis, mainly between jazz, classical and contemporary ethnic musics, that show integration in several levels of complexity and stylistic idioms”.

¹⁸ Tradução nossa de: “This type of hybridism is clearly present in the arrangements and compositions of Assad and Dyens and many of the guitar-composers of our times, including Bogdanovic himself”.

¹⁹ Programa disponível em: <http://vcfz.blogspot.com/2006/08/35-srgio-assad.html>

nítida influência de compositores como Radamés Gnattali (1906-1988), Villa-Lobos e a música popular brasileira pós-bossa-nova, principalmente a de Tom Jobim (1927-1994) (ZANON, 2006).

Finalmente, o próprio Sérgio Assad afirma ter uma estética híbrida, em uma entrevista cedida especialmente para este trabalho: “A minha música é intencionalmente híbrida, quer dizer, eu visito as coisas de música popular brasileira que é o que eu vivi” (ASSAD, 2012).

Segundo essas citações apresentadas acima, está claro, tanto para os autores das referências citadas acima, quanto para o próprio compositor, que esses elementos híbridos estão claramente presentes nas composições de Assad, sendo um reflexo da experiência musical do compositor, ou seja, a maneira na qual ele visita estilos e gêneros não somente da música brasileira, mas também de outros países. Porém, em nenhum dos trabalhos citados acima, era o objetivo dos locutores comprovar como e onde ocorrem esses tipos de hibridismo nas peças do compositor, afirmando apenas a existência desses elementos. Será possível encontrar uma ferramenta analítica que possa extrair elementos musicais suficientes para afirmar uma estética híbrida dentro da obra de Sérgio Assad?

Sendo assim, foi criada a hipótese de que a análise intertextual se porta como uma ferramenta importante no sentido da obtenção de resultados que possam embasar concretamente esses tipos de relações musicais que, por fim, resultam nessa estética que intitulamos como híbrida. Isso ocorre, principalmente, pelo fato da análise intertextual ser uma ferramenta que permite uma análise realmente diversificada entre os tipos de relações possíveis dos elementos contidos em duas ou mais obras, neste caso sendo obras musicais. Vemos então uma alternativa que contempla uma análise, não somente dos elementos estilísticos encontrados nas obras de Sérgio, mas também daqueles relacionados diretamente com os procedimentos composicionais utilizados, como textura, motivo, contraponto, ritmo, entre outros.

3. ANÁLISE DAS OBRAS.

Um autor sempre terá precursores e, de certa maneira, é incabível pensar em algum compositor – tanto na área da música quanto em qualquer outra área que abrange a criação – que não tenha um envolvimento estético com outros autores no momento da criação de suas obras. Como dito por Harold Bloom, “nada vem do nada, e a apropriação envolve, portanto, imensas angústias de débito: pois que criador forte jamais desejaria a consciência de não se ter criado a si mesmo?” (BLOOM, 1991, p.33).

O caso de Sérgio Assad não é uma exceção. É possível identificar traços de diversos outros autores presentes na obra de Assad, reflexo de toda a vivência do autor no universo musical, consequência direta de um processo natural na composição. Assad cresceu ouvindo música latino-americana, jazz e principalmente música popular brasileira. Após iniciar seus estudos em música, o compositor começou a se envolver com a música de concerto, gerando em torno de si mesmo um universo musical amplo e diversificado. Esse universo foi crucial para o músico criar sua personalidade como compositor. As influências são reflexos de sua vivência como músico.

Eu nasci ouvindo chorinho e isso foi que eu, até eu chegar aos meus dezoito anos, quando eu entrei para a escola e comecei a realmente aprender música, a minha experiência com música era a música brasileira popular. Era o que eu curtia. A coisa que eu conseguia, digamos, fazer uma certa concessão do que eu gostava de ouvir era *Jazz*. Eu gostava de ouvir *Jazz* americano. Eu ouvia muito a música latina americana também, meu pai era fascinado por tango e essas coisas todas, mas eu ouvia música popular. Eu nunca ouvia música erudita a não ser quando eu fui para a escola e realmente passei a ter conhecimento de que existiam outras coisas. Até meus dezoito anos eu não sabia. O fato de que você passou dezoito anos de sua vida recebendo um certo tipo de influência, ainda mais nesses primeiros anos, é muito difícil você falar assim: “olha, não quero saber disso, vou fazer outra coisa”. Não existe isso. É como você negar suas origens. (ASSAD, 2012)

Dentre os diversos autores possíveis de serem encontrados nos diferentes universos popularmente chamados de “erudito e popular”, encontramos alguns autores que se destacam na música feita por Sérgio Assad, fruto de um papel mais influente na vida e carreira do violonista e compositor. A análise intertextual será feita com base nas obras desses compositores, que muitas vezes são facilmente

identificáveis na música de Assad, seja por parte das relações intertextuais encontradas no estilo das obras, como por conta das sonoridades, texturas criadas em determinado trecho, rítmica, caráter musical, entre outras relações; ou pelo viés da intertextualidade implícita, encontradas em citações feitas pelo autor. Além da possibilidade de encontrar relações diretas a um determinado autor, também podemos encontrar relações com ritmos e gêneros musicais, tanto os de tradição europeia, quanto os populares brasileiros.

3.1. SELEÇÃO DAS OBRAS.

A escolha das obras a serem analisadas foram feitas a partir de alguns parâmetros, todos eles com algum objetivo específico, para se obter, então, resultados específicos, que irão servir de base para uma contextualização geral na obra de Sérgio Assad. O primeiro parâmetro foi escolher obras-chaves que contenham elementos de construção musical que marcam algum estilo recorrente em toda a produção do compositor em questão, focalizando a análise em poucas obras. Essa focalização na análise de um pequeno repertório, permite uma análise mais profunda dele, sendo que a escolha dessas obras chaves permite que os resultados sejam aplicados a outras obras do compositor, conseguindo, então, uma perspectiva panorâmica de todo o repertório. Outro parâmetro selecionado foi a escolha de obras exclusivas para violão solo, primeiramente por serem obras mais práticas de serem apresentadas para o leitor, sendo possível a leitura apenas com um instrumento, obtendo-se, então, um retorno auditivo mais rápido e próximo. Além disso, as obras para violão solo já são, de certa maneira, uma síntese estilística da produção composicional de Sérgio Assad, sendo este o tema principal abordado na dissertação de Thiago Chaves de Andrade Oliveira (OLIVEIRA, 2009). Foram selecionadas, então, quatro obras para a análise:

- *Fantasia Carioca* (1994)
- *Sonata* (1999)
- *Jobiniana N°3* (1996)
- *Valseana* (1989)

A *Fantasia Carioca* é a segunda obra para violão solo de Sérgio Assad que posteriormente ganhou uma versão para dois violões e orquestra de câmara (OLIVEIRA, 2009, pp. 170-171), intitulada *Fantasia Carioca Bis* (1998). Composta para seu irmão Odair Assad, a *Fantasia Carioca* teve sua primeira gravação no ano de 2005, feita pelo violonista brasileiro Aliéksey Vianna (VIANNA, 2005). Esta obra foi selecionada para a análise principalmente por sua construção de texturas, construção temática e pela sua relação com o samba carioca. A seguir algumas palavras de Sérgio Assad sobre a *Fantasia*:

Naquela época eu estava muito preocupado em escrever essa coisa motivística, eu fazia um motivo e queria explorar aquele motivo ao máximo. Na *Fantasia* eu achei legal fazer, por que eu fico usando aquele tema da fantasia em todas as seções, com a exceção de uma no meio que é mais livre, mas tudo elaborado em cima daquele fragmento maior – é extenso, um fragmento grande – e que você vai tratando aquilo harmonicamente diferente, com mundos diferentes, cada vez uma coisa diferente. E porque é do carioca? Aquela música começou com aquele samba que você ouve no meio. Ela começou daquele jeito. Tocada como um samba. Dalí que eu fiz toda a coisa da abertura, a harmonia mudando, os trechos de passagem, até chegar ali, porque o samba é o espírito carioca. Uma fantasia em cima de uma coisa que é realmente – para mim, no meu modo de ver – estritamente carioca, que é o samba (ASSAD, 2012).

A *Sonata* escrita para violão solo é uma obra encomendada pelo violonista japonês Shin-Ichi Fukuda, escrita em três movimentos: *Allegro Moderato*, *Andante* e *Presto*. Esta *Sonata* teve sua estreia e primeira gravação pelo próprio Fukuda, gravação inclusa no CD também foi intitulado *Sonata* (FUKUDA, 2001). A escolha dessa obra como parte do escopo utilizado para a análise se fundamenta pelo fato da obra ter um desenvolvimento formal nos moldes das sonatas clássicas tradicionais, tanto no formato do *allegro* de sonata, quanto no agrupamento dos movimentos, configurando o que conhecemos por grande sonata.

A *Jobiniana N°3*, como o nome já demonstra, é a terceira obra dedicada ao compositor brasileiro Antônio Carlos Jobim (1927-1994), peça esta que também teve sua estreia e primeira gravação pelo violonista Shin Ichi Fukuda. Podemos encontrar esta gravação no CD intitulado *Voyage* (FUKUDA, 2003). A escolha da *Jobiniana N°3* como parte das obras a serem analisadas foi feita através da possibilidade de se trabalhar com uma obra na qual o compositor teve a intenção de citar o trabalho de

outro compositor²⁰. Além disso, o próprio Sérgio afirma que, também é possível encontrar elementos do compositor Leo Brouwer na obra. Vejamos a citação abaixo:

Nas Jobinianas, a intenção era só revisitar um pouquinho as coisas que eu gosto no Jobim, que é, às vezes, a construção melódica que eu acho legal. Às vezes são as coisas harmônicas que eu também gosto. [...] A numero 3, na realidade eu misturei coisas do Jobim. Tem fragmentos da música dele. Tem o desafinado, que eu botei realmente um *pitch* diferente, que você fica dissociado, ao invés de você tocar linear você à toca cheio de ângulos. Eu botei aquilo e obviamente coisas de Leo Brouwer. Eu misturei duas coisas que eu gosto. [...] Foi intencional, realmente, misturar duas pessoas que eu admiro (ASSAD, 2012).

Por fim, a *Valseana* é, na realidade, o título escolhido para o segundo movimento da obra intitulada *Aquarelle*, sua primeira obra para violão solo. Esta peça foi dedicada ao violonista escocês David Russell e por ele gravada no CD *For David* (RUSSELL, 2009). A escolha desse movimento foi feita pelo fato da *Valseana* ter um estilo muito recorrente em diversas outras obras do compositor, fazendo também uma relação direta com as canções populares brasileiras e conseqüentemente com seus antecessores históricos.

3.2. TEXTURAS.

Por ter uma importância fundamental como característica intrínseca em obras musicais, é clara a importância de uma comparação no que se refere aos padrões relativos às texturas possíveis de serem encontradas nos textos musicais analisados. Alguns aspectos da textura em música foram fartamente estudadas por diversos teóricos na música, sendo possível encontrar diversificadas descrições, principalmente em torno do conceito de polifonia e monofonia (BERRY, 1987, p. 184). Partiremos então das definições possíveis de serem encontradas em um importante trabalho feito sobre o assunto em questão, criado por Wallace Berry em seu livro *Structural Functions in Music* (BERRY, 1987), a partir do qual já podemos apresentar sua definição geral de textura:

²⁰ No caso desta obra se trata de uma melodia de Tom Jobim.

A textura da música consiste em componentes sonoros; eles são condicionados em parte pelo número desses componentes soando em simultaneidade ou concordância, suas qualidades determinadas pelas interações, inter-relações, projeções relativas e as substâncias de suas linhas componentes ou outros fatores sonoros²¹ (BERRY, 1987, p. 184).

Apesar de estarmos cientes do significado geral de textura, é preciso apresentar algumas definições referentes a alguns aspectos texturais específicos, pois serão importantes no processo de compreensão das análises futuras, tais como a textura polifônica, monofônica, cordal e contrapontística. Além desses aspectos, tomamos como importante apresentar definições acerca de termos específicos, como densidade, sonoridade e duplicação. Abaixo, seguem as definições mencionadas, segundo Berry:

1. *Textura polifônica*: “enquanto que literalmente significa “múltiplas vozes”, pode servir para designar, como de modo convencional, textura de múltiplas vozes de considerável independência interlinear, muitas vezes de imitação; portanto, o termo é geralmente compreendido como tendo implicações qualitativas além do seu significado literal e limitado²²” (BERRY, 1987, p.192).
2. *Textura monofônica*: “A textura monofônica é tomada, convencionalmente, para significar uma única voz (monolinar) ²³” (BERRY, 1987, p. 192).
3. *Textura cordal*: “Textura cordal é um termo convencional perfeitamente aceitável, e bastante utilizado, referindo-se simplesmente a textura que consiste essencialmente de acordes, as suas vozes muitas vezes relativamente e homoritmicamente relacionadas²⁴” (BERRY, 1987, p.192).
4. *Textura contrapontística*: “O contraponto denota uma condição de interações interlineares envolvendo conteúdo intervalar, direção, ritmo e

²¹ Tradução nossa de: “The texture of music consists of its sounding components; it is conditioned in part by the number of those components sounding in simultaneity concurrence, its qualities determined by the interactions, interrelations, and relative projections and substances of component lines or other component sounding factors”.

²² Tradução nossa de: “while literally meaning “many-voiced”, can serve to denote, as conventionally, multivoiced texture of considerable interlinear independence, often imitative; it is thus generally understood to have qualitative implications beyond its literal, limited, meaning.

²³ Tradução nossa de: “Monophonic is taken, as conventionally, to mean single-voiced (monolinar)”.

²⁴ Tradução nossa de: “Chordal is a perfectly acceptable, and very useful, conventional term referring simply to texture consisting essentially of chords, its voices often relatively homorhythmically related”.

outras qualidades ou parâmetros de diversificação²⁵ (BERRY, 1987, p.192).

5. *Densidade*: “A densidade pode ser vista como o aspecto quantitativo da textura - o número de eventos concorrentes (a espessura do tecido), bem como o grau de "compressão" dos eventos dentro de um determinado espaço intervalar²⁶” (BERRY, 1987, p. 184).
6. *Sonoridade*: “A sonoridade pode ser definida como o caráter sonoro geral determinado pela textura (incluindo duplicações) e coloração (incluindo a articulação e a intensidade das dinâmicas) ²⁷” (BERRY, 1987, p.192).
7. *Duplicação*: “Duplicação pode denotar linhas homoritmicamente-homodirecionalmente-homointervalicamente associadas²⁸” (BERRY, 1987, p. 192).

Nas obras analisadas de Sérgio Assad, podemos encontrar claras relações de textura com obras de dois compositores para o violão, que são de grande importância para o cenário violonístico da atualidade: Heitor Villa-Lobos e Leo Brouwer. Relações essas que veremos a seguir.

3.2.1. Villa-Lobos.

O primeiro autor que podemos citar como ponto de referência na obra para violão de Sérgio Assad é sem dúvida um dos mais importantes compositores para o violão brasileiro como um todo: Heitor Villa-Lobos. Apesar de ser pequena, a produção de Villa-Lobos dedicada exclusivamente para o instrumento – vinte e três peças para violão solo – foi um marco para a representatividade do violão no século XX. Essas obras são responsáveis por uma nova estética composicional, apresentando uma diferente perspectiva de execução do instrumento. Além disso, as

²⁵ Tradução nossa de: “Counterpoint (contrapuntual) denotes a condition of intervallic interaction involving intervallic content, direction, rhythm, and other qualities or parameters of diversification”.

²⁶ Tradução nossa de: “Density may be seen as the quantitative aspect of texture – the number of concurrent events (the thickness of the fabric) as well as the degree of “compression” of events within a given intervallic space”.

²⁷ Tradução nossa de: “Sonority may be defined as the overall sonorous character determined by texture (including doublings) and coloration (including articulation and intensity of dynamics)”.

²⁸ Tradução nossa de: “Doubling can denote lines homorhythmically-homodirectionally-homointervallically associated”.

obras de Villa-Lobos popularizaram o violão em um âmbito internacional levando-o para salas de concerto em todo o mundo. Segundo Terezinha Prada, “estima-se que depois das *Bachianas Brasileiras* e da música para piano a obra para violão seja o conjunto de peças mais gravado no mundo” (PRADA, 2008, p.58).

No que se refere à relação entre Sérgio Assad e Villa-Lobos, podemos, primeiramente, citar algumas afirmações do próprio Sérgio:

Villa-Lobos foi e continua sendo o maior compositor que agente teve. Ele tinha uma habilidade em criar tensão, de inserir dentro da música brasileira um elemento que agente não tem. Agente não tem um elemento dramático na música [popular] brasileira. Se pensar bem, esse elemento está faltando. Música brasileira é mais *happy*, desde a modinha. Aquela coisa mais bonita, com harmonias bem definidas e resolvidas, as danças todas. Como é que você vai fazer drama em dança? Drama em lundu? Drama em choro? Não tem drama. Mas o Villa-Lobos conseguiu colocar drama. [...] Eu acho isso uma façanha na realidade. Eu não conheço outra pessoa que tenha feito isso bem, no Brasil eu não sei (ASSAD, 2012).

A partir dessa citação é possível perceber uma clara admiração que Assad atribui à obra de Villa-Lobos, destacando a habilidade do compositor em criar tensões e distensões ao utilizar um material que a princípio não tem essas características, ou seja, os materiais da música folclórica brasileira.

Essa admiração se estende à produção de Assad como compositor, pois podemos encontrar em suas composições uma quantidade diversa de intertextos que se assemelham com a obra de Villa-Lobos. Entre os dois compositores, podemos encontrar, principalmente, questões procedimentais de construção, apresentação e desenvolvimento dos materiais sonoros, ou seja, a maneira pela qual são trabalhadas as texturas no violão e sua disposição dos planos sonoros. Essas texturas são muitas vezes apresentadas de maneira polifônica, cordal, contrapontística ou com uma sonoridade específica.

Na obra *Fantasia Carioca* de Sérgio Assad é possível destacar algumas relações com a obra de Villa-Lobos. A primeira delas pode ser encontrada em um excerto em que nos deparamos com uma textura de dois planos sonoros distintos: no plano mais grave encontramos uma melodia em destaque, que é acompanhada por outro plano sonoro mais agudo, sendo uma sucessão de acordes de mesmo ritmo. Atentando-nos para esses elementos na obra, podemos perceber uma clara semelhança com a textura encontrada, principalmente, na primeira seção do

Prelúdio N°1 (1940) de Heitor Villa-Lobos. Obra de considerável importância para o repertório do violão. Abaixo podemos encontrar, nos exemplos 1 (a) e 1 (b), os excertos mencionados. Vejamos que em ambos os trechos é possível perceber uma melodia destacada na voz do baixo acompanhada por uma textura cordal, ou seja, diversos acordes ritmicamente semelhantes:

Exemplo 1(a): *Fantasia Carioca*, c. 123-167.

(Rio, 1940)

Andantino espressivo

Exemplo 1 (b): *Prelúdio N°1*, c. 1-6.

É possível encontrar outro exemplo semelhante a estes apresentados acima quando comparamos o excerto encontrado do compasso número 137 aos 141 da *Fantasia Carioca*, com a segunda seção (*meno*) do *Prelúdio N°5* (1940) para violão solo de Villa-Lobos, em que nos deparamos com uma textura polifônica a três vozes, sendo que, neste caso, a melodia em destaque se encontra na voz interna do excerto. Percebemos uma semelhança na textura utilizada pelos compositores,

principalmente na maneira pela qual é construída a polifonia e os padrões rítmicos utilizados, como podemos encontrar nos exemplos logo abaixo:

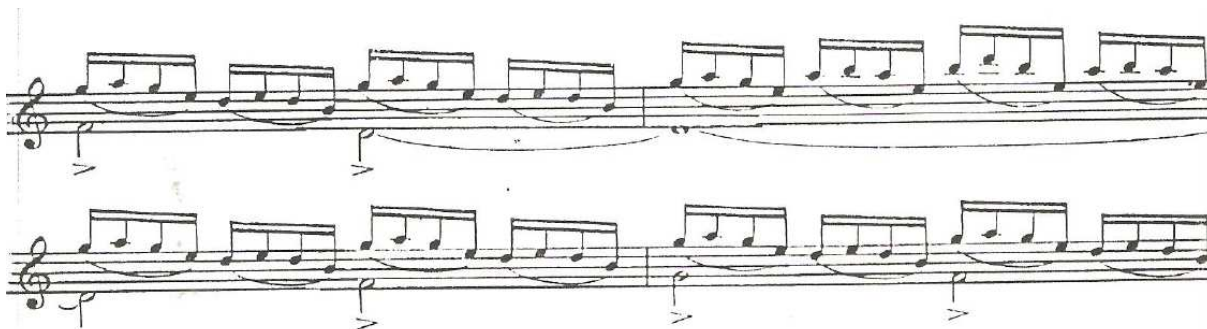


Exemplo 2 (a): *Fantasia Carioca*, c. 139-141.



Exemplo 2(b): *Prelúdio Nº 5*, c. 27-28.

Outra semelhança evidente entre as texturas apresentadas nas obras dos compositores em questão, pode ser encontrada quando comparamos uma seção do *Estudo Nº10* (1929) para violão solo de Villa-Lobos com a *Fantasia Carioca*. Logo na segunda seção (*um peu animé*) da obra de Villa-Lobos, encontramos um trecho onde a melodia em destaque na voz mais grave do trecho é acompanhada por uma série de oito notas em semicolcheias que, por serem repetidas constantemente e apresentarem somente algumas variações de altura, apresentam uma sonoridade específica. Vejamos que essa textura mais aguda não se trata de uma melodia tradicional; no entanto, ela apresenta uma *densidade* própria. Constata-se, então, que na *Fantasia Carioca*, podemos encontrar uma clara semelhança com o excerto do estudo de Villa-Lobos. Isso ocorre, pois no excerto em questão, encontramos uma melodia em destaque na voz mais grave do trecho que também é acompanhada por notas em semicolcheia, repetidas diversas vezes, criando o mesmo tipo de densidade constatada na obra de Villa-Lobos. O resultado sonoro obtido nos dois trechos são praticamente os mesmos, o que muda entre as texturas é que na obra de Sérgio Assad não são utilizadas ligaduras para a execução do trecho:

Exemplo 3(a): *Estudo Nº10*, c. 22-25.

Exemplo 3(b): *Fantasia Carioca*, c. 154-159.

Esses tipos de semelhanças apresentadas acima são muito claras, tanto visualmente na partitura, quanto auditivamente. Porém, com uma análise mais profunda e com uma escuta um pouco mais apurada, poderemos encontrar semelhanças de textura entre as obras desses compositores em trechos em que a princípio essa semelhança não é vista. Esse tipo de semelhança foi encontrada logo na primeira seção da Fantasia, onde nos deparamos com uma textura contrapontística a três vozes.

Se fizermos uma análise mais profunda do excerto retirado da obra de Assad, encontraremos uma semelhança de construção com uma determinada seção encontrada no *Prelúdio da Bachiana Nº4* (1948) de Villa-Lobos. Abaixo os exemplos 4 (a) e 4 (b) indicam essas relações mencionadas. Reparem que a versão utilizada no exemplo referente à *Bachiana Nº 4* é aquela dedicada para o piano:



Exemplo 4 (a): *Fantasia Carioca*, c. 32-33.

Exemplo 4(b): *Prelúdio da Bachiana Nº4*, c 28-30.

Bachiana

Salto

Salto

Escala cromática

Fantasia

Salto

Salto

Escala cromática

Exemplo 4 (c): Comparação entre o *Prelúdio da Bachiana Nº4* com a *Fantasia Carioca*.

Como podemos visualizar com mais clareza no exemplo 4 (c), a primeira semelhança que encontramos – e a mais evidente – está na movimentação da voz mais grave de ambos os trechos, onde esta voz se movimenta por praticamente todo o trecho, em uma escala cromática ascendente. Desconsiderando a voz mais aguda do material encontrado no pentagrama da clave de fá da *Bachiana Nº 4* – pois é uma *duplicação* em outro registro do que ocorre na voz mais grave do trecho – encontramos uma textura de contraponto a três vozes, sendo essa uma segunda semelhança entre as duas peças. Além disso, também podemos encontrar uma semelhança na movimentação das vozes, que acabam tendo um padrão de direcionalidade muito semelhante, chamando a atenção para os saltos que ocorrem na voz mais aguda do trecho. Esse tipo de construção empregada por ambos os compositores cria um acúmulo de tensão derivada do movimento ascendente dos trechos e dos padrões rítmicos e contrapontísticos empregados. É interessante perceber que o trecho apresentado na Fantasia é mais compacto do que o trecho apresentado na Bachiana.

3.2.2. Leo Brouwer.

Outro compositor que podemos citar como uma referência dentro da obra de Sérgio Assad é também um dos maiores nomes do violão na atualidade: o compositor cubano, Leo Brouwer. Obras como *Elogio de la Danza* (1964), *Canticum* (1968), *La Espiral Eterna* (1971), *El Decameron Negro* (1981), *Sonata* (1990), as séries *Estudios Sencillos* (1960-1981), somente para citar algumas, entre as muitas outras peças para violão que são referências na música contemporânea para violão. São diversos os autores que afirmam e destacam a importância da obra de Leo Brouwer para a música no violão da atualidade, dentre eles podemos citar nomes como o de Fábio Zanon, Oscar Cáceres, Sharon Isbin, Eduardo Isaac, entre outros importantes intérpretes que sempre concordaram com a posição de destaque que Brouwer ocupa no cenário musical da atualidade (PRADA, 2008, pp. 122-123). Seguindo os esforços primeiramente empreitados por Villa-Lobos, Leo Brouwer segue mantendo o violão em uma posição de destaque na música atual e é sem dúvida uma grande referência. A jornalista Daiane Gordon, por exemplo, faz

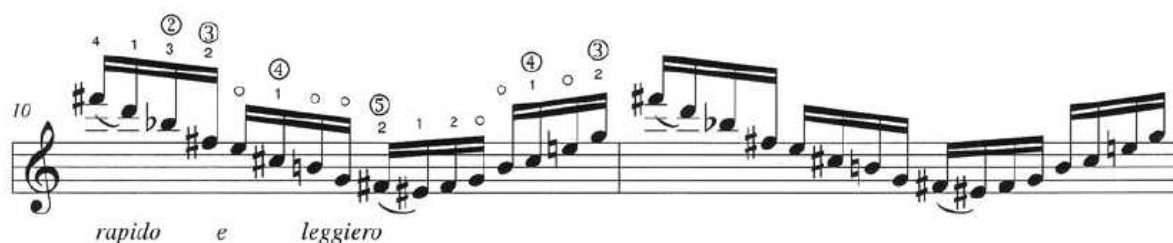
afirmações importantes a esse respeito em um artigo para a revista *Guitar Player* (1986):

No começo dos anos setenta, sua experimentação com música eletrônica o levou a compor “La Espiral Eterna”, um trabalho que agora é considerado uma das obras primas da literatura violonística do século XX, tendo seu lugar ao lado do “Nocturnal” de Benjamin Britten e dos “Cinco Prelúdios” de Villa-Lobos. (GORDON 1986)

Podemos encontrar semelhanças entre Leo Brouwer e Sérgio Assad tanto entre suas obras, quanto entre suas carreiras artísticas. Primeiramente, são dois compositores violonistas, que começaram como intérpretes, mas que também criaram uma carreira como compositores, direcionando suas composições não somente para uma escrita exclusiva para violão solo, como foi à escolha, por exemplo, de Tárrega e Barrios. Além da composição para o instrumento solo, Assad e Brouwer compõem para as mais diversas formações, onde, por exemplo, o violão pode ser encontrado como parte de um grupo de instrumentos ou também como instrumento solista em um concerto para orquestra. Também podemos encontrar obras onde não existe a participação do violão, porém essa é uma pequena parcela em relação a toda obra desses compositores. Outra semelhança está na preocupação dos compositores em inserir elementos da cultura musical proveniente da música popular, onde são inseridos ritmos, gêneros, sonoridades e texturas derivadas desse folclore nativo no qual cada um dos compositores está inserido. Sobretudo, podemos encontrar semelhanças no estilo composicional empregados pelos compositores, onde encontramos contrapontos, texturas e efeitos que são bastante semelhantes entre eles. O professor cubano Efraín Amador fez uma síntese do trabalho de Brouwer que aponta esses elementos citados acima, todos eles também possíveis de serem encontrados no trabalho de Sérgio Assad:

Em sua música para violão, e em busca de uma forma expressão pessoal, soube assimilar a rica herança violonística, proveniente da música popular, e com ela pode integrar de uma forma muito própria, revolucionária e inovadora, para dar à luz obras que há poucos anos de criadas se converteram em repertório “clássico” obrigatório de todos os violonistas no mundo (AMADOR, 1992, p.21).

No que se referem às texturas utilizadas, algo bem comum que podemos perceber de semelhança entre esses compositores está na aparição de grandes trechos formados por escalas e arpejos que aparecem como notas sucessivas em colcheia. A maneira pela qual são construídas essas seções no violão – tecnicamente uma mistura de notas de corda solta com notas ligadas – pensadas, principalmente, para gerar um efeito virtuosístico e uma textura polifônica (a maneira pela qual são construídas soa idiomática no instrumento). Vemos que, apesar de aparentar uma textura monofônica, o efeito auditivo resultante do trecho se comporta como uma melodia composta, principalmente pela ocorrência das notas de corda solta. Encontramos esse tipo de construção na *Fantasia Carioca* de Sérgio Assad, em que grande parte da obra é construída com esse tipo de textura, que também é muito utilizada nas obras do compositor cubano Leo Brouwer. Abaixo podemos ver, nos exemplos 5 (a) e 5 (b), esse tipo de construção tanto na obra de Assad quanto na de Brouwer:



Exemplo 5(a): *Fantasia Carioca*, c. 10-11.



Exemplo 5(b): *Variations Sur un Thème de Django Reinhardt* (1984), c. 21-22, quarta variação.



Exemplo 5(c): *Jobiniana Nº3*, c. 39.

Constata-se que esse tipo de construção polifônica já mencionada também pode ser claramente encontrada na *Jobiniana N° 3* de Assad, principalmente no trecho encontrado no final do compasso número 39, como podemos visualizar no exemplo 5 (c).

Outro efeito bem comum entre as obras dos dois compositores acontece no uso de acordes arpejados que apresentam uma notação muito específica, para gerar, assim, uma sonoridade peculiar. Esse efeito acontece quando o compositor escreve um determinado trecho monofônico, e com o sinal de ligadura, são indicadas as notas que deverão continuar soando, transformando, assim, o trecho monofônico em uma textura harmônica cordal. Isso gera um efeito bem particular no violão, também construído a partir do idiomatismo que o instrumento oferece. Na *Fantasia Carioca* esse efeito ocorre na segunda aparição do motivo.

Sendo assim, podemos encontrar esse tipo de efeito em diversas obras de Leo Brouwer, como, por exemplo, nos primeiros compassos da peça *Elogio de la Danza*, nos primeiros compassos da primeira variação (*introduction*) da peça *Variations Sur um Thème de Django Reinhardt* e em diversos momentos da *Sonata* para violão solo. Abaixo os exemplos que ilustram essas relações:

Exemplo 6 (a): *Fantasia Carioca*, c. 3-5. Em destaque o arpejo específico em questão.

Exemplo 6(b) 12: *Elogio de la Danza*, c. 1-2. Em destaque o arpejo específico em questão.

Exemplo 6(c): *Variations Sur un Thème de Django Reinhardt*, c. 1-2, Introdução. Em destaque o arpejo específico em questão.

Exemplo 6(d): *Sonata*, c. 5. Em destaque o arpejo específico em questão.

Esses tipos de ocorrências apresentadas acima reforçam o argumento de que essas obras mostram uma nova perspectiva de execução do violão na música contemporânea, pois seria imprescindível o uso do instrumento para uma execução fiel da peça e, além disso, mostram novas possibilidades de timbres possíveis de serem executados no instrumento.

Outra textura importante de ser destacada, pela semelhança entre a construção empregada por ambos os compositores em questão, pode ser encontrada do compasso número 227 ao compasso número 236 da *Fantasia Carioca*, em que um pequeno elemento sonoro é repetido com um ritmo específico. Vemos que este elemento rítmico-sonoro apresenta uma densidade própria e tem a função de criar cada vez mais tensão. Essa tensão é acumulada justamente para criar um efeito de expectativa para a chegada de um determinado trecho da obra, funcionando, neste caso, também como uma ponte para a cadência final. Abaixo, o exemplo 7 (a) indica o excerto em questão:

Exemplo 7(a): *Fantasia Carioca*, c. 229-239.

Exemplo 7(b) 14: *Danza Característica*, c. 68-69.

Em um trecho específico da peça *Danza Característica* (1956), encontramos um padrão rítmico-sonoro com as mesmas características do encontrado na peça de Assad. Porém na peça de Brouwer, a expectativa é criada por uma ponte que tem como objetivo a volta da ideia inicial da peça e não sua conclusão. Esse excerto pode ser encontrado nos compassos número 68 e 69 da obra e no presente trabalho podemos visualiza-lo no exemplo 7 (b).

Outra importante ocorrência na semelhança de textura entre os dois compositores acontece entre as obras *Jobiniana Nº 3* de Assad e a *La Espiral Eterna* de Brouwer, quando encontramos uma sucessão de texturas a serem executadas. A partir de uma escrita própria para esse tipo de ocorrência, são criadas texturas com uma escrita aparentemente monofônica, porém escutamos uma textura de sonoridade e *densidade* específica. Essas texturas devem ser repetidas por diversas vezes, gerando um efeito muito semelhante a alguns encontrados na música eletrônica (GORDON, 1986). Na *Jobiniana Nº 3*, podemos encontrar esse tipo de ocorrência nos compassos número 37, 40, 41, 44, 69 e do compasso número 145 aos 148. Segue abaixo, no exemplo 8 (a), o ocorrido no compasso 44. Na obra de Brouwer podemos encontrar esse tipo de construção durante toda a primeira seção da obra. Como não existe a contagem de compassos na obra, o exemplo 8 (b) indica o início da composição.

Exemplo 8(a) 15: *Jobiniana Nº 3*, c. 44.

Exemplo 8(b): *La Espiral Eterna*.

3.2.3. Conclusão

A partir das comparações apresentadas na presente seção, é possível perceber uma clara relação entre as texturas utilizadas por Sérgio Assad com as texturas utilizadas por Villa-Lobos e Brouwer. Essas relações, inclusive, podem ser estendidas a outras obras de Assad como: a *Sonata* para violão solo, os *Três Divertimentos* (2005), o primeiro movimento da *Aquarelle* para violão solo, a *Saga dos Migrantes* (1992), entre outras obras do compositor. Isso mostra que podemos afirmar uma relação de intertextualidade entre Assad e os compositores mencionados na presente seção, principalmente no que se refere aos procedimentos utilizados para a construção das texturas nas obras.

Essas relações intertextuais podem ser chamadas de imitações heurísticas, pois posiciona a composição em uma determinada tradição, neste caso composicional, pela imitação de modelos que foram anteriormente utilizados, afirmando uma certa relação de dependência desses modelos. Mesmo sendo um compositor contemporâneo de Assad, as obras abordadas de Leo Brouwer se valem

de um material que consta de uma data que antecede às obras de Sérgio, sendo possível o enquadramento desse de tipo relação. Marta Hyde aborda concisamente uma definição de imitação heurística:

Imitação heurística acentua, em vez de esconder, o *link* que ele forja com o passado. Ele anuncia a sua dependência em um modelo anterior, mas de uma forma que nos obriga a reconhecer a disparidade, o anacronismo, na qual foram feitas. Imitação heurística dramatiza a história musical e conta com a datação de estilos musicais para efeito estético. Ele fornece um meio do compositor se posicionar dentro de uma cultura e uma tradição. Ele abre um diálogo transitivo com o passado pelo qual os compositores podem tomar, e assumir a responsabilidade, seus lugares na história da música²⁹ (HYDE, 1996, p. 214).

Mesmo que dependentes a esses modelos criados por Villa-Lobos e Leo Brouwer, é possível perceber que Assad tem a intenção de criar algo que reinventa esse tipo de construção, seja pela harmonia empregada, ou por alguns aspectos composicionais em torno dos elementos apresentados nesta seção. Assad anuncia, então, uma dependência aos modelos anteriores e, ao mesmo tempo, uma disparidade e anacronismo, tal qual apresenta Hyde na citação acima.

3.3. MOTIVOS.

Todos os grandes compositores dentro da história da música sabem e souberam muito bem desenvolver um motivo musical das maneiras mais diversas possíveis. Como exemplo, podemos citar nomes de compositores já mundialmente consagrados como de Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Arnold Schoenberg, entre muitos outros, que criaram obras em que o desenvolvimento de motivos são apresentados com extrema maestria. Saber desenvolver um motivo é uma técnica composicional essencial para aqueles que desejam se tornar um bom compositor³⁰, e sendo assim, cada compositor acaba criando uma maneira pessoal

²⁹ Tradução nossa de: "Heuristic imitation accentuates rather than conceals the link it forges with the past. It advertises its dependence on an earlier model, but in a way that forces us to recognize the disparity, the anachronism, of the connection being made. Heuristic imitation dramatizes musical history and relies on the datedness of musical styles for aesthetic effect. It provides composers a means to position themselves within a culture and a tradition. It opens a transitive dialogue with the past by which composers can take, and take responsibility for, their places in music history".

³⁰ Em seu livro *Fundamentos da Composição Musical*, Arnold Schoenberg dedica todo um capítulo para discutir sobre motivo musical (SCHOENBERG, 1996).

de desenvolver os motivos em suas composições. Vejamos abaixo uma definição de motivo por Arnold Schoenberg:

O motivo geralmente aparece de uma maneira marcante e característica ao início de uma peça. Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente. Visto que quase todas as figuras de uma peça revelam algum tipo de afinidade para com ele, o motivo básico é frequentemente considerado o “germe” da ideia: se ele inclui elementos, em última análise, de todas as figuras musicais subsequentes, poderíamos, então, considerá-lo como o “mínimo múltiplo comum”; e, como ele está presente em todas as figuras subsequentes, poderia ser denominado “máximo divisor comum”. (SCHOENBERG, 1996 p. 35).

No que se refere ao desenvolvimento de motivos, podemos encontrar esse tipo de construção em diversas obras de Sérgio Assad. Começando por sua primeira obra para violão solo *Aquarelle* e se distribuindo por praticamente todas as suas composições. O trabalho de desenvolvimento de pequenos motivos musicais é, com certeza, um dos elementos mais recorrentes dentro da obra de Assad³¹. Porém, podemos encontrar nesse repertório maneiras de desenvolvimento parecidas em relação a outros compositores, ou seja, podemos encontrar os mesmos padrões de desenvolvimento motivico utilizados por Assad em obras criadas por diferentes compositores e sendo utilizados em diferentes contextos. Dentro do escopo criado para análise no presente trabalho, é possível encontrar um determinado desenvolvimento motivico na *Fantasia Carioca* que é trabalhado de modo semelhante na obra intitulada *Ritmata* (1975), composta por Edino Krieger³² (1928-).

Como o próprio Sérgio Assad enfatiza na citação apresentada na seção 3.1., a *Fantasia Carioca* começa com a apresentação de um grande motivo, sendo que a partir dos elementos rítmicos e intervalares retirados dele é desenvolvido o resto da peça. Abaixo podemos ver esse motivo:

³¹ Thiago de Andrade Oliveira em sua dissertação de mestrado aborda profundamente essa questão do desenvolvimento dos motivos na obra de Sérgio, defendendo a posição da *Aquarelle* como uma obra chave para toda a linguagem estética do compositor (OLIVEIRA, 2009).

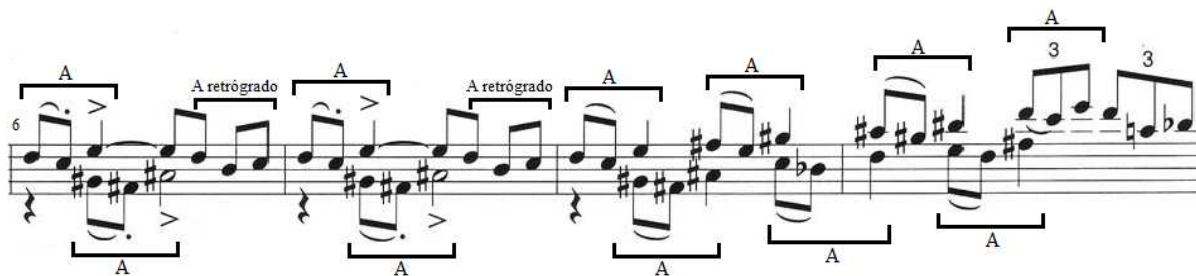
³² Compositor brasileiro, famoso entre os violonistas principalmente por sua obra *Ritmata* que será analisada no presente trabalho. Krieger também compôs outras importantes obras para o instrumento, entre elas a *Passacaglia para Fred Schneiter* (2001).

Exemplo 9: *Fantasia Carioca*, c. 1-2.

O primeiro fragmento do grande motivo – que aqui chamaremos de *motivo A* – é o mais utilizado para o desenvolvimento dos materiais apresentados na obra, tanto em seu aspecto intervalar quanto em seu aspecto rítmico e consiste nas três primeiras notas da obra. Essas três notas apresentadas no início serão amplamente desenvolvidas e dispostas em diversas alturas diferentes e em contextos diferentes, durante todo o decorrer da obra:

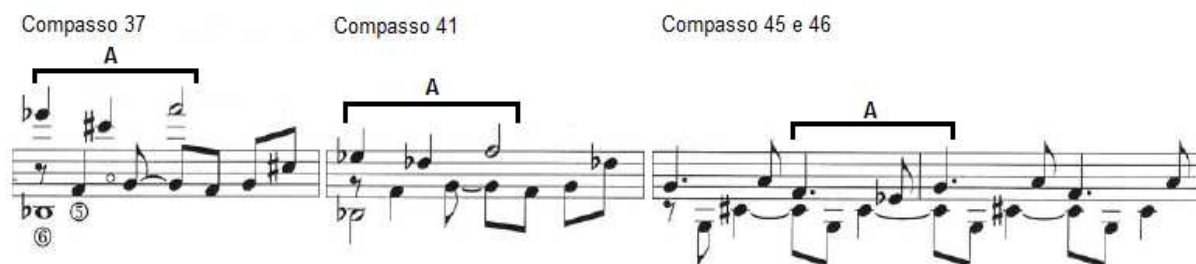
Exemplo 10: motivo A.

Tanto na primeira parte da obra quanto na terceira parte, é possível encontrar esse fragmento principalmente como membro de contrapontos feitos durante a seção, sendo facilmente reconhecidos. Podemos encontrar esse fragmento tanto em sua posição fundamental quanto em variações de altura, ritmo e em um sentido diferente do fundamental, ou seja, invertido ou retrógrado. Abaixo podemos ver um exemplo de variação de altura e sentido, feito logo no início da peça:



Exemplo 11: *Fantasia Carioca*, c. 6-9. Exemplo de variação do *motivo A* disposto em diferentes alturas e sentidos.

Também podemos encontrar exemplos de variações do fragmento onde o ritmo é alterado, porém as relações intervalares do fragmento são mantidas. Vejamos no exemplo abaixo:



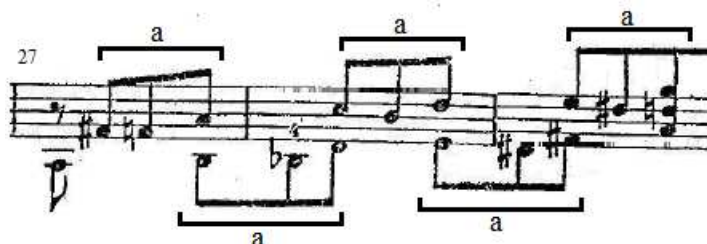
Exemplo 12: *Fantasia Carioca*, c. 37, 41, 45, 46. Exemplo de variação do *motivo A* disposto em ritmos diferentes.

Da mesma maneira pela qual percebemos o desenvolvimento do *motivo A* na obra de Sérgio Assad, encontramos uma ocorrência muito parecida na *Ritmata* de Edino Krieger, tanto nas notas e no ritmo do motivo escolhido, quanto na maneira pela qual esse motivo é desenvolvido, onde um motivo pequeno de três notas é exposto com variações de altura e sentido. Segue abaixo o motivo utilizado na *Ritmata*, encontrado no terceiro compasso da peça, o qual intitularemos de *motivo a*:



Exemplo 13: *Ritmata*. c. 3, *Motivo a*.

Esse *motivo a* é desenvolvido da seguinte maneira:



Exemplo 14: *Ritmata*, c. 27-19.

Percebemos, então, que existe uma semelhança muito grande, no que se refere a desenvolvimento motivico, entre o desenvolvimento exposto acima no exemplo 14, com aquele apresentado no exemplo 11. Isso demonstra que mesmo em contextos diferentes, pois cada obra apresenta um conceito estético absolutamente diferente um do outro, podemos encontrar procedimentos de desenvolvimento motivico semelhantes entre as obras. Esse tipo de ocorrência, onde os procedimentos de desenvolvimento motivico se relacionam, nos levam a considerar a questão da influência das fórmulas defendida por Barthes (BARTHES, 1975, p.36), quando dois autores apresentam um mesmo estilo de composição em contextos estéticos diferentes³³.

Outra ocorrência semelhante à essa apresentada acima, acontece no já mencionado *Prelúdio da Bachiana Nº 4* de Villa-Lobos, onde nos deparamos com um contraponto a três vozes. Podemos ver que a direcionalidade dos planos são muito semelhantes: no plano 1 destaca-se os momentos curtos e descendentes, no plano 2 uma direcionalidade plana, sem muitos altos e baixos, e no plano 3 a escala cromática ascendente³⁴.

³³ Como será exposto na seção 3.3.2., essa relação apresentada é estilística. Vemos que questões estilísticas também podem ser consideradas intertextuais (KLEIN, 2005, p.12).

³⁴ Ver o gráfico 01 na seção 3.2.1.

3.3.1. Tom Jobim e a melodia.

Outra ferramenta composicional importante no trabalho de aperfeiçoamento técnico para um compositor é saber trabalhar os elementos da frase musical que, muitas vezes, não são puramente motivicos, e sim apresentam características melódicas ou temáticas. As maneiras de se trabalhar composicionalmente um tema ou melodia é diferente das maneiras de se trabalhar um motivo, principalmente porque a definição estrutural de uma melodia é diferente daquela que o motivo apresenta. Arnold Schoenberg salienta que, sob o ponto de vista estrutural, uma melodia é a unidade aproximada daquilo que se pode cantar em um só fôlego, sendo que seu final sugere uma pontuação do trecho, como uma vírgula em um texto literário (SCHOENBERG, 1996, p. 29). Além disso, ao fazer referências às músicas harmônico-homofônicas, Schoenberg aponta a relação intrínseca entre uma melodia com sua harmonia:

Na música harmônico-homofônica, o conteúdo essencial está concentrado em uma só voz, a voz principal, que possui uma harmonia inerente. A acomodação mútua entre melodia e harmonia é, num primeiro momento, difícil, mas o compositor não deve jamais criar uma melodia sem estar cômico de sua harmonia (SCHOENBERG, 1996, p. 29).

A característica melódica e harmônica apresentada acima pode ser encontrada, de forma recorrente e como principal ocorrência, em um compositor que tem uma relação direta com uma série de obras compostas por Sérgio Assad: Antônio Carlos Jobim. Compositor este que teve em sua carreira cerca de 300 obras musicais, como canções, música para teatro, TV e cinema; além de suas obras instrumentais para as mais diversas formações. Jobim também teve uma rica produção em outros tipos de manifestações artísticas como, por exemplo, o desenho e, principalmente, a poesia (POLETTTO, 2010). Dentre suas canções mais reconhecidas podemos citar *Águas de Março* (1972), *Chega de Saudade* (1959), *Modinha* (1974), *Matita Perê* (1973), *Ana Luiza* (1974), entre outras.

Tom Jobim se tornou um símbolo para a música brasileira, em parte pela ascensão da bossa-nova em 1950 e sua relevante contribuição para todo o movimento; em parte também por sua obra compreender uma determinada leitura estética brasileira (POLETTTO, 2010). Fábio Guilherme Poletto, em sua tese de

doutorado *Saudade do Brasil: Tom Jobim na cena musical brasileira (1963-1976)*, acrescenta:

Seu nome continua a evocar associações, constituindo um objeto constante na memória brasileira: ícone da bossa nova, da preocupação ecologista, sinônimo de brasilidade e de um índice qualitativo da música popular brasileira. Ao mesmo tempo, parte considerável de sua obra musical continua em evidência perante uma parcela significativa do público brasileiro e internacional. (POLETTTO, 2010, p. 9)

Sérgio Assad não se mostra diferente de muitos brasileiros que admiram a obra de Tom Jobim. Primeiramente por sua série de composições intituladas como *Jobinianas*, obras que fazem uma homenagem ao compositor. Também é possível encontrar, por exemplo, o arranjo da canção de Jobim *Crônica da casa assassinada* (1973) feita por Assad e gravada no CD *A Very Special Album* (1999). Por fim podemos citar algumas palavras do próprio Sérgio a respeito de Tom:

Eu sempre gostei muito da capacidade melódica do Tom Jobim, eu acho que em termos de capacidade melódica para a música brasileira ele não tem igual. Ele foi o melhor. Realmente de uma diversidade incrível. Ele podia fazer música linear bem cômoda, como a música popular mais bonita que eu já ouvi. (ASSAD, 2012)

Pela citação acima, é possível perceber a clara importância que Assad atribui à capacidade de Jobim desenvolver melodias, sendo esse o motivo, provavelmente, a meu ver, que fez com que Assad citasse diversas melodias do compositor em sua série de composições intituladas como *Jobinianas*. Com a exceção da *Jobiniana N°1* (1986), todas as outras *Jobinianas* contam com a aparição de elementos melódicos extraídos das composições de Jobim (ASSAD, 2012).

Na *Jobiniana N°3*, podemos encontrar claramente a citação da melodia da canção *Desafinado* (1963) de Tom Jobim, em diversos momentos da composição. Vemos que a primeira aparição do tema de Jobim ocorre nos compassos número 33 aos 35:

Exemplo 15: *Jobiniana N°3*, c. 31-36. Em destaque a citação da obra *Desafinado* de Tom Jobim.

O elemento mais evidente nesta citação da canção *Desafinado*, está na maneira pela qual é apresentada a melodia. Vemos que esta melodia é apresentada de forma não linear, ou seja, cada nota da melodia está em um registro diferente em relação à nota anterior, evitando o movimento diatônico que é característico da melodia original feita por Jobim, criando, assim, um novo conceito de direcionalidade para a melodia e, conseqüentemente, mascarando essa melodia dentro do contexto geral da obra de Assad³⁵. Essa melodia só será citada de uma maneira mais similar à obra de Jobim, no que se refere à maneira pela qual são dispostas as notas, nos compassos número 38 e 39, onde encontramos a melodia no seu aspecto mais tradicional:

Exemplo 16: *Jobiniana N°3*, c. 38-39. Em destaque a melodia da obra *Desafinado* de Tom Jobim.

³⁵ Podemos encontrar novamente a ocorrência dessa melodia com estas mesmas características nos compassos 66 e 67 da *Jobiniana N° 3*.

A partir deste momento, é possível encontrar essa melodia algumas outras vezes na obra de Assad, porém em cada um dos momentos, ela está sendo trabalhada de uma maneira diferente. Seja por artifícios semelhantes aos utilizados na primeira aparição do motivo (compassos número 66 e 67), ou por ser apresentada em diversas alturas diferentes e em sequência, como é o caso dos exemplos que podemos encontrar nos compassos número 74 aos 81 e no 150. Abaixo o exemplo encontrado no compasso número 150:

The image shows a musical score for Jobiniana N°3, c. 150. It features a single treble clef staff with a 2/4 time signature. The score is divided into four distinct presentations of a melodic motif, each enclosed in a rectangular box and numbered 1 through 4. Presentation 1 is marked 'molto cresc. e accel.' and shows the motif on a higher pitch. Presentation 2 is marked '2' and shows the motif on a slightly lower pitch. Presentation 3 is marked '3' and 'ff' (fortissimo), showing the motif on a lower pitch. Presentation 4 is marked '4' and 'esitando' (hesitatingly), showing the motif on the lowest pitch. The motif itself consists of a sequence of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

Exemplo 17: *Jobiniana N°3*, c. 150.

Vemos que no exemplo acima a melodia da canção é apresentada em quatro alturas diferentes, tratada de maneira muito semelhante a algumas melodias que podemos encontrar no repertório do século XVII, onde a melodia é apresentada e depois reaparece de maneira sequencial em diversas alturas diferentes.

Por fim, podemos encontrar outra ocorrência da melodia de Jobim, sendo tratada com uma técnica ainda não apresentada. Essa ocorrência aparece no compasso 43 da *Jobiniana* em questão, onde nos deparamos com uma melodia que primeiramente aparece na voz mais aguda do trecho e imediatamente é imitada pela voz interna do contraponto:

The image shows a musical score for Jobiniana N°3, c. 43. It features a single treble clef staff with a 4/4 time signature. The score begins with the marking 'molto rall.' and a triplet of eighth notes. A melodic motif is presented in the upper voice, enclosed in a box and marked '3'. This motif is then imitated in the lower voice, also enclosed in a box and marked 'liberamente' and '3'. The motif consists of a sequence of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

Exemplo 18: *Jobiniana N°3*, c. 43. Em destaque a melodia na voz superior e sua imitação subsequente.

3.3.2. Conclusão.

Como já dito anteriormente, a ferramenta de composição que tem como objetivo o desenvolvimento de motivos em uma obra musical é largamente utilizada nas composições de Sérgio Assad. Provavelmente é o elemento mais recorrente em toda a obra do compositor. Porém, a simples utilização desse método não afirma, coerentemente, uma relação direta de intertextualidade com outros compositores. É possível citar uma centena de compositores que utilizam o desenvolvimento motivico em suas obras. Vemos, então, que para podermos encontrar uma relação nesse âmbito técnico da composição, temos que encontrar procedimentos e padrões semelhantes nas composições. Isso nos leva diretamente a uma relação estilística entre as obras relacionadas, pois o que teremos que analisar são justamente as formas pelas quais são trabalhados, neste caso, os motivos nas obras.

Foi possível encontrar relações estilísticas entre Assad e Krieger, que, provavelmente, são embasadas na relação entre os compositores com a linguagem estética do momento histórico que ambos os compositores viveram, com o idiomatismo que o instrumento proporciona e, principalmente, a decorrência dos hábitos de desenvolvimento composicional que ambos os compositores apresentaram. Essas são características puramente estilísticas, pois, a partir das palavras de Meyer:

O aprendizado de um estilo musical ocorre muito em decorrência da experiência na execução de um instrumento e da audição do que através de uma instrução formal em teoria musical, história e composição. Trata-se de um aprendizado que ocorre tacitamente. São “hábitos” internalizados, que de uma forma ou outra são trazidos à tona³⁶ (MEYER, 1996, p.10).

Portanto, podemos claramente afirmar que existe uma relação estilística nos pontos abordados entre as obras de Sérgio Assad e Edino Krieger; e, indo mais longe, podemos ainda afirmar que relações estilísticas também são relações intertextuais, pois como já citado anteriormente, “um intertexto pode tanto pertencer a um cânone quanto pertencer a um estilo” (KLEIN, 2005, p.12). Essas conclusões

³⁶ Tradução nossa de: “The constraints of a style are learned by composers and performers, critics and listeners. Usually such learning is largely the result of experience in performing and listening rather than of explicit formal instruction in music theory, history, or composition. In other words, knowledge of style is usually “tacit”: that is, a matter of habits properly acquired (internalized) and appropriately brought into play”.

obtidas através da comparação entre as obras de Assad e Krieger, também são plenamente válidas na comparação entre obras de Assad e Villa-Lobos, quando nos referimos ao estilo de desenvolvimento do contraponto utilizado pelos compositores, tanto no trecho da *Fantasia Carioca*, quanto aquele encontrado no *Prelúdio da Bachiana Nº4*.

Quanto à relação estabelecida entre a *Jobiniana Nº3* de Assad e a *Desafinado* de Jobim, podemos claramente afirmar uma relação intertextual básica. O que vemos entre as obras são citações implícitas da obra de Tom Jobim, com claros deslocamentos intertextuais que vão através das repetições variando o tema de Jobim e, assim, o transformando; percebemos, inclusive, uma clara subversão do tema da canção de Jobim, pela quebra da unidirecionalidade que a melodia de Assad apresenta. Vemos que isso é um conceito básico da intertextualidade, pois sempre que citamos implicitamente ou repetimos um intertexto em um texto próprio, a intencionalidade da ação acaba por transformar o sentido na obra. Como afirma Carvalhal:

[...] sabemos que a repetição (de um texto por outro, de um fragmento em um texto, etc.) nunca é inocente. Nem a colagem, nem a alusão e, muito menos, a paródia. Toda a repetição está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar em relação ao texto antecessor. A verdade é que a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e (por que não dizer?) o re-inventa (CARVALHAL, 1992, pp. 53-54).

Podemos expandir, muito facilmente, esse conceito apresentado, que estabelece relação entre a *Jobiniana Nº3* e a canção *Desafinado*, entre as outras *Jobinianas* de Assad. Isso porque são vastas as citações implícitas que Sérgio apresenta nas outras obras da série. Na *Jobiniana Nº 2* (1988), por exemplo, é possível encontrar trechos das canções, *Águas de Março* e *Luísa*, de Tom Jobim. Essas recorrências consolidam, ainda mais, uma abordagem intertextual em toda obra de Sérgio Assad e não somente no escopo analisado no presente trabalho.

3.4. RITMOS E GÊNEROS.

As relações que podemos fazer na obra de Assad vão além de relações diretas com os padrões encontrados por determinados compositores, é possível também mostrar a importância de gêneros e ritmos musicais, principalmente aqueles encontrados na música popular brasileira, dentro de suas composições. Porém, mesmo sendo um compositor pautado por sua forte relação com a música brasileira, é possível encontrar elementos da música tradicional europeia, vínculo que fez principalmente quando iniciou seus estudos de violão com a violonista argentina Monina Távora (1921-2000), momento este da vida de Assad onde estabelece seus primeiros contatos com esse tipo de música. Além disso, é provável que sua graduação em regência na UFRJ também tenha desencadeado arranjos sobre esse tipo de repertório como, por exemplo, os de Domenico Scarlatti e J. S. Bach, feitos para serem apresentados com o Duo Assad.

3.4.1. O Samba.

Um dos elementos mais claros na obra de Sérgio Assad, no que se refere às relações que a mesma estabelece com ritmos brasileiros, é a utilização de elementos retirados do samba. Em sua obra *Fantasia Carioca*, podemos facilmente encontrar elementos semelhantes ao samba, inclusive, a própria escolha do título da obra sugere essa relação, pois, como foi dito por Orestes Barbosa, “O samba é carioca. A emoção da cidade está musical e poeticamente definida no samba” (BARBOSA, 1978 p. 11). Além disso, relembramos as palavras ditas pelo próprio Sérgio Assad, onde afirma que a *Fantasia Carioca* “começou com aquele samba que você ouve no meio. Ela começou daquele jeito. Tocada como um samba” (ASSAD, 2012).

Na *Fantasia Carioca*, o samba aparece em diversos momentos na segunda seção (*vivo*) da composição, uma seção mais virtuosística na obra. Logo nos dois primeiros compassos do trecho, vemos a inclusão de ritmos que caracterizam o samba, como podemos ver no exemplo 19 (a).

Analisando este trecho composto por Assad, podemos encontrar dois planos sonoros distintos, um deles em um registro mais agudo e outro em um mais grave. O

plano que se encontra no registro mais grave (P2) tem a função de dar acompanhamento para aquele que se encontra no registro mais agudo (P1), sendo este segundo registro o mais homogêneo e constante. O plano P1 apresenta um caráter mais rítmico e é composto por um caminho diatônico ascendente e descendente de um intervalo de segunda maior, sendo um plano que se destaca dentro do emaranhado de sons que o acompanha. No exemplo 19 (b), podemos visualizar com mais clareza os dois planos do trecho.



Exemplo 19 (a): *Fantasia Carioca*, c. 98-99.

Exemplo 19 (b): *Fantasia Carioca*, c. 98-99. Em destaque o ritmo retirado do plano mais agudo do trecho (P1).



Exemplo 20: Ritmo do samba segundo Marco Pereira.

Segundo o violonista brasileiro Marco Pereira, em seu livro *Ritmos Brasileiros para Violão*, o ritmo que podemos encontrar no exemplo 20 “é do tipo ‘samba clássico’ que se encontra em diversas partes do Brasil, especialmente nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo” (PEREIRA, 2006, p. 13). Percebemos, então, uma

clara relação entre o ritmo retirado do plano P1, exemplo 19 (b), com este apresentado pelo violonista Marco Pereira, sendo esta uma primeira evidência da utilização do ritmo do samba na *Fantasia Carioca*.

Nos exemplos a seguir, veremos que também é possível encontrar referências ao samba em outros momentos situados na seção *vivo* da *Fantasia*. Em um trecho mais desenvolvido da segunda seção, encontramos elementos que apresentam tanto uma textura polifônica, quanto um fator polirrítmico, onde é possível encontrar três planos sonoros distintos. Do mesmo modo com que retiramos o ritmo do plano P1 no início da segunda seção da obra, podemos fazer o mesmo processo com o trecho acima e encontrar diversas figuras rítmicas que fazem relação com o ritmo do samba. Com este processo, foram encontrados três níveis rítmicos diferentes, formando assim uma polirritmia. Dentro desta polirritmia, podemos encontrar as mesmas figuras rítmicas encontradas no exemplo do livro de Marco Pereira. Veja os exemplos abaixo:

Exemplo 21 (a): *Fantasia Carioca*, c. 107-112.

Exemplo 21 (b): *Fantasia Carioca*, c. 107-108. Em destaque as figuras rítmicas semelhantes ao do samba encontradas no excerto.

Temos, então, fortes indícios para afirmar a utilização do ritmo do samba no trecho exemplificado acima, tanto que é possível fazer uma comparação direta com uma obra do compositor brasileiro Aníbal Augusto Sardinha (1915-1955),

popularmente conhecido como Garoto³⁷, que também tem uma relação muito próxima com o samba brasileiro, tanto em suas composições quanto em sua vida como músico. É possível encontrar essa semelhança logo no início da segunda parte da obra *Fantasia Carioca*, a mesma seção apresentada no primeiro exemplo do capítulo, com um trecho da peça *Lamentos do Morro* (1950) de Garoto.

Da mesma maneira pela qual separamos os planos logo no início do capítulo, podemos utilizar do mesmo processo para os excertos apresentados nos exemplos 22 (a) e 22 (b). Com este procedimento, podemos, além de visualizar melhor os dois planos sonoros dos trechos, encontrar uma variedade de ritmos que na partitura original não seriam tão claros de serem percebidos. No caso, vimos que este trecho se trata de uma mistura condensada de vários elementos rítmicos-sonoros, sendo que o samba se encontra “maquiado” no meio dessa mistura.

Comparando, então, os elementos contidos no exemplo 22 (c) com o que ocorre principalmente na segunda seção de *Lamentos do Morro*, encontraremos diversas semelhanças entre as obras. Primeiramente, também é possível encontrar dois planos distintos na peça de Garoto, um com caráter mais rítmico em um registro mais agudo do trecho, e o outro mais fluente e constante, com o intuito de acompanhar o primeiro plano, presente em um registro mais grave. Outra semelhança está no movimento diatônico feito pelo plano mais agudo, com a diferença de que, neste caso, vemos somente o movimento descendente das notas e não um movimento para os dois sentidos, que é o que acontece na obra de Assad. Outro elemento importante está no ritmo dos planos, que são praticamente os mesmos. Podemos encontrar no exemplo 22(d) o excerto retirado da obra de Garoto.

³⁷ Garoto foi um importante nome na música brasileira, visto hoje como precursor no movimento da bossa-nova, tendo uma vasta obra para violão. Entre suas obras mais famosas está a *Jorge do Fusa* (1950), *Sinal dos Tempos* (1950), *Lamentos do Morro* (1950), *Tristeza de um Violão* (1953), entre outras. As obras de Garoto só são conhecidas atualmente pelo trabalho de Paulo Bellinati que recuperou grande parte das obras do compositor (DUDEQUE, 1994, p.102).

Vivo

98

101

a m

i p *i p*

Exemplo 22 (a): *Fantasia Carioca*, c. 98-103.

P1

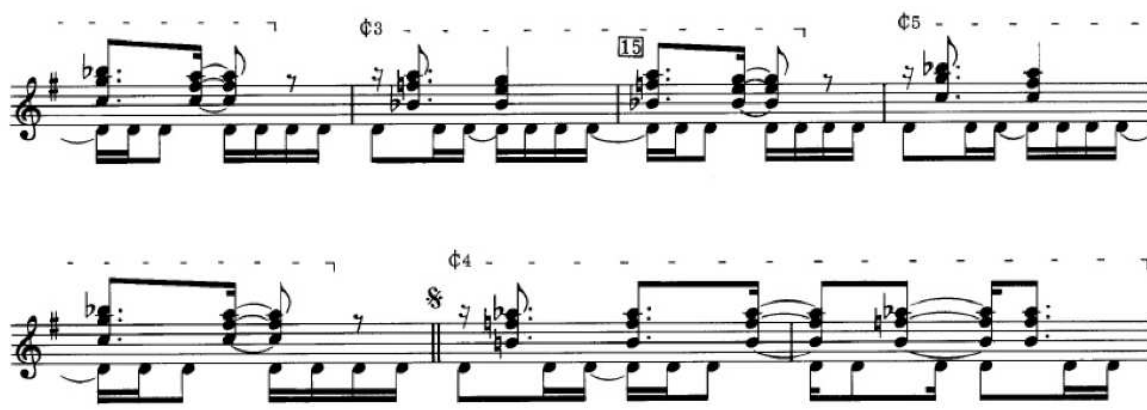
P2

Exemplo 22 (b): *Fantasia Carioca*, c. 98-99. Em destaque ritmo referente ao plano mais agudo do trecho.

3 P1

P2

Exemplo 22 (c): *Fantasia Carioca*, c. 102-103. Em destaque ritmo referente ao plano mais agudo do trecho.



Exemplo 22 (d): *Lamentos do Morro*, c. 13-19.

Algo interessante de se observar é que ambos os compositores utilizam esta seção como uma introdução para uma parte posterior na qual a melodia do trecho é finalmente apresentada.

3.4.2. Modinha X Valseana.

A *modinha* é um gênero que se tornou conhecido a partir das composições de Domingos Caldas Barbosa (1740-1800), nascido no Brasil, mas que viveu grande parte de sua vida em Portugal. A origem da modinha se dá por uma história confusa, causando polêmica, principalmente, na atribuição do país originário (Brasil ou Portugal); pois além do fato de Caldas Barbosa ter morado em Portugal, criando assim a provável possibilidade da mistura de influências musicais entre os dois países, nos deparamos com a ausência de documentos que possam confirmar essa nacionalidade. Porém, tanto Bruno Kiefer quanto Mozart Araújo defendem a ideia da modinha como um estilo brasileiro, sendo ela levada por Barbosa à Portugal e lá acrescentada a cultura Portuguesa³⁸. Como afirma Araújo: “no bojo da sua viola o nosso Caldas Barbosa levou para a metrópole portuguesa a primeira manifestação da sensibilidade e do sentimento musical do povo brasileiro – o lundu e a modinha” (ARAÚJO, 1963, p. 28).

Brasileira ou portuguesa, a modinha de Caldas Barbosa foi, sem dúvida, um marco na identidade da música brasileira, pois a partir dela podemos encontrar uma sucessão de outros compositores que seguiram compondo modinhas ou que foram

³⁸ Para uma contextualização completa sobre este assunto ver (KIEFER, 1977, pp. 9-18).

influenciados por ela. Bruno Kiefer em seu livro, *A Modinha e o Lundu: duas raízes da música popular brasileira* apresenta os aspectos gerais contidos em uma modinha, incluindo questões formais, harmônicas, melódicas e rítmicas. É pertinente apresentar, aqui, algumas dessas questões.

A primeira delas se refere aos elementos rítmicos possíveis de serem encontrados nas modinhas, que são, principalmente, as escolhas de fórmula de compasso e a utilização de ritmos sincopados nas melodias. Como salienta Kiefer: “O que há de mais brasileiro nessas modinhas [...] é a profusão de síncopes internas nas linhas melódicas” (KIEFER, 1977, p. 17); e depois afirma que “predominam os [compassos] quaternários (ou binários), seguindo os ternários” (KIEFER, 1977, p. 24).

Kiefer também salienta sobre os elementos harmônicos e melódicos possíveis de serem encontrados nas modinhas, enfatizando tanto a importância das apojeturas nas cadências, quanto à direcionalidade e duração das melodias:

Entre as características mais marcantes situa-se o frequente uso das cadências femininas com apojetura expressiva superior, simples, sem notas repetidas, nos finais de frases, membros de frases, incisos e mesmo fragmentos menores. [...] os fragmentos melódicos são geralmente curtos, separados por pausas. Predominam as linhas melódicas descendentes (nossa tristeza!). O início dessas linhas é atingido, com muita frequência, por saltos ascendentes apreciáveis ou por poucas notas harpejadas ascendentes (verdadeiros suspiros). (KIEFER, 1977, p. 24)

É neste momento que podemos apontar algumas semelhanças da modinha com o segundo movimento da obra *Aquarelle* de Sérgio Assad, intitulado *Valseana*.

Ao nos depararmos com a obra, podemos, em uma primeira instância, relacionar tanto os elementos rítmicos utilizados por Assad quanto à escolha da fórmula de compasso. Na *Valseana*, Assad construiu um contraponto a três vozes, em um compasso ternário (3/4) e apresenta, durante toda a obra, ritmos sincopados tanto na melodia quanto na voz interna do contraponto. Como podemos ver no exemplo a seguir:

Exemplo 23: *Valseana*, c. 5-8.

Outro elemento importante, que nos permite relacionar a *Valseana* com a modinha, é a direcionalidade das vozes, onde encontramos os elementos citados por Kiefer, ou seja, fragmentos melódicos curtos, predominância de linhas melódicas descendentes e arpejos ascendentes. Esses elementos podem ser facilmente encontrados em toda obra, abaixo o exemplo 24 indica um desses momentos:

Exemplo 24: *Valseana*, c. 9-16.

Esse tipo de direcionamento melódico, que apresenta tanto a *Valseana*, quanto as modinhas em geral, sugerem um caráter específico para aquelas obras que empregam esse tipo de construção. Vemos abaixo uma descrição do caráter geral de uma modinha feita por Bruno Kiefer, definição esta, perfeitamente aplicável para definir aquele encontrado na *Valseana*:

Estas características melódico-harmônicas (mais importantes do que as rítmicas), cuja a significação é fácil de imaginar, conferem à modinha singeleza, intimismo, doçura, saudade. Modinha: uma sequência de suspiros amorosos. (KIEFER, 1977, p. 24)

Por fim, ainda podemos fazer uma relação de dialogismo mais pontual com a *Valseana*, quando a relacionamos com uma modinha específica, intitulada *Triste Vida*, de autor desconhecido. Esta modinha é, como afirma Mário de Andrade, uma modinha-valsa, tipo raro encontrado entre as modinhas³⁹. Veja abaixo, no exemplo 25 (a), uma transcrição da modinha em questão feita por Mário de Andrade (ANDRADE, 1946):

Triste Vida

Modinha folclórica (x)

Que sorte que si na cru-el do meu fado, Vi-ver se-pa-
ra-do dum anjo fi-el! Qu'importaa be-leza Da verde cam-
pina Sea flor purpu-ri-na Tem cálice de fel?

Exemplo 25 (a): *Triste Vida*. Modinha-valsa.

Exemplo 25 (b): *Valseana*, c. 17-24.

³⁹ Esta moda já vai passando, e, com efeito, embora ainda conservada pelos modinheiros populares mais simples, mais inconscientes do movimento da vida, são raras as modinhas-valsas novas (ANDRADE, 1946, p. 47).

Quando comparamos a *Triste Vida* com um determinado excerto da *Valseana*, é possível encontrar semelhanças de cunho rítmico e direcionamento melódico. Vemos que na *Triste Vida*, o direcionamento melódico não tem grandes altos e baixos, o tempo é ternário e as figuras rítmicas se limitam a colcheias, semínimas simples e pontuadas. Veja, no exemplo 25 (b), este excerto da *Valseana*, onde encontramos esses mesmos elementos citados referentes à modinha, na voz mais aguda do contraponto.

3.4.3. A sonata⁴⁰.

Como já visto nas seções anteriores, Sérgio Assad tem uma relação muito forte com gêneros tipicamente brasileiros ou que, de alguma maneira, faz relação com a história da música brasileira. Porém, estes gêneros não são a única fonte de referências que Assad utiliza em suas composições, sendo também possível encontrar elementos que se relacionam com a música de tradição europeia. Esse é o caso da *Sonata* para violão, que já apresenta seu título como indicativo para a verificação de uma possível relação formal com as sonatas clássicas compostas a partir do século XVIII.

Existem diversas maneiras pela qual podemos organizar as partes contidas em uma sonata clássica. Primeiramente temos que estar conscientes que uma obra pode estar formalmente relacionada tanto à intitulada grande sonata, que são na maioria das vezes separadas em três ou quatro movimentos, quanto somente ao *Allegro de Sonata* que é o primeiro ou o segundo movimento de uma grande sonata. A seguir um conceito breve sobre a grande sonata descrito por Schoenberg:

⁴⁰ Pelo fato de não ser o objetivo do trabalho um aprofundamento teórico sobre a forma sonata, será necessário o conhecimento prévio do leitor sobre o assunto, principalmente no que se refere aos pequenos detalhes que podem aparecer no decorrer da análise. Recomenda-se a leitura de livros que apresentam, detalhadamente, questões sobre o assunto, como *Sonata Forms* de Charles Rosen (1988), *Elements of Sonata Theory* de James Hepokoski e Warren Darcy (2006), entre outros.

O conceito de sonata implica em um ciclo de dois ou mais movimentos com diferentes características. A grande maioria das sonatas, quartetos de cordas, sinfonias e concertos, desde os tempos de Haydn utilizam este princípio estrutural. Contrastes de tonalidade, andamento, compasso, forma e caráter expressivo distinguem os vários movimentos entre si. A unidade é garantida pelo relacionamento das tonalidades empregadas [...] e pelas relações motivicas, que podem ser evidentes ou disfarçadas com raras sutilezas. (SCHOENBERG, 1996, p. 241)

A *Sonata* para violão de Sérgio Assad foi construída em três movimentos: *Allegro Moderato*, *Andante* e *Presto*. Esta escolha já aponta uma preocupação do compositor em utilizar andamentos diferentes para cada movimento – que, no caso, se trata de um andamento médio para rápido, seguido de um andamento lento e finalizado com um andamento rápido – sugerindo, então, contraste entre os andamentos. Outro elemento de contraste utilizado pelo compositor está na escolha do caráter de cada movimento, onde o primeiro se apresenta mais rítmico e constante, o segundo mais livre e meditativo; e o último se mostra uma mistura dos dois primeiros movimentos em um contexto mais rápido. Abaixo veremos o primeiro sistema de cada movimento, para termos uma ideia do caráter no qual eles são apresentados:

Exemplo 26 (a): *Sonata*, c. 1-3. Primeiro movimento.

Exemplo 26 (b): *Sonata*, c. 1. Segundo movimento.

Exemplo 26 (c): *Sonata*, c.1-2. Terceiro movimento.

Além de apresentar uma estrutura formal de movimentos equivalente às estruturas utilizadas nas sonatas tradicionais, Assad também apresenta uma estrutura formal semelhante aos europeus na construção do seu movimento intitulado *Allegro Moderato*, que se assemelha aos *Allegros de Sonata* tradicionais. Isso ocorre, principalmente, pelo fato da obra apresentar três seções bem delimitadas com as funções tradicionais de um *Allegro de Sonata*, que são a exposição, elaboração/desenvolvimento e a recapitulação⁴¹.

Uma exposição tem tanto uma função tonal quanto uma função retórica. Quando estamos nos referindo à função tonal da exposição, levamos em

⁴¹ Segundo Schoenberg "A forma *allegro-de-sonata*, tal como as outras, é essencialmente uma estrutura ternária. Suas divisões principais são: *exposição*, *elaboração* e *recapitulação*" (SCHOENBERG, 1996, p. 243).

consideração os caminhos harmônicos sobre os quais o compositor precisa trilhar para caracterizar uma seção como uma exposição. Sendo assim, em relação à progressão harmônica, para se construir uma exposição é necessário, primeiramente, sair de uma tonalidade principal (Ex. dó maior), caminhando depois para uma tonalidade secundária (Ex. sol maior) e, finalmente, confirmar essa tonalidade com uma ou mais cadências. Como sugerem James Hepokoski e Warren Darcy:

Seu enredo tonal básico – movendo-se de uma tônica inicial para uma tonalidade secundária, garantindo, em seguida, a nova tonalidade com uma ou mais cadências – constitui a forma tonal da exposição⁴² (HEPOKOSKI; DARCY, 2006 p. 23).

A função retórica da exposição se encontra, principalmente, nos elementos relacionados à estrutura da seção, ou seja, elementos como textura, fraseado, formato e altura das frases, entre outros elementos. James Hepokoski e Warren Darcy também ressaltam a função retórica da exposição:

A forma tonal é distinta da forma retórica, que inclui fatores personalizados de design e expressões *ad hoc*: layout modular e de textura, seleção e organização de temas musicais, variedades de pontuação estrutural e assim por diante⁴³ (HEPOKOSKI; DARCY, 2006 p. 23).

Em relação à forma estrutural contida na exposição da *Sonata* de Sérgio Assad, podemos perceber que ela pode ser enquadrada no que Darcy e Hepokoski intitulam como “exposição em duas partes”⁴⁴ (*two-part exposition*), onde encontramos uma primeira parte da exposição que estabelece uma tônica principal, seguida por uma zona de transição, que finalmente culmina, na maioria das vezes, em uma interrupção intitulada pelos autores de cesura medial (*medial caesura*). Imediatamente após a interrupção que ocorre na cesura medial, podemos considerar o início da segunda parte da exposição. Essa parte seguinte também é dividida em

⁴² Tradução nossa de: “Its basic tonal plot — moving from an initial tonic to a secondary key, then securing that new key with one or more cadences — constitutes the exposition’s *tonal form*”.

⁴³ Tradução nossa de: “Tonal form is to be distinguished from *rhetorical form*, which includes personalized factors of design and *ad hoc* expression: modular and textural layout, selection and arrangement of musical topics, varieties of structural punctuation, and so on”.

⁴⁴ A exposição em duas partes é o formato mais utilizado pela maioria dos compositores da segunda metade do século XVIII e tem, como o termo já sugere, duas partes bem definidas.

diversas seções, estabelecendo, primeiramente, a tonalidade secundária, seguida então pelo fechamento essencial da exposição (*Essential Expositional Closure*) e, finalmente, desencadeando na conclusão desta seção com a zona de encerramento (*closing zone*).

As relações da *Sonata* de Assad com as sonatas de compositores clássicos se tomam principalmente pela estrutura formal da peça, com as seções bem estabelecidas. Uma diferenciação clara está na apresentação dos temas principais e secundários, que não são feitos da maneira tradicional, provavelmente pelo fato de que a quadratura temática utilizada pelos compositores clássicos não tenha mais uma relevância estética na música atual. Porém, podemos encontrar claramente as grandes seções estruturais na exposição da *Sonata* em questão.

A primeira parte da exposição na *Sonata* de Sérgio ocorre a partir do primeiro compasso e vai até o compasso 34. Nele, é estabelecida uma unidade temática e rítmica para toda a seção, que pode ser encontrada logo no primeiro compasso da obra. Além disso, também é apresentada uma tonalidade específica para o trecho (mi maior). Abaixo o primeiro compasso do movimento em questão:



Exemplo 27: *Sonata*, c. 1. *Allegro Moderato*.

No último compasso da primeira parte da exposição, nos deparamos com um elemento estrutural da obra intitulado como a cesura medial, um gesto que demarca o final da primeira parte da exposição e dá espaço para o início da segunda parte da exposição. A cesura medial tem a função de confirmar a dominante do modo em que se iniciou o tema primário e criar uma interrupção (ou respiração), demarcada entre o fim e o início das seções. Darcy e Hepokoski também abordam essa questão:

A cesura medial é a transitória, pausa ou lacuna retoricamente reforçada que serve para dividir uma exposição em duas partes, tônica e dominante. [...] Em composições de tempo rápido uma cesura medial geralmente é construída em torno de uma meia-cadência forte que foi ritmicamente, harmonicamente ou texturalmente reforçada⁴⁵ (HEPOKOSKI; DARCY, 2006 p. 24).

Portando, logo no compasso 34, podemos encontrar esta cesura medial, que se afirma pelo fato de encontrarmos uma meia-cadência, ritmicamente e com uma textura que a reforça. Além disso, a barra dupla que segue o acorde final do compasso em questão sugere uma nova seção da obra. Seção esta que já é apresentada em uma tonalidade secundária em relação àquela apresentada na primeira seção (dó maior), que no caso tem a função de dominante. A seguir o trecho onde encontramos a cesura medial, seguida do início da segunda parte da exposição:

Exemplo 28: *Sonata*, c. 33-36. *Allegro Moderato*. Em destaque a cesura medial e em seguida a segunda parte da exposição.

A segunda parte da exposição apresenta uma tonalidade secundária para a peça (si maior), porém não apresenta um material rítmico e temático muito diferente do que é apresentado na primeira seção. Mesmo assim, esse material é desenvolvido de uma maneira original até chegar a uma seção estrutural da segunda parte da exposição que intitulamos de encerramento essencial da exposição, que, como o nome já sugere, tem a função de criar um direcionamento para o encerramento da exposição, levando o ouvinte a perceber que o final da exposição está começando e criando, assim, expectativa. O encerramento essencial da exposição é, de certa forma, um apêndice das ideias encontradas em toda a

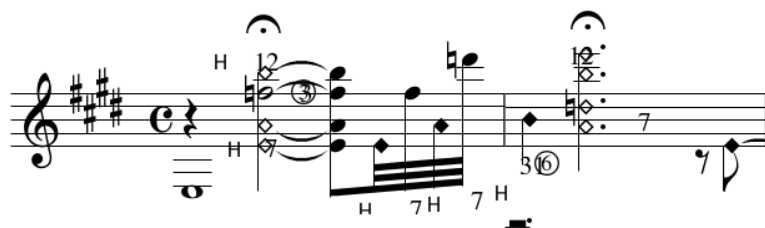
⁴⁵ Tradução nossa de: “The *medial caesura* is the brief, rhetorically reinforced break or gap that serves to divide an exposition into two parts, tonic and dominant. [...] In rapid-tempo compositions a medial caesura is usually built around a strong half cadence that has been rhythmically, harmonically, or texturally reinforced”.

exposição, uma mistura de diferentes materiais. Na obra de Assad, podemos encontrar essa seção a partir do compasso 52 que segue até o compasso 68, pelo qual realmente apresenta uma mistura dos diferentes materiais apresentados durante toda a exposição da obra e com indicações na partitura, vai diminuindo o andamento da peça, sugerindo o término da exposição. Abaixo uma parte do trecho onde é possível encontrar os elementos citados acima:

The image displays a musical score for Example 29, consisting of three staves of music. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first staff begins with a forte (*ff*) dynamic and a fermata, followed by a decrescendo (*Dim poco a poco*) and another fermata. The second staff continues with a piano (*p*) dynamic and a fermata. The third staff features a rallentando (*Rall*) marking and ends with a complex chord structure marked with 'H' and '7'.

Exemplo 29: *Sonata*, c. 61-69. *Allegro Moderato*. Excerto do encerramento essencial da exposição.

Todos os compassos que estão após o fechamento essencial da exposição e antes da próxima seção (desenvolvimento) são considerados como zona de encerramento. Esta zona tem como função afirmar o encerramento da exposição e a tonalidade do trecho, que geralmente é a dominante da tonalidade principal. Porém, como se trata de uma obra moderna, Sérgio utilizou um acorde formado por quartas que sugere uma centralização da tonalidade em mi maior, tendo, de certa maneira, voltado para a tonalidade inicial da obra. Podemos encontrar essa zona de encerramento nos compassos 69 e 70 da *Sonata*:



Exemplo 30: Sonata, 69-70. *Allegro Moderato*.

Existem exemplos de formas sonata tanto com desenvolvimentos breves quanto com desenvolvimentos longos. Geralmente, o tamanho do desenvolvimento é indicador de seriedade, propósito pretendido, profundidade de pensamento, entre outros fatores. Além disso, nas sonatas clássicas, quanto maior o desenvolvimento, mais intensificados são os elementos citados acima (HEPOKOSKI; DARCY, 2006 p. 196). Outro fator reconhecível em um desenvolvimento é seu constante movimento de modulação, gerando, assim, a impressão de um verdadeiro desenvolver na retórica. Segundo os autores, o termo desenvolvimento tem um significado mais abrangente do que aquele que estamos acostumados e entender como desenvolvimento:

O familiar termo "desenvolvimento" pode ser enganoso, uma vez que para aqueles que falam o inglês de hoje pode implicar em um trabalho onipresente do material expositivo dentro desse espaço da sonata. Embora sendo este o procedimento mais característico, muitas seções do desenvolvimento apresentam um material "novo" em seções individuais, e alguns preenchem essa zona quase inteiramente com um material contrastante⁴⁶ (HEPOKOSKI; DARCY, 2006 p. 195).

Na sonata analisada, o desenvolvimento acontece por 83 compassos, sendo assim considerado extenso em relação às outras seções, pois se apresenta consideravelmente maior que a exposição e a reexposição da sonata. Nele podemos contar, tanto com materiais motivicos retirados da exposição quanto com ideias completamente novas, como é possível encontrar logo no início do desenvolvimento, onde nos deparamos com um material de caráter mais livre, que transita entre momentos rápidos e lentos, em um peculiar gesto de *rubato*, sendo interceptado por

⁴⁶ Tradução nossa de: "The familiar term "development" can be misleading, since for today's English speakers it can imply an omnipresent working-out of expositional material within that space of the sonata. Although this is the most characteristic procedure, many development sections present "new" material in individual sections, and a few fill that zone almost entirely with contrasting material".

motivos da primeira parte da exposição. Esse trecho vai do compasso número 71 aos 87, que abaixo será exemplificado pelo excerto que se encontra nos compassos 79 aos 87:

The image displays three staves of musical notation. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a common time signature (C). It features a melodic line with slurs and dynamic markings 'ten' and 'l.v.'. Below the staff is the instruction 'Molto Rubato'. The second staff continues the melody, marked with 'precipitar', 'slow', and 'afrett', and includes sixteenth-note passages with '6' above them. The third staff also features 'slow' and 'afrett' markings and similar sixteenth-note passages. The music concludes with a final cadence.

Exemplo 31: Sonata, c. 79-87. Allegro Moderato.

O desenvolvimento segue com este mesmo padrão, misturando materiais novos com elementos já encontrados na exposição. Além disso, encontramos algumas seções modulatórias, que desenvolvem retoricamente as ideias apresentadas na exposição. Após esse período de instabilidade harmônica, as primeiras notas da peça (exposição) entram novamente em destaque, afirmando, portanto, o começo da recapitulação.

Após uma série de diversos eventos que vão ficando cada vez mais complexos com o andar da sonata, a recapitulação vem com uma função de reciclar as ideias iniciais da composição. É uma reprise dos acontecimentos que ocorre na exposição, porém com a finalidade de reforçar a tonalidade principal, não abrindo espaço para a entrada de outro desenvolvimento. Por esse motivo, o tema secundário apresentado na recapitulação, na maioria das vezes, vem praticamente igual ao apresentado na exposição, com apenas uma diferença: ele é apresentado na tonalidade principal e não em uma tonalidade vizinha. Existem sonatas que trazem o tema secundário da recapitulação em outras tonalidades, porém o usual é

encontrar esse tema na tonalidade principal da obra. Abaixo uma breve definição feita por Hepokoski e Darcy:

Tanto historicamente como dentro da Teoria da Sonata o termo recapitulação (alemão, *Reprise*) sugere uma reciclagem pós-desenvolvimento de todos, ou a maioria, dos materiais expositivos, começando novamente com o módulo que havia sido lançado na exposição⁴⁷ (HEPOKOSKI; DARCY, 2006 p. 231).

Na sonata analisada, a recapitulação é apresentada praticamente idêntica àquela apresentada na exposição, porém contém uma diferença no sentido estrutural. Somente é recapitulada a primeira seção da exposição, não sendo apresentada, na recapitulação, a segunda seção que geralmente é apresentada na tônica e não na dominante. Essa característica pode ser interpretada como uma quebra da linearidade da peça, tendo um efeito de *quebra de expectativa*. Sendo assim, após recapitular a primeira seção da exposição, já nos deparamos com a seção final da obra, em que o material motivico se encaminha para a sua conclusão.

A parte da recapitulação da primeira seção da exposição se encontra entre os compassos 88 e 111 da obra. Todos os compassos posteriores são tidos como a cadência da obra, ou seja, um procedimento que tem o objetivo de voltar e afirmar a tonalidade original da obra, concluindo, assim, o movimento. Segue abaixo os últimos momentos da obra, em que podemos encontrar uma cadência para o acorde de mi maior (com uma quarta aumentada), que compreende a tonalidade original da peça:

⁴⁷ Tradução nossa de: "Both historically and within Sonata Theory the term recapitulation (German, *Reprise*) suggests a post developmental recycling of all or most of the expositional materials, beginning again with the module that had launched the exposition".

Molto Cresc
Exemplo 32: *Sonata*, c. 201-205.

3.4.4. Conclusão

As comparações que vimos na seção 3.4.1. foram importantes para percebermos uma clara relação entre o samba e a música de Sérgio Assad. Podemos, inclusive, apontar a perspectiva de um caminho canônico que começa pelas primeiras manifestações do samba no Brasil, com o samba de roda, passando por compositores como Pixinguinha (1897-1973), Heitor dos Prazeres (1898-1966), Garoto, entre outros; chegando então a Heitor Villa-Lobos e Radamés Gnattali, momento no qual o samba começou a ser utilizado como material primo para composições com outras pretensões artísticas, sendo este o momento no qual o cânone se caminha na direção de Sérgio Assad. Vemos, então, que utilização do samba por Sérgio é consequência de uma postura composicional onde são utilizados elementos folclóricos brasileiros em um contexto diferente daquele que normalmente são apresentados.

É interessante ressaltar que esse tipo de construção não é encontrada exclusivamente na peça *Fantasia Carioca*. Em outras obras do compositor, também podemos encontrar trechos que são muito semelhantes ao analisado na seção correspondente. Em sua peça *Suíte Brasileira* (1986), composta para dois violões, Sérgio apresenta, no movimento intitulado *Samba*, o mesmo motivo encontrado na segunda seção da fantasia, levando-nos a concluir que a passagem encontrada na *Fantasia Carioca* é uma citação da passagem encontrada na *Suíte Brasileira*. Em se tratando de trechos que não são uma citação direta à suíte e à fantasia, podemos dar como exemplo a segunda seção (*Piu Mosso*) da peça *Eli's Portrait* (2004), onde

nos deparamos com uma estrutura visivelmente parecida com aquela apresentada na Fantasia Carioca, fazendo-nos concluir que o trecho também apresenta uma estrutura relacionada ao samba:

The image shows a musical score for 'Eli's Portrait' in 3/4 time, spanning measures 53 to 58. The score is written on a grand staff with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is primarily in the right hand, with a supporting bass line in the left hand. Three specific sections of the music are enclosed in black rectangular boxes to highlight similarities with 'Fantasia Carioca': a box around measures 53-54, another around measures 55-56, and a third around measures 57-58. The highlighted sections feature rhythmic patterns and melodic contours characteristic of samba music.

Exemplo 33: *Eli's Portrait*, c. 53-58. Em destaque os excertos que mais se assemelham com a *Fantasia Carioca*.

Podemos utilizar da mesma perspectiva apresentada acima, quando nos deparamos com os elementos da modinha na obra de Sérgio Assad. Praticamente todos os compositores citados como referências na obra de Assad também utilizaram a modinha como material para suas composições, inclusive Tom Jobim, que, por sua vez, influenciado por Villa-Lobos, compôs modinhas. Além disso, a modinha é, certamente, uma raiz da música popular brasileira como um todo, sendo este um motivo para afirmá-la como um ponto de partida para diversos caminhos canônicos. Como afirma Kiefer, “É ponto pacífico entre os musicólogos que a modinha e o lundu são as raízes principais da música popular brasileira” (KIEFER, 1977, p. 7).

A respeito do que foi apontado na seção sobre a sonata, podemos facilmente perceber a intenção do autor em construir sua obra de acordo com a maneira pela qual eram estruturadas as sonatas do século XVIII. Essa utilização de modelos clássicos em obras contemporâneas pode ser chamada de imitações ecléticas, que, como afirma Martha Hyde, consta na utilização de formas musicais que previamente apresentadas por outros compositores:

Um segundo tipo muito diferente de imitação caracteriza as composições mais frequentemente chamadas neoclássicas. São peças em que alusões, ecos, frases, técnicas, estruturas e formas de um grupo indeterminado de compositores e estilos prévios que empurram com indiferença um ao outro. Essas características de mistura ecléticas, proeminentes nas primeiras obras neoclássicas de Stravinsky, que muitas vezes unem ambas as escalas de estrutura diatônica e octatônica, e que conscientemente imitam a estrutura da frase clássica, padrões de dança simples, várias formas tonais e texturas barrocas contrapontísticas. Podemos chamar este tipo de imitação eclética ou exploradora⁴⁸. (HYDE, 1996, p. 211)

Com isso, além de afirmarmos uma relação intertextual com a sonata clássica, pela utilização de elementos encontrados nela, podemos afirmar que a *Sonata* é uma obra neoclássica, tais quais as peças feitas por Stravinsky. Isso se justifica pela perceptível utilização de imitações ecléticas em seu conteúdo.

⁴⁸ Tradução nossa de: "A second, quite different type of imitation characterizes the compositions most often called neoclassic. They are pieces in which allusions, echoes, phrases, techniques, structures, and forms from an unspecified group of earlier composers and styles all jostle each other indifferently. Such an eclectic mingling features prominently in the early neoclassic works of Stravinsky, which often join both diatonic and octatonic pitch structures and self-consciously imitate classical phrase structure, simple dance patterns, various tonal forms, and Baroque contrapuntal textures. We can call this type of imitation eclectic or exploitative".

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No terceiro capítulo do presente trabalho nos deparamos com diversas comparações entre algumas obras de Sérgio Assad com obras de diversos compositores, em sua maioria brasileiros. Vimos que, em relação à obra de Villa-Lobos e Leo Brouwer, as comparações se direcionaram, principalmente, para os elementos de textura das obras, sendo também abordados alguns elementos que, além de texturais, estão diretamente relacionados ao idiomatismo que o instrumento (violão) oferece. Por fim, foi possível constatar que esses tipos de relações entre tais compositores citados com a obra de Assad, se mostraram imitações heurísticas, pois ao mesmo tempo em que os excertos apresentados na obra de Assad mostram uma preocupação do compositor em estabelecer uma dependência aos modelos criados por Brouwer e Villa-Lobos, também mostram uma tentativa de reinventá-los. Ao que se refere à relação com a obra *Ritmata* de Edino Krieger, as analogias encontradas com a *Fantasia Carioca* foram puramente estilísticas, não configurando os mesmos tipos de relações apresentadas entre as obras de Brouwer e Villa-Lobos. Ressaltamos que os elementos musicais relacionados entre as obras de Krieger e Assad foram àqueles respectivos ao desenvolvimento temático empregado pelos compositores.

Na obra *Jobiniana Nº 3* de Sérgio Assad, foi possível encontrar uma citação da melodia inicial da canção *Desafinado* de Antônio Carlos Jobim. Essa citação, que é repetida por diversas vezes, pode ser considerada uma citação implícita, pois apesar de uma certa menção do compositor no título da obra, este fato não afirma que inevitavelmente será citada alguma obra do compositor no interior da mesma. Essa afirmação pode ser exemplificada a partir de uma pequena análise da *Jobiniana Nº 1*, que, mesmo tendo o mesmo nome da obra para violão solo, não apresenta, sequer, uma citação de alguma obra de Tom Jobim. Constata-se que, no final das contas, o nome foi o propulsor para a investigação de elementos de Jobim na obra de Assad.

Vimos que também foi possível encontrar relações entre ritmos e gêneros tradicionais brasileiros com a obra de Sérgio Assad, sendo, neste caso, o Samba e a Modinha. Esses tipos de associação se embasam na relação que Assad tem com a música popular brasileira, sendo um fato importante para sua vida de músico e compositor. Acaba se constatando, então, de acordo com as evidências históricas,

uma relação canônica entre esses elementos tradicionais brasileiros com os contidos nas obras de Assad, criando elos, por exemplo, com a obra *Lamentos do Morro de Garoto* e com a modinha-valsa *Triste Vida*. Inclusive, a meu ver, esses tipos de relações canônicas podem ser encontradas em diversas das músicas de Assad em relação aos mais variados elementos tradicionais da música folclórica e popular brasileira.

Além de apresentarmos uma comparação entre obras de Assad com elementos folclóricos e populares do Brasil, foi também possível a comparação com um tipo de forma musical criada e muito difundida na Europa, sendo esta vastamente conhecida como a forma sonata. Foi possível estabelecer comparações de diversas profundidades, começando pelos elementos estruturais da intitulada *grande sonata* e culminando em detalhes referentes ao primeiro movimento, intitulado como *Allegro-de-sonata*. Desta maneira foi possível constatar a intenção do compositor em criar uma típica forma sonata, levando-nos a considerar esse tipo de manifestação como uma imitação eclética, ou seja, o ato de trazer novamente à tona os elementos tradicionais clássicos, o que também conhecemos como neoclassicismo.

Vimos também que os resultados encontrados são facilmente possíveis de serem utilizados em outras obras do compositor, levando essas relações a um conjunto de obras muito maior do que o escopo utilizado para a análise. Isso é muito importante para percebermos que esses tipos de ocorrências não são meros detalhes, mas que fazem parte de sua posição estética como compositor, eles têm uma importância significativa em relação a todo seu trabalho composicional, bem como em relação à composição para violão no Brasil. Isso nos faz pensar em todo o caminho percorrido pela composição para violão no Brasil e para onde provavelmente caminhará.

Longe de tentar esgotar todas as possibilidades intertextuais na obra de Sérgio Assad, esse trabalho quis mostrar o potencial que esses tipos de relações apresentam dentro de suas obras. As relações são diversas e podem ser utilizadas em múltiplos meios, pois, tanto compositores quanto instrumentistas, teóricos e amantes do instrumento podem se beneficiar com os resultados obtidos. O que vimos aqui, foi um esboço do que ainda se pode fazer com as obras de Assad no campo da análise intertextual. Como exemplo, ainda é possível afirmar relações de intertextualidade com Radamés Gnattali, Egberto Gismonti, Dušan Bogdanović,

Ernesto Nazareth, Augustin Barrios, entre outros, no que se refere a compositores; e à valsa, o jazz, à música grega, a música libanesa, entre outras, no que se refere a gêneros e ritmos musicais.

Por fim, podemos constatar que é realmente possível encontrar elementos híbridos e de influência nas composições de Sérgio Assad, elementos esses que são apresentados de diversas maneiras, seja pela técnica composicional, pela influência direta e indireta de compositores da música universal ou pelo estilo da sua época. Vimos também, que a análise permite aprofundarmo-nos na obra do compositor de uma maneira construtiva, fazendo-nos ouvir as obras de maneira diferente e provavelmente as executar também de modo distinto. Espera-se que tanto o ouvinte quanto o interprete, teórico e compositor possam aproveitar dos resultados aqui apresentados. Seja em novas ideias para composições, seja por uma nova perspectiva interpretativa ou por meios analíticos ainda não explorados em Sérgio Assad.

REFERÊNCIAS

1. Livros, Tratados, Métodos e Similares.

ANDRADE, M. **Melodias Registradas por Meios Não-Mecânicos**. Arquivo folclórico da Discoteca Municipal. Vol. 1. São Paulo: 1946.

ARAÚJO, M. **A Modinha e o Lundu no Século XVIII**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.

ARISTOTELES. **Poética**. Bilingue grego-port. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

BARBOSA, O. **Samba**. 2ª. Edição. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. (Org.). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin**. São Paulo: Edusp, 1999.

BARTHES, R. **S/Z**. Trans. R. Miller. New York: Hill and Wang, 1974.

BARTHES, R. **The Pleasure of the Text**. Trans. R. Miller. New York: Hill and Wang, 1975.

BERRY, W. **Structural Functions in Music**. New York: Dover Publications, 1976.

BLOOM, H. **A angústia da Influência**. Tradução: Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BOGDANOVIC, D. **Counterpoint for Guitar: With Improvisation in the Renaissance Style and Study in Motivic Metamorphosis**. Ancona, Italy: Bèrben Edizioni, 1996.

CARVALHAL, T. F. **Literatura Comparada**. 2a ed. São Paulo: Ática, 1992.

CLAYTON, J.; ROTHSTEIN, E. **Influence and Intertextuality in Literary History**. Madison, University of Wisconsin Press, 1991.

DUDEQUE, N. **História do Violão**. Curitiba: Editora UFPR, 1994.

ECO, U. **O Nome da Rosa**. Tradução: Maria Celeste Pinto. Lisboa: Círculo de Leitores, 1980.

FOUCAULT, M. **The Archaeology of Knowledge**. Trans. A. M. Sheridan Smith. New York: Pantheon Books, 1972.

GRASS, G. **The Tin Drum**. Trans. R. Manheim. New York: Random House, 1959.

GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **História da Música Ocidental**. 4a Edição. Lisboa: Gradiva, 2007.

HEPOKOSKI, J.; DARCY, W. **The Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata**. New York: Oxford University Press, 2006.

KIEFER, B. **A modinha e o lundu: duas raízes da música popular brasileira**. Porto Alegre: Movimento, 1977.

KOCH, I. V. **Ler e compreender: os sentidos do texto**/Ingedore Villaça Koch e Vanda Maria Elias. 2. Ed. – São Paulo: Contexto, 2006.

KOCH, I. V. **Introdução à lingüística textual**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. STAM, R. **Bakhtin: Da Teoria Literária à Cultura de Massa**. São Paulo: Ática, 2000. (Série Temas Literatura e Sociedade, v.20).

KLEIN, M. L. **Intertextuality in Western Art Music**. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

MEYER, L. B. **Style and Music: theory, history, and ideology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.

PEREIRA, M. **Ritmos Brasileiros para Violão**. Rio de Janeiro: GPA, 2006.

PRADA, T. **Violão: de Villa-Lobos a Leo Brouwer**. São Paulo: Terceira Margem, 2008.

ROSEN, C. **Sonata Forms**. Rev. ed. New York: Norton, 1988.

SCHOENBERG, A. **Fundamentos da Composição Musical**. Tradução: Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1996.

2. Teses e Monografias.

OLIVEIRA, T. C. A. **Sérgio Assad: sua linguagem estético-musical através da análise de *Aquarelle* para violão solo**. 273 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

POLETTO, F. G. **Saudade do Brasil: Tom Jobim na cena musical brasileira (1963-1976)**. 299 f. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, 2010.

VICENS, G. C. L. **The Arrangements of Roland Dyens and Sérgio Assad: Innovations in adapting jazz standarts and jazz-influenced popular works to the solo classical guitar**. 91 f. Tese (Doutorado em Música) - The University of Arizona, Arizona, 2009.

3. Revistas Especializadas.

AMADOR, E. **La Guitarra em Cuba** in El encordado – revista de guitarra. Estocolmo: nº2, abril 1992.

BARBOSA, L. P.; BARRENECHEA, L. **A intertextualidade musical como fenômeno**: um estudo sobre a influência da música de Chopin nas 12 Valsas de Esquina de Francisco Mignone. Em Pauta, Porto Alegre, v. 16, n. 26, janeiro a junho 2005.

GORDON, D. **Leo Brouwer**: Cuban Classicist. Guitar Player Nº 20. New York: janeiro, 1986.

HYDE, M. **Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music**. Music Theory Spectrum, Vol. 18, No. 2 (Autumn, 1996), pp. 200-235.

ROSSATO, S. L.; MÉA, C. H. P. D. **Intertextualidade e Polifonia**: semelhanças e diferenças. Série: Artes, Letras e Comunicação, V. 5, N.1, p. 171-193. Santa Maria: Disciplinarum Scientia, 2004.

SOUZA, E. L. **A Intertextualidade como Fio Condutor nos Processos de Criação e Interpretação da Sonatina para Violão de José Alberto Kaplan**. N.1, p. 26-43. João Pessoa: Claves, 2006.

ZANI, R. **Intertextualidade**: considerações em torno do dialogismo. Porto Alegre: Em Questão, V. 9, N.1, p.120-132, Jan/Jun. 2003.

4. Partituras.

ASSAD, S. **Aquarelle**. Paris: Henry Lemoine Editions, 1992.

ASSAD, S. **Eli's Portrait**. Cópia de partitura em manuscrito, 2004.

ASSAD, S. **Fantasia Carioca**. Cópia de partitura em manuscrito, 1998.

ASSAD, S. **Jobiniana Nº3**. GSP, 1996.

ASSAD, S. **Sonata**. Tóquio Gendai Magazine, 1999.

BROUWER, L. **Danza Característica**. Alemanha: Schott, 1957.

BROUWER, L. **Elogio de la Danza**. 1964.

BROUWER, L. **La Espiral Eterna**. 1971.

BROUWER, L. **Sonata**. Madrid: Agenjo, 1990.

BROUWER, L. **Variations Sur um Thème de Django Reinhardt**. Paris: Transatlantiques, 1985.

KRIEGER, E. **Ritmata**. Paris: Max Eschig, 1975.

SARDINHA, A. A. **Lamentos do Morro**. Arlequim, 1980.

VILLA-LOBOS, H. **Bachianas Brasileiras Nº4**. CMP, 1948.

VILLA-LOBOS, H. **Estudo Nº10**. Paris: Max Eschig, 1929.

VILLA-LOBOS, H. **Prelúdio Nº1**. Paris: Max Eschig, 1954.

VILLA-LOBOS, H. **Prelúdio Nº5**. Paris: Max Eschig, 1954.

5. Gravações em CD.

ASSAD, S. **A Very Special Album**. Audio. CD. GHA, 1999.

FUKUDA, S. **Sonata**. Áudio. CD. DENON, 2001.

FUKUDA, S. **Voyage**. Audio. CD. DENON, 2003.

RUSSELL, D. **For David: Music Written for David Russell**. Audio. CD. Guitar Telarc International, 2009.

VIANNA, A. **Aliéksey Vianna plays Sérgio Assad**. Áudio. CD. GSP, 2005.

6. Internet e demais recursos eletrônicos.

UA NEWS. **Website oficial de notícias da Universidade do Arizona**. Disponível em: <http://uanews.org/story/ua-honorary-degrees-commend-five-leaders>. Acesso em 10/09/2012.

ZANON, F. **Violão com Fábio Zanon**. Programa apresentado na Rádio Cultura FM. Disponível em: <http://vcfz.blogspot.com.br/2006/08/35-srgio-assad.html>. 2006.

7. Entrevistas.

ASSAD, S. **Entrevista conduzida por Aluísio Coelho em 31/03/2012**. Curitiba-PR/San Francisco-USA. Áudio.

ASSAD, S. **Entrevista conduzida por Luciano César Morais em 08/2006**. São Paulo-SP. Audio.

8. ANEXOS

1. Catalogos das Obras de Sérgio Assad.

- **Três Cenas Brasileiras (1984)** – Para dois violões.

- I. Recife dos Corais.

- II. Vitoria Regia

- III. Pinote

- **Suite Brasileira (1986)** – Para dois violões.

- I. Baião

- II. Canção e Samba

- **Aquarelle (1986)** – Para violão solo.

- I. Divertimento

- II. Valseana

- III. Prelúdio e toccatina

- **Jobiniana 1 (1986)** – Para dois violões.

- **Jobiniana 2 (1988)** – Para flauta e violão.

- **Children's Cradle (1992)** – Para violão solo.

- I. Dreams

- II. Cradle Song

- III. Morning's Rag

- **Saga dos Migrantes (1992)** – Para dois violões.

- I. Trem da Ilusão

- II. Metropolis

- III. Saudades

- IV. Retirantes

- V. Dança Antagônica

- **Giornatta a Nettuno (1993)** – Para orquestra violões.

- **Fantasia Carioca (1994)** – Para violão solo.

- **Suite "Summer Garden" (1994)** – Para dois violões.

I. Opening

II. Summer Garden

III. Farewell

IV. The Friends

V. Unbalanced

VI. Train of Thoughts

VII. First Encounter

VIII. The Old Man

IX. Walk on a Bridge

X. The Morgue

XI. The Well

XII. Water Frenzy

XIII. Watermelon

XIV. Helping Hands

XV. Rain Storm

XVI. Remembrance

XVII. A Search

XVIII. Dreams

XIX. Passage

XX. Invitation

XXI. Butterflies

- **Winter Impressions (1996)** – Para flauta, viola e violão.

- **Jobiniana 3 (1996)** – Para violão solo.

- **The Chase (1996)** – Para dois violões.

- **Campusca (1996)** – Para dois violões.

- **Eterna (1996)** – Para dois violões.

- **Andalucia (1996)** – Para violino e dois violões.

- **Fantasy on Dark Eyes (1996)** – Para violino e dois violões.

- **Istanbul (Awakening, Turkish Dance) (1996)** – Para violino e dois violões.

- **Tatras (1996)** – Para violino e dois violões.

- **Gypsy Songs (1996)** – Para violino e dois violões.

- **Vardar's Boat (1996)** – Para violino e dois violões.

- **Circulo Mágico (1997)** – Para flauta e violão.

- **Uarekena (1997)** – Para quatro violões.
I. The Frozen Garden
II. Blue Solitude
III. Fire Place

- **Fantasia Carioca bis (1998)** – Para dois violões e orquestra de câmara.

- **Un abbraccio a João (1998)** – Para Clarinete e Violão.

- **Menino (1998)** – Para Clarinete e Violão.

- **Grumari (1998)** – Para Clarinete e Violão.

- **Violetas Azuis (1998)** – Para Clarinete e Violão.

- **Champ (1998)** – Para Clarinete e Violão.

- **Velho Retrato (1998)** – Para Clarinete e Violão.

- **Hopscotch (1998)** – Para Clarinete e Violão.

- **Mangabeira (1998)** – Para Clarinete e Violão.

- **Angela (1998)** – Para Clarinete e Violão.

- **Espantelho (1998) (Ballet)** – Para orquestra de câmara.

- **Sonata (1999)** – Para violão solo.
 - I. Andante
 - II. Allegro Moderato
 - III. Presto

- **Mikis Concerto Fantasia (1999)** – Para violão e orquestra de cordas.
 - I. Andante
 - II. Allegro
 - III. Vivace

- **Three Greek letters (2000)** – Para violão solo.

- **Jobiniana 4 (2001)** – Para cello e violão.

- **Concerto Originis (2001)** – Concerto triplo para violino, dois violões, e orquestra de câmara.

- **Três divertimentos (2002)** – Para violão solo.
 - I. Arpoador
 - II. Abaeté
 - III. Parati

- **Menino (2003)** – Para cello e dois violões.

- **Menino (2003)** – Para flauta, viola e violão.

- **Five World Dances (2002)** – Para violão e quarteto de cordas.
 - I. Oriente médio
 - II. Africana
 - III. Celta
 - IV. Balcans
 - V. Latino Americana

- **Eli's Portrait (2004)** – Para violão solo.

- **Dos Canciones (2004)** – Para canto e violão.
 - I. Hop
 - II. Certitumbre

- **Itaipava (2006)** – Para flauta, violino, clarinete, violoncelo e piano.

- **Tahia Li Ossoulina (2006)** – Para dois violões.

- **Trois Brésiliens à Saint Paul (2007)** – Para orquestra de violões.
 - I. Le Naif
 - II. La jouyesse
 - III. Le reveur
 - IV. Rencontre a Tricastin

- **Piatã (2007)** – Para coro e dois violões.

- **Impressões Ibéricas (2007)** – Para violão solo.
 - I. Astúrias
 - II. Valência
 - III. Andaluzia

- **Valsa de Outono (2008)** – Para violão solo.

- **Seis Brevidades (2008)** – Para violão solo.

- I. Chuva
- II. Tarde
- III. Feliz
- IV. Ginga
- V. Cantiga
- VI. Saltitante

- **Sandy's Portrait (2012)** – Para violão solo.

- I. Prelude
- II. Passacaille
- III. Toccata

2. Entrevista com Sérgio Assad.

1. Como você se tornou compositor?

Eu comecei a tocar violão quando tinha 12 anos. Eu sempre quis tocar desde que eu era bem menor, mas não rolou a oportunidade. Eu vivia em uma “casa de música”. Meu pai era chorão e trazia sempre músicos para casa, era aquela passeata de músicos por toda casa. Mas aos 12 anos eu finalmente comecei a tocar violão e percebi, logo depois, que eu conseguia fazer música. Aos 13 anos eu participei dos primeiros festivais estudantis de música popular e ganhei! Então eu conseguia fazer coisas decentes já aos 13 anos de idade. Eu não sei... Você não aprende essa história. Eu tinha sentido de proporção. Sei lá... Eu sabia fazer. E fiz muitas canções entre os 13 e os meus 18 anos. É o que eu achava que eu ia fazer. Nessa primeira fase, o que eu tinha dificuldade era encontrar... Por que eu nunca fui de escrever *lyrics*, de escrever poesia e me faltavam parceiros. Eu tinha um parceiro lá no interior de São Paulo, que foi meu parceiro nesses primeiros anos. Depois que eu fui para o Rio eu perdi a parceria. Aí fiquei dos 15 aos 18 anos meio que fazendo as coisas sozinho e tal, mas era melhor ter um parceiro, alguém que me escrevesse letras. Eu consegui alguém por lá mas não era tão bom assim. Eu preferia o meu parceiro lá do interior que era da minha idade. Era garoto mas sabia escrever bem

pra caramba também. E aos 18 anos, bom... Eu entrei pra faculdade. Quando eu entrei pra faculdade no Rio, para fazer na realidade regência. Eu entrei na UFRJ para fazer regência por que não tinha o bacharelado em violão. Na época ainda não tinha. E eu fui fazer regência, mas queria mesmo é fazer composição, mas eu não achava que podia fazer uma vida como compositor. Eu imaginava que fosse impossível. Conheci alguns alunos de composição. Nestor de Hollanda, Antonio Jardim. Algumas das pessoas daquela época. O Nestor de Hollanda Cavalcanti já era um cara mais velho, ele estava lá já há alguns anos. Era um cara que escrevia muito bem, que sabia muito. Era muito focado na música que se fazia na época. Música dodecafonía, música serialista. Eu via aqueles papos todos e ficava meio inibido. Por que se você fizesse música tonal naquela época era um sacrilégio. Ninguém fazia música tonal. Aí eu simplesmente deixei de tentar escrever. Por que eu já tinha começado a querer escrever coisas para violão naquela época. Aí eu simplesmente desisti e investi muito nas coisas do duo em fazer arranjos e tal, mas continuei a fazer timidamente algumas poucas coisas. Quando a gente começou a viajar para o exterior – o Odair e eu, no início dos anos 80 – eu timidamente comecei a tocar coisas que eu tinha feito bem simples para duo de violões. Eu percebi que as pessoas gostavam muito. Eu já tinha 30 anos quando eu voltei a escrever. Primeiro timidamente só para dois violões. Depois em 86 eu escrevi minha primeira obra solo para violão que foi a *Aquarelle*, a primeira coisa que eu escrevi para violão solo.

2. O que mais ajudou você a desenvolver sua carreira como compositor?

Eu sou autodidata, eu não tive aula de composição. Formalmente não. Eu li muitos livros, conversei com muita gente... Eu concordo com uma coisa que o Britten falou, ele disse: você não ensina composição para ninguém. Ninguém ensina composição para ninguém, ou seja, você não aprende a compor. Você aprende a usar as ferramentas de composição. Isso eu acho que é uma verdade. Na minha opinião, eu acho que na realidade qualquer um pode compor. Basta você ter um conhecimento de harmonia, saber improvisar sobre acordes de passagem e você consegue escrever coisas. Você consegue fazer canções pelo menos. A canção é base de aprendizado de um cara que quer compor. Se você consegue fazer uma canção, eventualmente você consegue expandir aquilo e escrever coisas mais

complexas, depende do que você tenha como objetivo. Eu acho que todo mundo pode fazer, agora, qual vai ser a qualidade disso que é discutível. Tem gente que consegue fazer coisas fantásticas, mais criativas do que outros. Essas pessoas que são mais antenadas. Você pega um cara que nem o Guinga, por exemplo. O Guinga não sabe música direito, nunca estudou direito. Mas vai fazer o que ele faz! Ele é meio único... O cara tem uma antena ligada em uma coisa harmônica lá que é muito pessoal. É muito bonito o que ele faz.

3. Quais são suas influencias?

A minha intenção, desde o início, foi escrever coisas para violão e escrever coisas para violão ligadas à música de câmara. Eu sempre quis fazer muita música de câmara, por que eu sou músico camerista. Eu sempre toquei com meu irmão e quis expandir um pouco essa história do violão com outros instrumentos. Eu escrevi coisas para violão sempre com outros instrumentos, com flauta, clarineta, violoncelo. Fui fazendo... eu não sou muito bom em divulgar minhas coisas. Eu não tenho nada... tenho uma pequena parte das minhas coisas sendo publicada. Boa parte fica guardada num armário. Mas me dá prazer escrever. Depois dos meus quarenta anos que eu passei a escrever mais... e mais recentemente, mais ainda. Então, quando você já tem uma rodagem, já passou muito tempo. Você procura fontes de inspiração, é claro. Essas fontes de inspiração podem vir de várias coisas. Elas podem vir de algo que você tenha lido, de uma experiência que você tenha vivido. As fontes de inspiração são inúmeras. Você não busca explicitamente uma coisa, você está vivendo, você está passando por coisas, você pode ver uma cena que tenha sido emocionante e você pode se inspirar por aquilo e escrever algo. Depende do que seja o objetivo da sua música. Você quer fazer uma música descritiva? Sim! Então você vai ler algo, basear o que você está pensando em algo que você tenha lido, ter fundamento naquilo que você está querendo escrever. Você sempre se baseia em alguma coisa para escrever algo, você não sai escrevendo música. Você tem que ter uma coisa que vai dar ignição a tua primeira ideia. Por trás de qualquer coisa que eu escreva tem sempre uma história, pode ter sido baseada em uma história que eu li, em uma ideia que eu tenha tido sobre alguma coisa outra, que de repente acaba se materializando ali e eu acabo escrevendo em função daquilo.

4. Sua obra é intencionalmente híbrida?

O discurso musical não é diferente. Se você pensar em qualquer discurso musical, sobretudo no século XX, o que você faz? Você desenvolve uma habilidade, independente do seu gosto harmônico ou da sua estrutura melódica, de desenvolver tensões e distensões. Essa tensão pode ser provocada em blocos grandes de tensão e a distensão em blocos menores. Mas música é isso, tensão e distensão. Pelo menos na música ocidental é assim. Que é a base, na realidade, da música clássica. A música popular não tem isso. Tem as tensões dos acordes, as tensões harmônicas que se resolvem, mas não tem grandes picos de tensão. Isso não existe em música popular. Vamos pegar um grande exemplo, do nosso querido Villa-Lobos. Villa-Lobos foi e continua sendo o maior compositor que agente teve. Ele tinha uma habilidade em criar tensão, de inserir dentro da música brasileira um elemento que agente não tem. Agente não tem um elemento dramático na música brasileira. Se pensar bem, esse elemento está faltando. Música brasileira é mais *happy*, desde a modinha. Aquela coisa mais bonita, com harmonias bem definidas e resolvidas, as danças todas. Como é que você vai fazer drama em dança? Drama em lundu? Drama em choro? Não tem drama. Mas o Villa-Lobos conseguiu colocar drama. Que tem mais haver com leste europeu do que com o lado de cá. Eu acho isso uma façanha na realidade. Eu não conheço outra pessoa que tenha feito isso bem, no Brasil eu não sei. Você provoca tensões de outras formas, dependendo da linguagem que você queira ter na tua música.

Agora, pessoalmente, eu acho que o melhor na música brasileira é a música popular. Que é a música que mais exprime o que nós somos. Exprime realmente o que é a diversidade cultural do Brasil. E você tem tanta riqueza nessa música, que você pode visitá-la de várias formas. O que eu faço não é diferente do que Villa-Lobos fez. Você pega a coisa do folclore e você dá um tratamento diferente, que é personalizado. Villa-Lobos também foi chorão. Agora, a preocupação dele era atingir uma linguagem mais elaborada, que acaba se afastando um pouco das raízes. Você parte de uma coisa simples, digamos, e você a leva a um nível muito alto, ou seja, você afasta um pouco da raiz. Nesse sentido a música dele também é híbrida. Por que está baseado em uma coisa que é tradicional. A minha música é intencionalmente híbrida, quer dizer, eu visito as coisas de música popular brasileira que é o que eu vivi. Eu nasci ouvindo chorinho e isso foi que eu, até eu chegar aos

meus dezoito anos, quando eu entrei para a escola e comecei a realmente aprender música, a minha experiência com música era a música brasileira popular. Era o que eu curti. A coisa que eu conseguia, digamos, fazer uma certa concessão do que eu gostava de ouvir era *Jazz*. Eu gostava de ouvir *Jazz* americano. Eu ouvia muito a música latina americana também, meu pai era fascinado por tango e essas coisas todas, mas eu ouvia música popular. Eu nunca ouvia música erudita a não ser quando eu fui para a escola e realmente passei a ter conhecimento de que existiam outras coisas. Até meus dezoito anos eu não sabia. O fato de que você passou dezoito anos de sua vida recebendo um certo tipo de influência, ainda mais nesses primeiros anos, é muito difícil você falar assim: “olha, não quero saber disso, vou fazer outra coisa”. Não existe isso. É como você negar suas origens. Eu não vou sair daqui para frente fazendo música dodecafônica.

Mais recentemente eu tenho escrito muita coisa baseada em modos do oriente médio, mas eu tenho um motivo para fazer isso, não é somente por que eu curto o som, mas por que eu sou descendente de libanês. Então eu quero resgatar um pouquinho dessa coisa que talvez esteja lá ainda. Eu tenho a convicção de que cada vez vai se fazer mais, mais e mais essa coisa misturada. Por que agente é uma comunidade internacional que se está conhecendo muito. Eu acho que este é o futuro, misturar coisas.

5. Fale um pouco sobre as Jobinianas.

Eu fiz 4 Jobinianas. Eu sempre gostei muito da capacidade melódica do Tom Jobim, eu acho que em termos de capacidade melódica para a música brasileira ele não tem igual. Ele foi o melhor. Realmente de uma diversidade incrível. Ele podia fazer música linear bem cômoda, como a música popular mais bonita que eu já ouvi. Muito novo, sempre fresco. E o cara continua sendo fresco a vida inteira. Realmente de primeiro nível.

Nas Jobinianas, a intenção era só visitar um pouquinho as coisas que eu gosto no Jobim, que é, às vezes, a construção melódica que eu acho legal. Às vezes são as coisas harmônicas que eu também gosto. Elas foram assim, cada uma diferente. Na primeira Jobiniana eu achava que ela parecia com a música de Jobim, por isso que eu coloquei esse título. Parecia com música do Jobim, só isso. A segunda... aí eu não sei por que eu resolvi fazer, sair misturando. Eu fiz a segunda

com flauta. Ali, pela primeira vez, eu usei fragmentos de coisas do Jobim, mas eu tentei ocultar os fragmentos o máximo que eu pude. Eu não quis deixar evidente que estava em cima daquilo, embora tenha [cantou um trecho da melodia da música *Águas de Março*] e pedaços da *Luiza*. A número 3, na realidade eu misturei coisas do Jobim. Tem fragmentos da música dele. Tem o desafinado, que eu botei realmente um *pitch* diferente, que você fica dissociado, ao invés de você tocar linear você à toca cheio de ângulos. Eu botei aquilo e obviamente coisas de Leo Brouwer. Eu misturei duas coisas que eu gosto. Por que eu gosto do Leo. Foi intencional, realmente, misturar duas pessoas que eu admiro, que eu gosto. Na número 4, eu fui o mais diferente que eu pude na coisa harmônica do Jobim. Não tem nada muito a ver, com exceção do momento central. Eu sempre gostei muito da *Quebra Pedra*, então tem aquele ritmo do *Stone Flower* ali, só. Mas não tem nada da harmonia, não tem esse tipo de preocupação não. Do ponto de vista formal, é a mais elaborada delas. Que eu uso mais repetições de motivo, inversão de coisas, é a que eu elaborei mais. A minha intenção era ter feito mais. Cada vez eu ia fazer uma com uma forma diferente, uma maneira de pensar diferente. Mas sempre pegando coisas de Jobim.

6. Fale um pouco sobre a Aquarelle.

Quando eu escrevi a *Aquarelle*, foi à primeira tentativa de eu escrever para violão solo, eu escrevi para o Roberto Alceu. Que na época eu estava morando em Paris e visitava sempre o Roberto. Uma vez ele falou assim “se você escrever eu toco”, e aí eu escrevi a música. Entreguei ao Roberto e, na realidade, ele nunca tocou. Foi passando o tempo e em 87 agente foi tocar em Israel, em um festival de violão, e eu encontrei o David Russell. Na época eu estava tocando a Aquarela. Eu mostrei pra ele e ele “eu quero tocar isso!”. Mandei a música para ele e ele realmente passou a tocar um pouco depois. Aí quando eu publiquei a música, eu a dediquei para ele. Mas na realidade não foi escrita para ele.

Na época, quando eu estava escrevendo, eu estava casado com uma francesa. A minha mulher pintava com aquarela. Eu achava bonito aquilo. Você bota em uma seda um pingo de tinta e o negócio espalha. Então, ela criava um mosaico com diversas cores e às vezes tinha que impedir que a tinta vá para direções não desejadas. Essa combinação de cores que se espalhava eu achava bonito pra

caramba, e foi que deu a ideia de eu fazer com música. Você usa três notas e vai expandindo aquilo, fazendo virar um desenho. Uma coisa que você pode até visualizar.

[Isso em todos os movimentos?]

Não. Foi no primeiro movimento. Você pode ver que o primeiro movimento é baseado nisso. A abertura é toda baseada nisso. Depois a abertura desenvolve uma certa célula rítmica que a minha coisa brasileira. Isso é seccional, as seções são bem estruturadas.

A *Valseana* não tem nada a ver com essa coisa formal. É uma música que eu tinha feito antes, mas eu achava que encaixava dentro daquele molde. Como eu queria fazer três peças, por que eram três pontos. São três pontos diferentes. A primeira, segunda e terceira cor.

O terceiro realmente foi o *retake* das três notas. Eu sempre achei a escritura de violão fica sempre muito sobrecarregada a parte dos agudos. Por que você tem o polegar para tocar as partes graves e nada mais. Você não tem a mão esquerda do piano por exemplo. Eu sempre achei isso uma falha muito grande. Então eu ali queria fazer um negocio que fosse mais movimentada a parte grave. Então, eu harmonizei as três notas, bem lentamente, e vou introduzindo coisas novas ali até chegar àquela seção que é mais rápida, que toda a parte grave é articulada. Como se fosse à mão esquerda do instrumento. Aí você repete as três notas por cima.

7. Fale um pouco sobre a Fantasia Carioca.

A *Fantasia Carioca* eu escrevi para o Odair, que nunca tocou. Na época ele estava querendo fazer algumas coisas, mas acabou não fazendo. Aí ficou pra lá e ficou arquivado. Ficou guardado. Eu escrevi a *Fantasia Carioca* em 94, essa música só foi tocada pelo Alieksey muito tempo depois. Eu tinha esquecido que eu tinha feito essa música. Quando o Alieksey veio falar comigo, por que queria fazer um disco e estava preparando essa história, eu nem lembrava da *Fantasia Carioca*. Nem falei para ele que tinha, aí ele estava conversando com Byron Fogo, um cara

que tem muito das minhas coisas, e o Byron falou que eu tinha essa fantasia. Aí entreguei e ele foi o primeiro a gravar.

Naquela época eu estava muito preocupado em escrever essa coisa motivística, eu fazia um motivo e queria explorar aquele motivo ao máximo. Na Fantasia eu achei legal fazer, por que eu fico usando aquele tema da fantasia em todas as seções, com a exceção de uma no meio que é mais livre, mas tudo elaborado em cima daquele fragmento maior – é extenso, um fragmento grande – e que você vai tratando aquilo harmonicamente diferente, com mundos diferentes, cada vez uma coisa diferente. E porque é do carioca? Aquela música começou com aquele samba que você ouve no meio. Ela começou daquele jeito. Tocada como um samba. Dalí que eu fiz toda a coisa da abertura, a harmonia mudando, os trechos de passagem, até chegar ali, porque o samba é o espírito carioca. Uma fantasia em cima de uma coisa que é realmente – para mim, no meu modo de ver – estritamente carioca, que é o samba.