



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

ARMANDO CÉSAR DA SILVA

**JOBINIANAS DE SÉRGIO ASSAD – ANÁLISE DOS PROCEDIMENTOS
COMPOSICIONAIS**

Uberlândia, 2018.

ARMANDO CÉSAR DA SILVA

**JOBINIANAS DE SÉRGIO ASSAD – ANÁLISE DOS PROCEDIMENTOS
COMPOSICIONAIS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música – Mestrado Acadêmico – do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia como requisito para a obtenção do título de Mestre em Música. Área de concentração: Música.

Linha de pesquisa 1: Processos analíticos, criativos, interpretativos e historiográficos em música.

Orientador: Prof. Dr. Celso Luiz de Araujo Cintra.

Uberlândia, 2018.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

S586j Silva, Armando César da, 1990-
2018 Jobinianas de Sérgio Assad - análise dos procedimentos
composicionais [recurso eletrônico] / Armando César da Silva. - 2018.

Orientador: Celso Luiz de Araujo Cintra.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-graduação em Música.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2018.588>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. Música. 2. Assad, Sergio, 1952- -Crítica e interpretação. 3.
Música brasileira. 4. Pós-Modernismo em Música. 5. Violão. 6. Músicos
brasileiros. I. Cintra, Celso Luiz de Araujo, (Orient.) II. Universidade
Federal de Uberlândia. Programa de Pós-graduação em Música. III.
Título.

CDU: 78

Gloria Aparecida - CRB-6/2047



UFU Universidade
Federal de
Uberlândia



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - MESTRADO**

Jobinianas de Sérgio Assad – Análise dos procedimentos composicionais

Dissertação defendida em 31/07/2018.

Prof. Dr. Celso Luiz de Araujo Cintra (UFU) – Orientador

Prof. Dr. Paulo José de Siqueira Tiné (Unicamp)

Prof. Dr. Mauricio Tadeu dos Santos Orosco (UFU)

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais João Batista e Glaucia por terem me apoiado em todos os momentos e por acreditarem na minha capacidade. Serei sempre grato. Ao meu irmão Fausto Júlio pela paciência, amizade e por me fazer companhia até altas horas da madrugada nos períodos de estudo.

À minha namorada Karine Borges pela paciência, companheirismo e amor. Seus incentivos, carinhos e tranquilidade me ajudaram a manter a concentração em momentos difíceis. Sempre será minha fonte de conforto.

Ao meu orientador Dr. Celso Luiz de Araujo Cintra pelas valiosas orientações e ensinamentos que foram além do trabalho, servirão para vida toda.

Aos professores Dr. César Adriano Traldi, Dr. Daniel Luiz Barreiro, Dr. Maurício Tadeu Orosco dos Santos e Dr. Silvano Fernandes Baia pelas boas aulas e discussões.

Aos colegas do curso de Mestrado em Música da UFU por compartilharem suas experiências.

A Capes pela bolsa de estudos.

Aos meus amigos João Paulo, Eder Wilker, Phellipe Rosa, Igor de Oliveira, Daniel Pires, Roberto Segantini, Joel Souza, Rafael Milhomem, Douglas Honório e Luana Rufino, por me incentivarem a seguir com os estudos de forma objetiva e por me ajudarem a amadurecer como estudante e profissional da música.

Ao compositor e violonista Sérgio Assad pela boa recepção, pela entrevista e por responder questões cruciais para o trabalho.

Dedico esse trabalho em memória de meu pai João Batista da Cruz, que faleceu em 2016 e sentia muito orgulho do caminho que escolhi. Te amo pa!

RESUMO

Sérgio Assad (1952) é um compositor da atualidade que desempenha um papel importante no meio musical. Já produziu obras para violão solo, duos, trios, quartetos, concertos e outras formações diversas. Suas composições contribuem para a expansão do repertório violonístico além de empregar diversas técnicas composicionais que intensificam o interesse dos músicos por sua produção. Assad também faz referência a formas musicais antigas, gêneros musicais brasileiros, à estética impressionista e ao Jazz. Este trabalho buscou investigar os procedimentos composicionais empregados por Sérgio Assad em sua Série Jobinianas (nº 1, 2, 3 e 4), bem como o posicionamento do compositor diante das diferentes manifestações culturais na sociedade contemporânea. Essa investigação vem sendo realizada mais sistematicamente, no entanto, é muito pouca a quantidade de trabalhos que discutem os processos composicionais de Sérgio Assad, visto que esse compositor possui uma importante produção artística para o violão de concerto. Apesar de formarem uma sequência, as Jobinianas foram compostas em períodos diferentes, o que poderá nos mostrar um pouco do processo de evolução de Assad enquanto compositor. Para cumprir as metas deste trabalho, foram analisadas as técnicas composicionais de Assad, a influência da estética composicional de Tom Jobim sobre as Jobinianas e de que maneira a música popular, principalmente brasileira, é inserida em suas composições. Para atender melhor os objetivos e dar suporte teórico em relação ao posicionamento de Assad como compositor, levantamos algumas discussões sobre pós-modernismo, hibridismo e intertextualidade em música.

Palavras-chave: Sérgio Assad, Processos composicionais, Violão, Pós-Modernismo em Música.

ABSTRACT

Sérgio Assad (1952) is a composer who plays an important role in the current musical environment. He has already produced works for solo guitar, duos, trios, quartets, concerts and other formations. His compositions contribute to the expansion of the repertoire of music, as well as employing several compositional techniques that intensify the interest of musicians in his production. Assad also refers to ancient musical forms, Brazilian musical genres, Impressionist aesthetics and Jazz. This work sought to investigate the compositional procedures employed by Sérgio Assad in his series *Jobinianas* (nº 1, 2, 3 and 4), as well as the position of the composer before the different cultural manifestations in contemporary society. This research has been carried out more systematically, however, the number of works that discuss the compositional processes of Sérgio Assad is scarce, since this composer has an important artistic production for the concert guitar. Despite forming a sequence, the *Jobinianas* were composed in different periods, which may show us a bit of the process of evolution of Assad as a composer. To fulfill the goals of this work, we analyzed Assad's compositional techniques, the influence of Tom Jobim's compositional aesthetics on the *Jobinianas*, and how popular music, mainly Brazilian music, is inserted in his compositions. To better meet the objectives and provide theoretical support regarding Assad's position as a composer, we have raised some discussions about postmodernism, hybridism and intertextuality in music.

Keywords: Sérgio Assad, Compositional process, Guitar, Postmodernism in Music.

LISTA DE FIGURAS

Capítulo 1

FIGURA 1 – c. 88 do terceiro movimento da obra <i>Aquarelle</i> , Divertimento.....	46
FIGURA 2 – Movimento melódico em <i>Zigue Zague</i> na música <i>Frevo</i> de Egberto Gismonti. Compassos iniciais.....	47

Capítulo 2

FIGURA 3 – Apresentação do motivo inicial em oitavas na introdução (a).....	66
FIGURA 4 – Motivo inicial de quatro notas na introdução (a').....	66
FIGURA 5 – Acorde D7M(13).....	67
FIGURA 6 – c. 14 ao 16. Ritmo três contra dois.....	67
FIGURA 7 – c. 9 ao 11. Contraponto feito sobre o modo RÉ lídio e LÁ lídio. Imitação quarta aumentada (4A) acima	68
FIGURA 8 – c. 17 ao 19. Cadências II – V – I e a estrutura harmônica (bII7M), considerada por muitos autores como um acorde napolitano.....	68
FIGURA 9 – Padrão em 2ª menores.....	70
FIGURA 10 – Desenvolvimento harmônico e rítmico do Violão 2.....	70
FIGURA 11 – c. 23 ao 26. Tensões do acorde de RÉ Maior. Desenvolvimento melódico de caráter improvisado.....	71
FIGURA 12 – Movimentação em zigue zague e modulação para DÓ# Maior.....	71
FIGURA 13 – c. 31 ao 35. Texturas polifônicas e ritmos três contra dois.....	73
FIGURA 14 – Notas extraídas do c. 32.....	73
FIGURA 15 – Saltos de 3ª e 4ª padronizados em movimento zigue zague.....	73
FIGURA 16 – Cadência II m7 subV7 I7M.....	74
FIGURA 17 – c. 57. Nova ideia musical.....	74
FIGURA 18 – Melodias da seção B.....	75
FIGURA 19 – C. 58. Linhas melódicas em movimento contrário.....	75
FIGURA 20 – Ideia musical 1.....	76
FIGURA 21 – c. 91, 92 e 93 da <i>Jobiniana</i> nº 1.....	76
FIGURA 22 – Melodia extraída da canção <i>Luiza</i>	79
FIGURA 23 – Passagem cromática de <i>Luiza</i> para retornar à ideia principal.....	79
FIGURA 24 – Motivo principal da canção <i>Luiza</i>	79
FIGURA 25 – Motivo principal alterado melodicamente.....	79
FIGURA 26 – Trecho de passagem para retomar o motivo inicial.....	79
FIGURA 27 – Padrão 1, c. 25 e 26. Movimento descendente.....	80

FIGURA 28 – Início da canção <i>Águas de março</i>	80
FIGURA 29 – Motivo principal da canção <i>Águas de março</i>	81
FIGURA 30 – Padrão 1.....	81
FIGURA 31 – Variação melódica.....	81
FIGURA 32 – Movimento cromático na nota mais aguda.....	81
FIGURA 33 – c. 1 e 2 da Jobiniana nº2. Citação da canção <i>Luiza</i>	83
FIGURA 34 – Referência para a citação.....	83
FIGURA 35 – Fig. 35: c. 5. Padrão 1 feito pela flauta.....	83
FIGURA 36 – c. 8 e 12. Saltos de 3ª.....	84
FIGURA 37 – c. 9 ao 11. Padrão 1 com intervalos mais distantes, formando quartas e quintas justas em movimento zigue zague.....	84
FIGURA 38 – c. 14 e 15. Padrão 1 com saltos de quinta e variação de ritmo.....	84
FIGURA 39 – c. 6 ao 8. Trecho melódico em direção ascendente da canção <i>Luiza</i>	85
FIGURA 40 – Trecho da Jobiniana nº 2.....	85
FIGURA 41 – c. 25 ao 30. Uso da escala de tons inteiros e ostinatos.....	85
FIGURA 42 – Empilhamento de terças utilizando a escala de tons inteiros.....	86
FIGURA 43 – Parte solo do violão toda desenvolvida sobre a escala de tons inteiros.....	87
FIGURA 44 – Melodia original.....	87
FIGURA 45 – c. 38 ao 41. Citação de <i>Águas de março</i>	88
FIGURA 46 – Adaptação da ideia apresentada por Assad dentro do ritmo original.....	88
FIGURA 47 – Ostinato da Jobiniana nº 2.....	88
FIGURA 48 – Ostinato.....	89
FIGURA 49 – Ostinato.....	89
FIGURA 50 – Citação ornamentada.....	89
FIGURA 51 – Simetrias formadas por intervalos de 2M seguidos de 3M.....	90
FIGURA 52 – Harmonia paralela.....	90
FIGURA 53 – c. 92 e 93. Padrões melódicos.....	91
FIGURA 54 – c. 94. Fragmento melódico da Jobiniana nº 2.....	91
FIGURA 55 – c. 102 e 103. Padrões em movimento zigue zague ascendente.....	92
FIGURA 56 – c. 120. Tétrade de F7M.....	92
FIGURA 57 – c. 138 e 139. Escala de tons inteiros e cromatismo.....	93
FIGURA 58 – Ostinato paralelo.....	94
FIGURA 59 – Abertura harmônica.....	94
FIGURA 60 – Melodia paralela entre violão e flauta.....	94

FIGURA 61 – Melodia original da canção <i>Desafinado</i>	97
FIGURA 62 – Simetrias e polarizações intervalares.....	99
FIGURA 63 – Ostinato rítmico extraído dos c. 8 ao 11.....	99
FIGURA 64 – c. 16 e 17. Polarização das notas Mi e Sol e um trecho polifônico.....	100
FIGURA 65 – Escala Diminuta (Tom-semiton).....	100
FIGURA 66 – Escala Diminuta (Transposição).....	100
FIGURA 67 – Exemplo de acordes gerados a partir da escala Diminuta.....	100
FIGURA 68 – c. 25 ao 27. Trecho polifônico.....	101
FIGURA 69 – c. 34. Citação da canção <i>Desafinado</i> de Tom Jobim.....	101
FIGURA 70 – <i>Fantasia cromática e fuga</i> , (Bach).....	102
FIGURA 71 – Início da Seção 2. Passagens cromáticas, reapresentação da citação de <i>Desafinado</i> e referência a Brouwer.....	103
FIGURA 72 – c. 21 e 22. Variations sur un thème de Django Reinhardt, variação quatro (Leo Brouwer).....	103
FIGURA 73 – c. 10 e 11. Introdução da <i>Fantasia Carioca</i> de Sérgio Assad.....	104
FIGURA 74 – c. 37, 40 e 4. Referência à escrita minimalista.....	104
FIGURA 75 – Planos sonoros da Jobiniana nº 3 e citação.....	105
FIGURA 76 – Referência clara a Brouwer.....	105
FIGURA 77 – Recapitulação do ostinato 1 e superposição dos três planos sonoros.....	106
FIGURA 78 – Estruturas harmônicas tradicionais na Jobiniana nº 3.....	106
FIGURA 79 – Citações de <i>Desafinado</i>	107
FIGURA 80 – Material harmônico.....	117
FIGURA 81 – Tríade superposta sobre a o acorde de F7 e simetria espelhada.....	108
FIGURA 82 – Material melódico da Jobiniana nº 3.....	109
FIGURA 83 – Trecho da parte final da Jobiniana nº3. Contraponto, acordes quartais e acentuação de intervalos dissonantes.....	109
FIGURA 84 – Compassos finais da Jobiniana nº 3.....	110
FIGURA 85 – c. 17 ao 21. Ritmo de baião encontrado em Stone flower.....	112
FIGURA 86 – c. 1 ao 8. Jobiniana nº 4: trecho com nota pedal em Lá.....	115
FIGURA 87 – Imitação por movimento contrário e contornos melódicos comuns em muitas obras de Sérgio Assad.....	116
FIGURA 88 – c. 21 ao 25. Trecho que soa como uma <i>cadência escrita</i> para o violão.....	116
FIGURA 89 – Aceleração melódica, movimento zigue zague e acordes em quartas.....	117
FIGURA 90 – c. 37 ao 44. Referência ao ritmo de baião.....	118

FIGURA 91 – c. 52 ao 56. Retomada da escala de tons inteiros.....	119
FIGURA 92 – Trecho final da seção 2: Transição.....	119
FIGURA 93 – c. 87 ao 90. Textura dividida em três planos sonoros.....	120
FIGURA 94 – c. 108 e 109. Mudança no dedilhado do violão.....	121
FIGURA 95 – Aceleração rítmica.....	121
FIGURA 96 – c. 18 ao 22. <i>Água e Vinho</i> de Egberto Gismonti.....	122
FIGURA 97 – c. 121 ao 126. Textura mais cheia da Jobiniana nº 4.....	123
FIGURA 98 – c. 141 ao 144. Segunda textura utilizada na seção 4.....	123
FIGURA 99 – c. 172 ao 188. Diálogo entre violão e flauta.....	124
FIGURA 100 – Final da Jobiniana nº 4.....	125

Capítulo 3

FIGURA 1 – c. 5 e 6, Jobiniana nº 1.....	134
FIGURA 2 – c. 1 e 2, Jobiniana nº 2. Citação de Luiza.....	135
FIGURA 3 – c. 25 ao 27, Jobiniana nº 2.....	135
FIGURA 4 – c. 17 ao 19, Jobiniana nº 1.....	135
FIGURA 5 – c. 38 ao 41, Jobiniana nº 2. Citação de Águas de Março.....	136
FIGURA 6 – c. 206 ao 209, Jobiniana nº 2.....	136
FIGURA 7 – c. 42 ao 44, Jobiniana nº 3.....	137
FIGURA 8 – c. 40 e 41, Jobiniana nº 3.....	137
FIGURA 9 – c. 1 ao 7, Jobiniana nº 4.....	138
FIGURA 10 – c. 10 ao 16, Jobiniana nº 4.....	138
FIGURA 11 – c. 52 ao 56, Jobiniana nº 4.....	139
FIGURA 12 – c. 9 ao 12, Jobiniana nº 1.....	140
FIGURA 13 – c. 14 e 15, Jobiniana nº 2.....	140
FIGURA 14 – c. 35 ao 37, Jobiniana nº 2.....	141
FIGURA 15 – c. 130 ao 134, Jobiniana nº 3.....	141
FIGURA 16 – c. 176 ao 178, Jobiniana nº 4.....	141
FIGURA 17 – c. 183 ao 188, Jobiniana nº 4.....	142
FIGURA 18 – c. 34 ao 44, Jobiniana nº 4.....	143
FIGURA 19 – c. 9 e 10, Jobiniana nº 2. Citação de Luiza.....	143
FIGURA 20 – Jobiniana nº 3. Citação de Desafinado.....	143
FIGURA 21 – c. 34 ao 39, Jobiniana nº 3.....	144
FIGURA 22 – c. 14 ao 16, Jobiniana nº 1.....	145

FIGURA 23 – c. 63 ao 70, Jobiniana nº 2. Ostinato no violão e citação de Águas de março com variação.....	145
FIGURA 24 – c. 8 ao 11, Jobiniana nº 3.....	145
FIGURA 25 – c. 111 ao 114, Jobiniana nº 4.....	146
FIGURA 26 – c. 9 ao 12, Jobiniana nº 1.....	147
FIGURA 27 – c. 16 e 17, Jobiniana nº 3.....	147
FIGURA 28 – c. 9, Jobiniana nº 1.....	147
FIGURA 29 – c. 77, Jobiniana nº 2.....	148
FIGURA 30 – c. 80, Jobiniana nº 2.....	148
FIGURA 31 – c. 1 ao 7, Jobiniana nº 3.....	148
FIGURA 32 – c. 172 ao 175, Jobiniana nº 4.....	148
FIGURA 33 – c. 23 ao 25, Jobiniana nº 1.....	149
FIGURA 34 – c. 63 ao 66, Jobiniana nº 2.....	149
FIGURA 35 – c. 141 ao 144, Jobiniana nº 3.....	150
FIGURA 36 – c. 141 ao 144, Jobiniana nº 4.....	150
FIGURA 37 – c. 21 ao 25, Jobiniana nº 4.....	150
FIGURA 38 – c. 8 e 9, Jobiniana nº 2. Ritmo três contra dois.....	151
FIGURA 39 – c. 46 ao 51, Jobiniana nº 3.....	151
FIGURA 40 – c. 30 ao 32, Jobiniana nº 4. Aceleração rítmica.....	151
FIGURA 41 – c. 212, Jobiniana nº 2.....	153
FIGURA 42 – c. 30 e 31, Jobiniana nº 3.....	153
FIGURA 43 – c. 161 ao 167, Jobiniana nº 3.....	153
FIGURA 44 – c. 30 ao 32, Jobiniana nº 4.....	154
FIGURA 45 – <i>Sonata</i>	156
FIGURA 46 – <i>Saltitante</i> , Brevidade nº 6.....	156
FIGURA 47 – <i>Recife dos corais</i> , terceiro movimento das <i>cenbras brasileiras</i> (violão 2).....	156
FIGURA 48 – <i>Opening</i> , primeiro movimento da suíte <i>Sumner Garden</i>	157
FIGURA 49 – <i>Uarekena</i>	157
FIGURA 50 – <i>Uarekena</i>	158
FIGURA 51 – <i>Círculo mágico</i>	158
FIGURA 52 – <i>Umbalanced</i> , quinto movimento da suíte <i>summer garden</i> . Aqui a aceleração é bastante clara.....	159
FIGURA 53 – <i>Pi</i> , segundo movimento das <i>3 Greek Letters</i>	159
FIGURA 54 – <i>Uarekena</i>	160

FIGURA 55 – <i>Círculo mágico</i>	160
FIGURA 56 – <i>Fantasia carioca</i>	160
FIGURA 57 – <i>Psi</i> , primeiro movimento das <i>3 Greek Letters</i>	161
FIGURA 58 – <i>Psi</i> , primeiro movimento das <i>3 Greek Letters</i>	161
FIGURA 59 – <i>Divertimento</i> , primeiro movimento da obra <i>Aquarelle</i>	162
FIGURA 60 – <i>Farewell</i> , 21º movimento da suíte <i>Summer Garden</i>	162
FIGURA 61 – <i>Farewell</i>	162
FIGURA 62 – <i>Allegro Moderato</i> , 1º mov. da obra <i>Sonata</i>	163
FIGURA 63 – Violão 4 de <i>Uarekena</i>	163
FIGURA 64 – <i>Círculo mágico</i>	164
FIGURA 65 – <i>Círculo mágico</i>	164
FIGURA 66 – <i>Psi</i> , 1º movimento das <i>3 Greek Letters</i>	165
FIGURA 67 – Último compasso de <i>Sigma</i> , 3º movimento das <i>3 Greek Letters</i>	165
FIGURA 68 – <i>Pinote</i> , 1º movimento das <i>Três cenas brasileiras</i>	165
FIGURA 69 – <i>Chuva</i> , 1º movimento das <i>Seis Brevidades</i>	165
FIGURA 70 – <i>Sonata</i>	166
FIGURA 71 – <i>Pi</i> , segundo movimento das <i>3 Greek Letters</i>	166
FIGURA 72 – <i>Divertimento</i> , primeiro movimento da <i>Suíte Aquarelle</i>	167
FIGURA 73 – <i>Summer Garden</i> , 2º movimento da suíte <i>Summer Garden</i>	167
FIGURA 74 – Página 170 <i>The Morgue</i> , 10º movimento da suíte <i>Summer Garden</i>	168
FIGURA 75 – <i>The Well</i> , 12º movimento da suíte <i>Summer Garden</i>	168
FIGURA 76 – <i>Uarekena</i>	169

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – Forma da Jobiniana nº 1.....	63
TABELA 2 – Forma da Jobiniana nº 2.....	82
TABELA 3 – Forma da Jobiniana nº 3.....	98
TABELA 4 – Forma da Jobiniana nº 4.....	114
TABELA 5 – Jobiniana nº 1. Principais características e elementos.....	127
TABELA 6 – Jobiniana nº 2. Principais características e elementos.....	128
TABELA 7 – Jobiniana nº 3. Principais características e elementos.....	130
TABELA 8 – Jobiniana nº 4. Principais características e elementos.....	132
TABELA 9 – Principais características e elementos comuns a todas as peças.....	133

SUMARIO

INTRODUÇÃO	16
Sérgio Assad	20
A relação entre Jobim e Assad	23
1. O PÓS-MODERNISMO NA MÚSICA	27
1.1 Pós-Modernismo no Brasil	40
1.1.1 Sérgio Assad enquanto compositor pós-moderno	45
1.2 Intertextualidade	48
1.2.1 A intertextualidade nas obras de Assad	51
1.3 Hibridismo	53
1.3.1 Hibridismo nas obras de Sérgio Assad	56
2. ANÁLISE DA SÉRIE JOBINIANAS	60
2.1 Jobiniana nº1	62
2.1.1 Forma	63
2.1.2 Análise harmônica	64
2.1.3 Análise geral	65
2.2 Jobiniana nº2	77
2.2.1 Luiza	78
2.2.2 Águas de março	80
2.2.3 Forma	82
2.2.4 Análise geral	82
2.3 Jobiniana nº 3	95
2.3.1 Desafinado	96
2.3.2 Forma	98
2.3.3 Análise Geral	98
2.4 Jobiniana nº 4	111
2.4.1 <i>Stone Flower</i>	112
2.4.2 Forma	114
2.4.3 Análise Geral	114
3. DISCUSSÃO SOBRE OS PROCESSOS COMPOSICIONAIS	126
3.1 Características e elementos musicais	126
3.2 Características e elementos em comum	132
3.2.1 Texturas	133
3.2.2 Aplicação de modos e escalas	139
3.2.3 Citações e referências	142
3.2.4 Ostinatos	144
3.2.5 Polifonias e o contraponto de Sérgio Assad	146
3.2.6 Simetrias	147
3.2.7 Construção melódica	149
3.2.8 Ritmos	151
3.2.9 Estruturas harmônicas	152
3.3 Elementos familiares em outras obras	155
CONSIDERAÇÕES FINAIS	171
REFERÊNCIAS	175
ANEXO	178
Anexo 1	178
Anexo 2	180

Anexo 3.....	183
Anexo 4.....	194

INTRODUÇÃO

Por meio desta pesquisa investigamos os processos composicionais empregados por Sérgio Assad em sua Série Jobinianas, bem como o posicionamento do compositor diante das diferentes manifestações culturais na sociedade contemporânea.

Sérgio Assad é um compositor violonista contemporâneo de renome internacional e atua escrevendo obras para diversas formações instrumentais, que em sua maioria incluem o violão. O mesmo já contribuiu para a literatura violonística com mais de cinquenta obras, entre elas: Duos, Trios, Quartetos, Cameratas, Concertos, dentre outros. Segundo Fábio Zanon (2006), Assad é capaz de transitar entre as linhas do clássico, jazz e instrumental brasileiro. Obras como *Aquarelle* (violão Solo), *Sonata*, a série de *Jobinianas*, e peças para duos de violões, como *Vitória Régia*, *Pinote* e *Recife dos Corais* (Três Cenas Brasileiras), fazem parte do repertório de estudantes e profissionais do mundo todo.

Com o intuito de levantar alguns de seus modelos formais de composição, realizamos a análise da Série *Jobinianas*, que foram compostas em homenagem ao grande compositor brasileiro Antonio Carlos Jobim (Tom Jobim). A escolha da série se deu a partir de pesquisas, análises e apreciações do repertório e trabalhos referentes à produção de Sérgio Assad. A série *Jobinianas* é composta de quatro peças, cada uma com formação instrumental diferente, sendo elas: *Jobiniana n° 1* – 1986 (Duo de Violões), *Jobiniana n° 2* – 1988 (Duo de Violão e flauta), *Jobiniana n° 3* – 1996 (Violão Solo), *Jobiniana n° 4* – 2001 (Duo de Violoncello e Violão). Apesar de formarem uma sequência, as obras foram compostas em períodos diferentes, o que poderá nos mostrar um pouco do processo de evolução de Assad enquanto compositor.

A fim de atingir os objetivos do trabalho, foram feitas pesquisas bibliográficas para levantar uma literatura pertinente que nos ajude a compreender a quais correntes estéticas poderíamos atribuir as composições de Assad. De acordo com Marcos Antônio F. da Costa e Maria de Fátima Barrozo da Costa, “pesquisa bibliográfica é aquela realizada em livros, revistas, jornais, etc. Ela é básica pra qualquer tipo de pesquisa, mas também pode esgotar-se em si mesma” (COSTA e COSTA, 2011, p. 36).

Aloísio Barros (2013) salienta que existe uma ligação direta entre o tratamento melódico e harmônico nas obras de Sérgio Assad e as músicas de Tom Jobim. Inspirado pelas músicas desse compositor, Assad procurou fazer uso de elementos que possibilitassem citar fragmentos das canções de Jobim, associados à sua própria linguagem estética.

Por meio da análise musical e intertextual, buscamos compreender os elementos e materiais utilizados nestas composições, a influência de Tom Jobim sob as Jobinianas de Assad e a ligação histórica entre os compositores.

Edson Zampronha no artigo: *A Complexidade musical e a utilização simultânea de diferentes métodos com o procedimento investigativo*, mostra como a diversidade metodológica pode “constituir um procedimento investigativo de interesse” (ZAMPRONHA, 2001, p. 09). Visto que a música é considerada como um objeto complexo de estudo,

[...] a adoção de metodologias que consideram um único viés para a investigação musical tende a gerar resultados parciais e insatisfatórios. Uma possível solução para lidar com esta complexidade é a utilização simultânea de diferentes métodos. Não só porque cada método pode dar um olhar diferente sobre o objeto, mas porque a diferença entre os resultados obtidos pode ser o recurso mais interessante para a investigação de sua complexidade (ZAMPRONHA, 2001, p. 09).

Seguindo essa proposta de Zampronha, além dos variados métodos de análise musical (harmônica, motívica, formal, etc.) a presente pesquisa propõe uma expansão da metodologia fazendo adaptações e aplicações à música de métodos próprios de outras áreas. Neste caso temos a intertextualidade advinda da literatura. Em outros trabalhos, essa ferramenta, chamada de análise intertextual, é utilizada para descobrir a relação de um texto musical atual com anteriores, estabelecendo uma relação canônica entre eles. Por meio desse estudo é possível detectar citações, referências, menções diretas ou indiretas do texto mais antigo. Esse tipo de análise também foi adotada no trabalho para podermos entender de forma concisa a relação entre as Jobinianas e as composições de Tom Jobim.

Ao ouvirmos as obras compostas por Assad percebemos que o artista possui influências da música popular brasileira, assim como outros compositores do século XIX e XX. Apenas uma análise fundamentada em formas previamente estabelecidas talvez não seja o suficiente para entender suas composições, sendo necessário também adentrar no contexto histórico da música e buscar apoio em múltiplas fontes metodológicas de análise e apreciação musical. Portanto, será apresentada uma discussão sobre o pensamento pós-moderno, e seu impacto na produção musical do século XX, a fim de também situar Sérgio Assad dentro desse panorama.

De acordo com Paulo de Tarso Salles (2003), uma abordagem analítica tradicional, baseada no campo da lógica formal clássica, terá pouca utilidade para boa parte

das músicas feitas pelos compositores nascidos no século XX. Segundo André Ricardo Siqueira:

O desenvolvimento da música no século XX apresenta-se como uma teia complexa e multifacetada de tendências dentro das quais, cada compositor parece ser um universo particular. A implosão dos sistemas que determinavam de certo modo a criação artística, não foi uma exclusividade da música. As ciências e a filosofia conviveram com as mesmas rupturas e partilharam as mesmas dúvidas e anseios. O pós-guerra, no caso da música, estilhou ainda mais uma matéria já pouco uniforme e o surgimento das tecnologias de gravação, processamento, análise e síntese do som, projetaram na consciência coletiva do fenômeno musical uma escuta e uma visão sem precedentes na história. (SIQUEIRA, 2006, p. 01).

Sérgio Assad está ligado a diferentes correntes estéticas e suas variadas abordagens musicais o remetem ao pós-modernismo. Um exemplo é a obra *Aquarelle*. Segundo Thiago Chaves de Oliveira, foram detectadas:

[...] diversas citações de gêneros de música popular urbana ao mesmo tempo em que esta se apresenta sobre uma rígida estrutura formal e desenvolvimento temático. A liberdade estética detectada na obra a liga à concepção composicional da corrente Pós-Modernista, corrente estética iniciada na década de 70 e que se fortaleceu na década seguinte como reação à estética modernista que era dominante no ambiente acadêmico.” (OLIVEIRA, 2009, p. 134, 135)

Segundo Boudewijn Buckinx (1994), a pós-modernidade “é o choque multicultural, é essencialmente uma arte tolerante, mas consequentemente diversa e dissidente.” (p. 98). Vivemos em uma época em que tudo parece ser possível na arte, seja por uma nova tendência ou por pressão do mercado de trabalho. Salles (2003) destaca que a música feita atualmente não se guia mais pelos conceitos de avanço ou retrocesso, mas existe uma tendência em privilegiar a lógica de mercado. Este é um meio de subjugar o cultural à economia. No entanto, esse processo de abandono artístico tem sido catalisado como uma noção da pós-modernidade, tornando-se algo perigoso de se afirmar. O que parece mais sensato é a possível conciliação de várias manifestações culturais que acontecem no pós-modernismo (p. 54 e 55), como as várias abordagens musicais utilizadas por Sérgio Assad em suas composições. Por consequência, também se torna difícil determinar uma síntese composicional de Sérgio Assad, principalmente pelo fato do músico ainda se encontrar em plena atividade (ZANON, 2006).

Baseando-nos na literatura voltada para a música feita a partir do século XX, podemos ressaltar que o papel do compositor tomou rumos que ultrapassam as formas musicais já há tempos utilizadas, sendo necessário adentrar no universo particular de cada compositor. Desta forma levanto a seguinte pergunta de pesquisa: Quais são os processos composicionais utilizados por Sérgio Assad em sua *Série Jobinianas*?

O interesse pelo tema surgiu após iniciar algumas aulas de composição. Desde então, a busca por estudar os procedimentos composicionais e aprender a arte da composição me levou ao objetivo de desenvolver algo mais concreto. Por ser um admirador das obras de Sérgio Assad decidi investigar um pouco de seu processo composicional a partir da *Série Jobinianas*. Esta obra, além de representar a influência de Tom Jobim nas composições, também traz a linguagem estética do compositor em junção com as características de escrita de compositores europeus, brasileiros, dentre outros.

Em todo o período de formação acadêmica na área da música/interpretação, no qual o objetivo é a prática interpretativa, voltamos o nosso olhar para a execução das obras e muitas vezes as formas e estruturas composicionais são deixadas de lado. Quando no trabalho com a análise musical o estudo dos processos e aspectos composicionais e contextos históricos em que determinada obra está inserida é feito com êxito, o estudante poderá atingir um novo nível de conhecimento sobre como estudar música. O intérprete poderá também usar seus conhecimentos como compositor para se “especializar” como instrumentista.

De acordo com a literatura encontrada até o momento, é necessária uma abordagem mais precisa sobre as obras de Sérgio Assad, pois, os poucos registros encontrados sobre o trabalho deste violonista/compositor carecem de aprofundamento, principalmente no que se refere à estética e traços estilísticos caracterizadores de suas composições. É bastante comum nos depararmos com opiniões de violonistas e críticos musicais a respeito do assunto, porém, há poucos trabalhos que busquem, com embasamento científico, comprovar afirmações, conceitos e definições criados em torno das obras de Sérgio Assad (BARROS, 2013).

Ao realizar esta pesquisa poderei contribuir com a literatura violonística e estarei atingindo mais um estágio de aprendizado como pesquisador, ampliando minha visão e compreendendo um pouco mais do universo da composição.

Para atingir resultados positivos, foram estabelecidos os seguintes objetivos – Geral: Compreender os processos composicionais de Sérgio Assad. Específicos: analisar as técnicas composicionais; entender como se deu a influência de Jobim sobre as *Jobinianas*;

descobrir de que maneira a música popular, principalmente brasileira, influencia as composições de Sérgio Assad.

Sérgio Assad

Neste trabalho não nos aprofundaremos muito na biografia de Sérgio Assad, visto que alguns trabalhos acadêmicos já fizeram isso, entre eles: Barros (2013) e Oliveira (2009). A entrevista que foi realizada com Sérgio Assad para esta pesquisa nos revelou fatos interessantes sobre sua vida (Anexo 1), o suficiente para preencher algumas lacunas. Portanto, focaremos em fatos importantes que nos ajudarão a compreender os processos composicionais do artista e a relação entre o compositor e Tom Jobim. Antes de tudo, abordaremos rapidamente um pouco da trajetória do Duo Assad, pois foi ali que Sérgio Assad ficou conhecido.

Sérgio Assad é natural de Mococa - SP. Nascido em 26 de Dezembro de 1952, desde criança estava acostumando a ouvir seu pai (Jorge Assad) tocar bandolim. De acordo com o compositor, seu pai tocava todos os choros de Waldir Azevedo e Jacob do Bandolim. Quando se mudaram para Ribeirão Preto, sempre estavam em contato com outros músicos e como disse Assad, “pra eles, todo mundo tocava violão”. Isso porque sempre que seu pai recebia uma visita, era de um violonista para acompanhá-lo ao bandolim. Assim que foram para São João da Boa Vista, lugar onde Jorge nasceu (pai dos Assad), os irmãos iniciaram sua carreira.¹

O compositor começou a estudar música (tocando violão) aos 12 anos, quando foi incentivado pelo seu tio Lico. Jorge Assad achava que aquilo não era para crianças. Depois de um tempo reconheceu que os irmãos (Sérgio e Odair) levavam jeito e passou a ensiná-los. Desde então, tocaram com Jacob do Bandolim e tiveram contato com muitos outros artistas. Sérgio Assad chegou a participar dos festivais estudantis de música da época escrevendo canções, mas com o tempo passou a se exigir mais, o que obrigou o pai a buscar um bom professor (Entrevista em anexo). Neste período se tornaram discípulos de Monina Távora no Rio de Janeiro. Segundo Sérgio Assad, ao ouvir o Duo Abreu, alunos anteriores de Monina, ele descobriu o que queria fazer.²

Apesar de seguirem as orientações da professora, os Irmãos Assad queriam incorporar algo novo. Ainda jovens, o duo Assad teve a oportunidade de tocar para um coral

¹ Entrevista cedida à revista *Violão+*, nº 22, 2017.

² Informações retiradas da entrevista. Revista *Violão+*, nº 22, 2017.

norte-americano e ali receberam o primeiro convite pra ir ao exterior, então viram que seria uma boa saída. Não só sua professora, mas o duo planejava carreira internacional. Entretanto, após instruí-los por sete anos, em 1974 Monina Távora voltou para Buenos Aires e o duo ficou livre para trilhar seu caminho.³

O contato inicial com a música brasileira unido ao conhecimento adquirido com as aulas de música erudita propiciou a Sérgio Assad uma visão ampla do que poderia ser feito para o violão. Ao ingressar para o curso de regência, Assad viveu em uma época que a música experimental estava em alta, no entanto, isso não chamava sua atenção. Piazzolla, Gnattali e outros compositores que ele gostava não agradavam nenhum pouco os músicos acadêmicos.⁴

Ao dar seu depoimento em uma entrevista cedida à revista *Violão+*, Odair Assad diz que a *Suite Retratos* de Gnattali ajudou a decidir de uma vez o que eles iriam tocar: Música brasileira com o refinamento da música erudita, mas também não deixaram de lado o repertório tradicional.⁵ Estes são, portanto, os primeiros passos de Assad enquanto músico e compositor híbrido. Devido ao pouco reconhecimento e falta de espaço, Sérgio Assad passou a morar fora do Brasil a partir de 1985.

O repertório do duo incorporou obras de Piazzolla (que compôs *Tango suite* especialmente para o duo Assad), Gnattali (foram convidados para gravar o *Concertino*), Marlos Nobre (Gravaram os *Ciclos Nordestinos*), além de Scarlatti, Giuliani, as próprias composições de Sérgio Assad, dentre outros. Desde então, Sergio Assad junto com seu irmão Odair Assad se tornaram um dos maiores representantes do violão no mundo. Tiveram premiações em diversos concursos, gravaram obras de compositores brasileiros renomados, como: Villa Lobos, Egberto Gismonti, Wagner Tiso, e os já citados Marlos Nobre e Radamés Gnattali. Assad também possui uma vasta produção para violão (Anexo 2). Suas composições são tocadas por intérpretes do mundo inteiro e o próprio Duo Assad também gravou suas obras, por exemplo, no disco emblemático: *Alma brasileira*.⁶

A escolha de um repertório abrangente e mais livre é colocada por alguns críticos, na linha do “crossover”. Porém, Sérgio Assad discute o seguinte:

[...] não é, não existe isso, o que existe é música boa. Se você der o tratamento certo, qual é a diferença entre tocar Egberto Gismonti ou Marlos

³ Idem. Com certeza Monina Távora influenciou o duo, principalmente no que se refere ao aspecto interpretativo. No entanto, a professor limitava o repertório do conjunto a obras tradicionais européias, tal como foi feito com o duo Abreu. Após se desprenderem de Monina, o duo passou a ter mais liberdade e inseriu músicas de estilos e gêneros variados em seus concertos e produções artísticas.

⁴ Idem.

⁵ Entrevista cedida à revista *Violão+*, nº 22, 2017

⁶ Em anexo está disponível o catálogo das obras de Sérgio Assad até o ano de 2013.

Nobre? Um é jazz e o outro não? Eles estão fazendo o que? Baião, coco, ritmos nacionais. Eu acho que a música brasileira tem um ganho, uma força muito poderosa, que só agora os brasileiros estão querendo acreditar. O pessoal que ainda pensa só em música erudita ainda reluta um pouco. Mas, agora, muito menos que anos atrás. Dá para fazer muita coisa legal com os ritmos brasileiros. Antes já fizeram Mignone, Guarnieri, Villa- Lobos. Tem gente que diz: o Sérgio escreve música que é mais popular. O que tem de popular, minha música é complicada pra caramba! Apenas bebe da fonte que é a música brasileira. (ASSAD e STELZER, p. 41 e 42).

Sérgio Assad iniciou seu trajeto na composição aos 13 anos escrevendo canções. Chegou a mencionar em sua entrevista que tinha um parceiro letrista no interior de São Paulo, mas quando foi para o Rio de Janeiro perdeu esse vínculo. Continuou compondo sozinho dos 15 aos 18 anos. Nessa idade, ingressou na UFRJ para o curso de regência, pois na época não havia bacharelado em violão.

Foi no mesmo período em que teve contato com o curso de composição que Assad conheceu o a música serialista.

Eu via aqueles papos todos e ficava meio inibido. Porque se você fizesse música tonal naquela época era um sacrilégio. Ninguém fazia música tonal. Aí eu simplesmente deixei de tentar escrever [...] investi bastante nas coisas do duo em fazer arranjo e tal, mas continuei a fazer timidamente algumas poucas coisas. Quando a gente começou a viajar para o exterior – 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 [...] Depois em 86 eu escrevi minha primeira obra solo para violão que foi *Aquarele* [...] (ASSAD, 2013 – BARROS, 2013, p. 96).

O compositor se considera autodidata, pois nunca teve aulas formais de composição. Assad também declara que o ato de compor não pode ser ensinado, mas pode-se aprender a fazer uso das ferramentas de composição ou a partir delas criar suas próprias maneiras de compor. Temos o seguinte depoimento sobre seu processo composicional:

Você sempre se baseia em alguma coisa pra escrever algo, você não sai escrevendo música. Você tem que ter alguma coisa que vai dar ignição à tua primeira ideia. Por trás de qualquer coisa que eu escrevo tem sempre uma história, pode ter sido baseado em uma história que eu li, em uma ideia que eu tenha tido sobre alguma coisa ou outra, que de repente acaba se materializando ali e eu acabo escrevendo em função daquilo [...] eu acho que o melhor da música brasileira é a música popular. 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. A preocupação dele era atingir uma linguagem mais elaborada [...] Nesse

sentido a música dele também é híbrida. Porque está baseada em uma coisa que é tradicional. (ASSAD, 2013 – BARROS, 2013, p. 97 e 98).

Sérgio Assad também se auto julga como um compositor híbrido: “Minha música é intencionalmente híbrida, quer dizer, eu visito as coisas de música popular brasileira que é o que eu já vivi [...] a minha experiência com a música era a música brasileira popular” (ASSAD, 2013 – BARROS, 2013). Mas suas influências não param por aí. Assad também ouvia bastante Jazz e muita música latina americana. Passou a ter contato com a música erudita só após os 18 anos.

O fato de que você passou dezoito anos de sua vida recebendo 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 (ASSAD, 2013 – BARROS, 2013, p. 99).

Pelas palavras de Assad, o futuro da música está na heterogeneidade cultural. No seu processo composicional ele busca fontes de inspirações nas suas origens, ao mesmo tempo em que utiliza ferramentas que colocam sua produção em um patamar digno de estudo.

A relação entre Jobim e Assad

Apesar de ter sido iniciado na música brasileira popular aos 12 anos, só após os 18 é que Sérgio Assad teve contato com a música de Jobim. Ao falar sobre sua trajetória o músico diz o seguinte:

Era interessante porque eu ouvia logo no início assim, um pouco de harmonia da bossa nova e eu ficava encantado. Porque era uma harmonia que não pertencia ao choro. Acordes alterados e aquela coisa toda, então meu ouvido ouvia aquilo e ficava fascinado. A primeira vez que eu ouvi um acorde com sexta, sétima... Acorde Si menor com sétima aqui em São João da Boa Vista mesmo, achava aquilo maravilhoso, pois estava habituado ao acorde bolachão mesmo (ASSAD, 2017, Entrevista em anexo).

Seus primeiros contatos com a música de Jobim foi quanto passou a frequentar o Rio para ter aulas de música.

Ele simbolizava todo o conteúdo da música brasileira. Ele incorporava aquela coisa do bom melodista com a harmonia requintadíssima. Tudo que eu achava que tem de bom em música estava ali na música dele. E mesmo a questão rítmica... Ele explorou muitas coisas rítmicas interessante, até fazer

marcha rancho em três, coisas que eu também usei em músicas minhas. Então era uma presença muito forte nas minhas primeiras tentativas (ASSAD, 2017, Entrevista em anexo).

Na procura de compositores híbridos, Assad teve contato com Piazzolla e Radamés. Contudo, as influências de Jobim se tornaram marcantes, pois ele não só adotou linguagens parecidas com a escrita de Jobim, como também incorporou o material de suas obras de forma bastante elaborada. Ao escrever a série Jobinianas, Sérgio Assad não só presta homenagem ao compositor, como também bebe da mesma fonte que Jobim, buscando, por exemplo, influências do impressionismo francês, principalmente quando se trata de *Claude Debussy*.

Eu coloquei o nome de Jobiniana porque era uma homenagem e nem era Jobiniana nº 1 era Jobiniana. Né? Então se você perguntar qual era a relação daquela Jobiniana nº 1 com a música do Jobim, a única relação que tem é uma espécie de homenagem ao bom gosto musical que eu achava que tinha aquelas coisas lindas. A gente gravou aquilo e eu até botei o número um (1) apontando pro futuro e de repente e iria fazer mais. Aquilo acabou recebendo críticas positivas e negativas também. Eu me lembro de uma negativa em uma revista italiana dizendo: “dá pra ver qual é a estética desse compositor que já paga uma homenagem logo a um compositor como Tom Jobim”. Eu fiquei revoltado com aquilo e falei assim: “é isso mesmo”. Aquilo até me impulsionou a fazer mais. Como eu já tinha feito uma coisa, resolvi fazer coisas que realmente buscavam elementos da música dele [...] (ASSAD, 2017).

Maria Lucia Cruz Suzigan (2011), em sua tese de Doutorado intitulada *Tom Jobim e a moderna música popular brasileira*, discute que: “vários aspectos do Impressionismo presentes na obra de Tom Jobim apareceram em decorrência do contato direto com a obra de Debussy ou indireto com Villa-Lobos e a música norte-americana” (p. 29).

A autora crê que talvez Claude Debussy seja a maior influência da música erudita na produção de Jobim⁷. “Na *Sinfonia da Alvorada*, obra composta para a inauguração de Brasília, o primeiro movimento tem uma técnica de harmonização e orquestração que se assemelha ao *Prélude à l’après-midi d’un faune*, de Debussy, em especial nos solos das madeiras, nos trêmulos das cordas, no uso da escala hexatônica” (SUZIGAN, 2011, p. 29).

Graças à leitura de trabalhos acadêmicos, análise e apreciação das obras de Assad para a realização desta pesquisa, podemos dizer que Sérgio Assad também incorpora, além de

⁷ A autora dá outros exemplos de músicas de Jobim com harmonias em quartas, por exemplo: “Samba do avião”. Por meio da análise de livros, trabalhos acadêmicos, partituras e de gravações, Suzigan percebeu as referências de Claude Debussy e do Impressionismo na obra de Villa-Lobos, de Tom Jobim, na música norte-americana e no *cool jazz* (SUZIGAN, 2011).

elementos da música popular, materiais como, por exemplo: a escala de tons inteiros, acordes quartais e extensões harmônicas (acordes de nona, décima primeira e décima terceira) que já estavam presentes nas obras de Debussy muito antes do Jazz, Bossa-nova e outros gêneros. De acordo com Arnold Schoenberg (1999), em seu livro *Harmonia*, o acorde em quartas:

[...] se mostra de maneira particularmente notável em Debussy. Seu impressionismo usa os acordes por quartas [...] com tamanha força que parecem unidos indissolivelmente ao novo que ele diz, e com justiça podem ser considerados como de sua propriedade intelectual, embora seja possível demonstrar que, concomitantemente, ou antes, que ele o fizesse, foram escritas coisas parecidas. Contribui para tanto, talvez, o fato de estes acordes expressarem disposições da natureza; pois soam como se desse modo falasse a natureza [...] (SCHOENBERG, 1999. p. 553 e 554).

Para Suzigan (2011) muitos músicos, como por exemplo, “Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal; os pianistas Dick Farney, Moacyr Peixoto, Amilton Godoy, Cesar Camargo Mariano, Wagner Tiso, Eliane Elias e tantos outros” (p. 118), seguiram caminhos parecidos com o de Tom Jobim, a fim de “criar um enorme acervo da Moderna Música Popular Brasileira, deixando uma grande estrada para o futuro” (p. 118).

Conclui-se, portanto, que existe um vínculo forte dos músicos brasileiros com a arte impressionista. Não só Jobim, compositor que por muito tempo foi chamado de americanizado por tradicionalistas da época, mas também Villa Lobos e outros artistas da modernidade utilizaram de recursos composicionais de Debussy. Sérgio Assad, por aderir à estética de Debussy e também por ter muita admiração por Jobim, Villa Lobos e muitos outros, assimilou tudo isso em suas composições aplicando tudo aquilo que lhe agradava para fazer o que ele chama de “música boa”, uma música aberta às possibilidades e a diferentes manifestações culturais.

O estudo e análise das obras e processos composicionais de Sérgio Assad tem sido objeto de investigação e reflexão em universidades, programas de graduação e pós-graduação. Em especial, a série Jobinianas de Assad merece uma análise detalhada sobre suas estruturas composicionais, pois a maioria dos trabalhos encontrados até então tem como foco pesquisas voltadas para obras solos do compositor, abordando aspectos técnicos, interpretativos e composicionais.

A literatura aqui apresentada discute questões sobre pós-modernismo, a intertextualidade em música e hibridismo. Tais reflexões e discussões estabelecem conexões

com a pergunta de pesquisa que procurará compreender quais são os elementos encontrados nos procedimentos composicionais da Série Jobinianas de Sérgio Assad.

1. O PÓS-MODERNISMO NA MÚSICA

De acordo com os trabalhos consultados sobre pós-modernismo, existe uma afirmação de que condição cultural contemporânea é definida por sua incredulidade nas metanarrativas. A legitimidade do saber nesta condição é determinada pela performance ou pela paralogia. A legitimidade pela performance busca o melhor desempenho e melhora da eficiência de algum sistema. A Paralogia é a busca pelas diferenças sem se basear em uma verdade geral. Enquanto a paralogia reitera a multiplicidade dos jogos de linguagem, a performance ameaça a redução dessa multiplicidade a um sistema totalizante e regulador (Nascimento, 2010). Portanto, a incredulidade ao mesmo tempo em que gera a possibilidade de convivência das diferenças, também as bloqueia com um sistema de totalização. Essa discussão está presente em diversas áreas, como por exemplo: literatura, artes cênicas, arquitetura e também é aplicada à música.

Baseando-nos nesta informação, o assunto discutido nesse capítulo mostrará a presença do pós-modernismo nas artes e o fato do mesmo não ser um novo estilo que corresponda à continuidade da arte ocidental. Sendo assim, está inserido nos acontecimentos musicais em momentos anteriores ao emprego do termo pós-moderno.

Frederic Jameson (1985) discute em seu artigo que a pós-modernidade é um conceito pouco compreendido. Por conta disso, muitas resistências lhe são atribuídas por falta de familiaridade com as obras encontradas em todas as artes. Na música, o autor considera as obras de John Cage, Philip Glass, Terry Riley, assim como manifestações artísticas do *World Music*, *Punk* e *Rock New Wave* variantes do chamado pós-modernismo. Vale ressaltar que os vários pronunciamentos culturais apontados pelo autor são vistos, em sua maioria, como reações às aparições canônicas da modernidade, que estão presentes em universidades, museus, circuitos de artes, entre outros.

[...] serão tantas as formas de pós-modernismo quantas foram as formas modernas, uma vez que as primeiras não passam, pelo menos de início, de reações específicas e locais *contra* os seus modelos. Obviamente isto não facilita em nada a discussão da pós-modernidade como algo coerente, porque a unidade deste novo impulso — se é que tem alguma — não se funda em si mesma, mas em relação ao próprio modernismo contra o qual ela investe (JAMESON, 1985, p. 17).

Um ponto importante também apontado por Jameson (1985) é a polêmica quebra de divisões entre música erudita e popular. As duas vertentes antes conflitantes,

principalmente dentro do mundo acadêmico, se tornam materiais artísticos para preencher a mesma obra. “Os autores pós-modernos não "citam" mais tais "textos" como *Joyce* ou *Mahler* fariam, mas os incorporam a ponto de ficar cada vez mais difícil discernir a linha entre arte erudita e formas comerciais” (p. 17). O autor faz uso do termo pós-moderno como um conceito de periodização, cuja função é correlacionar os novos acontecimentos culturais com o novo estilo de vida da sociedade.

Na área da filosofia, Gianni Vattimo (2000), por meio de um diálogo entre *Nietzsche* e *Heidegger*, considera que o pós-moderno se caracteriza não apenas como novidade em relação ao moderno, mas possui uma “dissolução da categoria do novo” sobre a experiência que marca o “fim da história” e supera a expectativa de uma nova etapa, seja mais evoluída ou não. Tal “evolução” deixa de ser importante.

“O que legitima e tornam dignas de discussão as teorias pós-modernistas é o fato de que sua pretensão de uma “reviravolta” radical com respeito à modernidade não parece carecer de fundamento, se forem válidas as constatações sobre o caráter pós-histórico da existência atual” (VATTIMO, 2000, p. 17).

O filósofo francês Jean-François Lyotard (1924-1998), em sua obra *A condição Pós-Moderna*, definiu o pós-moderno como "a incredulidade em relação às metanarrativas". Com isso, entende-se que a experiência da pós-modernidade decorreria da perda de nossas crenças em visões totalizantes da história, que prescreviam regras de conduta política e ética para toda a humanidade (NASCIMENTO, 2011).

Para Lyotard (2003), “[...] ao interessar-se pelos indecíveis, pelos limites da precisão do controle [...] pelos conflitos com informação não completa [...] pelas catástrofes, pelos paradoxos pragmáticos, a ciência pós-moderna constrói a teoria da sua própria evolução como descontínua [...]” (p. 119). Segundo o autor, essa ideia altera o sentido da palavra saber⁸ e sugere um modelo de legitimação que não é o da melhor performance, mas o da “diferença compreendida como paralogia” (p. 119). Portanto, percebe-se o pós-moderno como aquilo que é irrepresentável e não possui uma forma “correta” e “concreta”. Ao comparar o pensamento estético moderno com o pós-modernismo, o autor ressalta que a estética moderna

⁸ Neste caso, o saber não se reduz à ciência ou ao conhecimento. “Trata-se de uma competência que excede a determinação e aplicação do mero critério da verdade e que se alarga às dos critérios de eficiência, de justiça ou de felicidade, de beleza sonora, cromática [...] o saber é aquilo que torna qualquer pessoa capaz de proferir bons enunciados [...] ele coincide com uma formação extensiva das competências, sendo a forma única encarnada num sujeito composto pelos diversos gêneros de competência que o constituem” (LYOTARD, 2003, p. 47).

é a estética do sublime⁹, porém, traz em si certa nostalgia. Já o pós-moderno seria aquele que no moderno invoca o irrepresentável em representação dele mesmo e não se atém às formas. Recusa o consenso do gosto permitido à experiência comum da nostalgia do impossível para produzir algo irrepresentável (LYOTARD, 2003)¹⁰.

É possível perceber no texto de Lyotard que o pós-modernismo faz parte do modernismo. De acordo com João Paulo da Costa Nascimento (2011), em seu livro *Abordagens do pós-moderno em música – a incredulidade nas metanarrativas e o saber musical contemporâneo*, essa informação “[...] desmancha o entendimento de que o pós-modernismo seria um estágio da arte posterior ao modernismo [...]” (p. 60). Neste caso, o sublime moderno passa por um processo de conformação com sua característica irrepresentável enquanto o sublime pós-moderno procura o evento imponderável em sua existência. O que não é palpável faz parte da estética moderna através de formas abstratas e o pós-moderno tenta viver sua falta de “representação”. Portanto, o artista pós-moderno não é guiado por regras. Esse artista a princípio não segue caminhos preestabelecidos e sua obra não pode ser julgada por meio da aplicação de um número limitado de técnicas.

Nascimento (2011) procura ressaltar a necessidade de uma abordagem menos precipitada das ideias lyotardianas para o entendimento do pós-moderno em música. Sua pesquisa volta o olhar para o pós-modernismo musical, levantando a problemática da incredulidade nas metanarrativas. Os textos também buscam desfazer esses embaraços de transposições dos termos utilizados por autores em diferentes contextos. Ele expõe com clareza que as obras pós-modernas se encontram dentro do domínio do modernismo musical. Além disso, o que Nascimento (2011) chama de ecletismo, marca registrada do pós-modernismo para muitos autores, é tratado por Lyotard (2003) como “Realismo”. No entanto, a abordagem de Lyotard recai sobre as artes visuais e literatura.

Da mesma forma, David Harvey (2008), em seu livro *Condição Pós-moderna* considera que o pós-modernismo tende a abandonar todo o sentido de “continuidade e memória histórica, enquanto desenvolve uma incrível capacidade de pilhar a história e absorver tudo o que nela classifica como aspecto presente” (HARVEY, 2008, p. 58). Este autor faz menção às obras arquitetônicas pós-modernas que agregam pedaços do passado às

⁹ O movimento de abstração, percebida na arte moderna dos fins do século XIX e no século XX, responde a essa tendência de buscar o irrepresentável e proporcionar um sentimento não de beleza de gosto, e sim do sublime. O sublime provoca espanto inspirado pelo medo e respeito (NASCIMENTO, 2011, p. 58).

¹⁰ O autor também traça um paralelo entre o realismo e a lógica capitalista, pois, na ausência de uma linha estética, a obra de arte passa a ser medida pelo lucro que a mesma produz.

estruturas atuais e misturam de maneira eclética combinando-as à vontade. Como podemos ver, o pós-modernismo se transfere para diversos campos.

Ao avaliar a condição do pós-modernismo, Harvey (2008) diz que a preocupação com a diferença, as dificuldades de comunicação existentes e os variados posicionamentos de interesses culturais e artísticos tornam o pós-modernismo uma influência positiva na contemporaneidade. Pois, segundo o autor, “as metalinguagens, metateorias e metanarrativas do modernismo tendiam de fato a apagar e não conseguiam atentar para disjunções de detalhes importantes” (HARVEY, 2008, p. 280). Em contraste, o pós-modernismo tende a reconhecer a multiplicidade de formas e gêneros existentes. No entanto, o autor também define que existe mais continuidade do que diferença entre a história do modernismo e o movimento denominado pós-modernismo. Isso se deve ao fato do pós-modernismo absorver todas os grandes feitos dos modernistas.

Baseando-nos, portanto no texto de Nascimento (2011), tendo em conta a influência das evoluções tecnológicas, as artes se viram na necessidade de rever suas “perspectivas realísticas” (p. 61). Este realismo busca satisfazer o desejo de unidade e “se pauta na recuperação de comunidades comunicativas” (p. 61). Essa ideia resulta no que o autor chama de “ecletismo contemporâneo”. Este termo se estabelece na multiplicidade de movimentos onde o indivíduo tem uma vasta gama de possibilidades artísticas e culturais.

É legítimo dar representação do mundo do saber pós-moderno como regido por um jogo de informação completa, no sentido em que os dados são em princípio acessíveis a todos os especialistas: o segredo científico não existe. Para igual competência, o acréscimo de performatividade na produção do saber, e não já na sua aquisição [...] permite ou realizar um novo lance, ou mudar as regras do jogo (LYOTARD, 2003, p. 106).

Para melhor estabelecer as colocações da pós-modernidade é necessário que entremos no contexto da modernidade. Este termo está ligado a uma série de movimentos, cujos precursores indagavam uma arte que se situaria dentro das bases do elitismo, individualismo e historicismo (NASCIMENTO, 2011). O pensamento musical moderno teve como um de seus inauguradores Claude Debussy (SALLES, 2003, p. 96). Este compositor buscou se aproximar de outros movimentos estéticos como a literatura e a pintura. Seu estilo ficou marcado como Impressionismo (GROUT e PALISCA, 1994). Com o surgimento de técnicas, como por exemplo, Politonidade ou polimodalidade, modos de transposição limitados, atonalismo, dodecafonismo e serialismo integral, os compositores passaram a ter como intuito a superação do tonalismo. De acordo com Salles (2003):

A época em que surgiram essas “técnicas” sua representação estética denotava a intenção de rompimento e superação do “passado tonal” mediante o uso de novas formas de organizar o material sonoro. Posteriormente, essa organização avançou sobre outros parâmetros musicais, [...] esboçados pelos futuristas e realizados pela música concreta e eletrônica (p. 97).

Um ponto importante destacado por Nascimento (2011) é a necessidade de diferenciarmos o modernismo musical dos movimentos de vanguarda. O autor discute que:

[...] é possível verificar que o que se entende por modernismo musical, começado na metade do século XIX, é uma decorrência da construção conceitual desenvolvida pela modernidade histórica. Esse modernismo musical é, portanto, herdeiro da tradição musical clássico-romântica que, por sua vez, é integrante do contexto cultural da Idade Moderna, seguindo-se as divisões da história. Segue-se, portanto, uma linha evolutiva a partir das obras de Mozart e Beethoven (geração clássico-romântica), chegando até Debussy, Schoenberg e Stravinsky (entendidos por alguns autores como os primeiros representantes do modernismo musical de fato, em confusão com o início das vanguardas musicais), e continuando dentro do século XX, até nomes como Sthockhausen e Boulez [...] (NASCIMENTO, 2010, p.70).

Certamente estes nomes foram importantes para a construção do modernismo musical, pois exerceram influência sobre as abordagens teóricas modernistas e abriram portas para desencadear a “atitude pós-moderna”.

Aliado ao modernismo, o termo “vanguarda” é discutido por Zigmunt Bauman (1998). Ao apresentar esse conceito, Bauman (1998) discute que não existe muito sentido em falar sobre vanguarda no “mundo pós-moderno”. O autor vê o pós-modernismo como um mundo que está sempre em movimento. “Mas os movimentos parecem aleatórios, dispersos e destituídos de direção bem delineada” (BAUMAN, 1998, p.121). Sendo assim, é difícil julgar se a natureza desse movimento é avançada ou retrógrada. Atualmente não é possível saber o que é ir para frente ou para trás, já que a presença da vanguarda não diz respeito ao que virá adiante. A busca incansável pela renovação levou a arte de vanguarda à autodestruição, pois chegou a um ponto de não ter mais para onde ir.

O fim, por conseguinte, veio tanto de fora como de dentro da arte de vanguarda. O universo do mundano se recusou a ser mantido a distância. Mas o fornecimento de locais para novos refúgios de um outro mundo estava finalmente esgotado. Pode-se dizer que as artes de vanguarda demonstraram ser modernas em sua intenção, mas pós-modernas em suas consequências (BAUMAN, 1998, p 127).

A impossibilidade da vanguarda deu lugar à ascensão da arte pós-moderna. Além da situação da vanguarda e seu posicionamento diante da sociedade, Bauman (1998) também argumenta sobre a multiplicidade de estilos na pós-modernidade e a situação de suas existências.

A multiplicidade de estilos e gêneros já não é uma projeção da seta do tempo sobre o espaço da coabitação. Os estilos não se dividem em progressista e retrógrado, de aspecto avançado e antiquado. As novas invenções artísticas não se destinam a afugentar as existentes e tomar-lhes o lugar, mas a se juntar às outras, procurando algum espaço para se mover por elas próprias no palco artístico notoriamente superlotado. Num cenário em que a sincronia toma o lugar da diacronia, a co-presença toma o lugar da sucessão e o presente perpétuo toma o lugar da história, a competição domina desde as cruzadas. Já não se fala de missões, de advocacia, de profetização, de uma e única verdade firmada para estrangular todas as pseudoverdades. Todos os estilos, antigos e novos sem distinção, devem provar seu direito de sobreviver aplicando a mesma estratégia, uma vez que todos se submetem às mesmas leis que dirigem toda a criação cultural [...] (BAUMAN, 1998, p. 127).

As artes dos tempos atuais não se mostram inclinadas a uma tendência ou razão social. No entanto, segundo o autor “as artes pós-modernas alcançaram um grau de independência da realidade não-artística com que seus antecessores modernistas só podiam sonhar” (BAUMAN, 1998, p. 129). Em troca, a arte pós-moderna deixa de indicar as trilhas para novos acontecimentos culturais.

Nascimento (2011) discute que, estética formalista, estruturalismo, ideologia do organicismo, cientificismo das abordagens musicais e vanguarda são termos utilizados por teóricos do pós-modernismo para tecer suas análises entendendo-os como características do modernismo e servindo também para a compreensão da mudança para o pós-modernismo. O autor também relata que existe um caráter geral de época conectado a estes termos que se lançam no cenário da musicologia das décadas pós-guerra, considerando todo o estudo realizado, desde os estudos das universidades aos movimentos de vanguarda do século XX até chegar ao período de negação do determinismo da obra musical. Esse modernismo musical encontra-se situado em um período histórico iniciado em meados do século XIX e se estende pelo século XX. Este seria “apenas um excerto de tempo do que se designa por modernidade histórica – história moderna a partir do renascimento” (p. 85). O modernismo musical está ligado ao contexto da revolução industrial, assim como o pós-modernismo estaria conectado a ideias de sociedade pós-industrial, segundo Lyotard (2003).

De acordo com Nascimento (2011), a literatura descreve três momentos:

- Primeiro: Formalização máxima das metanarrativas presente no início do século XIX, no idealismo alemão e pós-Revolução Francesa, chamado de moderno.

- Segundo: Iniciado na metade final do século XIX e continuado na metade inicial do século XX, marcado pela decadência das metanarrativas, pelo colapso do sistema enciclopédico aglutinador das áreas de conhecimento e pela nostalgia da unidade.

- Terceiro: Nomeado pós-moderno, caracterizado pelo descrédito definitivo atribuído às metanarrativas e desacompanhado da nostalgia da unidade do início do século XX.

O modernismo musical tal como foi descrito, se encaixa no segundo momento descrito pelo autor. Sendo assim, os fundadores do modernismo musical, identificados com as vanguardas se encontram diante da conjuntura da revogação do saber pelas metanarrativas. O modernismo musical presencia a crise da modernidade perante a quebra das metanarrativas e é nesse momento que o pós-modernismo se instaura.

De acordo com Nascimento (2011), existem três vias de superação do modernismo: uma atitude nova em relação ao passado como superação do historicismo de vanguarda; o gosto pelo ecletismo como uma superação da ideologia organicista e a demanda por comunicabilidade superando os modelos formais. Para o autor, o alicerce conceitual do pós-modernismo acomoda uma dissolução de limites entre “intrínseco e extrínseco musical”, atendendo ao interesse humano pela música e não proibindo seu acesso. As fórmulas de vínculo social pós-moderno não estão subjugadas às metanarrativas, ou seja, a verdade universal não é o objetivo da ciência pós-moderna.

A partir da busca por características musicais, Salles (2003) discute que existe uma dificuldade em determinar um estilo musical pós-moderno. Segundo o autor, o pensamento pós-moderno tenta ir além da estrutura musical, pois se diferencia do moderno por sua atitude composicional e escuta. Passa-se a buscar maior ênfase na recepção musical, diluição das barreiras entre gêneros musicais (erudito e popular), misturas de diversas culturas, substituição do universalismo pelo relativismo.

Nascimento (2011) enfatiza que “o ecletismo e a demanda por comunicabilidade reclamada tanto pela prática artística quanto pela pesquisa musical pós-moderna podem se reduzir ao que Lyotard chamou de “realismo do dinheiro”, por uma posição que visa à eficiência altamente inclusiva e aplanadora do capitalismo contemporâneo” (p. 131).

A música considerada pós-moderna, de acordo com a literatura, parece de certa forma, buscar na simplicidade uma saída para suprir a necessidade de comunicação artística. Para isso são agregados melodias simples e empréstimo de elementos musicais de diversos

gêneros. O prazer passa a ser prioridade. Sendo assim, a música se torna um entretenimento. Isso acaba por se transformar no impasse da música pós-moderna.

Como foi mencionada acima, esta música também tem como objetivo dar resposta à demanda comunicativa e por esse motivo, encaixa-se na forma de funcionamento da indústria de entretenimento. Para Nascimento (2010), a comunicação pode se apresentar “como uma cilada ao estender à arte a necessidade de ecletismo encontrada no comportamento do mercado de produtos culturais” (p. 136). O pensamento pós-moderno é marcado pela busca da valorização das diferenças, mas também pode ser guiada pela lógica de mercado.

Paulo de Tarso Salles (2003) por meio do seu livro *Aberturas e Impasses – O pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil* expõe sua insatisfação sobre o uso e aplicação do termo “Pós-moderno”. Segundo o autor o termo é comumente usado de duas maneiras. Primeiro, sendo aplicado como definição de estilo, como se o pós-modernismo pudesse ser definido pela adoção de técnicas composicionais ou comportamentos artísticos, estabelecendo um ponto em comum com Nascimento. O pós-modernismo é colocado sob a ótica de uma opção estética. O segundo modo de uso assume uma posição crítica em relação ao pós-moderno, pois vê o mesmo como uma manifestação exacerbada da cultura de massa. Uma espécie de enfraquecimento da arte sob o qual o artista deve se posicionar contra.

A base de Salles (2003) está sob a literatura que abrange os acontecimentos musicais do século XX. Dentro da perspectiva musical vanguardista, Salles (2003) propõe uma releitura dos procedimentos composicionais pela visão pós-moderna dando vez às diversas manifestações artísticas brasileiras, que segundo ele, “tem permanecido periférica, no cenário mundial” (p. 227). Por intermédio desta releitura, faz comparações entre a produção teórica e musical em virtude da teoria pós-moderna. Seu objetivo é investigar a pertinência do conceito “pós-moderno” como fio condutor da reflexão sobre a produção musical contemporânea.

Salles (2003) delimita a modernidade musical pela sua busca incansável por algo novo. A pós-modernidade seria a descontinuidade deste propósito. Portanto, o foco deixa de ser a renovação da linguagem e torna-se a reflexão sobre múltiplas possibilidades estéticas e procedimentos composicionais, onde se textualizam diversos signos dentro da música.

De acordo com Salles (2003), as posições mencionadas se confundem com uma ideia de música mais eclética ou acessível, fazendo jus à teoria pós-moderna. O ecletismo neste caso seria a derrubada das barreiras entre estilos incompatíveis; a fácil acessibilidade tornaria a linguagem musical mais compreensível com o emprego de estruturas familiares aos

ouvintes, sendo estes: acordes tonais, melodias simples, apologia à música popular, entre outros. O pós-modernismo é visto por muitos como um sucessor mal-intencionado do modernismo, pois não ambiciona revoluções artísticas e sim posições mercadológicas, semelhante ao que é discutido por Nascimento (2011). No entanto, a maior liberdade de escolha do compositor, característica da pós-modernidade, é vista também como aspecto positivo pela literatura. A teoria pós-moderna não é aplicada a uma única definição de estilo, mas de forma a revelar uma periodização em que diferentes estilos coexistem juntos com diversas ideologias.

Antes de adentrar nas questões propriamente musicais do pós-modernismo, assim como Nascimento (2011), Salles (2003) traz distinções e definições entre modernismo e modernidade, pós-modernismo e pós-modernidade. Para o autor, “modernismo deixa entrever um sentido estético em geral, especificando um determinado movimento artístico que atualizou uma concepção mais “antiga” de arte. “O conceito de moderno se alia o de contemporâneo que serviu para justificar e legitimar a arte de vanguarda até a década de 1970” (SALLES, 2003, p. 19). A vanguarda buscava a superação dos limites estéticos sempre em direção ao novo (NASCIMENTO, 2011). Segundo o autor, o pós-modernismo será contraposto ao modernismo a partir da década de 1950, sendo uma espécie de descontinuidade do modelo seguido.

A literatura apresentada por Salles (2003) também vincula o posicionamento da sociedade com a produção artística caracterizada como pós-moderna, cujo seus objetivos são principalmente se adaptar a lógica de mercado.

A sociedade pós-industrial viu emergir [...] um conceito de produção artística “pós-moderna”, em que a significação do produto não mais segundo a técnica necessária para sua realização, nem por inovações estéticas, mas principalmente por sua adaptabilidade às exigências objetivas do mercado. Não há lugar nesse novo universo para julgamentos estéticos de ordem moral ou avaliações estéticas apriorísticas (SALLES, 2003, p. 35).

De acordo com o texto acima, existe um consenso artístico produzido pela mídia que atinge a sociedade massificada, sendo assim, passa a ser a mediadora de uma produção cultural globalizada. Como são relatados no texto, julgamentos estéticos, valores morais e propostas de uma cultura ideal perdem o sentido.

O autor se posiciona dizendo que não cabe estabelecer hierarquias entre culturas altas e baixas ou lamentar uma suposta queda do nível de produção artística. Se a música alavancada pela mídia não é a mais elaborada, é necessário reconhecer que a importância dada

à música contemporânea “não se guia mais pelo conceito de avanço e retrocesso” (SALLES, 2003, p. 54).

Existe de fato uma tendência em privilegiar uma lógica de mercado a fim de entreter o público. No entanto, o emprego apenas dessas concepções pós-capitalistas tem sido confundido com a pós-modernidade, o que a torna um tratamento impróprio diante da vasta possibilidade de acontecimentos. Na verdade, é “desse equilíbrio entre ciências e senso comum, entre tradição e modernidade é que parece emergir uma conceituação mais cabível para o que seja chamado de pós-modernidade” (SALLES, 2003, p. 55). A música pós-moderna enfrenta problemas que vão além das questões técnicas.

Sobre a representação social da música, Salles (2003) discute a necessidade de uma investigação pela qual se leva em consideração quem a ouve e quem a faz, independente do meio ou grupos sociais. As manifestações culturais é que irão operar a natureza estética a ser atingida. As ideias apresentadas pelo autor consideram que os elementos de ruptura em relação ao modernismo se encontravam assíduos nas obras típicas de vanguarda. Até mesmo o ecletismo, presente no neoclassicismo e fio condutor da música pós-moderna, estava em uso pelos músicos vanguardistas. Há na verdade, livre circulação de estilos e a música deixa de ser a arte “transcendente” como era antes.

Por meio das abordagens sobre pós-modernismo feitas por Salles (2003) e Nascimento (2011), percebe-se uma dificuldade em classificar técnicas composicionais ou compositores pós-modernos. São visíveis os conflitos existentes no pós-modernismo, ainda que seja ao mesmo tempo, uma abertura para a convivência de estilos que antes não se entrelaçavam de forma a quebrar a hierarquia entre eles. O ecletismo, termo utilizado por diversos autores (Tacuchian (2011), Buckinx (1998), Salles (2003), Nascimento (2010), etc.) não é aplicado somente à música contemporânea, mas também como ponto de partida para a crítica à música do passado, tornando-a mais maleável e passível de releituras.

Na maioria da literatura consultada o termo “ecletismo” é tomado por base de definição da música pós-moderna, ou seja, é comum “a utilização (colagem) de técnicas ou linguagem musicais fora de seu contexto original” (SALLES, 2003, p. 94). Mas esse recurso também foi utilizado por compositores neoclássicos¹¹ e outros (Stravinsky, Mahler, Debussy, Ives, Bartók, Villa Lobos, Hindemith, por exemplo). Sendo assim, esta técnica não é exclusiva da música pós-moderna, pois é um recurso bastante usual do decorrer da história da música. A diferença enfatizada pelo autor está na utilização do recurso. Enquanto os

¹¹ Para Salles (2003), o neoclassicismo é “uma nova forma de ver a música barroca e clássica” (p. 97).

compositores neoclássicos e pré-modernistas apenas fazem citações, os pós-modernos incorporam o material. Salles (2003) utiliza o termo *pastiche*¹² para definir esse tipo de técnica, mas esclarece que este não é um elemento definidor do estilo, mas um dos caminhos para os compositores dessa vertente.

Jameson (1985) é um dos autores que fazem uso desse termo a fim de definir a pós-modernidade. Por meio do *pastiche* o artista se apropria de uma ideia sem satirizá-la e a transforma em algo interessante. Revive o material, traz a sensação de nostalgia e reinventa “a sensação e a forma dos objetos de arte característicos de uma época passada” (p. 20).

Ao refletir sobre tais questões, Salles (2003) questiona se o neoclassicismo (de Stravinsky) não poderia ser o precursor da pós-modernidade em pleno o modernismo. Desta forma, pode-se enxergar o neoclassicismo como a “porta de entrada” da música pós-moderna, pelo fato do mesmo estar em evidência no plano moderno, e por consequência, também trazer em suas estruturas, sonoridades canônicas em meio às produções experimentais. O ecletismo é manifestado em uma junção do estilo da época abordada e um estilo pessoal de se compor.

O neoclassicismo foi, portanto, o pressentimento e uma forma (talvez inconsciente) de que se esgotariam as possibilidades de prosseguir o “tradicional” impulso da renovação modernista sem que isso conduzisse a um impasse existencial para a linguagem musical, o que a supervalorização do sistema serial do modernismo tardio levou efetivamente a cabo (SALLES, 2003, p. 106 e 107).

A música da pós-modernidade não se encontra restrita apenas no campo da música culta. A música popular tornou-se uma interessante alternativa de estudo e não é a única. Salles (2003) discute que, “partindo da constatação de que a música popular é super valorizada no Brasil e no contexto do terceiro mundo, em detrimento da música erudita, visa exatamente ao mesmo ponto de equilíbrio, porém em outra direção [...]” (SALLES, 2003, p. 125).

Salles (2003) apresenta uma lista de técnicas, conceitos e funções utilizados por compositores pós-modernos, segundo a visão de *Ramault-Chevassus*. Assim como Salles (2003), Nascimento (2010) aponta os procedimentos composicionais que no entender de *Ramaut-Chevassus*, servem de estudo para o entendimento do “gesto composicional na

¹² Cópia ou imitação de determinado material. Utilizado por músicos escritores e pintores. “O *Pastiche*, como a paródia, é o imitar de um estilo único, peculiar ou idiossincrático, é o colocar de uma máscara lingüística, é falar em uma linguagem morta. Mas é uma prática neutralizada de tal imitação, sem nenhum dos motivos inconfessos da paródia, sem o riso e sem a convicção de que, ao lado dessa linguagem anormal que se empresta por um momento, ainda existe uma saudável normalidade lingüística [...]” (JAMESON, 2002, p. 44 – 45).

música pós-moderna” (p. 128). Estes procedimentos são: Melodia, Repetição, Simplicidade, Citação, Colagem, Retorno às diferenciações nacionais étnicas. De acordo com Salles (2003):

A maneira de Ramaut-Chevassus observar tendências pós-modernas em autores tão identificados com o modernismo, como Boulez, Stockhausen e Pousseur, é o aspecto mais relevante de sua análise, superando estereótipos que relacionam o pós-modernismo somente a tendências “menos complexas” como [Philip] Glass ou [Arvo] Part (SALLES, 2003, p. 129).

Algumas das características mencionadas acima estão presentes no minimalismo¹³ que teve e seu posicionamento estético no século XX com bastante aceitação. Os processos de repetição (ritmo, melodia e timbre) dispostos no mesmo, fazem com que alguns autores se sintam tentados a considerá-lo pós-moderno. No entanto, segundo Salles (2003), é preciso “distinguir as correntes divergentes dentro do princípio da música repetitiva, pois, sem dúvida, o minimalismo surgiu com uma proposta inovadora tipicamente moderna” (p. 129).

Além disso, o autor apresenta de forma sucinta, exemplos de obras e seus compositores que fizeram uso dos procedimentos (característicos das composições tidas como pós-modernas) composicionais¹⁴. A técnica de colagem é enfatizada por Salles (2003). Esta técnica é dividida em três categorias: combinação complexa, anticolagem e narrativa. O autor traz como exemplo, a Sinfonia de *Luciano Berio* no qual cola elementos do jazz, de sons eletrônicos e referências a escritos literários. Uma observação interessante é feita por Salles (2003): “O conjunto de técnicas descrito por Ramaut-Chevassus [...] diz respeito a uma compreensão múltipla da música pós-moderna em torno do eclético e do híbrido, ou seja, não se consideram mais excludentes elementos estilísticos ou técnicas outrora tidas como puras” (p. 132 e 133), e isso vai ao encontro com o carismático livro de Boudewijn Buckinx (1998): *O pequeno pomo – ou a história da música pós-moderna*, que em forma de diálogo comenta alguns processos do fazer musical. “[...] o compositor escolhe um conceito musical básico, por exemplo, um concerto grosso barroco, uma musiquinha popular, um poema sinfônico romântico ou serviço religioso. Depois aplica técnicas apropriadas, sejam elas da tradição, de

¹³ Salles cita Nyman, autor que faz uso do termo pós-minimalismo. De acordo com os autores, este termo está alinhado ao pós-modernismo e diferente do minimalismo “tradicional”, está híbrido com outros estilos e técnicas composicionais. O minimalismo experimental foi parte dos movimentos de vanguarda, mas “preparou os caminhos do pós-modernismo” (SALLES, 2003 apud. NYMAN 1999).

¹⁴ Exemplos de compositores: Klaus Huber, Luigi Nono, Dieter Shnebel. Estes compositores fazem uso da técnica de Citação. “Em Beethoven Sinfonia (1985), por exemplo, Shnebel reelabora a orquestração, a dinâmica e o andamento da quinta sinfonia enfatizando o caráter lírico e sentimental das linhas melódicas sem temer contato com o kitsch ou com o humor corrosivo. A sonoridade dá a impressão de ter sido “filtrada”, de modo a emular a audição de uma reprodução da quinta sinfonia em um gramofone com rotação irregular [...]” (Salles, 2003, p. 130).

uma cultura que lhe é estranha, ou até mesmo da música folclórica” (p. 60). No texto acima, no qual o autor se refere à música popular como algo menos importante, carece de uma revisão crítica, pois já que a atitude pós-moderna quebra com a ideia da soberania de estilos, a música popular, digna de complexidade e bastante rica em elementos musicais, deve ser abordada de forma mais seria no contexto em questão.

Em contrapartida, Nascimento (2011) ressalta que os procedimentos técnicos composicionais não são suficientes para definir uma diferença entre o moderno e o pós-moderno. As pesquisas e abordagens levantadas pelos autores indicam que esse entendimento baseado na concepção de que podem ser formulados procedimentos composicionais característicos não é suficiente para o entendimento do pensamento pós-moderno. Percebem-se em muitas obras, fragmentos de composições clássicas e nem por isso os compositores partilhavam essa perspectiva.

Nascimento (2011) procura por meio da obra de Chevassus, uma definição mais satisfatória vinculando o pensamento musical com a incredulidade das metanarrativas e não os aspectos técnicos composicionais do período em questão. A nova atitude em relação ao passado apresentada por Salles (2003) e discutida por Nascimento (2011) de certa forma se opõe à organização histórica da técnica musical de visão modernista a respeito da vanguarda, tendo como contrapartida de certa maneira, um descompromisso com a organização cronológica das citações¹⁵ (NASCIMENTO, 2011). Muitos compositores de orientação experimental transparecem em suas obras, elementos tonais e referências a outras culturas. Um exemplo dado pelo autor é a música acusmática:

Praticamente toda a produção da música acusmática – e suas tendências decorrentes, como a paisagem sonora – encontra-se no caminho da valorização dos clamores pós-modernos de classificação e de comunicação, exceto pelo seu caráter peculiar de popularidade. A música acusmática tem encontrado seu espaço de difusão sem que isso signifique uma redenção aos meios de propaganda e aos meios de produção em massa (NASCIMENTO, 2011, p. 140).

A música acusmática tem relações com o modernismo e o pós-modernismo. A utilização de diferentes recursos composicionais, como por exemplo, a prática de citação e referências a outras épocas, consideradas pós-modernas por autores da literatura em questão, demonstram uma preocupação dos compositores com a audibilidade de suas obras. Temos

¹⁵ Segundo Nascimento (2011), essas citações não podem ser a recuperação completa do passado, mas sim uma retomada irônica do mesmo como uma postura contra a ideia de “vanguarda como movimento histórico teológico e progressista” (95).

então uma produção musical que se aproxima dos moldes experimentais assemelhando-se ao modernismo, ao mesmo tempo em que sua busca por referências sonoras cria paradoxos e a aproxima mais do pós-modernismo.

De acordo com Nascimento (2011), nota-se na atitude composicional pós-moderna o gosto pela inovação e pela invenção sem que se confunda isso com a inovação técnica composicional de maneira exclusiva.

Para Salles (2003) e Nascimento (2011), o pós-modernismo é um tema ainda aberto a debates. O mesmo poderá sofrer “revisões” de acordo com os últimos acontecimentos no mundo. No que se refere à música, “sua aplicação parece mais interessante no aspecto crítico que no composicional” (SALLES, 2003, p. 140). A partir deste debate podemos concluir que o pós-modernismo é um tema bastante extenso e ainda necessita de mais discussões, principalmente no que diz respeito às artes.

Percebem-se então alguns pontos em comum nos textos e apontamentos dos diferentes autores. Entre eles: ecletismo, existente no pós-modernismo como fator crucial, o que faz coexistir uma multiplicidade de estilos e gêneros; maior busca por comunicabilidade; descontinuidade em relação às formas e modelos antes estabelecidos no modernismo; resgate de movimentos culturais anteriores; descrença em relação às metanarrativas; práticas de citação; presença do pós-modernismo ou atitude pós-moderna inserida na produção artística moderna.

1.1 Pós-Modernismo no Brasil

Segundo Salles (2003), o entendimento dos acontecimentos na música brasileira, principalmente por volta das décadas de 1970 e 1980, depende da avaliação dos principais acontecimentos políticos, culturais e das várias correntes ideológicas da época. O autor se apoia na noção de que a produção cultural dependia da constituição das diretrizes políticas e educacionais. A música erudita necessitava de apoios governamentais, no entanto seu retorno era lento. Isso fez dela um alvo das ideologias conflitantes do país. Foram adotados pela escola nacionalista, elementos parecidos com a música neoclássica de Milhaud e Hindemith.

Por meio de uma leitura de Levi-Strauss, Salles (2003) ressalta que: “o pós-modernismo musical brasileiro independe, portanto, apenas da evolução técnica, de um “estágio avançado” da composição musical, mas também é fruto de um amadurecimento da questão de nossa “identidade” musical” (SALLES, 2003, p. 151). Buckinx (1998) considera

Willy Correia de Oliveira e Gilberto Mendes compositores pós-modernos, pois ambos romperam com padrões hierárquicos e produções musicais padronizadas. Porém, para Salles (2003):

O reconhecimento dessa pós-modernidade – óbvia mesmo nos aspectos mais superficiais da obra de Mendes e Oliveira – é, no entanto, insatisfatória de acordo com o que observamos [...], pois não há “um estilo pós-moderno” constatado apenas nas técnicas utilizadas ou no discurso em torno de certas obras. O reconhecimento de traços pós-modernos na obra de certos compositores abre a perspectiva da existência simultânea de compositores “pós-modernos” e “modernos” ou pelo menos “não-pós-modernos” (p. 155).

Salles (2003) em seu artigo intitulado: *Momentos 1 para violão (1974) de Marlos Nobre: síntese e contraste*, apresenta uma análise da obra Momentos 1 ressaltando, além de seus elementos estéticos, as vertentes musicais brasileiras nacionalismo-universalismo e as características composicionais de vanguarda e neoclássica, o que configura a obra em uma atitude composicional eclética. Segundo o autor, “o dialogo entre nacional-universal, presente-passado, tonal-serial, intuitivo-racional, erudito-popular e análise-fruição” constantes na obra de Marlos Nobre, bem como de outros compositores brasileiros “[...] nos permite refletir não somente sobre a diversidade cultural brasileira, através do conturbado percurso que a música chamada “erudita” vem realizando no país, como também sobre a própria condição da música contemporânea (e seu afastamento do ouvinte)” (SALLES, 2003, p. 50). Outros compositores como Ricardo Tacuchian, Gilberto Mendes, Almeida Prado, Lindembergue Cardoso e Camargo Guarnieri também são marcados por esse ecletismo.

Os compositores brasileiros que se encaixam dentro da proposta discutida por Salles (2003) buscam fazer uso de técnicas composicionais contemporâneas ao mesmo tempo em que se aproximam dos elementos da música popular. Isso diminui a distância entre o público e intérprete bastante presente quando se trata das impressões deixadas pelas composições experimentais. Além disso, demonstram a diversidade de estilos e não se limitam na criatividade.

Ricardo Tacuchian (1992) leva em consideração a possibilidade de várias abordagens musicais no Brasil de forma simultânea. Os diferentes rumos tomados pelos compositores brasileiros se tornaram diversas formas de expressão musical. Alguns se mantiveram na tradição de vanguarda, outros assumiram o pós-romantismo ou aderiram à música popular dentro de uma estética nacionalista. Mas há compositores que buscaram formas de expressão que pudessem se vincular à sociedade pós-industrial dos dias atuais. Salles (2003) discute que o pós-modernismo, de acordo com a concepção de Tacuchian, “seria

decorrente de uma sintonia com a sociedade pós-industrial de nossos dias, enquanto as outras tendências traduzem o apego ao passado” (p. 156). Por conseguinte também discute que Tacuchian divide a Música Erudita Brasileira em cinco tendências: Vanguarda, Neoclassicismo, Neo-romantismo, Pós-Modernismo, Neonacionalismo e Música Eletroacústica.

As vanguardas das décadas de 1960 e 1970 no Brasil, “representavam a radicalização dos princípios do modernismo” (TACUCHIAN, 2011). O autor relata que a música do século XX possuiu quatro principais características: 1- ruptura com a tradição; 2- as múltiplas correntes do modernismo se sucediam, até mesmo coexistindo. “O mesmo compositor atravessava diferentes fases estéticas, no decorrer de sua vida, como ocorreu com Schoenberg e Stravinsky” (p. 382 e 283); 3- a obra de arte passa a possuir grande quantidade de informação, garantindo-lhe lugar entre as obras “válidas”; 4- a música do século XX ultrapassou o limite da dimensão sonora, “lançando mão da luz, da imagem, do movimento e do teatro, além da dimensão conceitual” (p. 383).

Baseado nessa ideia, Tacuchian (2011) criou um sistema composicional e o nomeou de *Sistema T*. Esse sistema surgiu em plenos debates sobre o pós-modernismo e a partir de algumas insatisfações. Primeiramente, o autor presenciou a decadência das vanguardas e percebeu que aquela que rompia com as tradições também não atendia suas necessidades expressivas. Em oposição a isso, muitos compositores aderiram a posições conservadoras e passaram a resgatar elementos musicais do passado. Isso também não foi o suficiente para satisfazê-lo.

O conceito pós-moderno é carregado de significados e abordado por muitos escritores de diferentes formas. De acordo com o Tacuchian (2011), o estudo da pós-modernidade é aplicado em todas as artes, mas pouco abordado no mundo da música de concerto. “Alguns autores chegaram a afirmar que o pós-modernismo na música era representado apenas pela música pop” (p. 184). Ele se propôs a estender o pós-modernismo para a música de concerto. Sendo assim, Ricardo Tacuchian objetivou dar sustentabilidade teórica à nova abordagem estética, aplicando-a em suas obras.

Tacuchian (2011) também considera que o “minimalismo e a repetição (*ostinato*), as novas texturas e a volta da melodia e do fragmento melódico, novas formas de estruturação musical, as citações e as *collages*, a nova simplicidade, a ópera eletrônica e a *computer music* são algumas das expressões da música pós-moderna” (p. 385 e 386). O pós-modernismo é visto mais como um comportamento que uma nova estética “e não é uniforme em torno de determinados princípios ou técnicas” (p. 386). Temos aqui, uma vertente musical marcada

pela liberdade do uso de novas ou velhas técnicas, mas dentro de um contexto novo e original que atenderá a comunicação e a expressão lúdica.

Além do claro posicionamento sobre a música pós-moderna feita pelo autor, Tacuchian (2011) também apresenta outras características, como por exemplo, a superposição de técnicas. Sobre o sistema, o autor diz que buscou uma ferramenta que possibilitasse transitar no universo pós-moderno. O sistema- T se trata de uma “[...] atitude de síntese e de fragmentação. Síntese porque concilia, organicamente, os opostos; fragmentação porque não se submete a uma teoria totalizante que exclua outros caminhos além de sua própria verdade” (TACUCHIAN, 2010, p. 388). As diferentes expressões estéticas se tornam ferramentas de trabalho.

De acordo com tudo que foi discutido, o sistema composicional- T traz em si muitas possibilidades de abordagens que podem atender a chamada música pós-moderna e também carrega concepções que são colocadas em paralelo com outros compositores considerados pós-modernos. No entanto, não é o suficiente para esclarecer as direções artísticas do país.

As pesquisas apresentadas demonstram que nenhum estilo é totalmente exclusivo. Para Salles (2003): “[...] as polarizações em torno da simplicidade ou da complexidade do discurso musical parecem apontar para a aprovação ou rejeição do conceito de pós-modernismo. [...]”, além disso, a literatura propõe “uma forma distinta de entender a pós-modernidade, não necessariamente como uma negação da tradição legada pelo Iluminismo, mas uma readaptação que retire do uso da razão seu potencial de dominação” (p. 158 e 159).

Tomando como base toda a discussão, Tacuchian (1992) afirma que o pós-modernismo tenta de fato superar as polaridades existentes na música do século XX. Já Salles (2003) e Nascimento (2010) consideram o pós-modernismo mais uma atitude do que a superação de alguma coisa.

O pós-modernismo não é considerado um estilo musical específico. “Essa divisão, formada a partir do ponto de vista composicional ou estruturalista, não impede, por exemplo, que uma obra aparentemente “neonacionalista” tenha simultaneamente elementos típicos de uma obra “neo-romântica, espectral, serial e eletroacústica, ou seja, pós-moderna” (SALLES, 2003, p. 160). Pelas palavras do autor a mistura de estilos é a base da música pós-moderna. Entretanto, “o pós-modernismo está longe de ser um estágio de consenso. No Brasil, os extremos mais radicais parecem ser, de um lado, os compositores eletroacústicos e, por outro, os neo-românticos/nacionalistas; porém não se pode apreciar uma hegemonia de qualquer dessas orientações” (SALLES, 2003, p. 161).

Dentro da perspectiva pós-moderna percebe-se a existência de diversos espaços. Esses espaços são destinados tanto para profissionais quanto para amadores. Esta ideia implica também o fato de que a produção artística poderá ser julgada de acordo com a demanda do público, pelo qual a música poderá ser mais complexa ou não (SALLES, 2003). De qualquer forma concordamos com Salles (2003) quando o mesmo diz que a arte deve ser trabalhada com estratégias capazes de conectar o conhecimento produzido com a sociedade.

Em relação aos compositores, alguns assumem seu próprio ecletismo, por exemplo: Mendes, Tacuchian e Almeida Prado, designados como pós-modernos. O ecletismo musical sintetiza uma base indefinida de elementos empregados. A música pós-moderna pode ser eclética, mas nem todo ecletismo é pós-moderno. Desse modo, nem toda música feita a partir de 1970 é pós-moderna.

Por fim, podemos encerrar a discussão e concluir que “[...] como definição de estilo, o pós-modernismo pouco tem a oferecer em relação à música contemporânea. Porém, o conceito é útil para articular muitas das principais questões sobre o rumo tomado pelos músicos desde 1950” (p. 234).

O compositor que viveu e vive essas manifestações culturais está livre para adotar qualquer procedimento composicional, o que torna o ato de se compor difícil de definir, visto que são inúmeras as possibilidades. Portanto, o compositor poderá adotar tanto as inovações de uma ótica moderna quanto fazer referência a músicas populares e de épocas anteriores. O pós-modernismo não é visto em meio a inovações ou surgimento de novos estilos de uma forma que isso o caracterize.

Tudo que foi estudado até aqui são características latentes que estão cada vez mais presentes na produção artística brasileira e se encontram nas composições de Sérgio Assad. Por meio da aplicação de diversos ritmos brasileiros, assim como de técnicas composicionais e formas que remetem ao classicismo ou romantismo, por exemplo, Assad demonstra o ecletismo em suas criações (isso o reafirma como um compositor híbrido, típico dos compositores brasileiros). Ao não aderir aos movimentos de vanguarda ou qualquer outro e ao elaborar arranjos e composições que pudessem atingir seu público, Assad demonstra sua preocupação por maior comunicabilidade, ao mesmo tempo em que não deixa de agregar em suas obras suas próprias intenções enquanto compositor. Assad também não demonstra preocupação se sua produção é uma continuidade ou descontinuidade da evolução musical, mas suas composições possuem referências a Debussy, Villa Lobos, entre outros considerados compositores modernos. Por fim, a prática da citação discutida por Salles (2003) está claramente presente nas obras de Assad, principalmente na série *Jobinianas* que prestam

homenagem a Antonio Carlos Jobim. Tal prática será abordada com mais detalhes no tópico sobre intertextualidade.

1.1.1 Sérgio Assad enquanto compositor pós-moderno

As discussões sobre o posicionamento estético de Sérgio Assad têm sido abordadas em alguns trabalhos acadêmicos. Baseando-nos nas informações levantadas sobre pós-modernismo neste capítulo, pode-se dizer que o compositor pelo menos apresenta traços que o remetem ao pós-moderno. Suas composições podem ser vistas dentro da perspectiva moderna, tradicional e seu apego pela música brasileira pode fazer com que muitos o considerem como um compositor nacionalista.

A escrita de Assad a principio parece ser bastante intuitiva, no entanto, esse fato está ligado à formação do compositor, que teve sua prática bastante ligada à improvisação, vinda principalmente do choro e da música instrumental brasileira no geral. É notável que Sérgio Assad seja capaz de aplicar com destreza técnicas composicionais que são marcantes em muitas de suas obras, inclusive as Jobinianas (Análise no Capítulo 2). Por meio de uma conversa com o compositor (entrevista em anexo), ficou claro que ele não está preocupado em seguir uma linha estética, tão pouco manter uma tradição. Simplesmente quer fazer sua música da maneira que o agrada e é esse pensamento que o aproxima da atitude pós-moderna. Tal atitude serve também para escapar de alguns impasses. Portanto, o pós-moderno “[...] refuta a origem das tradições e a originalidade das inovações. Ao mesmo tempo, oferece ocasião de repensar o moderno como um projeto relativo, duvidoso, não antagônico às tradições nem destinado a superá-las por alguma lei evolucionista inverificável [...]” (CANCLINI, 2015, p. 204).

Partindo do ponto de vista de que existe uma liberdade estética detectadas nas obras de Assad, podemos ligá-lo à concepção composicional da corrente Pós-Modernista que foi iniciada na década de 70 e que se fortaleceu na década seguinte (BUCKNIX, 1998). De acordo com Oliveira (2009), tal associação pode ser feita devida às práticas citacionais encontradas na obra e a uma multiplicidade de linhas estéticas detectadas.

Grandes Oradores citam outras fontes ou remetem a elementos estranhos a seus textos. Acredite, pode-se ir muito mais longe com estas comparações entre linguagens: todo vocabulário, cada ramificação, sim, a linguagem em sua totalidade é uma herança. Nenhuma literatura se opõe a isso, muito pelo contrário. (BUCKNIX, 1998, p. 51)

Por meio do texto percebemos que a prática citacional não se dissolve na pós-modernidade, mas está conectada a uma série de processos e associações e tornou-se um respaldo desta prática. Como foi mencionado nos tópicos anteriores, Assad foi exposto a diferentes correntes estéticas no decorrer de sua carreira. Essas diversas correntes eram heterogêneas em muitos aspectos, mas em suas obras “encontram um terreno comum que se traduz em um diálogo e que refletem a sua vivência musical” (OLIVEIRA, 2009, p. 135).

Sérgio Assad escreve música de uma maneira que reflita sua vida, suas experiências e gostos. Não deixa de dialogar com variadas linguagens e também respeita e direciona sua música para o público. Sobre isso, Bucknix (1998) ressalta que o pós-moderno se posiciona dizendo: “Eu vou escrever uma obra onde eu me reconheça por inteiro” (97), assim como Sérgio Assad se dispõe a fazer.

No entanto, o compositor consegue colocar em suas composições uma marca pessoal e se atém a ela. Alguns procedimentos composicionais são a sua assinatura, como por exemplo: A elaboração de notas pedais sobre diferentes acordes, comum na estética impressionista; Sonoridades baseadas na escala de tons inteiros; acordes de empréstimo modal; ostinatos; Contrapontos, principalmente baseados no idiomatismo do violão; Reaproveitamento de texturas e citações de obras nas quais o compositor enriqueceu suas vivências musicais.

Segundo Oliveira (2009), a obra *Aquarelle* possui estruturação harmônica que tem a sua origem no impressionismo francês e nos diversos gêneros populares que serviram de influência. O mesmo acontece na série Jobinianas, principalmente nas nº 2, 3 e 4 (exemplo: fig. 76, Jobiniana nº 3 apresenta o uso da escala de tons inteiros e acordes de quinta aumentada).

Na figura abaixo, *Aquarelle* também apresenta texturas semelhantes com a Jobiniana nº 1 (exemplo: fig. 6, Jobiniana nº 1, violão 2).



Fig. 1: c. 88 do terceiro movimento da obra *Aquarelle*, Divertimento.

Outros tipos de texturas muito comuns nas obras de Sérgio Assad são as linhas melódicas em movimento Zigue Zague que fazem parte de todas as Jobinianas (por exemplo: fig. 6, Jobiniana nº 1, violão 1; fig. 53, Jobiniana nº 2, flauta; fig. 60, Jobiniana nº 3; fig. 83, Jobiniana nº 4, violoncelo). Mesmo nesse tipo de textura é possível detectar ligações intertextuais com outros compositores.



Fig. 2: Movimento melódico em Zigue Zague na música *Frevo* de Egberto Gismonti. Compassos iniciais.

Em todas as Jobinianas consta-se a forte presença de ritmos em ostinatos que variam conforme a seção. Especialmente na Jobiniana nº 3, Oliveira (2009) destaca que:

“[...] em vários momentos desta obra, mais precisamente nos compassos 37, 40, 41, 44, 69 145, 146, 147 e 148, podemos constatar a influência da estética minimalista ao depararmos com a escrita cujos diversos fragmentos melódicos são repetidos continuamente em alguns momentos com uma indicação de quantidade de repetições e em outras sem estas indicações. Estes fragmentos se encontram nesta obra em momentos em que o ritmo é livre e tornam-se um tipo de *cadenza* instrumental virtuosística” (OLIVEIRA, 2009, p. 177).

Além das Jobinianas, esse tipo de influência também é exercida sobre outras obras de Assad, como por exemplo: *Giornatta a Nettuno* (1993), *Aquarelle* (1986), *Children's Cradle* (1992), *Three Greek Letters* (2000), dentro outras.

O que é considerado por Oliveira (2009) como influências estéticas minimalistas, pode não ser interpretado de tal forma por outros teóricos, visto que a música minimalista¹⁶

¹⁶ O Minimalismo nasceu como um movimento estético filho do Modernismo, com um modo de composição radical, sistemático e exclusivista. As obras minimalistas são oriundas de um tipo sistemático de composição, nos quais os processos de repetição são quase como que um fim em si mesmo. O Minimalismo é também um modo de composição altamente original e “puro”, ele não admite misturas com outros tipos de técnicas composicionais e não toma emprestado elementos ou feições próprias de outras estéticas ou estilos musicais. Contrariamente a estética do Pós-Minimalismo não é exclusivista, e ela se expressa através de um modo de composição inclusivo, onde a mistura de elementos minimalistas com elementos e técnicas composicionais de outros estilos e estéticas são bem vindas e empregadas como recursos composicionais legítimos dentro de um determinado discurso musical (CERVO, 2007, p. 06 e 07).

geralmente é organizada em constante repetição e não possui desenvolvimento harmônico, diferente das obras de Assad. Segundo Cervo (2007),

[...] o Minimalismo deve ser considerado um dos movimentos estéticos que pertencem ao Modernismo, o Pós-Minimalismo deve ser considerado um dos movimentos estéticos que pertencem ao Pós-Modernismo. O Minimalismo e o Pós-Minimalismo dividem raízes comuns, mas para ser possível uma distinção, eles têm de ser considerados como duas atitudes estéticas diferentes, a primeira defendendo um modo de compor exclusivista e a outra defendendo um modo de compor inclusivo (CERVO, 2007, p. 07).

Nessa discussão vimos como diversas escolas estéticas são mencionadas e podem ser expostas nas obras do compositor Sérgio Assad. Podemos considerar tal produção sendo o fruto da era pós-moderna, principalmente no que se refere à música de concerto. Assad é um artista que traz em suas obras e em sua formação enquanto compositor, diversas manifestações musicais e por conta disso podemos considerá-lo, no mínimo, um compositor com traços e características que remetem ao pós-modernismo, verdade esta que demonstrarei nas análises das Jobinianas e de outras obras do compositor.

1.2 Intertextualidade

A intertextualidade tornou-se assunto de estudos aplicados sob perspectivas teóricas distintas e faz parte tanto das pesquisas teóricas literárias quanto de uma série de outras disciplinas. A linguística textual, segundo Koch, Bentes e Cavalcante (2012), se baseia na proposta de que “um texto (enunciado) não existe nem pode ser avaliado e/ou compreendido isoladamente: ele está sempre em diálogo com outros textos” (p. 09).

No livro: *Intertextualidade – Diálogos possíveis*, Koch, Bentes e Cavalcante (2012) discutem dois fenômenos possíveis que expõem a presença do “outro” naquilo que produzimos (KOCH, BENTE e CAVALCANTE, 2012):

- Intertextualidade em sentido amplo (*lato sensu*): constitutivo de todo e qualquer discurso;
- Intertextualidade (*stricto sensu*) atestada pela presença necessária de um intertexto.

A noção de intertextualidade *strictu sensu* ocorre quando, “[...] em um texto, está inserido outro texto anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade [...]”, portanto, “é necessário que o texto remeta a outros ou fragmentos de textos

efetivamente produzidos, com os quais estabelece algum tipo de relação” (KOCH, BENTE e CAVALCANTE, 2012, p. 17).

Na intertextualidade *latu sensu* os gêneros (podem ser musicais) “mantêm entre si relações intertextuais no que diz respeito à forma composicional, ao conteúdo temático e ao estilo” (KOCH, BENTE e CAVALCANTE, 2012, p. 86). Quando o conteúdo de um determinado gênero evoca outro gênero preservando o estilo do próprio compositor, podemos dizer que a música “anterior” foi reconstruída e reconfigurada.

Diversos tipos de fragmentação da intertextualidade são discutidos pela literatura, pois cada uma carrega características próprias: intertextualidade temática, intertextualidade estilística; intertextualidade explícita, intertextualidade implícita¹⁷, autotextualidade, dentre outros.

- Intertextualidade temática: Encontrada entre textos científicos pertencentes a uma mesma área do saber ou uma mesma corrente de pensamentos, que partilham temas e se servem de conceitos e terminologias próprios, já definidos no interior dessa área ou correntes teóricas.
- Intertextualidade estilística: Ocorre quando o produtor de texto, com objetivos variados, repete, imita, parodia certos estilos ou variedades linguísticas.
- Intertextualidade explícita: Quando é feita a menção à fonte do intertexto, isto é, quanto um outro texto ou fragmento é citado, é atribuído a outro enunciador, ou seja, quando é reportado como tendo sido dito por outro ou por outros generalizados. É o caso das citações, referências, menções, resumos, resenhas e traduções.
- Intertextualidade implícita: Quando se introduz, no próprio texto, intertexto alheio, sem qualquer menção explícita da fonte, com o objetivo de seguir-lhe a orientação argumentativa, quer de adotá-lo, colocá-lo em questão, de ridicularizá-lo ou argumentar em sentido contrário. (KOCH, BENTE e CAVALCANTE, 2012, p. 18 a 31).

Nesse último caso, é necessário ter na memória a presença do texto fonte. Do contrário, poderá se perder e prejudicar a construção do sentido, pois muitas vezes trata-se de uma paráfrase perto do discurso original. É necessária e crucial a descoberta do intertexto.

Sobre as intertextualidades implícitas e explícitas, que serão mais úteis para este trabalho, podemos estabelecer de certo modo, termos mais comuns dentro de cada uma. A explícita é carregada de citações e referências, enquanto a implícita pode acarretar alusões e

¹⁷ “A intertextualidade explícita seria marcada por um código tipográfico ou por menção enquanto que a implícita dependeria exclusivamente do leitor para recuperá-la” (KOCH, BENTE e CAVALCANTE, 2012, p. 124).

plágios. A implícita recebe maior destaque por estar mais presente nos casos de intertextualidade.

Sérgio Assad, na Jobiniana nº 2, por exemplo, reescreve o tema de ‘Águas de março’ de uma maneira que a frase melódica fique omitida em meio à harmonia e deslocamentos rítmicos. Koch, Bentes e Cavalcante (2012) chamam isso de *supressão*, termos utilizado dentro da intertextualidade implícita. Refere-se à deformação ou eliminação de palavras que agregam sentido a frase. Desse modo, Assad fez uso de recursos musicais pra fragmentar a melodia, fazendo-a perder o sentido do texto musical de origem.

Por meio da intertextualidade implícita, é possível, a partir do original, construir um novo texto, “que se insere em um outro contexto, isto é, o texto primeiro “conta-se de novo”, para permitir a construção de novos sentidos” (KOCH, BENTE e CAVALCANTE, 2012, p. 61). Isso vai ao encontro com a análise musical, pois, apesar de Assad utilizar a melodia de “Águas de março”, a harmonia ali presente é outra assim como a fórmula de compassos, andamento, construções de frase e a forma. Ou seja, Assad apenas utilizou o material temático para construir outra música em outro contexto.

As autoras também mencionam a intertextualidade intergenérica e tipológica; sendo a primeira um “gênero que exerce a função de outros” (KOCH, BENTE e CAVALCANTE, 2012, p. 64), como é o caso da inserção de ritmos brasileiros no Rock, por exemplo. Dependendo do contexto isso pode ter um sentido irônico ou parodístico. A segunda “decorre do fato de se poder depreender, entre determinadas sequências ou tipos textuais – narrativas, descritivas e expositivas, um conjunto de características comuns, em termos de estruturação, seleção lexical, uso de tempos verbais, advérbios [...], que permitem reconhecê-las como pertencentes à determinada classe” (KOCH, BENTE e CAVALCANTE, 2012, p. 76).¹⁸ Esses tipos de intertextualidade podem ser explorados nos limites entre a intertextualidade em *stricto sensu* e em *lato sensu*.

A partir de outro olhar, as autoras estabelecem relações de copresença entre os tipos explícitos e implícitos e também procuraram diferenciar a noção de intertextualidade das noções de arquitextualidade, paratextualidade, metatextualidade e hipertextualidade¹⁹. A hipertextualidade, como por exemplo, acontece quando um texto é derivado de outro anterior,

¹⁸ Não pretendemos ir a fundo nos termos próprios da literatura para não fugirmos do escopo do trabalho. Os nomes citados acima serão suficientes para complementarmos a análise. De qualquer forma, as abordagens sobre intertextualidade mais comuns foram apresentadas a fim de suprir a necessidade de conhecimento sobre o assunto.

¹⁹ Eis alguns termos que podem ser mais explorados no estudo da música e outras artes.

sofrendo apenas transformações simples por imitações, diretas ou indiretas – paródia e o pastiche servem como modelo (KOCH, BENTE e CAVALCANTE, 2012.)

Buscamos por meio do assunto apresentado, interligar as relações entre a obra de Sérgio Assad e as canções de Tom Jobim. Em todo caso, a intertextualidade exige do leitor certa memória e conhecimento para ser capaz de entender suas relações, no caso desse trabalho, a música é nosso foco de estudo e a intertextualidade é uma de nossas ferramentas para chegarmos aos processos composicionais. Além disso, nos estágios de produção, o compositor ou escritor talvez nem tenha pensado se o diálogo ali foi fundamentado a partir de outros textos. Esse tipo de análise também serviu para preencher tais brechas expondo com clareza fontes intertextuais inconscientes.

1.2.1 A intertextualidade nas obras de Assad

De acordo com Barros (2013), em sua dissertação de mestrado intitulada *A música para violão de Sérgio Assad – Um panorama composicional através da análise intertextual*, o objetivo almejado foi encontrar argumentos por meio da intertextualidade a fim de apontar elementos estilísticos embasados em obras de outros compositores ou gêneros musicais inseridos na obra do compositor. Assad traz em sua obra influências de diversos compositores de sua época e antecessores. Podemos destacar Heitor Villa Lobos e Leo Brouwer. Barros (2013) busca, por meio da análise intertextual, identificar citações e influências de Sérgio Assad em relação a sonoridades, textura, ritmos e caráter musical encontrados em obras de compositores que o inspiraram.

Barros também faz uso dos dois tipos básicos de intertextualidade: *a explícita e implícita* (Barros, 2013, p. 23 e 24). Intertextualidade explícita ocorre quando é feita a menção da fonte do intertexto utilizado no texto, citações, referências, menções, resumos, resenhas e traduções. Intertextualidade implícita ocorre quando não é feita menção da fonte do outro texto e este mesmo é encontrado de forma alheia, como por exemplo: paráfrases, enunciados parodísticos ou irônicos, entre outros (Barros, 2013).

Segundo o autor, é possível delimitar um cânone formado entre os textos que possibilita o reconhecimento de um texto-fonte e os diversos textos subsequentes que esse texto-fonte pode originar (p. 24). No entanto, o caminho para se encontrar o texto-fonte é feito de forma inversa, partindo primeiramente dos textos que foram redigidos por meio da referência. Sendo assim, existe uma relação canônica entre os textos que estão conectados uns com os outros a partir de uma relação histórica. Além da possibilidade dos intertextos

formarem cânones, o mesmo pode pertencer a um estilo. “[...] estilo é uma replicação de padrões, seja no comportamento humano ou nos artefatos produzidos pelo comportamento humano, que resultam uma série de escolhas feita dentro de um conjunto de restrições” (MEYE, 1989, Apud BARROS, 2013, p. 25).

É possível encontrar na obra de Assad diversos ritmos brasileiros como o Samba e o Baião, que são misturados com a sonoridade da música européia. Por meio dos resultados das análises apresentadas por Barros (2013) percebe-se que Sergio Assad possui forte influência da música popular brasileira, assim como de compositores que seguem sua mesma linha. Barros (2013), ao analisar algumas obras solos de Sérgio Assad, encontra elementos que relacionam sua estética composicional com a música de tradição européia e brasileira. O mesmo pode ser feito com o Jazz, a música grega e a música libanesa (Zanon, 2010).

Por meio desse tipo de análise encontramos a possibilidade de interligar com êxito o processo composicional das Jobinianas e as obras referências de Tom Jobim, além da influência de outros compositores.

A partir dessa ferramenta encontramos citações e referências em relação à música de Tom Jobim, e outros compositores, como Villa Lobos, Leo Brouwer, Egberto Gismont e Debussy. Além desses compositores, vimos que a música brasileira está quase sempre inserida de alguma forma nas composições de Assad, seja por meio de uma referência rítmica, modo característico ou harmonia. O fato é que, por mais que ele construa suas músicas por meio de diferentes fontes, a música brasileira não perde seu espaço.

No caso das Jobinianas, temos no capítulo seguinte, a análise das quatro peças e os fragmentos e referências utilizadas em cada uma. Podemos adiantar que, a Jobiniana nº 1 (Duo de Violões) não possui nenhum tipo de citação direta, porém, sua construção harmônica, melódica e rítmica traz elementos musicais que fazem jus à música brasileira e outros estilos, como o Jazz. A Jobiniana nº 2 (Violão e Flauta) é carregada de citações. As principais são as citações implícitas de *Luiza* e *Águas de março*. Na nº 2 são inseridos fragmentos melódicos que sofrem omissão pelas alterações rítmica, mudanças de registro e densidade sonora. Essas canções que serviram de citação são conhecidas no meio popular, mas mesmo assim, Assad conseguiu fazer com que os fragmentos desaparecessem. A Jobiniana nº 3 também apresenta fragmentos da música de Jobim. A diferença está no tipo de citação, pois nesta temos uma relação explícita em termos de clareza. A canção *Desafinado* aparece em várias compassos com alterações de registro e ritmo. Além da citação, temos a referência feita ao estilo composicional de Leo Brouwer. Há seções bem parecidas com algumas obras do compositor cubano, principalmente no que se refere à textura. A Jobiniana nº 4 também está ligada as

composições de Jobim. No entanto, temos apenas a menção do ritmo de baião encontrado na música instrumental *Stone Flower*. Esse ritmo também é explorado nas outras peças da série, mas na nº 4 é mais enfatizado. Em outras composições de Assad também encontramos relações intertextuais. Por exemplo: o fragmento do *Choros nº 1* de *Villa Lobos* no primeiro movimento da obra *Aquarelle*.

Tais relações intertextuais estão longe de se esgotarem. Nesse trabalho temos apenas alguns exemplos e a obra de Assad é complexa e rica em possibilidades. Nesse sentido, podemos ir além das relações intertextuais implícitas ou explícitas. É possível explorar referências textuais que implicam no uso de escalas, harmonias, ritmos, dentre muitos elementos similares a outros compositores.

1.3 Hibridismo

Estudos sobre o processo de hibridação surgiram como objeto de pesquisa na década final do século XX. Segundo *Néstor García Canclini* (2015), foi nesse período em que mais se estendeu “a análise da hibridação a diversos processos culturais [...] Ele é usado para descrever processos interétnicos e de descolonização, globalizadores, viagens e cruzamentos de fronteiras; fusões artísticas, literárias e comunicacionais” (p. 18).

O mesmo autor também discute que o processo de hibridação não acontece sem contradições, mas pode nos ajudar a compreender as particularidades de cada conflito intercultural, principalmente no que diz respeito a América Latina, que sofreu por falta de projetos nacionais de modernização.

Para Canclini (2015) estudar os processos culturais é importante para “[...] conhecer formas de situar-se em meio à heterogeneidade e entender como se produzem as hibridações” (p. 24). Em uma primeira definição, o autor entende hibridação como “[...] processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existem de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (p. 19). No entanto, o mesmo nos alerta para o detalhe das estruturas denominadas “discretas”, que também podem ser resultados do hibridismo e por esse motivo, talvez não seja conveniente considerá-las fontes puras.

Muitas vezes esse processo de hibridação não acontece de forma planejada, pois se trata de um processo migratório das culturas. Um indivíduo que convive entre culturas diferentes acaba por absorver por meio de um intercâmbio, as características comunicacionais e culturais de cada parte e também transmite suas individualidades para aqueles meios.

Podemos considerar o hibridismo como um processo de adaptação que nos permite evoluir, frente a acontecimentos diários que podem se entrelaçar a varias culturas. Isso vem se fazendo há séculos e sempre irá acontecer.

A palavra hibridação também tem implicações quando se trata de combinar produtos tecnológicos avançados, além de elementos étnicos que englobam os processos sociais modernos ou pós-modernos. Isso nos leva ao processo de globalização.

A partir dos anos 90, a globalização junto ao pensamento pós-moderno colocou-se no desafio de configurar uma modernidade “mais reflexiva, que não imponha sua racionalidade secularizante e, sim, que aceite pluralmente tradições diversas” (CANCLINI, 2015, p. 31).

Para Canclini (2015), o primeiro passo político é reivindicar a heterogeneidade e a possibilidade de múltiplas hibridações e então fugir da lógica do capital financeiro que tende emparelhar o mercado e homogeneizar a cultura. A pós-modernidade não é concebida como uma etapa que substitui o “moderno”. Ela serviria para problematizar questões sobre hibridismo e também revisar a separação entre “o culto, o popular e o massivo” (CANCLINI, 2015, p. 31). Dessa forma, haveria a possibilidade de buscar um pensamento aberto e possibilitar interações e integrações entre diversos gêneros dentro da coletividade.

Temos então, relações complexas entre o que é hegemônico e subalterno. Atualmente é difícil dizer se existem de fato contradições entre culto e popular, pois ambas as vertentes se revisitam e se completam em muitos contextos artísticos. Esse tipo de conjugação de certa maneira serve para definir um pouco a cultura brasileira. O Brasil possui desde o seu berço, a interação do culto e popular, por exemplo, a capoeira, dança popular que passou a ser praticada no decorrer das décadas por todos os adeptos e atletas, inclusive estrangeiros que viram na arte grande potencial para estudo e aplicação. Portanto, de certa forma é deprimente e insustentável “optar de forma excludente entre dependência ou nacionalismo, entre modernização ou tradicionalidade local [...]” (CANCLINI, 2015, p. 84). Ambas as culturas, culta ou popular, são mediadas por uma reorganização industrial que necessita de novas estratégias para se comunicarem.

A conclusão é que a cultura moderna foi compartilhada por uma minoria e que as culturas étnicas ou locais não se fundiram plenamente em um sistema simbólico nacional, ainda que também já não possam ser alheias a ele. Nem o projeto modernizador nem o unificador triunfaram totalmente. Mas seu êxito relativo tampouco autoriza utopias tradicionalistas. Dito de outro modo: não chegamos a uma modernidade, mas a vários processos desiguais e combinados de modernização. Por isso hoje o traço mais definido, o

adjetivo menos indeciso no discurso dos funcionários culturais, não é o de nacionalistas ou indigenista ou moderno, mas o que designa a sociedade como pluralista (CANCLINI, 2015, p. 154).

No entanto, é necessário nos questionar se as culturas que predominam são capazes de só reproduzir-se, ou se podem criar condições para que as formas mais marginais e apagadas de arte e cultura possam se manifestar. Também é inegável que existe uma necessidade de tradicionalistas e modernizadores se apoiar uns nos outros. Ao mesmo tempo em que os grupos modernos renovam a sociedade, prolongam as tradições por meio de suas referências a mesma.

Com base nessa discussão, o processo de hibridação pode realmente ocorrer de forma natural, quando membros de uma cultura entram em contato com grupos e etnias diferentes ou quando grupos modernizadores usufruem do passado a fim de ocupar um lugar nos tempos atuais. [...] não há uma única forma de modernidade, mas várias, desiguais e às vezes contraditórias. Tanto as transformações das culturas populares quanto as da arte culta coincidem em mostrar a realização heterogênea do projeto modernizador em nosso continente [...] (CANCLINI, 2015, p. 254)

Na música, o termo “popular” atualmente nos leva a diferentes conclusões, por exemplo, em alguns casos, enquanto a música popular reitera estruturas idênticas em suas canções (nem sempre, pois a música popular também é complexa), a arte culta da música é marcada por obras “únicas” e inconfundíveis. No entanto, o hibridismo pode ser pensado a partir do empréstimo de elementos de um para outro, pois os movimentos populares possuem interesse em modernizar-se e os setores hegemônicos buscam manter a tradição (CANCLINI, 2015), fazendo esses fatores se tornarem recursos históricos contemporâneos.

Segundo Canclini (2015), a hibridez tem um longo trajeto nas culturas latino-americanas. A partir desse processo, as culturas diversas se envolvem em virtude de uma espécie de evolução, seja por meio de quebra de conflito ou por adaptação ao mercado. Nada é exclusivo de um ou outro estilo e gênero. Isso nos leva de fato a relacionar o hibridismo ao pensamento pós-moderno, no qual “[...] o pós-modernismo não é um estilo, mas a co-presença tumultuada de todos, o lugar onde os capítulos da história da arte e do folclore cruzam entre si com as novas tecnologias culturais” (CANCLINI, 2015, p. 329).

Muitos artistas, inclusive o compositor visado nesse trabalho, utilizam recursos atuais ao mesmo tempo em que olham para o passado e o tomam como referência para estimular a imaginação. Isso também nos leva a crer no processo de hibridação que vem acontecendo muito antes de ser estudado e se sucede de forma natural, nos induzindo a

participar de grupos “cultos e populares”, “tradicionais e modernos”. Temos, portanto, múltiplas direções na história que se cruzam. Sendo assim, como foi discutido por Néstor Canclini, “percebe-se o quanto tem de equívoco a noção de pós-modernidade, se quisermos evitar que o *pós* designe uma superação do moderno” (p. 356).

Tais discussões nos levam ao encontro com a realidade do músico/compositor da atualidade. Estamos falando daquele artista que consegue participar do meio popular, mas também mantém o reconhecimento das áreas especializadas. Sérgio Assad é mais que um exemplo para esse trabalho. Ele consegue renovar seu repertório introduzindo diferentes temas, formais ou não, permitindo que o público veja em sua produção artística, diferentes identidades musicais. Porém, isso não é exclusivo do mesmo. Compositores como Astor Piazzolla, Radamés Gnattali, que também foram muito influentes para Assad, produziram obras que ambas as intenções (tradicionais e modernas) coexistem e podem ser apreciadas por públicos distintos.

Podemos concluir por enquanto que, as artes podem se desenvolver em relações com as outras. Essas relações podem ser estabelecidas por meio de um espaço intertextual e transferências de conhecimentos e experiências. Na atual sociedade, “[...] os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento” (CANCLINI, 2015, p. 348).

1.3.1 Hibridismo nas obras de Sérgio Assad

No livro *Música Contemporânea Brasileira* de José Maria Neves (1981), temos indícios de que a música erudita inserida no Brasil até por volta do XVIII quase não tinha preocupações em “manter e desenvolver as características nacionais já encontráveis na canção popular” (p. 15). Nessa época, alguns compositores como José Maurício Nunes Garcia (1767/1830) guardavam algum gosto pela música popular e escreviam modinhas. Já por volta do século XIX começaram a entrar em voga as óperas brasileiras, mas mesmo assim seguiam as normas de escrita musical do repertório italiano. Carlos Gomes (1836/1896) foi o grande intermediador de um estilo que incrementasse elementos nacionais (*II Guarany*, por exemplo). Ele foi “o primeiro compositor brasileiro a buscar de modo consciente uma ligação mais profunda com a problemática de seu país” (NEVES, 1981, p. 17).

Outros compositores também aderiram a essa ideia nacionalista, por exemplo, Bráslcio Itiberê da Cunha (1848/1913), Henrique Oswald (1852/1913), Alexandre Levy

(1864/1892) e Alberto Nepomuceno (1864/1920). “Nessa primeira fase [...] tratava-se de um trabalho composicional caracterizado pelo emprego de temas (quase sempre melódicos) da música popular, temas que eram tratados segundo métodos harmônicos e polifônicos europeus” (NEVES, 1981, p. 19).

Mais adiante, *Heitor Villa-Lobos (1887/1959)* passa a desenvolver os elementos da música folclórica e popular de modo mais complexo e livre, não sendo aplicados apenas como citações. Isso nos mostra que apesar da hibridação musical ser um processo natural nos dias de hoje, ouve em certos tempos, preocupações em articular sonoridades da tradição popular de forma consciente²⁰.

Por meio da tradição popular, o violão no Brasil tornou-se um instrumento fundamental para a música e esteve presente tanto no ambiente de concerto, quanto na música popular. Dentre os violonistas que difundiram o violão no país, temos aqueles que fundaram e consagraram a escola do violão popular brasileiro, dentre eles, Quincas Laranjeiras, João Pernambuco, Américo Jacomino, Dilermando Reis, Isaías Sávio e Heitor Villa-Lobos. Em todos esses artistas, temos características referentes à música brasileira que também se misturava com elementos da cultura européia. *Maurício Tadeu Orosco dos Santos (2001)* discute que o violão no Brasil sempre teve esse caráter híbrido e dentro dessa linha buscou-se adaptar técnicas de escrita musical estrangeira aliada a ritmos e temas do folclore brasileiro. Em sua dissertação de mestrado o autor propõe um estudo das obras para violão de Isaías Sávio, e por meio disso destaca traços estilísticos que enfatizam características híbridas. *Sandra Mara Alfonso (2009)* também aponta no livro *O Violão – Da marginalidade a academia*, que “desde o início da história da música no Brasil é possível observar a circularidade entre as culturas erudita e popular” (p. 26). Essa naturalidade a hibridação está relacionada com a circulação de elementos musicais de diferentes povos (ALFONSO, 2009).

Alinhados a essa ideia, Assad também busca valorizar a música brasileira agregando características rítmicas, melódicas e harmônicas (serão apresentadas no capítulo da análise) em suas composições. As obras de Sérgio Assad são marcadas principalmente pela MPB, sigla que engloba toda a música popular brasileira. Porém, segundo *Silvano Fernandes Baia (2015)*, essa sigla não é apenas a abreviatura de música popular brasileira, mas “um subconjunto dessa produção” (p. 189). De acordo com Baia (2015), a sigla surgiu por volta de 1960 e serviu para designar um repertório que emergia dos festivais de música da época. Os gêneros musicais que se destacavam eram o samba, baião, marcha, bossa nova, dentre outros

²⁰ Outros compositores como *Lorenzo Fernandez (1897/1948)*, *Francisco Mignone (1897/1986)* e *Mozart Camargo Guarnieri (1907/1993)* chegaram a tomar posições parecidas.

tradicionalmente conhecidos no meio popular. E foi a partir desses festivais que Assad se motivou a escrever música e também são os ritmos brasileiros, como baião e samba que denunciam as raízes brasileiras do artista em suas composições.

Por meio do estudo das obras dos compositores Radamés Gnattali, Astor Piazzolla, Villa Lobos, Marlos Nobre, Garoto, dentre outros, Assad desenvolveu sua linguagem estética misturando elementos da música popular com a escrita da música erudita (Zanon, 2006). Desta forma, a musicalidade deste compositor reflete a misturas não só de gêneros musicais, como também, concepção de escrita e processos composicionais de diferentes culturas, o que nos leva ao hibridismo.

Oliveira (2009), em seu trabalho *Sérgio Assad - sua linguagem estético-musical através da análise de Aquarelle para violão solo*, tenta estabelecer um paralelo entre a *Aquarelle* e outras obras solo, com a intenção de revelar que esta composição seria em síntese, a base composicional de Assad para outras obras.

Ao apresentar uma análise da peça *Aquarelle* de Sérgio Assad, Oliveira (2009) primeiramente esboça um panorama geral da obra explicando a estrutura formal de cada movimento e os contextualiza dentro do período histórico vivido pelo compositor, estabelecendo suas conexões com a “música popular”. Foram feitas análises da elaboração motivica, estruturação harmônica, elaboração rítmica e escrita instrumental.

O autor destacou os motivos utilizados em cada movimento da obra mostrando suas variações e elaborações. Os motivos vão se transformando, criando conexões entre antecedentes e consequentes com variações de ritmo e andamento, técnica conhecida também como transformação temática.

Foi feito também uma análise rítmica pela qual o autor apresentou a relação direta entre a música de Assad e a cultura afro-brasileira. Figuras de síncopa e pontuadas são destacadas como uma das principais características do ritmo. É comum identificar citações em ritmo de samba, Baião e Marcha Rancho. Segundo Oliveira (2009), o aspecto rítmico é “um elemento unificador da obra como um todo, dados diversos recursos e convenções recorrentes detectados” (OLIVEIRA, 2009, p. 73).

Este autor considera como híbridos compositores com formação erudita que fazem uso de materiais rítmico-melódico e estilístico oriundo da música popular (temas folclóricos populares). Oliveira (2009) cita alguns compositores como exemplo: Francisco Tarrega, Fernando Sor, Miguel Llobet, A. Barrios Mangoré, Astor Piazzola. Já no Brasil: Villa Lobos e Radamés Gnattali, por exemplo. Oliveira (2009) destaca em seu trabalho que:

[...] o hibridismo da música culta com a música popular no violão é uma prática que encontra as suas raízes no violão de concerto tradicional, mas que nas últimas décadas do século XX tem recebido uma crescente influência da indústria cultural e da música popular urbana dada à ruptura ocorrida entre a música erudita vanguardista e o público. Tal intervenção modificou o repertório e orientação estética de diversos intérpretes que, em busca de um público maior para a sua arte, se enveredaram em projetos híbridos com a música popular com graus variáveis de sucesso comercial e artístico. Dentre estes destacamos Sérgio Assad, cuja estética híbrida surgiu naturalmente, fruto do ambiente familiar voltado à música popular e de sua rigorosa formação musical como concertista e compositor (OLIVEIRA, 2009, p. 35).

O fato é que compositores europeus faziam uso da linguagem popular para compor sua música de concerto, enquanto os compositores brasileiros transitavam entre o erudito e popular, de acordo com sua necessidade, seja ela financeira ou por simples afeição pela música nacional, como é o caso de Sérgio Assad (OLIVEIRA, 2009). Esta visão abrangente do violão solista no Brasil nos leva a pensar que a prática híbrida de seus praticantes é um reflexo da posição do instrumento na cultura do país e algo comum no fazer musical brasileiro que consequentemente refletiria na produção musical.

A seguir, apresentaremos a análise da Série Jobinianas que irão expor as técnicas composicionais utilizadas por Assad para compor estas obras. Será possível perceber a evidente intertextualidade musical, influências de compositores já citados (Tom Jobim, Brouwer e Debussy), e o processo de evolução de uma Jobiniana para outra.

2. ANÁLISE DA SÉRIE JOBINIANAS

Guilherme Ferreira Amaral (2009) discute em seu trabalho sobre relações entre elementos composicionais e meios de execução técnico-interpretativas, os parâmetros analíticos e a interpretação.

A análise de obras tem se mostrado de grande utilidade não apenas para o musicólogo que deseja conhecer as técnicas composicionais e as correntes estéticas de diversos autores e suas obras, mas também para o intérprete. Permite ao instrumentista aprofundar o seu conhecimento e a adquirir sólido embasamento para a tomada de decisões interpretativas em função de uma realização prática de obras musicais. (AMARAL, 2009, p. 13).

O conhecimento específico sobre o compositor e sua obra também se destaca como uma das partes principais no processo de preparação do repertório. “Este conhecimento engloba não somente informações sobre as opções estéticas de cada compositor, mas também, o esclarecimento a respeito das técnicas de composição utilizadas” (AMARAL, 2009, p. 13). Para adquirir tais conhecimentos a análise musical é uma ferramenta essencial.

A análise neste caso é uma ferramenta necessária para se aprofundar nos contextos estéticos de um compositor. Ajuda-nos não só a formular novas ideias, como também melhora nossa escuta e interpretação. Segundo Antenor Ferreira Corrêa (2014), “a análise parte da obra e tenta compreender os artifícios do compositor que permitiram terminar com êxito sua empreitada. Pode-se dizer, então, que a análise caminha do particular para o geral” (CORRÊA, 2014, p. 83).

Em alguns trabalhos acadêmicos foram feitas análises de outras obras de Assad. Oliveira (2009) discute sobre as influências do impressionismo francês e a música popular brasileira nas obras do compositor. “O impressionismo francês se manifesta em *Aquarelle* através do emprego de diversas estruturas harmônicas típicas como o uso de acordes quartais, escalas de tons inteiros e acordes de empréstimo modal.” (OLIVEIRA 2009, p. 151)

Para Oliveira (2009), Debussy e Ravel, que faziam parte da estética impressionista também serviram de base para as composições de Assad. O uso dos elementos mencionados acima estão presentes em diferentes obras, como: *Fantasia Carioca*, *Jobinianas* e *Aquarelle*. Portanto, “[...] a linguagem harmônica de Debussy desempenha um importante papel na concepção harmônica de Assad [...]” (OLIVEIRA, 2009, p. 163).

O impressionismo na música se refere ao trabalho de compositores que “reambientavam temas modificando a harmonia” (CORRÊA, 2014, p. 223). Contudo, nem

sempre a melodia era harmonizada com acordes edificados por sobreposições de terça. Utilizavam acordes que não demonstrariam uma estrutura tonal.

As estruturas composicionais tradicionais como a Sonata do século XVIII também foram utilizadas por Assad em sua obra intitulada *Sonata* (Violão solo). Isso nos mostra as possibilidades de abordagens multiculturais empregadas pelo compositor. Sérgio Assad parece estar aberto para a diversidade musical. Apesar do seu enraizamento na música popular brasileira, há também um contraponto com ambientes europeus em suas composições.

Acredita-se que o atual período vivido por Assad é cercado de diversas correntes estéticas. Isso abre um leque de possibilidades e escolhas do que fazer em suas obras.

A intensa produção de Sérgio com o Duo Assad tem reverberado para todos os cantos do mundo e sua popularidade como compositor tem seguido o mesmo caminho (Zanon, 2006). Assad recebe encomendas de obras de instrumentistas e formações instrumentais em muitas regiões e lugares. Isso nos leva a crer que, além de suas características particulares, a obra composta deve ter traços para satisfazer o solicitante, que por sua vez também possui suas concepções e faz parte de um meio cultural. Esta diversidade cultural está presente na pós-modernidade²¹.

Corrêa (2014) também aponta que, a existência de relações entre as estruturas gerativas do discurso musical, sejam motivos ou seções formais completas, promove a articulação, conexão e ordenação percentual desses componentes que possibilitam a construção do sentido musical (p. 254).

Em relação ao desenvolvimento de motivos, tópico importante para entender a escrita de Assad, encontra-se já em Arnold Schoenberg (1996) uma literatura que reforça a importância do entendimento e desenvolvimento desta técnica para que se possa analisar satisfatoriamente uma obra.

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

²¹ Esse ideia também permeou diferentes períodos históricos. No entanto, faz se necessário um olhar diferente para o pensamento pós-moderno, pois não temos aqui uma continuação de modelos anteriores, mas o resgate das ideias do passado aliados ao pensamento do compositor, do intérprete e algumas vezes também do público, sem que isso acarrete uma concepção de inovação. Essa pluralidade e busca por comunicabilidade é que, a meu ver, caracteriza o pós-modernismo.

em todas as figuras subsequentes, poderia ser denominado “máximo divisor comum”. (SCHOENBERG, 1996, p. 35)

Além da análise musical, as obras de Assad necessitaram de um olhar um pouco mais interdisciplinar. Sendo assim, foi necessário pegar emprestado da literatura a leitura a partir da intertextualidade. De acordo com Barros (2013), a intertextualidade pode ser utilizada tanto na literatura quanto na música. Portanto, analisar as Jobinianas de Assad utilizando também a abordagem intertextual foi uma saída pertinente, pois, percebem-se em suas composições elementos musicais que serviram de material para outros compositores que foram influentes em sua formação. Por meio deste estudo, assuntos como hibridismo encontrado no estilo composicional de Assad poderão ser aprofundados. Esse tipo de análise não só contempla os elementos estilísticos, mas também relaciona com outros procedimentos composicionais, sejam eles referentes à textura, motivos, contraponto, ritmo, cadências harmônicas, dentre outros.

Com o intuito de levantar alguns modelos formais das composições de Sérgio Assad e a fim de compreender a relação entre Jobim e o compositor, foi realizada a análise musical de sua Série *Jobinianas* (nº 1, 2, 3 e 4).

Por meio de uma análise minuciosa e pesquisas bibliográficas, detectamos citações de quatro músicas de Carlos Jobim: *Luiza* e *Águas de março*, ambas presentes na Jobiniana nº 2, *Desafinado* na Jobiniana nº 3 e *Stone Flower* na Jobiniana nº 4²². Para obter o máximo de informações possíveis foram elaborados registros em relatórios que apresentam todos os pontos que enfatizam os procedimentos composicionais utilizados por Sérgio Assad. Como já foi dito na Introdução, apesar de formarem uma sequência, as Jobinianas foram compostas em períodos diferentes e isso poderá mostrar os processos composicionais mais adotados no ano da escrita de cada obra da série.

2.1 Jobiniana nº1

Em aspectos gerais, a Jobiniana nº 1 é a composição mais simples das quatro obras, pois se trata de uma melodia acompanhada na maior parte de sua estrutura. Ela também não possui citações diretas às obras de Jobim, exceto pela referência ao ritmo da música

²² Além das citações, as obras também fazem referências a compositores como Leo Brouwer, Egberto Gismont e Debussy.


*Chovendo na roseira*²³ e alguns trechos melódicos que lembram a canção. Segundo o próprio compositor, em uma entrevista cedida a Aloísio Coelho Barros, essa obra foi escrita em 1986 e lembrava muito as composições de Jobim, por isso ganhou esse nome.

Nas Jobinianas, a intenção era só revisitar um pouquinho as coisas que eu gosto do 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 do Jobim, por isso que eu coloquei esse título. Parecia com música do Jobim, só isso (ASSAD, 2013. Entrevista cedida a BARROS, 2013, p. 99).

A obra apresenta belas melodias em toda sua construção, o que de fato faz alusão ao tratamento melódico de Jobim. Além disso, possui desenvolvimento de motivos e, em determinados trechos uma escrita contrapontística. A harmonia faz referência à bossa-nova cheia de cadências II V I²⁴ e acordes quartais. A composição também demonstra escala modais e ritmos que lembram tanto a música brasileira quanto o Jazz.

2.1.1 Forma²⁵

A estrutura da Jobiniana nº 1 é clara. Assad buscou maior liberdade em todas as peças, mas nesta temos a típica forma A, B, A' com o acréscimo de uma Coda. A obra foi segmentada para este trabalho da seguinte maneira:

Seção A (RÉ Maior)	[52 c. (1 ao 52){1 ao 8 introdução}]
Ponte	[4 c. (53 ao 56) {transição para a parte B}]
Seção B (Inicia em RÉ menor e Modula para RÉ Maior)	[40 c. (57 ao 90) {repete os c. 71 ao 76}]
D.C. a  e coda	[56 c. (1 ao 56) {continua no c. 91}]

²³ No momento da qualificação o professor Dr. Daniel Barreiro chamou a atenção para esse fato.

²⁴ A bossanova assim como outros gêneros brasileiros, não é o único estilo que possui a cadência II V I. Se pensarmos a partir da antiguidade, tal cadência foi utilizada por muitos compositores, desde Bach, Beethoven, Wagner, dentre outros. No entanto, essa cadência se faz presente de forma constante nas canções dos compositores bossanovistas, sinalizando a aplicação de modulações junta à acordes cheios de tensões e não apenas em fins de cadência, por exemplo.

²⁵ “Em um sentido estético, o termo forma significa que a peça é “organizada”, isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um organismo vivo [...]” (SCHOENBERG, 1996, p. 27).

Coda (Conclui em Ré)	[14 c. (91 ao 104)] Fim
----------------------	--------------------------

Estrutura: A-B-A' e Coda, Total de compassos: 166 c. (toda a forma); Sem repetições: 104 c.

Tabela 1.

2.1.2 Análise harmônica

Foi feita uma análise completa da harmonia presente na Jobiniana nº 1 (Anexo 1). Aqui apresentaremos apenas trechos mais pertinentes em relação à escrita de Assad e a música brasileira. Na *seção A* obra possui em cadências II V I e acordes napolitanos (c. 22): (c.17)

II V I II -II I
| Em7(9) | A7(b9) | D7M(9) | D7M(9) | Em7(9) | Eb7M(9) | D7M(13)|3X|

(c.31)

II V I II V I II
| Fm(6) Bb | Eb7M(9) | Eb7M(9) | Em7 || A7sus4 A7 | D7M(6) | D7M(6) | Em7 |
subV I
Eb7(#11) || D7M(13) |3X||

A sustentação de acordes pedais é feita desde a introdução:

Introdução (c. 1 ao 8)

Tensões de D

(c.1) Formam um acorde: c#m7 I Im IVm
| C#m7/G# | 3X | D7M (13) |3X| D7M (13) |3X| Dm7(11) | Dm7(11) | Gm7(11) |

Pedal em D

Modulações abruptas estão presentes na obras. Elas causam uma sensação momentânea de abandono da tonalidade principal, mas ao mesmo tempo dão um certo colorida à obra.

(c.27)

(Mod: C#) I VIm VI VIm I I VIm VI VIm
 |C#/F# C#9add | A#m7/D# A#7sus4 A#m7 | C#/F# C#9add | A#m7/D# A#7sus4 A#m7|

O uso de acordes sus4 é comum em muitos trechos da obra:

(c.31)

(D) IV Semitom abaixo
 | Gsus |3X| Gbsus |3X| Gsus |4X|

A partir da *seção B*, a harmonia não se desenvolve de forma cadencial como a na seção A. Os acordes são alternados, mas há uma certa limitação de movimento.

(c.57)

IV IIm IIm IV IIm7(11) IIm7 IV IIm IIm IV IIm
 | Gsus Em7(11) | Em7 | Gsus Em7(11) | Em7 | Gsus Em7(11) | Em7 | Gsus Em7(11)|

(c.64)

IIm I V I V I V
 | Em7 | D7M (13) | A7sus4 | D7M(13) | A7sus4 | D7M(13) | A7sus4 ||

2.1.3 Análise geral

A música se encontra na tonalidade de Ré Maior, como já foi visto na análise harmônica. Quase toda a composição está escrita em 6/8, exceto em alguns trechos onde há alternância para fórmula de compasso 3/4. A obra também se desenvolve tradicionalmente de quatro em quatro compassos, o que facilita a compreensão das frases musicais²⁶. Nos quatro primeiros compassos os violões estampam um motivo inicial que irá marcar toda a música. As notas SOL# DÓ# SI MI são tocados em oitavas e pelo que parece, essa simetria em saltos de quarta (4ªJ) buscada pelo compositor serviu apenas de preenchimento harmônico. Sobre a

²⁶ “O termo frase significa, do ponto de vista da estrutura, uma unidade aproximada àquilo que se pode cantar em um só fôlego. [...] Seu final sugere uma forma de pontuação, tal como uma vírgula” (SCHOENBERG, 1996, p. 29).

escrita em uníssono ou oitavas, Persichetti (2012) discute que esse tipo de textura tem sido empregado com frequência nas composições. “O uníssono pode ser usado para chamadas de abertura ou de interrupção [...]” (PERSICHETTI, 2012, p. 208).



Fig. 3: apresentação do motivo inicial em oitavas na introdução (a).

A realização do motivo no violão causa a sensação de estarmos ouvindo um acorde menor com sétima invertido, mais especificamente uma téttrade de C#m7/G#. No entanto, ao seguirmos para os compassos seguintes (5 ao 8), ambos os violões entram com o acompanhamento dos baixos também em oitavas, mas revelando que as notas do motivo inicial eram apenas extensões do acorde de Ré Maior (D) que aparece agora na linha mais grave. Temos então claramente a tríade de Ré maior nos baixos enquanto o motivo destaca as extensões: 7M: DÓ#, 9M: MI, 11A: SOL#, 13M: SI. Esse tipo de estrutura está presente principalmente nas harmonias de bossa-nova e nos grupos de Jazz, no qual este último tem geralmente as extensões dispostas na ponta (voz aguda).



Fig. 4: O motivo de quatro notas continua em uso na introdução (a'), mas desta vez com notas acrescentadas. Percebe-se claramente a tríade de RÉ Maior nos baixos. Não podemos deixar de notar também a presença dos ritmos três contra dois entre a melodia e os baixos.



Fig. 5: Acorde D7M(13). Tríade na clave de Fá e suas tensões na clave de Sol. Portanto, o que seria o acorde de C#m7 nos compassos iniciais são na verdade tensões disponíveis do acorde de D (RÉ Maior).

O motivo visível nesta breve introdução está presente em quase toda a composição (o ritmo permanece), insistindo também na combinação de ritmos três contra dois no acompanhamento do violão 2.

A música é desenvolvida em 6/8 até o compasso 16. Do compasso 9 ao 12 é mantido o acorde de RÉ Maior com todas as tensões, juntamente com pedal gerado pela sexta corda do violão afinada em RÉ (que se mantêm até o c. 14). É necessário olhar para o todo, pois o acorde está fragmentado entre o violão 1 e 2. As notas (o motivo) da introdução estão inseridas dentro do acorde.

Seguindo até o c. 16, os baixos são expostos ritmicamente como um Motivo de acompanhamento²⁷, alterando apenas as alturas para se adequarem a harmonia. O violão 2 passa a realçar outros acordes (Dm7, Gm7 e Am7). Mesmo com essa mudança brusca para RÉ menor o motivo é mantido no violão 2.



Fig. 6: Essa parte foi extraída apenas do violão 2. O mesmo segue com este acompanhamento até o c. 16 e anuncia a mudança para um novo plano com as últimas três notas em movimento descendente (c.16). Nota-se ainda o ritmo três contra dois.

Nas linhas melódicas do violão 1 percebe-se um contraponto a duas vozes. Temos também claramente duas ideias melódicas. A primeira (Ideia musical 1 - c. 9) é anunciada e

²⁷ “Raramente o motivo de acompanhamento pode ser trabalhado de maneira análoga ao de uma melodia ou tema, com suas grandes variedades e desenvolvimentos. Ao contrário, seu tratamento consiste de simples repetições rítmicas e adaptações à harmonia. Sua forma deve ser estruturada em tal ordem, que ela possa ser modificada, liquidada de ou abandonada, em conformidade com a natureza do tema” (SCHOENBERG, 1996, p. 108).

depois repetida oitava abaixo (c. 10) em contraponto com a melodia da primeira voz. A segunda (Ideia musical 2 - c. 11) serve de início para o compasso de transição (c. 12). No último de cada quatro compassos a melodia expõe uma escala de movimento acelerado que consideramos ser uma transição, tanto para modular quanto para apresentar um novo plano.



Fig. 7: Compassos 9 ao 12. Esse trecho nos mostra a escrita em contraponto feito por Assad sobre o modo RÉ lídio e no compasso 12 é apresentada o modo LÁ lídio. Os próximos quatro compassos (13 ao 16) repetirão a mesma frase, porém, uma quarta aumentada (4A) acima e com o contorno melódico diferentes no compasso de transição. O violão 2 mantém o acompanhamento.

Os compassos de transição (12 e 16) apresentam dois modos, LÁ lídio: lá, si, dó#, ré#, mi, fã#, sol#, lá (c. 12) e LÁ eólio: lá, si, dó, ré, mi, fá, sol, lá (c. 16). Com a mudança de fórmula de compasso (c. 17 ao 22), a escrita do ritmo também é alterada, mas isso não prejudica o desenvolvimento do motivo acompanhador (fig. 8).



Fig. 8: Os compassos 17 ao 19 destacam progressões harmônicas típicas do Jazz: II – V - I. O acorde do compasso 22 vem seguido da tônica localizada no c. seguinte. A estrutura harmônica (bII7M) é considerado por muitos autores como um acorde napolitano.

No trecho acima, a primeira progressão II – V – I aparece. Além disso, também temos em sequência: II – bII – I. Esse acorde cria uma sensação cromática parecida com o subV, mas podemos considerá-lo um empréstimo modal do campo harmônico do modo RÉ Frígio, onde MIb (Eb) seria o segundo grau. No entanto, de acordo com Tiné (2011), essa progressão pode ser chamada de cadência plagal napolitana, na qual esse acorde (napolitano) segue a sequência harmônica IIb I. Nesse caso, tal acorde é escrito de forma diferente da convencional maneira clássica.

O nome sexta napolitana advém do fato de na harmonia tradicional, se grafar a primeira inversão com o número 6 [...] já que este intervalo (6ª) acontece entre o baixo invertido e a fundamental do acorde [...] No caso da música popular a primeira inversão é deixada de lado e a indicação de grau se faz com II-. Tal acorde engendra uma cadência denominada cadência napolitana, que na música clássica assume as seguintes possibilidades: II- I6/4 V I, II- V I e a versão plagal II- I (p. 72).

A respeito do mesmo assunto, Freitas (2014) destaca que o acorde napolitano se faz presente desde os tempos pré-barrocos. “[...] Esta harmonia se viu convencionalmente reservada para a expressão do lamento e da dor [...] esse tipo de associatividade premeditada se fez também eficiente em canções produzidas no Brasil, entre 1937 a 1985, por personagens como Noel Rosa, Custódio Mesquita, Tom Jobim, Vinícius de Moraes e Chico Buarque” (p. 15). Segundo Freitas (2011), é notável a presença deste acorde nas músicas de Jobim: “Uma aparição deste “acorde doloroso” em repertório popular associado à determinada concepção de brasilidade, se faz ouvir ao início da seção B de “Garota de Ipanema”, a exitosa canção de Tom Jobim e Vinicius de Moraes datada de 1962, quando ressoa a primeira interjeição: “Ah! porque estou tão sozinho” [...]” (p. 19).

Seguido com a análise, vale também ressaltar que o violão 2 ainda traz em evidência o motivo inicial (M.I.), porém escrito para se adequar ao 3/4. Nesta parte, as distâncias intervalares também foram alteradas, tomando uma forma assimétrica, diferente da introdução que caracterizou os saltos de 4J. Aqui não existe uma relação padrão na melodia, sendo possível reconhecer o motivo somente pelo ritmo. Enquanto na melodia do violão 1, é possível notar frases que se parecem muito com improvisações, pelo qual o improvisador aplica arpejos sobre o acorde base, como é o caso dos compassos 17 e 21, pois o violão 1 apenas toca a téttrade de Em7 sobre o acorde. Os c. 18 e 19 retomam a ideia musical 1 (fig. 8) seguindo o mesmo padrão dos compassos 9 e 10. Nesses compassos (18 e 19) podemos ver a escrita contrapontística. A continuidade da ideia musical (1) se torna uma imitação dela

mesma, que é feita oitava abaixo numa outra voz. Para concluir essa pequena seção, temos um movimento simétrico de segundas menores (2m) no c. 22, feito pelo violão 1. Podemos considerá-lo um compasso de transição para um novo desenvolvimento melódico que terá início no c. 23.



Fig. 9: Padrão em 2ª menores.

Mais a frente, dos c. 23 ao 26, a obra retoma o motivo inicial escrito em 6/8 (idênticos aos c. de nº 9 ao 12). Os intervalos de quarta justa entram em voga novamente. Até o compasso 56 as figuras rítmicas três contra dois são constantes. Após a manutenção do acorde de D7M(13) por quatro compassos, o violão segue com um desenvolvimento harmônico contínuo, servindo de base harmônica para o violão 1.

Fig. 10: Exemplo de um trecho do desenvolvimento harmônico e rítmico do Violão 2 (c. 26 ao 31). Aqui temos um exemplo de digressão à região da medianta maior (F#).

A diferença, portanto, está no Violão 1, no qual é apresentado um novo desenvolvimento melódico (Ideia musical 3). As frases exibem escalas em graus conjuntos, estruturas em tríade e movimentos simétricos com saltos de quartas e quintas justas. Devemos

reparar também a movimentação melódica em zigue zague. Seguem alguns exemplos extraídos dos c. 23 ao 26.

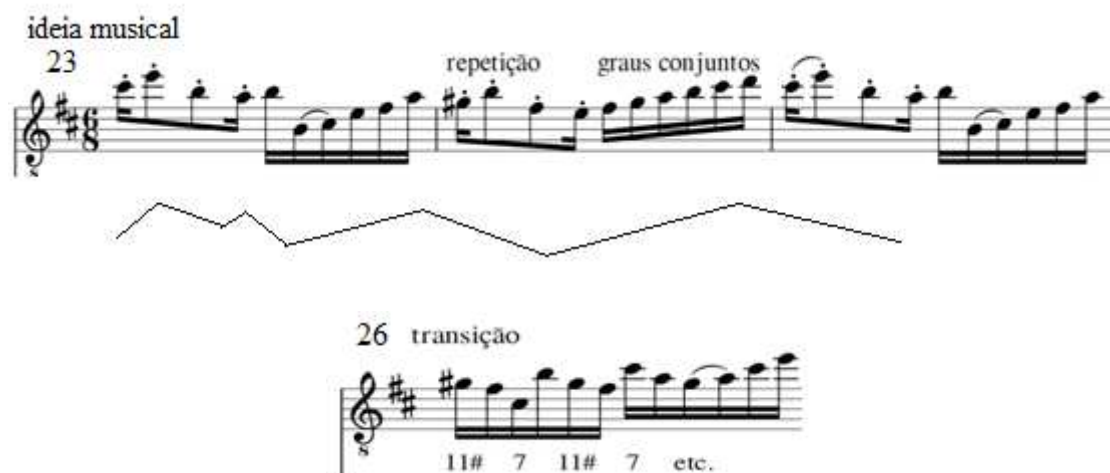


Fig. 11: c. 23 ao 26. As notas da frase buscam enfatizar as tensões do acorde de RÉ Maior: dó#, mi, sol#, si. Constata-se nesse trecho um padrão comum de desenvolvimento melódico para improvisação: Ideia musical, repetição da ideia com contraste, retorno a ideia inicial e por fim transição (desenvolvimento para outra frase). O modo RÉ lídio é facilmente perceptível.



Fig. 12: c. 27 ao 29. Movimentação em zigue zague. A partir daí a mudança harmônica é contínua. Parece haver uma pequena modulação para DÓ# Maior. As notas da melodia continuam a enfatizar as tensões destacando os saltos de quinta. A escala de DÓ# Jônio também é clara: Dó#, ré#, mi#, fá#, sol#, lá#, si#, dó#.

A partir do compasso 31 temos um trecho de passagem de RÉ menor para RÉb menor, durante quatro compassos (31 ao 34). Os próximos quatro (35 ao 38) seguem o mesmo padrão harmônico, porém, meio tom abaixo, ou seja, em RÉb menor. O interessante é o uso dos baixos que estão presentes nesses compassos. Sérgio Assad provavelmente aproveitou a afinação e ergonomia do violão para inserir outras notas (Nota Sol: 31 ao 34 e Solb: 35 ao 38). Referimo-nos à afinação porque ao mudar a 6ª corda do violão de Mi para Ré o compositor tem a nota Sol (ou Solb) alinhada verticalmente com a fundamental do acorde

(quarta justa abaixo) e isso proporciona praticidade em alternar os baixos. Esse trecho nos mostra que Assad também desenvolve suas composições a partir da prática instrumental²⁸.

Na literatura especializada, se discute como deficiências técnicas ou escolhas erradas de digitação podem comprometer a prática instrumental. Wolff (2001) diz que para se ter uma visão mais ampla da digitação de uma obra para violão precisamos estar atentos a vários fatores: “as dificuldades técnicas da obra, características individuais (anatomia das mãos, nível técnico, sonoridade do instrumento), estilo da obra e interpretação”. (p. 01) O autor relata que, antes de tomar qualquer decisão em relação à digitação de mão esquerda ou direita, o intérprete precisa estar consciente de seu próprio nível técnico e recomenda experimentar várias alternativas antes de escolher algo definitivo, porém, respeitando sua anatomia e limites técnicos. Na escrita instrumental de Assad, é muito comum o uso de *campanellas* para facilitar a realização de certos trechos musicais. Além de proporcionar um resultado sonoro agradável, mantém o legato e facilita o discurso da frase. Outro recurso utilizado por Assad é a repetição de uma frase em posições (regiões) diferentes no braço do violão, com o objetivo de valorizar o timbre do instrumento. Além destas propostas de escrita, técnicas de extração de harmônicos naturais e artificiais junto a cordas soltas e presas, rasgueados e técnicas expandidas, como por exemplo, Pizzicato Bartok, percussão das cordas com o polegar ou os demais dedos, dentre outras, também são utilizadas.

Voltando à análise, os compassos 39 a 43 retornam para RÉ Maior. O que chama a atenção nessa seção é a colocação dos acordes estáticos (Gsus7) que trazem uma sonoridade modal, pois nos fazem perder a referência da tonalidade principal sem uma grande modulação ou progressões harmônicas. Além da movimentação harmônica, o desenvolvimento melódico do violão 1 traz a tona uma nova ideia musical (4) sobre escrita contrapontística, ressaltando a polifonia compartilhada com o violão 2.

²⁸ Principalmente a partir da prática instrumental, como foi dito na entrevista.

Melodia que lembra a canção Chovendo na roseira

31 ideia musical nota de passagem cromática transição

contraponto

Gsus7(9)

I.M.4

Gbsus7(9) etc.

Fig. 13: c. 31 ao 35. A sobreposição de notas encontradas no c. 31 do violão 2 sugere algumas tríades: F/C, G/D, Dm7. Entretanto, ao juntá-las com os baixos podemos analisar o todo sobre a perspectiva de um acorde só e suas tensões acrescentadas: Gsus7(9), por exemplo. A ideia musical desenvolvida nesse trecho também vem acompanhada de texturas polifônicas. O contraponto desta vez utiliza uma nota de passagem cromática seguida de escalas que servem de transição. A mesma proposta se repete nos compassos a frente, meio tom abaixo. Percebe-se outro movimento melódico no violão 2 (c. 32) que mais uma vez enfatiza os ritmos três contra dois.

Fig. 14: Notas extraídas no c. 32. São iguais no c. 36. Podemos ver claramente o ritmo três contra dois. A melodia continua sendo desenvolvida sobre as tensões harmônicas. Modo em destaque: Ré dórico: ré, mi, fá, sol, lá, si, dó, ré (meio tom abaixo: Réb dórico).

Nos compassos 41 e 42, a melodia é desenvolvida em quartas (quintas) e anuncia uma transição. No c. 43 reconhece-se perfeitamente uma escala de transição no modo Ré dórico, seguido da escala Fá dórico: fá, sol, láb, sib, dó, ré, mib, fá.

41

Fig. 15: Saltos de 3ª e 4ª padronizados em movimento zigue zague.

A partir do c. 45 a forma de compasso passa para 3/4 e se mantém até o c. 47. Nesses mesmos compassos, a harmonia se encontra em blocos de acordes quartais e os baixos retomam o ostinato 2, iguais aos c. 17 a 22. O violão 1 continua a reafirmar as extensões dos acordes, dessa vez em Eb7M. Outra modo atuante é o G frígio, mas com uma nota de passagem acrescentada: sol, láb, sib, dó, réb, mib, fá, fá# (nota de passagem), sol. A ideia musical 4 (fig. 11) continua sendo empregada com êxito, porém sobre o acorde de Em7. Finalmente, os c. 49 e 50 do violão 2 retomam o motivo inicial (fig. 1) destacando as extensões de RÉ. Visivelmente os baixos são construídos demonstrando a tríade. No violão 1, os c. 49 e 50 são transições em contraponto que servem de apoio para recuperar a ideia musical no c. 51. Assim, é finalizada a seção A com acordes em quartas (c. 51 e 52).

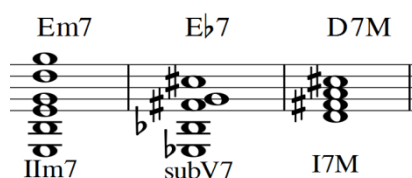


Fig. 16: Além das cadências II – V – I encontra-se a cadência IIIm7 – subV7 – I7M.

Em seguida temos uma transição para a seção B. Essa ponte está situada nos c. 53 ao 56 trazendo de volta as ideias da introdução. O motivo inicial (fig. 3) destaca as tensões do acorde de RÉ Maior. A tríade é exposta no baixo e o violão 2 dobra a mesma coisa em outra oitava.

A seção B se inicia no c. 57. Nessa seção, a tessitura e textura são invertidas entre os violões, ou seja, o violão 1 vai para a região grave e o violão 2 para o agudo. Dos c. 57 ao 64 a harmonia é mantida entre dois acordes: Dm7, Em7. O Modo utilizado nesta parte é o Mi dórico: mi, fá#, sol, lá, si, dó#, ré, mi. O violão 1 também possui um desenvolvimento melódico característico da nova seção, por exemplo:



Fig. 17: Essa ideia está inserida nos c. 57 ao 63.

A melodia é seguida de frases que aparecem de maneiras variadas (v. 1, 2, 3).



Fig. 18: Melodias da seção B.

A nota DÓ#, além de caracterizar o modo Mi dórico (6M), aparenta ser também uma aproximação para o acorde de Ré menor. Mais a frente, os c. 58, 60 e 62 do violão 2 passam explorar escalas em direção ascendente, fazendo um movimento contrário a melodia principal e servindo de conexão para Ré menor. Em especial, os c. 58 e 62 possuem algumas diferenças, pois a polifonia é mais trabalhada.



Fig. 19: C. 58. Neste exemplo temos duas linhas melódicas em movimento (M.C.) e outra nota de passagem cromática (P.C.).

Do c. 65 ao 90 o violão 2 trabalha uma linha melódica em arpejos que, na verdade, serve de acompanhamento. O compositor cria um plano sonoro explorando o virtuosismo do instrumentista ao mesmo tempo em que deixa claro o contexto harmônico. Neste caso, o violão 1 produz a melodia principal. A proposta de variação da melodia é mantida junto com os acordes em blocos feitos no violão 1 (c. 65 ao 70). Os acordes que aparecem alternam entre o I e V grau (Tônica e Dominante): D7M e A7sus4. No decorrer da seção outros acordes são inseridos. Nos c. 74, 75 e 76 o compositor volta a explorar polifonias até o c. 86. A escrita contrapontística continua a explorar principalmente movimentos contrários. Isso proporciona uma escuta clara da polifonia. A parte B fica suspensa no c. 90 sobre o acorde C#°7 (vii°7 – Dominante diminuta de D), retorna ao primeiro compasso da parte A que terá sua recapitulação até o c. 56 e segue direto para o c. 91, coda e parte final da música (91 ao 104).

O interessante desse trecho é a transformação da Ideia musical 1 em motivo:



Fig. 20: Ideia musical 1.

Dentro desta última parte, esse motivo é colocado dentro de uma seção polifônica. O movimento contrário (M.C.) entre as vozes também é feito, assim como o paralelismo em terças, sextas e oitavas. Exemplo:



Fig. 21: compassos 91, 92 e 93.

Isso acontece de forma similar até o c. 96. A partir daí, o violão 2 retorna com a harmonia em bloco durante dois compassos (97 e 98) junto com o motivo até o fim da obra. No compasso 103 a escala de D Jônio é usada como ponte para finalizar a música em Ré Maior (D7M(13). O violão 1 conclui com a nota si, 13ª do acorde de Tônica. Mais uma vez as tensões são feitas na região aguda.

Com isso concluímos a análise musical da Jobiniana nº1. Esta obra foi umas das primeiras produções publicadas de Sérgio Assad, estando ao lado de *Aquarelle* (1986), *Suite Brasileira* (1986) e posterior às *Três cenas brasileiras* (1984)²⁹. Notam-se, no decorrer da análise, características corriqueiras da música popular, mais especificamente da Bossa Nova e do Jazz. As estruturações das frases lembram muito o desenvolvimento melódico do choro, que também tem como ponto forte as seções de improvisação sobre o acompanhamento de um instrumento harmônico, justamente o que acontece na Jobiniana nº1 (as frases mudam quase que sistematicamente de quatro em quatro compassos explorando diferentes modos e a relação escala/acorde). A respeito da harmonia, cadências II V I, II subV I e I V I aparecem pelo menos quatro vezes em toda a música, colocando a obra dentro dos padrões tonais. A composição desenvolve na linha do acompanhamento (V. 2), um motivo rítmico e melódico

²⁹ As *Três cenas brasileiras* foram às primeiras músicas escritas e publicadas por Assad.

que caracteriza a obra, apesar do contraste da seção B. Na Coda o compositor apenas reaproveita uma ideia musical do tema e o transforma em motivo. O ritmo dois contra três está sempre presente e veremos no decorrer das outras análises que esse elemento não cai em desuso. A polifonia e técnicas de contraponto, como a imitação, também fizeram parte do processo. Tudo isso nos remete a fase inicial de Assad como compositor e concertista erudito. Visto que o início de sua formação foi marcado pela música popular e o ambiente das canções, este mesmo processo influenciou e influencia em sua produção artística até os dias atuais.

2.2 Jobiniana nº2

A Jobiniana nº 2, diferente da nº 1, carrega em si citações literais das músicas de Jobim. Para sermos mais específicos, duas músicas serviram de material temático: *Luiza* e *Águas de março*. Ambas foram inseridas de forma a ocultar seus elementos e estruturas melódicas. Temos o seguinte depoimento de Assad sobre a segunda obra da série: “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 [...]” (ASSAD, 2013, entrevista cedida a BARROS, 2013, p. 99 e 100). Esta composição foi feita em 1988 para duo de violão e flauta, dois anos depois da Jobiniana nº 1. Apesar de a composição agregar também elemento da música brasileira, Assad inseriu escalas e harmonias que remetem à poética Debussyniana, como por exemplo, a escala de tons inteiros e acordes quartais. Tudo indica um afastamento dos padrões tradicionais por meio da tonalidade expandida, tal como fazia Debussy, esse compositor que também tem sua marca registrada, sendo uma das influências de Tom Jobim. Não podemos deixar de perceber certo refinamento em relação à primeira música da série. O diálogo entre violão e flauta é mais evidente, as seções são mais contrastantes, tanto em técnicas quanto em elementos musicais. Quanto à forma, temos seções que são desenvolvidas e se intercalam. Sérgio Assad tenta fugir do rigor formal na Jobinianas nº2.

A fim de proporcionar maior clareza na análise, apresentaremos um breve texto e análise sobre a construção melódica e harmônica das canções: *Luiza* e *Águas de março* do compositor Tom Jobim.

2.2.1 Luiza

A canção *Luiza* de Tom Jobim aparentemente se baseia em um modelo formal A-A'³⁰. Em relação à harmonia, é comum o uso de progressões típicas do jazz, que são visíveis em quase toda a produção artística de Jobim. Por exemplo, temos acordes de dominante secundária, empréstimo modal e o uso rigoroso da progressão II V I. Como foi visto, esse tipo de progressão é ressaltado, não com tanta frequência, em meio à construção harmônica da Jobiniana nº1. Todos os acordes também estão acompanhados de suas extensões, algo comum na bossa-nova e no choro. Além disso, cada acorde da canção *Luiza* gera uma escala, por exemplo: Cm7M: DÓ dórico 7M; Cm7: DÓ dórico; F7: FÁ mixolídio 11^a; Fm7: FÁ dórico; G7: SOL mixolídio 9b/13b³¹, dentre outros. Seguiremos com algumas progressões encontradas na canção *Luiza*. Por exemplo, temos a cadência II subV I na tonalidade principal a cadência II V I secundária na tonalidade da relativa Maior e II V I no homônimo Maior.

- Tonalidade principal:

II subV Im

| Dm7(9) | Db7(9) | Cm |

- Secundária

IIIm V I

| Fm(7M) Fm7 | Bb7/4 Bb7 | Eb7M(#5) | Eb7M |

- Homônimo Maior

IIIm V I

| Dm7(b5) | G7(b9) | C7M(9) | *Picardia*

A construção melódica de *Luiza* demonstra um pouco das qualidades de Jobim enquanto melodista. De acordo com Assad, “[...] em termos de capacidade melódica para música brasileira ele não tem igual. Ele foi o melhor. Realmente de uma diversidade incrível.

³⁰ Essa é uma forma que foi indicada por Paulo Tiné. Poletto (2010) considera que a canção *Luiza* se baseia em um modelo formal AABA, porém de forma alargada.

³¹ Estes são alguns acordes encontrados na canção *Luiza*. Cada acorde gera uma escala.

Ele podia fazer música linear bem cômoda, como a música popular mais linda que eu já ouvi [...]” (Assad, 2013, entrevista cedida a BARRIOS, 2013, p. 99).

As frases foram construídas de forma a enfatizar as extensões dos acordes no tempo forte, assim como passagens cromáticas.



Fig. 22: c. 7 e 8. Melodia extraída da canção *Luiza*, disponível no songbook de Almir Chediak.

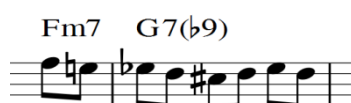


Fig. 23: c. 4. Passagem cromática de *Luiza* para retornar à ideia principal.

A ideia principal, neste caso, é o motivo apresentado por Jobim em quase toda a canção:



Fig. 24: Motivo principal da canção *Luiza*.

Em alguns momentos a melodia possui uma relação intervalar diferente, mas o ritmo é o mesmo:



Fig. 25: Motivo principal alterado melodicamente.

Além do motivo e passagens melódicas, foi possível detectar alguns padrões melódicos na canção:



Fig. 26: Padrão 1, c. 6, 7 e 8. Devemos nos atentar ao movimento ascendente em direção a nota Si, pois esse trecho serve de passagem para retomar o motivo inicial.



etc.

Fig: 27: Padrão 1, c. 25 e 26. Movimento descendente.

2.2.2 Águas de março

De acordo com Polleto (2010), a canção *Águas de Março* concilia um amplo universo simbólico pelo qual a música popular brasileira e a alta cultura se encontram. Isso fez com que a música brasileira atingisse um notável patamar, talvez até mais visível que a música de concerto. “Em sua organização formal, *Águas de março* revelou-se uma obra *sui generis*, na medida em que nela Jobim aparentemente abdicou de modelos cancionais estabelecidos em seu portfólio em direção a uma forma relativamente inédita” (POLLETO, 2010, p. 184). Essa canção possui uma linha melódica simples que se repetem em quase toda a música e apenas duas grandes sequências harmônicas.

1ª I _____ VIm IVm I subV/IV IV IVm I
 | B/A | B/A | G#m6 | Em6/G | B7M/F# | F7(#11) | E7M | Em6 | B7M/F# ||

2ª V/IV V/V IV I
 | F#m7 B7 | C#7/E# | Em6 | B7M/F#||

[IIm V] [Im]

Outra progressão harmônica também aparece, porém, menos enfatizada. Ela se destaca por manter um pedal sobre a nota Si.

Vm/IV V/V IVm I
 | Bm7 | C#/B | Em6/B ou C/B | B7M |

subV

A construção rítmica e melódica é desenvolvida de maneira singela. Primeiro, os inícios de frase são marcados por notas escritas em saltos de terça.



Fig. 28: Início da canção: *Águas de março*.

Além da melodia em terças, a canção possui um motivo recorrente em toda a canção. Por exemplo:

Fig. 29: Motivo principal da canção *Águas de março*.

Destacam-se alguns padrões e estruturas melódicas variadas. Por exemplo:



Fig. 30: Padrão 1.



Fig. 31: Variação melódica.

Jobim também reescreve em tercinas a variação melódica, fragmentando a melodia. O cromatismo também se faz presente. No trecho abaixo temos a polarização da nota Si enquanto a nota mais aguda desce de meio em meio tom.



Fig. 32: Movimento cromático na nota mais aguda.

Pretende-se, por meio desta breve análise melódica e harmônica das canções, ajudar na compreensão e localização das citações, procedimentos composicionais e padrões

melódicos existentes na Jobiniana nº2, pois alguns dos motivos e padrões se encontram presentes.

2.2.3 Forma

A estrutura da Jobiniana nº 2 é diferente da nº 1, pois não segue uma forma padrão. A obra foi dividida em seções dessa maneira:

Seção 1	1 ao 30
Seção 2 (<i>Tempo giusto</i>)	31 ao 109 [<i>Movido</i> 94 ao 109]
Seção 3 (<i>Tempo de improvviso</i>)	110 ao 129
Seção 4 (recapitulação de uma parte da seção 2: 158 ao 199 = 31 ao 74)	130 ao 243 [Final 200 ao 243]

Total de compassos: 243

Tabela 2.

2.2.4 Análise geral

A obra é iniciada sobre a forma de compasso 4/4, mas sofre muitas alternâncias em seu desenrolar. Não anuncia uma tonalidade na armadura de clave, no entanto, percebe-se a sonoridade da escala de SOL lídio: sol, lá, si, dó#, ré, mi, fá# sol. Sobre a armadura de clave, *Vincenti Persichetti* (2012) discute que, “na música do século XX as armaduras de clave são raramente usadas, pois de um lado os centros tonais deslocam-se rapidamente e de outro a atonalidade é uma constante. A facilidade de leitura determina a opção pela escrita enarmônica” (p. 32).

A princípio a música segue tradicionalmente a organização das frases de quatro em quatro compassos. Do c. 1 ao 14 o violão expõe baixos com duas notas que esboçam quintas³², quartas e sétimas. Ao mesmo tempo apresenta uma ideia musical que se mantém como motivo acompanhador.

Esse motivo, iniciado pelo violão, indica ser uma citação de *Luiza*. A ideia musical vai sendo desenvolvida tanto pelo violão quanto pela flauta, de maneira a mudar de

³² “As quintas paralelas podem ser colocadas nas vozes mais graves enquanto as demais vozes empregam o movimento contrário ou oblíquo” (PERSICHETTI, 2012, p. 173).

direção da melodia e até acelerar o motivo. De acordo com Schoenberg (1993), as variações motivicas podem acontecer a partir do ritmo, modificando-se a duração das notas, repetindo, deslocando o ritmo, acrescentando-se contratempos e alterando o compasso. Alterações intervalares também são possíveis, como por exemplo, mudando a direção melódica, acrescentando ou omitindo intervalos e preenchendo a melodia com notas auxiliares.

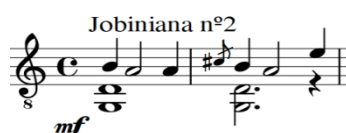


Fig. 33: c. 1 e 2 da Jobiniana nº2. Citação referente ao trecho abaixo.

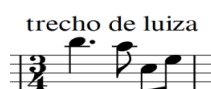


Fig. 34: Referência para a citação. O ritmo foi alterado para omitir a melodia.

A flauta inicia com um padrão melódico (p1) que aparenta ser a melodia feita pelo violão no c. 4, porém, com as direções intervalares invertidas. O violão começou com 2M descendente e a flauta faz o inverso. Aos poucos o motivo ganha aceleração com colcheias, tercinas e sextinas. Aqui também notamos a escrita em zigue zague, conforme foi visto na Jobiniana nº 1.



Fig. 35: O padrão 1 do c. 5 feito pela flauta repete a ideia musical do c. 4 feita pelo violão, porém, com direções melódicas invertidas. Isso irá se repetir no c. 7 e com variações rítmicas nos c. 13 e 16.

No último de cada quatro compassos temos uma passagem melódica tanto no violão quanto na flauta que esboçam uma tríade. As notas são variadas em movimentos ascendente e descendentes. Devemos reparar no c. 4 (fig. 35), pois as três últimas notas foram claramente uma tríade em movimentos diferentes para cada instrumento.



Fig. 36: Exposição dos saltos de 3ª que caracterizam uma tríade nos c. 8 e 12. Está claro o movimento contrário do c. 12 feito pela flauta em relação ao c. 8. Ambos os compassos servem de transição.

A flauta segue com melodias em semínima mantendo a mesma direcionalidade melódica do padrão 1, mas desta vez aumenta a distâncias entre os intervalos (ex: c. 9 e 10). A citação de Luiza também está explícita nos c. 6, 11 e 15.



Fig. 37: c. 9 e 10 trazem o padrão 1 com intervalos mais distantes, formando quartas e quintas justas em movimento zigue zague. Em seguida temos duas notas referentes à citação de Luiza. Na Jobiniana nº1 aparecem padrões semelhantes (ex: figura 12).

No decorrer da composição, esse padrão zigue zague de duas notas, ora em intervalos de segunda, ora mais abrangente, se repete em movimentos descendentes e ascendentes com variações de ritmo (Semínima, Colcheias, Tercinas e Sextinas) e também entra em diálogo com a flauta por meio de imitações e acordes arpejados pelo violão.



Fig. 38: c. 14 e 15. Padrão 1 com saltos de quinta, algo em comum com a Jobiniana nº1. No compasso seguinte (15), o violão, também em tercinas realiza o padrão 1 em intervalo de segunda. O c. 16 irá repetir a melodia do c. 13, mas em ritmo de sextina.

O contorno melódico do padrão é utilizado da forma que descrevemos até o c. 24 (nesse compasso o material harmônico muda drasticamente). Até esse trecho, a harmonia é preenchida com acordes de sétima, nona e outras extensões. A presença de melodias em âmbito intervalares de quintas é contínua e o modo Ré Jônio aparece com clareza pelo menos em trechos de transição. No c. 20 temos o modo Fá lídio seguido do Mi dórico no compasso seguinte (c. 21). Em ambos os compassos as escalas seguem uma direção ascendente na flauta.

Na canção “Luiza” o mesmo movimento acontece antes de retomar o motivo condutor da canção. Portanto, há uma ligeira equivalência de ideias.



Fig. 39. Trecho melódico da canção *Luiza* que a escala segue um padrão em direção à nota si. c. 6, 7 e 8.



Fig. 40. c. 20 e 21 Trecho da Jobiniana nº2. A escala também apresenta um padrão em direção ascendente. Modo Fá Lídio: fã, sol, lá, si, dó, ré, mi, fã; Modo Mi Dórico: mi, fã#, sol, lá, si, dó#, ré, mi.

Do c. 20 ao 30 a fórmula de compasso muda para 3/4, marcando a transição para um novo conteúdo musical. Dos c. 23 ao 30 a música se expande dentro dos âmbitos tonais. O material melódico e harmônico passa a ser construído por meio da escala de tons inteiros. O violão desenvolve o primeiro ostinato da obra (iniciado no c. 23). Devemos reparar no padrão de três notas da figura abaixo.





Fig. 41: c. 25 ao 30. Nos compassos acima podemos presenciar o uso da escala de tons inteiros: ré, mi, fã#, sol#, sib, dó, ré. O violão anuncia um ostinato também em tons inteiros e os baixos seguem a mesma escala até a transição em tercinas no c. 30. As imitações utilizam uma sequência de três notas que alternam entre flauta e violão.

O compasso 30 finaliza a seção 1. No compasso seguinte (31) a música retoma a fórmula 4/4. Se repararmos bem a partitura, vamos perceber que a obra começa sendo desenvolvida de quatro em quatro compassos (1 ao 12), depois passa a trabalhar nuances de ritmo e os compassos poderão ser visto em grupos de três e dois.

A seção dois vai até o c. 109 ainda utilizando como material melódico e harmônico a escala de tons inteiros. No c. 32 o padrão em quintas torna a se repetir na flauta. O início da seção 2 é marcado pela dinâmica *f* que anuncia a entrada da parte solo do violão. A partir do c. 31 o violão ganha destaque com um ritmo mais agitado, mas a harmonia é advinda da escala de tons inteiros.



Fig. 42: Empilhamento de terças utilizando a escala de tons inteiros.

Do c. 33 ao 37 o violão toca sozinho. O instrumento desenvolve uma melodia em padrões de terça (principalmente) com possível evocação da próxima citação de Jobim.

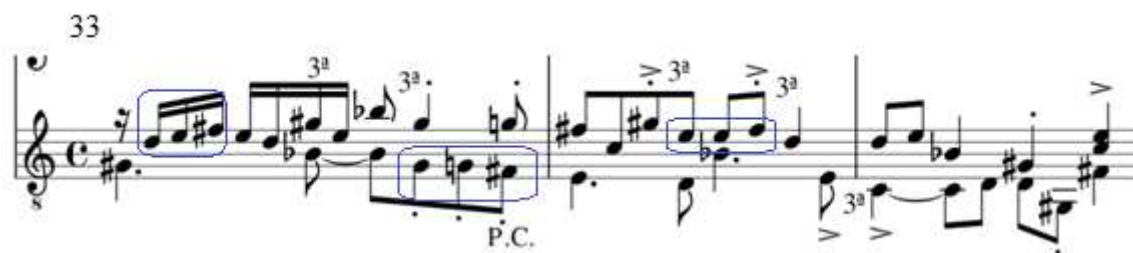


Fig. 43: Parte solo do violão toda desenvolvida sobre a escala de tons inteiros. As terças estão dispostas nos três compassos. Além disso, temos cromatismos e notas de passagem cromáticas (P.C.).

Devemos nos atentar para o seguinte fato: o violão inicia a seção 2 com uma harmonia mais movida durante dois compassos. Em seguida vêm sua parte solo por três compassos. Ou seja, o jogo de três contra dois continua a acontecer, não só no ritmo como também na relação de proporção entre os trechos.

Depois disso, o violão segue com a mesma estrutura rítmica apresentada no c. 31. Isso procede até o c. 42. Com a entrada da flauta (c. 38) vem junto à citação implícita da canção “Águas de março” de Jobim.



Fig. 44: Melodia original.³³

Na citação da melodia acima, Assad desloca o tempo das notas, altera alguns intervalos e transpõe a melodia. Isso deixa as citações quase irreconhecíveis aos ouvidos. Faz-se necessário o uso da partitura. Se reescrevermos as notas com o ritmo original chegaremos próximo à melodia autêntica.

³³ Nas gravações consultadas a música está meio tom abaixo (Bb). Usamos a versão do Songbook de Almir Chediak.

citação de águas de março

38

40 O.2

repetição

Fig. 45: c. 38 ao 41. Nestes compassos a citação de Águas de março é anunciada na flauta enquanto o violão faz o acompanhamento em ostinato (O.2). O mesmo se repete a cada dois compassos.

Fig. 46: Adaptação da ideia apresentada por Assad dentro do ritmo original. Apenas a nota sib está fora da melodia, mas basta substituí-la por Dó e a melodia estará completa.

No final da citação (c. 41), a escala ali existente vai gerar outro desenvolvimento melódico, ainda em tons inteiros. A flauta continua anunciando os intervalos de terça no c. 42 e passa rapidamente pelas formas de compasso 2/4 e 3/4 (c. 43 e 44) servindo de transição. A partir do c. 45 o violão entra em outro ostinato (O.3) seguindo dessa maneira nas fórmulas 4/4, 2/4 e 3/8 até o c. 76.

Fig. 47: O.3 em 4/4. Esse tipo de ostinato também aparece na Jobiniana nº1.



Fig. 48: O.3 em 2/4.



Fig. 49: O.3 em 3/8. A última nota é escrita sem o *b* (bemol), o que foge da escala de tons inteiros. O motivo para isso deve ser a busca de maior facilidade para realização do ostinato no violão.

Nos c. 51 ao 55 a citação de *Águas de março* reaparece na flauta junto ao ostinato do violão. Dessa vez em 3/8. Nos c. 58 ao 60 Sérgio Assad reafirma seu gosto pelas células rítmicas três contra dois. Mais a frente, a citação de “*Águas de março*” volta a aparecer (c. 63 ao 70), mas foram acrescentadas ornamentações em tercinas antes de cada nota.

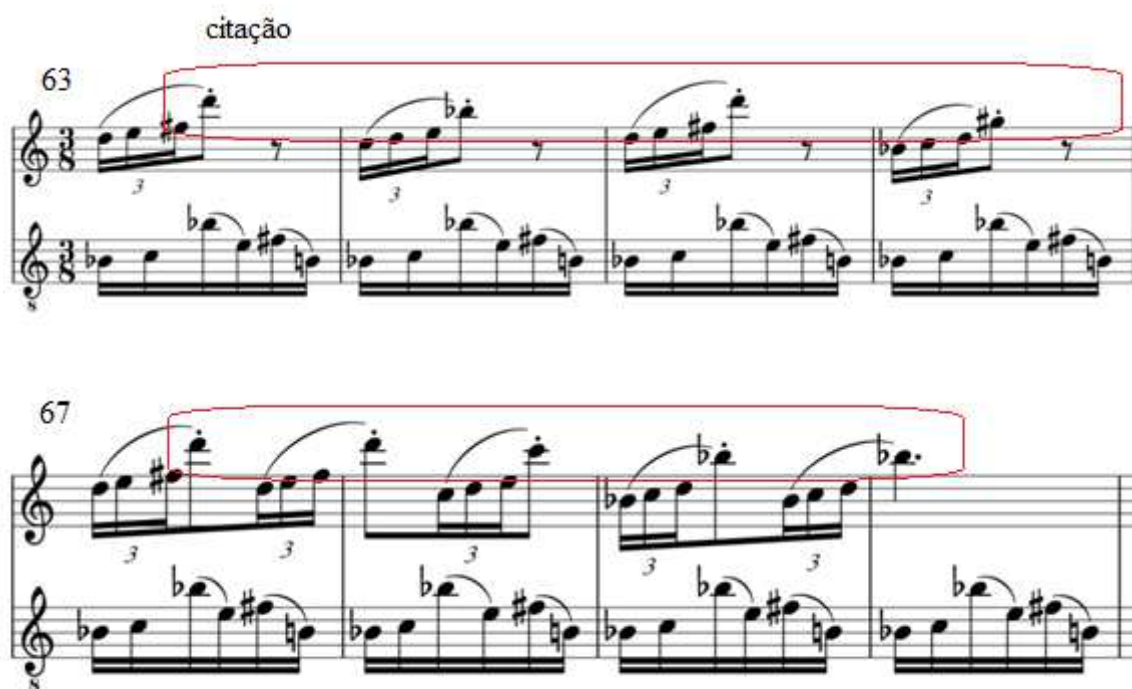


Fig. 50: Citação ornamentada. Está um tom abaixo da primeira aparição.

No c. 77 o fim do ostinato é marcado por uma escala cromática descendente. A partir do c. 78 a música muda de caráter novamente. Nesse novo trecho é menos comum o uso de ritmos três contra dois ou quatro contra três. A fórmula de compasso muda de 6/8 para 5/8.

Harmonias oriundas da escala de tons inteiros continuam sendo usadas nos c. 77 e 78 do violão. No entanto, a flauta apresenta ligeiras frases com padrões simétricos, por exemplo:



Fig. 51: Simetrias formadas por intervalos de 2M seguidos de 3M. As últimas três notas esboçam uma tríade diminuta.

Do c. 80 ao 83 o violão tem outro momento solo. O compositor fez uso de contrapontos e de estruturas simétricas. A mesma ideia se repete em alturas diferentes de dois em dois compassos enquanto o baixo se move com liberdade. Também aparecem acordes que expandem o âmbito tonal e se perde a sonoridade da escala de tons inteiros. Do c. 80 ao 91 (5/8) o violão mantém um material de acordes que sustentam uma melodia simétrica. O mesmo *Shape* feito na posição de casa seis apenas muda de lugar.



Fig. 52: Acordes paralelos.

Enquanto isso a flauta trabalha com melodias que se repetem em diferentes alturas. No c. 89 a transição acarretará novamente na mudança de fórmula de compasso. Até aí, os acordes do violão possuem a mesma forma. É possível estabelecer a formação de acordes com sétima, por exemplo: Bb7, G#7, F#7 até chegar em F7M(9), como se o acorde anterior servisse de dominante substituta. O acorde de FÁ vem acompanhado do modo Lídio de mesmo nome.

Os compassos seguintes (92 ao 109) são marcados pela aparição de mais padrões melódicos, harmonias tradicionais e diálogos entre violão e flauta.



Fig. 53: c. 92 e 93. Padrões intervalares quase idênticos a cada seis notas da melodia. Essa sequência inicial de três notas que aparece no primeiro compasso acima também está presentes em “Luiza”.

A imitação passa a ser empregada, expondo um diálogo entre violão e flauta a partir do c. 94 (*Movido*). Dos c. 92 até o c. 106 a Jobiniana nº2 expõe pela primeira vez na obra progressões harmônicas tonais, por exemplo:

IIIm subV/V/V V/V V Im I

| C#m7(9) | C7(9) | B7(13) | E7(9) | Am7M(9) | A6 (#11) A6 |

Em LÁ

IIIm V Im

| D#m7(b5) | G#7 || C#m7 | G#7(#11) | G7(#11) | F#m7 | Am6 | E/G# | ...

Em DÓ#

Essa harmonia mostra sequências II V I e vários acordes que progridem em quintas e em semitons descendentes. Mas quando atinge o c. 106 as estruturas harmônicas são incertas dificultando-nos a percepção dos acordes. Quanto à linha melódica, existe claramente uma ideia musical no violão que é repetida/imitada na flauta.



Fig. 54: c. 94. Esse pequeno fragmento está presente em vários lugares da melodia de “Luiza”.

O c. 97 leva a frases um pouco mais ligeiras na flauta. O violão continua com as imitações até o c. 105 e segue se desenvolvendo de quatro em quatro compassos. A música novamente tende a mudar as células rítmicas de semínima para colcheias em tercinas. As frases da flauta nos c. 98 ao 101 parecem improvisações. Os ritmos três contra dois, ainda ativos, trazem consigo padrões melódicos que foram feitos no início da música.



Fig. 55: c. 102 e 103. Padrões em movimento zigue zague ascendentes. As tercinas geram aceleração em relação às frases anteriores.

Os dois compassos seguintes fazem a mesma frase, porém, segunda acima. A melodia em evidência também pode ser considerada simétrica por se repetir com os mesmos intervalos entre as notas. Por fim, a seção 2 tem seu fechamento no c. 109 e até esse ponto o violão continua a desenvolver melodias contínuas e culmina no acorde de MI Maior (Esus4-3).

A partir do c. 110 até o c. 129, na seção 3 (3/4), o compositor abre espaço para maior liberdade do intérprete. Nesse trecho as frases podem ser tocadas com um caráter de improviso. Violão e flauta dialogam novamente entre si com frases imitativas. Sempre que um termina uma frase o outro responde. O violão começa enfatizando durante os três primeiros compassos dessa seção, os acordes: Am7(11) e E9add combinando e explorando seus harmônicos naturais. A flauta entra no c. 113 com uma frase de quatro compassos que será repetida nos quatro seguintes em outra altura. As tétrades dos c. 115 e 116 sugerem os acordes: C7M e F6 (ou Dm/F). Isso irá acontecer novamente nos c. 117 ao 121. Nesses compassos as estruturas harmônicas ficam mais claras, por exemplo:



Fig. 56: c. 120. Tétrade de F7M.

Nos c. 122 ao 125 mais alguns padrões melódicos são recapitulados. Em paralelo, o violão repete também o motivo inicial da obra que traz em si a citação de “Luiza”. Algo que chama a atenção é a frase da flauta que acontece do c. 130 ao 133 e se repete quase de forma idêntica nos c. 134 ao 137. O fragmento de três notas visto nos c. 94 em diante torna-se a repetir. Em todo esse trecho percebe-se a presença de escalas modais, como por exemplo: C# Dórico: dó#, ré#, mi, fá#, sol#, lá#, si, dó# e D lídio: ré, mi, fá#, sol#, lá, si, dó#, ré. Nesta parte o violão também se desenvolve harmonicamente dando sustentação para a melodia da flauta e no final de cada quatro compassos o mesmo realiza uma transição (chamamos assim por estarem caracterizados por um ritmo ou movimentação diferente).

Em seguida, a música entra em uma seção que a princípio não segue padronizações de compassos quanto à extensão dos trechos em números recorrentes de compassos (c. 138 ao 153). As frases são construídas a cada dois ou três compassos. Nesta parte, melodias estruturadas sobre a escala de tons inteiros e passagens cromáticas são feitas sucessivamente na flauta, ao mesmo tempo em que o violão estabelece de novo harmonias que agregam elementos parecidos. Todo esse trecho pode ser visto como um grande desenvolvimento que vai ao encontro da recapitulação das citações de “Águas de março” que foram expostas do c. 31 em diante.



Fig. 57: Nos dois compassos acima (c. 138 e 139), podemos visualizar tanto a escala de tons inteiros (T.I.) quanto a presença do cromatismo.

A partir do c. 148, o padrão 1 é trazido de volta pela flauta, mas com saltos intervalares maiores (sextas e sétimas). Essa proposta irá encadear o retorno das citações. Portanto, os ostinatos que já foram abordados, os acordes e melodias baseados na escala de tons inteiros e citações referentes à canção *Águas de março* voltam a aparecer a partir do c. 158. Os c. 157 ao 199 irão repetir o mesmo trecho que acontece nos c. 31 ao 74.

Do c. 200 em diante movimentos escalares em ostinato são constantes³⁴. Primeiro o violão apresenta a ideia por quatro compassos. Logo após entra a flauta tocando em paralelo com o mesmo ritmo e direção melódica.



Fig. 58: O compositor buscou manter o intervalo de 4A (se ignorarmos o diferença de oitavas) entre as duas linhas melódicas.

No c. 208 o movimento melódico e acentuações são deslocados até culminar em uma escala em movimento contrário que servirá de transição (c. 211). Do c. 212 até o final a música atinge seu clímax bastante agitada em dinâmica *ff*. Essa parte enfatiza acordes diminutos em estruturas quartais e simetrias entre violão e flauta.



Fig. 59: A tríade expande até o acorde diminuto.



Fig. 60: Melodia paralela entre violão e flauta. Cada compasso possui a mesma estrutura intervalar entre as notas. No terceiro compasso da figura, a partir do mib visualiza-se uma téttrade diminuta.

³⁴ Maurício Orosco nos atentou para o fato de que esse trecho é uma referência direta a obra *Night Club* de Astor Piazzola.

Do c. 236 em diante, acordes de sétima e nona vão sendo trabalhados até a música insistir em seus últimos quatro compassos na tétrede de Mi menor (exposta na flauta) e finalizar a obra com harmônicos característicos do violão.

Para concluir, podemos ver que o motivo inicial serve de elemento unificador da obra. A princípio o mesmo é colocado na citação de “Luiza” e é desenvolvido no decorrer da composição, a partir de inversões de intervalos, acelerações rítmicas e distanciamentos intervalares. Em relação ao ritmo, a estrutura três contra dois se encontra presente não só nesse quesito, como também na organização dos compassos, servindo também de elemento caracterizador da obra.

Todas as informações encontradas e estudadas até aqui nos dão suporte para entendermos a composição Jobiniana nº2 como uma música de tonalidade expandida. Pois, apesar de termos o afastamento tonal causado pela escala de tons inteiros e acordes secundários, a obra sempre tende a referenciar acordes e cadências tradicionais. Portanto, as seções que perdem essas referências, parecem servir apenas de contrastes em relação às seções iniciais ou simplesmente para ajudar a omitir as citações. Mesmo com tantos elementos da música popular (Baião, Choro, Bossa, Jazz e Tango), como as harmonias, as frases que parecem improvisações, alusões ao ritmo de baião e múltiplas propostas e procedimentos composicionais, não é fácil criar padronizações, até porque não se faz necessário buscar algo assim em um compositor tão aberto a possibilidades como Sérgio Assad e outros de sua geração. Preferimos então vê-la como uma composição de caráter híbrido por causa da mistura popular/erudito ou tonal/tonal expandido.

2.3 Jobiniana nº 3

A Jobiniana nº 3 traz uma proposta composicional diferente em termos de estrutura métrica. Alguns compassos possuem características que fazem referência ao minimalismo, com repetições constantes de uma ideia musical que também podem ser vistas como uma espécie de cadência escrita. Esse tipo de notação foi adotada por Leo Brouwer, um compositor importante no universo violonístico e bastante influente no processo de criação de Sérgio Assad.

As estruturas harmônicas em sua maioria são baseadas nas escalas Diminutas ou Dom Dim (ex: D#, E, F#, G, A Bb, C, C#) e Hexatônica (tons inteiros). Foram encontradas na obra, citações das melodias compostas por Jobim, nesse caso, temos *Desafinado* que aparece

em vários momentos com ritmos variados e mudanças de registro que servem para omitir o fragmento. Mudanças constantes de textura, simetrias, motivos rítmicos e melódicos, ostinatos, estruturas triádicas e modos também aparecem de forma sistemática. No entanto, a forma foi se dissolvendo a cada Jobiniana, o que nos faz perceber as nuances composicionais sofridas por Assad. O desenvolvimento das frases também segue a quadratura de quatro em quatro compassos e alterna para partes de caráter livre, permitindo que o intérprete demonstre seu virtuosismo no violão. Sobre a Jobiniana nº 3, Sérgio Assad diz o seguinte em uma entrevista:

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 a toca cheia 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, que eu gosto (ASSAD, 2013, entrevista cedida a BARROS, 2013, p. 99 e 100).

Apresentaremos um breve texto e análise sobre a construção melódica e harmônica da canção *Desafinado* do compositor Tom Jobim. O objetivo será proporcionar maior clareza à análise da Jobiniana nº 3.

2.3.1 Desafinado

A harmonia da canção *Desafinado* não é muito diferente das outras obras estudadas até o momento. As progressões II V I estão em evidência em vários momentos, além dos acordes napolitano (N) e dominantes individuais (secundárias e substitutas).

- Cadência II V I, Dominantes secundárias e acordes napolitanos:

c. 23

II^m **V** **Im** V/V^{Im} V^m V/III III – (I)

| Am7(b5) | D7(b9) | Gm7 | A7(b9) | Dm7 | E7(#9) | A7M |

c. 34

VIIº/II **II_m** **V** **I**

| A#º | Bm7 | E7(13) | A7M |

Lá Maior

c. 15

-II _____ I7M

| Gb7M | Gb7M (#11) | F7M |³⁵

A construção melódica de Desafinado também enfatiza os modos, respeitando sempre a relação escala acorde. Jobim buscou sonoridades que podem parecer desafinadas ao ouvido do leigo, mas cada nota da melodia está conectada aos acordes. O motivo condutor da canção e que será utilizado na Jobiniana nº 3 é o seguinte:

Ideia musical

antecedente Nota de aproximação consequente

Fig. 61: Melodia original da canção *Desafinado*.

A partir dessa melodia, Sérgio Assad organiza fragmentos melódicos que fazem referência a Tom Jobim. No entanto, não existe muitas relações harmônicas com a obra Jobiniana nº 3, exceto em alguns momentos que aparecem acordes de sétima e outras estruturas harmonias que também faziam parte do vocabulário musical de Tom Jobim.

³⁵ Análise feita a partir do Songbook de Almir Chediak.

2.3.2 Forma

A estrutura da Jobiniana nº 3 se assemelha a nº 2, pois não possui um rigor formal.

A obra foi dividida em seções da seguinte maneira:

Introdução	c. 1 ao 7
Seção 1	8 ao 36
Seção 2	37 ao 45
Seção 3	46 ao 69
Seção 4	70 ao 87
Seção 5	88 ao 150
Final	151 ao 175

Total de compassos: 175

Tabela 3.

2.3.3 Análise Geral

A introdução da obra está escrita em andamento lento, na fórmula de compasso dois por dois (Largo, c. 1 ao 8). Nesse trecho, Assad enuncia uma ideia musical que é desenvolvida com variações rítmicas. O compositor enfatiza intervalos dissonantes de 9M (nona maior) paralelos aplicando a técnica de harmônicos artificiais típico do violão. Após o enunciado feito nos c. 1 e 2, a introdução passa por uma aceleração no c. 3 e se mantém estável nos c. 4 ao 7³⁶. O que chama atenção nessa introdução são as simetrias em movimento *zigue zague* (c. 3) e a manutenção dos ritmos três contra dois (c. 4 ao 7). A simetria do c. 3 é organizada com intervalos melódicos na voz superior (quartas justas) e inferior (terça maior e quarta justa). A partir do c. 4, os intervalos harmônicos de 6M (sexta maior) 7M (sétima maior) e 8J (oitava justa) são polarizados.

³⁶ Nota-se certa semelhança com o primeiro movimento (Pixinguinha) da Suíte Retratos. Porém, Assad emprega o contorno melódico em ritmo de tercinas.

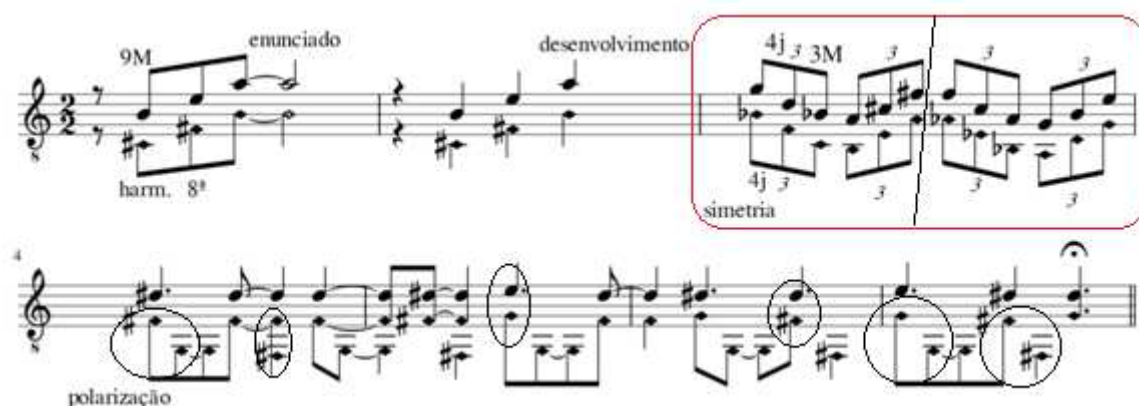


Fig. 62: A introdução apresenta como material harmônico, intervalos dissonantes de 9M. No compasso 3 temos o desenvolvimento dessa mesma ideia trabalhada em simetrias. O movimento melódico superior (ascendente) mantém os intervalos de 4J, 3M (voz superior) e 4J (voz inferior) e o ascendente 3M, 4J (superior) e 4 J (inferior). A cada seis notas podemos ver o espelhamento intervalar. Além disso, é possível perceber um movimento cromático descendente a cada grupo de três notas em ambas as vozes. Por fim, a ideia culmina na polarização dos intervalos de 6M, 7M e 8J a partir do c. 4, que vão até o final da introdução.

A partir do compasso 8 temos o início da Seção 1 que vai até o c. 36. Próximo ao c. 27 as frases são desenvolvidas de quatro em quatro compassos (c. 8 ao 11 iguais aos de número 12 ao 15). A melodia principal e as estruturas harmônicas continuam enfatizando intervalos dissonantes e a melodia da voz superior persiste em intervalos de 2m (segunda menor, por exemplo: D# e E dos c. 8 e 12). O *ostinato*1 (rítmico) é utilizado sob a nota pedal Mi até o compasso 23 e alterna para a nota Lá no compasso 24³⁷. O mesmo esboça intervalos harmônicos que variam entre 2ª, 3ª e 4ª.



Fig. 63: Ostinato rítmico extraído dos c. 8 ao 11. Essa melodia se encontra sobre a nota pedal Mi 2. Intervalos melódicos de 2ª e 3ª são a base dessa construção.

A ideia do ostinato segue até o c. 27. No entanto, a partir do c. 16 o compositor adiciona a polarização das notas Mi e Sol até o c. 23.

³⁷ Esse ritmo também aparece na obra *Lenda do Caboclo* (Villa Lobos). Tal semelhança foi apontada por Maurício Orosco.



Fig. 64: c. 16 e 17. Polarização das notas Mi e Sol e um trecho polifônico. A voz interna se encontra em maior movimentação.

A partir do c. 28 temos a aplicação de uma nova ideia musical que pode ser vista como uma grande transição (c. 28 ao 35) para a Seção 2. As melodias desse trecho esboçam tríades diminutas extraídas da escala Diminuta (c. 28 e 29), que em seguida (c. 30) se desdobram nos blocos de acordes (tétrades), causando um efeito de contrastes interessante, ao mesmo tempo em que levam o ouvinte para outra atmosfera sonora.



Fig. 65: Escala Diminuta (Tom-semiton)



Figura 66: Escala Diminuta (Transposição). Utilizada a partir do compasso 28.

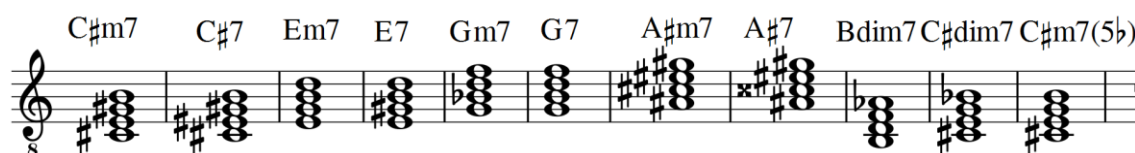


Figura 67: Exemplo de acordes gerados a partir da escala Diminuta (Transposição 1).

No exemplo abaixo temos uma nova ideia musical que é repetida como uma sequência transposta no c. 29. A maioria dos acordes cifrados estão dentro da escala Diminuta ou Dom Dim. Em meio a tanta informação percebe-se um acorde em segundas no c. 30

(empilhamento de 2ª). De acordo com Persichetti (2014), as segundas maiores e menores também podem ser acrescentadas na maioria das espécies de acordes. As harmonias em segundas muitas vezes são inversões dos acordes em sétima. Acordes dispostos em segundas sem caracterizar inversões também são chamados de clusters, o que não é esse o caso.

25 Polifonia

28 Ideia Musical

30

Annotations: F#m7/A, D#m/A#, triade dim., triade menor, A7M(9), G#m7, Em6, A7(9), G#dim, E/F#, rall., rit.

Fig. 68: c. 25 ao 31. Nessa figura temos um pequeno trecho polifônico (c. 25 ao 27), seguida de uma nova ideia musical (c. 28).

Exatamente no c. 34, é apresentada a primeira citação da canção *Desafinado* de Tom Jobim:

34

Fig. 69: c. 34. Citação da canção *Desafinado* de Tom Jobim. Sérgio Assad alterou o registro das notas a fim de omitir a melodia.

No exemplo acima, a melodia é estruturada de forma não linear, portanto, cada nota da melodia está em um registro diferente. Aparentemente isso evita o movimento diatônico característico da melodia original. O compositor modificou a direcionalidade do fragmento buscando omiti-la dentro do contexto geral da obra, mas mesmo assim a semelhança com o original é perceptível.

No compasso 37 tem início a seção 2 da obra. A partir daí a textura é alterada com frases ligeiras e de caráter livre. A peça é mantida assim até o compasso 45. Todo esse trecho é escrito sem fórmula, o que lembra uma cadência escrita. Isso faz alusão às sonatas para instrumento solo, no qual o instrumentista poderia demonstrar todo seu virtuosismo. No entanto, percebe-se uma curiosa forma de escrita que se semelhança com a proposta de Leo Brouwer, que por sua vez aplicou esse tipo de textura em suas composições, por exemplo, *Tarantos*, *Canticum*, *La espiral eterna*, *Variations sur un Thème de Django Reinhardt* etc. Leo Brouwer busca fazer uso dos recursos idiomáticos e sonoridades próprias do violão (campanelas, variações de timbre, etc.), além de extrair do instrumento som menos convencionais a partir de técnicas expandidas (Percussão sobre as cordas, no tampo, raspar as cordas, *tapping*, dentre outros). A técnica de escrita adotada por Brouwer gera texturas aparentemente monofônicas, mas os efeitos produzidos demonstram densidades e sonoridades específicas. Tais efeitos se assemelham aos da música eletrônica (Barros, 2013). Na Jobiniana nº 3 isso ocorre nos c. 37, 40, 41, 44, 69 e 145 ao 148.

Em meio à mudança de material, Assad também insere a citação de *Desafinado*, dessa vez de forma explícita (c. 38). As frases musicais fazem analogia ao minimalismo com repetições constantes de um mesmo fragmento. A escala cromática e dom dim servem de base como material musical. Assad constrói movimentos melódicos em zigue zague sobrepondo dissonâncias em 2^m, 5^aA e 4^aA e proporcionando o afastamento da tonalidade. As notas Mi e Ré# (c. 42) soam como uma evocação da citação de *Desafinado* que vem logo em seguida no c. 43. Todo o trecho gera harmonias e intervalos harmônicos de caráter errante³⁸ e a escala cromática ajuda manter essa intenção. Esse tipo de sonoridade é explorada desde o período barroco, como por exemplo:



Fig. 70: *Fantasia cromática e fuga*, (Bach).

³⁸ “A harmonia errante não precisa conter acordes extravagantes. As próprias tríades e acordes de dominante com 7^a podem fracassar no intuito de expressar uma tonalidade” (SCHOENBERG, 2004 p. 187). Baseando-nos nessa perspectiva, há acordes que são mais eficazes para o propósito, como por exemplo, acordes de sétima diminuta, tríades aumentadas, acordes invertidos aumentados, tríades napolitanas, acordes de quartas, segundas, dentre outros.

Tomando como base as diferentes formas de aplicação da escala cromática, Persichetti (2014) discute que a mesma “é usada como ornamentação de uma escala diatônica, ou como uma escala independente (dodecafônica) com doze graus igualmente importantes” (PERSICHETTI, 2012, p. 49). Aqui ela é empregada de forma bastante livre (fig 71).

subito Tempo primo

gliss.

Harm. 8° 5°

8° 5° 8° 5°

loco

3X senza Tempo

irregolare

ten.

cresc.

Citação com variação

molto cresc.

precipitando

Referência a Brouwer

Fig. 71: Início da Seção 2. No c. 38 Assad utiliza passagens cromáticas para a reapresentação da citação de *Desafinado* que vem logo em seguida, junto com o trêmulo na nota Fá#.

21

8

e cresc. poco a poco

rit.

Fig. 72: c. 21 e 22. Variations sur un thème de Django Reinhardt, variação quatro (Leo Brouwer). Textura semelhante a que foi aplicada no c. 39 da *Jobiniana* nº 3.

Esse tipo de textura também é utilizado por Assad em outras composições, como por exemplo, a *Fantasia Carioca*³⁹.



Fig. 73: c. 10 e 11. Introdução da *Fantasia Carioca* de Sérgio Assad, uma das obras mais tocadas do compositor. A textura aqui também é semelhante à Jobiniana nº 3.

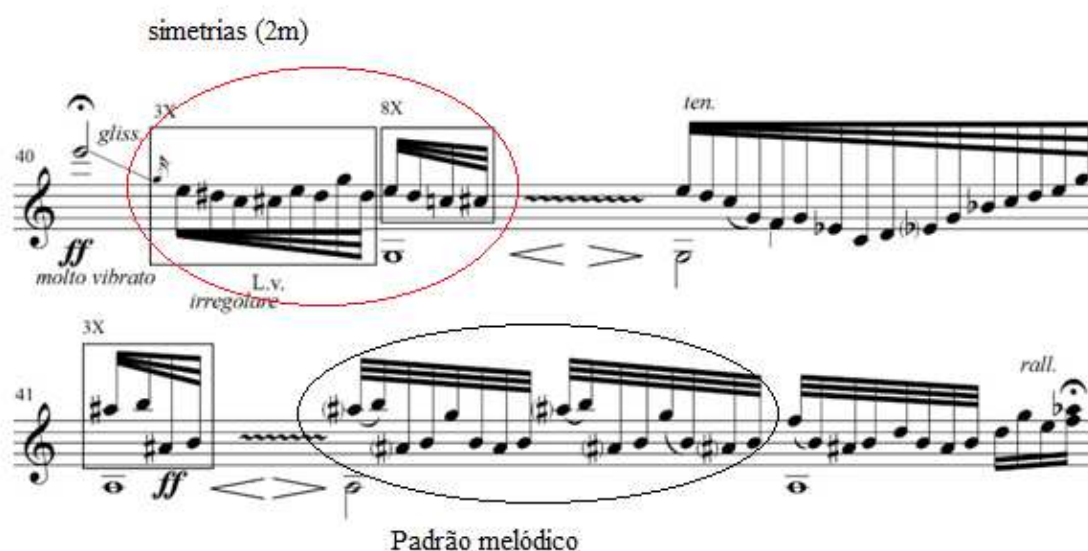


Fig. 74: c. 37, 40 e 41 apresentam padrões de repetição que fazem referência à escrita minimalista. No c. 40 temos uma simetria em 2m com baixo em Sol.

No c. 42 podemos perceber a princípio o movimento zigue zague da melodia, seguido da polarização das notas Mi e Ré# em duas oitavas diferentes. Já no c. 43, temos a citação de Desafinado, mas dessa vez o compositor utilizou imitações. No c. 44 Assad segue com a escrita contrapontística. Esse compasso lembra muito a textura utilizada na Jobiniana nº 1 e obras para violão solo, como por exemplo, a *Fantasia Carioca*. Nota-se também o mesmo padrão rítmico do ostinato 1 encontrado na seção 1 da Jobiniana nº3.

³⁹ Exemplo de autotextualidade.

cedendo
Harm.

42 L.V. dim. come una improvvisazione

43 molto rall. Citação Contraponto

liberamente

44 L.V. ff

Três planos sonoros.
Escrita polifônica

Fig. 75: Planos sonoros da Jobiniana nº 3 e citação. As notas iniciais do c. 42 lembram a introdução da canção *Luiza*.

8X

rall.

4X

L.v.

L.v.

Fig. 76: Final do compasso 44. Percebem-se nesse trecho, mais uma vez os intervallos de 2m. Essa é uma referência clara a Brouwer.

Após toda uma seção que estimula maior liberdade para o intérprete, o compositor recapitula as ideias musicais iniciais da seção 1 na seção seguinte (seção 3), procurando manter três planos sonoros justapostos, a recapitulação do ostinato 1, baixo pedal e contornos melódicos em zigue zague, estruturando a obra até o compasso 68.



Fig. 77: Recapitulação do ostinato 1 e clara divisão dos três planos sonoros. Devemos reparar no ritmo 3+3+2, bastante disseminado na música brasileira, principalmente no Baião. O ostinato é sempre mantido em intervalos de 2m ou 3m (Zigue Zague).

Do c. 58 até o 62, o compositor utilizou acordes quartais e outros intervalos harmônicos, também baseados na escala diminuta. Exemplos claros destas estruturas estão nos compassos 58 e 59. Inclusive, temos a inserção do Modo Lá lídio (ou Mi Jônio – Modo Maior) até o c. 65⁴⁰.

⁴⁰ Os c. 58 e 59 lembram alguns trechos da obra Arabesque nº 1 de Debussy. A movimentação escalar ascendente e descendente é bastante utilizado por Assad.

Fig. 78: Trecho da Jobiniana nº 3 que apresenta estruturas harmônicas mais tradicionais. É interessante perceber que Assad utiliza no c. 64, a tríade de Mi Maior (em azul) com notas de aproximação cromática (em vermelho), mas ambos formam uma tríade. $D\#$ (ou Eb) e $E(7M)$. No c. 66 mais uma vez temos citação de *desafinado*.

No c. 70 tem início a seção 4, que por sua vez desenvolve uma nova textura. As características dessa seção envolvem o uso de um novo *ostinato* (2) mantido sob a nota Fá, transições cromáticas e citações diretas de *Desafinado* com transposições (Essa mesma ideia se repete no c. 150). Nota-se que o compositor buscou afastar-se da tonalidade novamente.

74 citação

75 transição

76 sequência 4J acima

77 3m acima

77 cresc. e accel.

81 ostinato 2

Fig. 79: Trecho da seção 4 em que as citações são apresentadas de forma direta sob o ostinato

Os últimos quatro compassos da seção 4 servem de material harmônico para a seção 5, iniciado no compasso 88.

84 pesante

85 Allargando

86 Acordes quartais

87 Allargando

88 Poco movido

88 Início da seção 5

88 Gliss.

reaproveitamento de material

Gliss.

Fig. 80: O fim da seção 4 serviu de material para o início da seção 5.

A seção 5 é desenvolvida seguindo a quadratura de quatro em quatro compassos. A partir do c. 96 temos uma textura dividida em três planos (*ostinato 3*). Nesse trecho (c. 96 ao 144) o *ostinato 3* é predominante em quase toda a seção 5. Algo que chama a atenção é a sobreposição harmônica encontrada entre os três planos sonoros e a isorritmia⁴¹ do trecho em questão. Enquanto a linha superior apresenta a tríade de Sol Maior, os baixos e a linha de acompanhamento estruturam um acorde de F7, mantendo um ritmo constante com alternâncias de altura.

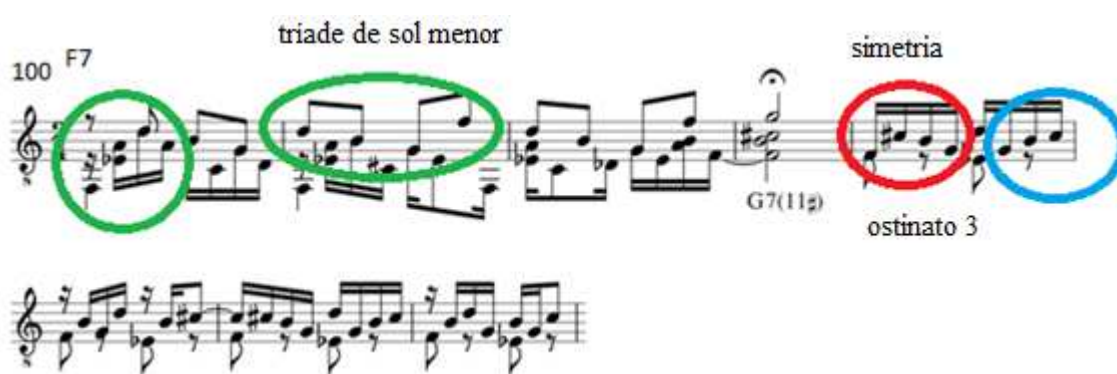


Fig. 81: A tríade superposta sobre a o acorde de F7 e a simetria espelhada no c. 104.

Além da escala diminuta e alguns modos, Assad também aplica na seção 5 a escala de tons inteiros. Do c. 130 em diante o compositor aplica a escala de diversas formas em seu processo composicional, como por exemplo, criando ideias musicais melódicas e imitações dessas ideias. Os acordes quartais também tendem a aparecer, como é o caso dos c. 131 e 132. Outra coisa que chama a atenção é o movimento melódico em zigue zague, comum em todas as Jobinianas. Esse elemento também enfatiza as influências que o compositor tem do choro, aplicando escalas e arpejos velozes ascendentes e descendentes.

⁴¹ “Na isorritmia as alturas são livres e utilizadas com um padrão rítmico repetido, mas quando o ritmo é livre com um padrão melódico repetido, ocorre o isomelos.” (PERSICHETTI, 2012, p. 185).

tons inteiros

ideia musical

130

f subito

imitação da I. M.

pp

f subito

135

pp

141

movimento zigue
zague

Fig. 82: Material melódico da Jobiniana nº 3.

Do c. 145 ao 150 o compositor retoma a escrita de caráter livre e nesse trecho também temos citações dos fragmentos de *Desafinado*. A parte final reaproveita o *ostinato 3* (c. 104) e a partir do compasso 161, Assad desenvolve contrapontos que culminam em estruturas harmônicas de quartas, parecidas com as que foram usadas nos c. 88 ao 95. A partir daí o compositor finaliza a composição.

161

contraponto

5A

4A

5D

164

acordes quartais

movimento contrário

Fig. 83: Trecho da parte final da Jobiniana nº3. Contraponto, acordes quartais e acentuação de intervalos dissonantes.



Fig. 84: Compassos finais da Jobiniana nº3.

A Jobiniana nº 3 foi composta em 1996 ao lado de *Suite “Summer Garden”* (1994), *Fantasia Carioca* (1994) e *Giornatta a Nettuno* (1993). Nesta peça Assad alterna os acontecimentos musicais e texturas de cada seção em duas partes, sendo a primeira metricamente organizada com fórmulas de compassos e a outra expressada a partir de um caráter mais livre, escrita de maneira mais contemporânea e que nos remete ao minimalismo e as influências de Leo Brouwer. Mesmo que o compositor busque alguma relação tonal, os contrastes de textura e trechos livres promovem seu afastamento. Sendo assim, podemos considerar essa obra como uma composição de tonalidade expandida também.

As relações estabelecidas entre a *Jobiniana nº 3* de Assad e *Desafinado* de Jobim são claramente um intertextualidade básica. A obra de Assad apresenta apenas fragmentos desenvolvidos por meio de citações implícitas que vão sendo variadas através de repetições, sequências e alternâncias de registro. De acordo com Barros (2013), existe

[...] uma clara subversão do tema da canção de Tom Jobim, pela quebra de unidirecionalidade que a melodia de Assad apresenta. [...] Isso é um contexto básico de da intertextualidade, pois sempre que citamos implicitamente ou repetimos um intertexto em um texto próprio, a intencionalidade da ação acaba por transformar o sentido da obra (BARROS, 2013, p. 60).

Como vimos até agora, o conceito de intertextualidade pode ser facilmente expandido para todas as Jobinianas. Isso consolida ainda mais a importância da abordagem intertextual nas obras de Sérgio Assad, um compositor que além de aplicar ideias e elementos musicais que o aproxima do pensamento pós-moderno, também possui fortes características

do hibridismo musical, bastante presente na música brasileira. Aspectos semelhantes e ainda outros, serão vistos logo adiante na análise da Jobiniana nº 4.

2.4 Jobiniana nº 4

A Jobiniana nº 4 é a última da série. Trata-se uma obra em compasso dois por quatro, escrita para duo de Violoncelo e Violão. Essa composição não apresenta uma tonalidade a princípio, mas os elementos tradicionais da música não deixam de aparecer em vários momentos. O diálogo entre os dois instrumentos são bem organizados e fazem jus à escrita elaborada de Sérgio Assad.

Percebem-se no acompanhamento do violão, empilhamentos harmônicos com intervalos dissonantes e consonantes. Apesar de situarmos uma harmonia, sua estrutura e função ainda são imprecisas. Imitações e escritas contrapontísticas são empregadas com ênfase. Tercinas, sextinas e superposições de ritmos 3x2 também fazem parte dos planos sonoros da obra, assim como nas demais Jobinianas. Frases cromáticas, tríades aumentadas e a escala de tons inteiros estão presentes quase o tempo todo. A escrita de Assad na Jobiniana nº 4 é repleta de sequências e texturas musicais variadas, algo bem parecido com as composições de Heitor Villa Lobos e outros compositores que viveram sua época. Essa obra aparentemente também não apresenta uma forma padrão, o que nos levou a organizá-la em seção, assim como foi feito com as anteriores. No entanto, a obra se desenvolve sistematicamente de quatro em quatro compassos e altera sua fórmula (inicialmente dois por quatro) apenas a partir das últimas seções. Em relação às citações das obras de Jobim, não há fragmentos envolvidos de forma direta, a não ser uma vaga referência ao ritmo da música *Stone Flower*. Nesta composição, Jobim desenvolve o ritmo de baião e esse elemento também se encontra na Jobiniana nº 4. Sérgio Assad dá o seguinte depoimento sobre sua composição:

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, 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 do Jobim (BARROS, 2013, p. 100).

No texto acima Sérgio Assad deixa claro que a única referência tirada das obras de Jobim para o Jobiniana nº 4 está no ritmo, que por sua vez, foi bem aproveitado em *Stone Flower*, mas em um contexto diferente. Apresentaremos um breve texto e análise sobre a música *Stone Flower* do compositor Tom Jobim para entendermos em que contexto está inserido o ritmo de baião.

2.4.1 *Stone Flower*

Stone Flower é um disco que foi lançado em 1970 no Brasil. A MPB⁴² nesta época tendia a incorporar simultaneamente diversos ritmos que marcaram a tradição musical brasileira, por exemplo, o choro, samba e os estilos musicais nordestinos como baião e o xote, “[...] além de abrigar estéticas “modernas” mais conectadas com as tendências do pop internacional, ao experimentalismo da vanguarda erudita [...]” (POLLETO, 2010, p. 109). Além de ser o título do álbum, *Stone Flower* também é o nome de uma das músicas que fazem parte das faixas do disco. Essa música é uma obra instrumental que foi composta e destinada para o mercado americano junto com *God and the Devil in the land of the Sun* (POLLETO, 2010).

Em *Stone Flower*, o ritmo e a temática nordestina são explorados de forma satisfatória. Esse tipo de composição aponta para uma abrangente visão e alargamento das referências composicionais⁴³ de Tom Jobim (POLLETO, 2010). Além da sonoridade, certas partes da música se remetem ao toque do berimbau feito nas rodas de capoeira, o que reforça e senso de brasilidade que estava em voga na época. Em termos musicais o que mais chama a atenção na composição é o ritmo de baião.



⁴² De acordo com Polleto (2010), “o processo de institucionalização da MPB atuou como uma força centrífuga, incorporando estéticas e artistas que de alguma maneira dialogavam” (109) com diferentes manifestações culturais da tradição e da modernidade e também estavam inseridos no contexto sociocultural do Brasil naquela época. Esse tipo de discussão reforça o processo de hibridação que vem acontecendo no país há muitas décadas.

⁴³ De acordo com Paulo Tiné, a *Sinfonia Alvorada* foi a primeira obra de Jobim a consagrar a sonoridade nordestina em suas composições.

Fig. 85: c. 17 ao 21. Ritmo de baião encontrado em Stone flower.

De acordo com Polleto (2010), apesar de Stone Flower possuir elementos do ritmo de baião, a sonoridade melódica não a caracteriza como tal, portanto, “não possui características melódicas típicas, amparadas sobre os modos tradicional e culturalmente associados a música nordestina” (p. 123). Esse tipo de sonoridade acaba gerando um conceito de hibridação que ao mesmo tempo em que evoca o ritmo do baião, desconstrói por meio da melodia e harmonia, a associação com a temática do folclore nordestino.

A harmonia de Stone Flower também apresenta progressões comuns à música popular brasileira. No entanto, a relação com as demais músicas de Jobim discutidas até aqui é mínima.

c. 17

SubV I

I IV IVm I bII I
| C9 | C9 | C9 | F7 | F7 | Fm7 | C9 | Db9 | C9 |

c. 43

bIIIIm _____ bIII

Im _____ I

| Ebm | Ebm(maj7) | Ebm7 | Ebm6 | Ebm7 (b5) | Ebm7 (b5) | Eb9 |⁴⁴

c. 53

Im IV Im IV

| Ebm7/Ab | Ab9 | Ebm7/Ab | Ab9 |

c. 65

Im IV Im IV IVm

| Em7/A | A9 | Em7/A | A9 | Am |

⁴⁴ A música tem longos trechos estáticos em um só acordes.

2.4.2 Forma

A estrutura da Jobiniana nº 4 se assemelha a nº 2 e 3, pois não possui um rigor formal. A obra foi dividida em seções da seguinte maneira:

Seção 1	1 ao 32
Seção 2	33 ao 82
Seção 3	83 ao 118
Seção 4	119 ao 190
Seção Final	191 ao 215

Total de compassos: 215

Tabela 4.

2.4.3 Análise Geral

A obra é iniciada em andamento lento com uma pequena introdução em ritmo sincopado feito pelo violão. O violoncelo tem sua entrada no c. 4 e no compasso seguinte (5 ao 11), Assad utiliza como técnica composicional, as simetrias intervalares na melodia principal. No c. 4 notam-se contornos melódicos que são comuns em todas as Jobinianas, pois esboçam movimentos ascendentes com notas de aproximação. Logo em seguida (c. 5 ao 8), temos o motivo inicial (ideia musical 1) do violoncelo. O contorno melódico foi construído a partir da escala de tons inteiros (D, E, F#, G#, Bb, C, D) e por conta disso são perceptíveis algumas simetrias intervalares (2M, 2M, 2M, 3M, 6m). Quanto à quadratura, o compositor desenvolve as frases a cada quatro compassos e ao final de cada quatro temos um compasso de transição. É difícil perceber relações tonais na Jobiniana nº 4, porém alguns acordes podem estar com notas omitidas (ex: c. 5, 6 e 7), o que dificulta sua percepção.

$\text{♩} = 58$

Violoncelo

Violão

6=D

mp

transição

Vcl.

mp

6

Viol.

8

transição

As estruturas harmônicas do violão preservam os intervalos dissonantes.

Fig. 86: c. 1 ao 8. Trecho com nota pedal em Lá. Percebe-se que algumas notas dos acordes foram omitidas a fim de afastar as intenções tonais tradicionais. No primeiro acorde (c.1), por exemplo, podemos encaixar a nota Ré 4 e teríamos o acorde Bb7M(#5). Motivo inicial no c. 5.

A partir do c. 10 o violão torna-se mais ativo. Diálogos entre ambos os instrumentos passam a ser explorados por meio de contrapontos e imitações nas quais um instrumento continua a ideia musical do outro. Além disso, alguns compassos foram cifrados no processo de análise. O motivo dessa ação se deve a hipótese de que algumas notas foram omitidas da harmonia (já mencionado na figura anterior). Ao acrescentarmos as notas que estão em parêntese (c. 11 e 12) foi possível detectar alguns acordes (Gm6, D/F#, G7, Eb(#5)7M). No c. 13 e 14 ainda temos o motivo inicial pré-seguido de um compasso de transição. Algo que chama a atenção é a polifonia dos c. 15 e 16. Nesses compassos Assad reforça os ritmos 3x2 não só entre os instrumentos, mas também na escrita contrapontística do violão (c. 15).

Mudança de textura (1)

transição

Violoncelo

Violão

tons inteiros

10

13

Vlc.

Viol.

3x2

16

più intenso

polifonia

E7M D/F# G7 Eb(5)7M

Fig. 87: No c. 10 temos a primeira imitação por movimento contrário (a primeira nota é um Sib, pois está ligada a nota anterior). No c. 11 do violão, há três notas (Ré, Dó, Mib) que apresentam contornos melódicos comuns em muitas obras de Sérgio Assad, inclusive a Valseana, segundo movimento de *Aquarelle*. O que mais chama a atenção é a escrita polifônica. No c. 15 as três notas em movimento cromático são imitadas 6M acima em ritmo de tercina e no c. 16 o ritmo 3x2 está evidente entre os instrumentos.

Até o c. 18, as estruturas melódicas e polifonias estão escritas sob a escala de tons inteiros. Seguindo a partir do c. 19 a textura passa por outra mudança. O acorde de Em assim como a escala de Mi menor melódica são visíveis.

Parte solo do violão

21

a tempo

Vlc.

Viol.

Em7(11)

liberamente

rit.

6

a tempo

Em7(11)

Mi menor melódica

Tétrade de Em

Fig. 88: c. 21 ao 25. Aqui a escala menor melódica predomina. Esse trecho soa como uma *cadência escrita* para o violão.

Com a entrada do violoncelo no c. 27 alguns padrões melódicos e rítmicos passam a serem utilizados com variações de velocidade. A seção 1 é finalizada no c. 32.

The image shows a musical score for Violoncello (Vlc.) and Violin (Viol.) from measures 28 to 32. The score includes annotations for 'padrão melódico', 'aceleração', 'padrão', 'aceleração', 'allargando', 'decresc...', 'Movimento zigue zague', and 'Acordes quartais'. Circles highlight specific melodic and rhythmic patterns in both staves.

Fig. 89: Os diversos elementos encontrados nesse trecho também fazem parte das outras Jobinianas. O compositor finaliza a seção com acordes em quartas⁴⁵.

A seção 2 é iniciada no c. 33⁴⁶. A obra a partir daqui desenvolve uma proposta diferente, com mais movimento, em andamento *Ritmato*. O compositor também reaproveita o material melódico apresentado na primeira seção, por exemplo, o motivo inicial (figura 86 c. 5), mas desta vez um pouco mais ornamentado. No entanto, o que mais chama a atenção nessa seção é o emprego do ritmo de Baião, detectado principalmente nos baixos. Esse ritmo se mantém como um *ostinato* até o c. 73 e é a principal referência a Stone Flower de Tom Jobim. Todas as notas e estruturas harmônicas, aparentemente pertencem à escala de Ré

⁴⁵ É bastante rotineiro nas Jobinianas o uso de estruturas harmônicas feitas a partir do empilhamento de quartas (outros exemplos: c. 57, 58, 65 e 66).

⁴⁶ Essa parte lembra Danza característica (Leo Brouwer). Pode ser considerada uma referência direta de acordo com Maurício Orosco.

menor harmônica e apesar de percebermos a presença da escala e da harmonia, não há movimentação harmônica suficiente para estabelecer uma tonalidade.

A escrita polifônica continua sendo bem empregada por Sérgio Assad nesse trecho. O compositor trabalha com três planos sonoros diferentes: baixos esboçando a tríade de Dm com o ritmo de baião, a voz superior no violão fazendo a imitação dos contornos melódicos apresentados pelo violoncelo em compassos anteriores e depois movimentando-se em graus conjuntos (ex: c. 37 ao 44).

ideia musical 2

Violoncelo

Violão

triade de Dm

três planos sonoros

Vlc.

Viol.

transição

ideia musical reproduzida pelo violão

Fig. 90: c. 37 ao 44. Os baixos feitos nesse trecho pelo violão remetem ao ritmo de baião (tríade: Ré, Fá, Lá). Percebe-se claramente a imitação da ideia musical feita pelo violão enquanto o cello se sobrepõe em outro plano sonoro. Os c. 40 e 44 servem de transição. As notas desse trecho são: Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Sib, (Dó) Dó#, Ré.

Do c. 49 em diante o compositor traz de volta a escala de tons inteiros (Ré, Mi, Fá#, Sol#, Sib, Dó) e o ritmo de baião continua frequente. Porém, a tríade agora está em modo maior (Ré, Fá#, Lá). Assad também reaproveita o motivo inicial, desta vez, mais ligeiro e ornamentado (c. 53 ao 69).

Motivo inicial
ornamentado (ideia
musical 1)

52

Vlc.

Viol.

56

triade de Dm

tons inteiros

Fig. 91: c. 52 ao 56. Retomada da escala de tons inteiros.

Para finalizar a seção 2, Assad propõe uma nova ideia para violão (c. 69, 70 e 71). No compasso 74 é possível perceber as simetrias intervalas entre as notas (3m, 2M). Dessa vez o Cello desenvolve linhas melódicas mais vazias. É notável a sequência do c. 75 um tom abaixo. Nos c. 75 e 76 temos também notas em movimento zigue zague, comuns na escrita de Assad.

Oitavas paralelas

72

Violoncelo

Violão

decresc.

decresc.

sequência

Simetrias

Contraponto

75

Vlc.

Viol.

Nova textura de transição

Fig. 92: Trecho final da seção 2: Transição.

Do c. 79 ao 82 o compositor aplica à composição, harmonias paralelas. De acordo com Persichetti (2014), existem dois tipos de harmonia paralela: *real* e *tonal*. A *real* rompe com as relações de tonalidade mantendo a mesma estrutura intervalar entre os blocos harmônicos. É ideal para transições modulatórias. A *tonal* preserva o sistema e as mudanças intervalares são determinadas pelas escalas predominantes. Portanto, estrutura harmônica é direcionada descendente até culminar na seção 3, que tem início no c. 83. Nessa seção o Violão desenvolve um novo *ostinato* (2) enquanto o cello também apresenta outra ideia musical (motivo 2). Essa textura permanece até o c. 106. Nos baixos do *ostinato* 2 está clara a movimentação cromática descendente, assim como a ênfase dada aos intervalos de 4ª no motivo 2 do cello. O padrão melódico do cello é mantido enquanto o dedilhado do violão vai sofrendo alterações. Nos c. 96, 97 e 99, os baixos são organizados em movimentos de 4ª ascendente (F, Bb, Eb). Outro ponto curioso é a polarização da nota Si do c. 105 ao 116. Fica mais evidente nos c. 111 ao 114.

Motivo 2

Violoncello

Violão

Ostinato 2

Triades na voz superior e movimento cromático dos baixos

Fig. 93: c. 87 ao 90. O compositor continua desenvolvendo texturas com três planos sonoros. Desta vez, os baixos estão em constante movimento cromático (começando em Sib 3 no c. 83 e indo até Si 2 no c. 95). Estruturas em tríades são visíveis em todo o trecho.

108

Vlc.

Viol.

decrese...

Desenvolvimento melódico em 2ªs.

Simetria de 2m.

Fig. 94: c. 108 e 109. Mudança no dedilhado do violão antes de iniciar o ostinato 3. Percebe-se movimentos em Zigue Zague no qual intervalos de 2ª são enfatizados.

Além de Tom Jobim, podemos estabelecer conexões com outros compositores brasileiros, como por exemplo, o *ostinato 3* lembra muito o final da música *Água e Vinho* de Egberto Gismonti. Até o c. 114 as notas Lá, (Sib), Si, Dó#, Ré# (Mi não aparece), (Fá), Fá#, Sol# aparecem de forma desorganizada como se o compositor estivesse omitindo uma tonalidade ou modo (por exemplo, Lá Lídio).

Acelerações e cromatismo

111

Vlc.

Viol.

114

Ostinato 3

Fig. 95: Aceleração típica das Jobinianas. Geralmente começa em tercinas indo até sextinas.

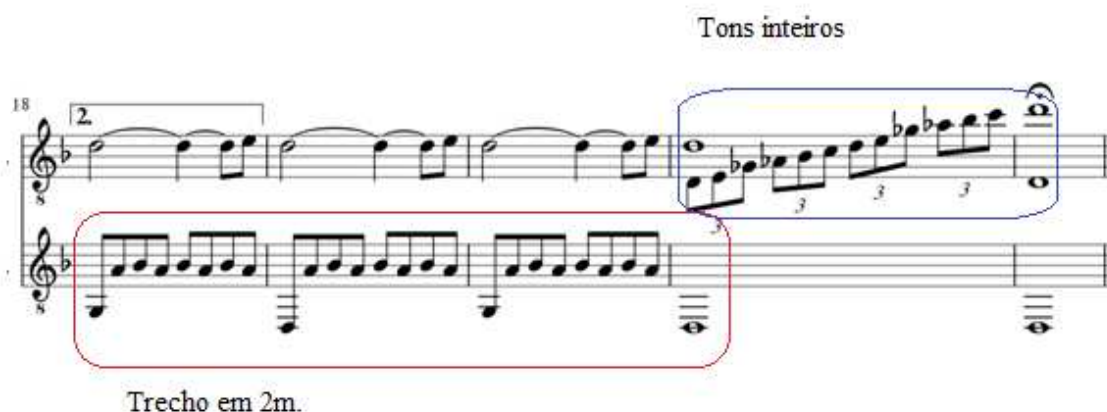


Fig. 96: c. 18 ao 22. Água e Vinho de Egberto Gismonti.

A seção 4 é iniciada no c. 119. O compositor recapitula o ostinato 1 em ritmo de baião e o mantém até o c. 135. Mais uma vez o material melódico é baseado na escala de tons inteiros. Seguindo um pouco mais, ainda dentro desta seção, outro *ostinato* (4) também serve de material musical. A diferença está novamente na quantidade de planos sonoros, pois até o c. 135, o compositor desenvolve uma escrita polifônica na qual o violão realiza o ostinato em ritmo de baião nos baixos e a voz superior do mesmo tem sua própria melodia em contraponto com a ideia musical desenvolvida no cello. A escala de tons inteiros é a base, portanto, o material vai sendo desenvolvido simetricamente. A partir do c. 137 até o c. 158 o ostinato 4 entra em vigor, mas a textura também sofre alterações, passando para dois planos sonoros. Essas texturas foram vistas nas Jobinianas anteriores e também foram aplicadas em outras obras de Assad (Fantasia Carioca, por exemplo).

três planos sonoros transposição

Ideia musical 1 tom abaixo

Violoncello

Violão

121

124

Vlc.

Viol.

transição

G# A/E B/A C/G A7M(♭13) D/G#

Acordes quartais

Fig. 97: c. 121 ao 126. Textura mais cheia da Jobiniana nº 4. Essa polifonia faz partes de muitas músicas de Assad. O c. 125 também serve de transição para a retomada do ritmo de baião no c. 127.

dois planos sonoros

Ideia musical

141

Vcl.

Viol.

Textura Zigue Zague

Ostinato

The image shows a musical score for two instruments: Violoncello (Vcl.) and Violin (Viol.). The Vcl. part is in bass clef and features a short melodic phrase highlighted by a red oval, labeled 'Ideia musical'. The Viol. part is in treble clef and features a continuous, repetitive rhythmic pattern highlighted by a blue oval, labeled 'Ostinato'. The overall texture is labeled 'Textura Zigue Zague'. The number '141' is written above the Vcl. staff.

Fig. 98: c. 141 ao 144. Segunda textura utilizada na seção 4. O cello desenvolve uma nova ideia musical. O ostinato 4 não apresenta relação com a escala de tons inteiro.

A seção 4 é a maior de todas as seções e por conta disso podemos dividi-la em duas partes. A primeira já teve seus elementos apresentados e analisados (c. 119 ao 158). A segunda parte da seção 4 possui uma textura mais vazia, as frases demonstram maior liberdade expressiva, o que lembra as seções de improvisação. No entanto, violão e violoncello dialogam com frases melódicas sobre estruturas harmônicas e notas pedais. Desta vez, não só a escala de tons inteiros, como também escala dom dim e alguns modos também

são empregados. Nos c. 172, os acordes (*errantes*) seguem uma sequência harmônica paralela real, mantendo as distâncias intervalares iguais. Por consequência, o violão mantém o mesmo *shape*.

The musical score is divided into three systems, each showing the Violoncello (Vlc.) and Violão (Viol.) parts.

- System 1 (Measures 172-175):**
 - Violoncello:** Measures 172-175 are circled in red. Above measure 172 is the annotation "Sequências da mesma ideia".
 - Violão:** Measures 172-175 are circled in blue. Above measure 172 is the annotation "Tons inteiros".
 - Measure 175 has the annotation "diálogo entre violoncelo e violão" above it.
- System 2 (Measures 176-179):**
 - Violoncello:** Measure 176 has the annotation "harmonia paralela" above it. Measures 177-178 are circled in red. Measure 179 has the annotation "relação esc. acor." above it.
 - Violão:** Measure 176 has the annotation "modo dórico" above it. Measure 177 has the annotation "Fá# frigio" above it. Measures 178-179 are circled in blue. Above measure 179 is the annotation "Tons inteiros".
 - Below the Violão staff, the following chords are listed: Em7(11), Em(b5)7/G, Gm7M/Bb, and Bb7M(#11)/D.
- System 3 (Measures 183-188):**
 - Violoncello:** Measure 183 has the annotation "Diálogo entre os instrumentos" above it. Measures 184-185 are circled in blue. Above measure 185 is the annotation "escala cromática".
 - Violão:** Measures 183-184 are circled in red. Measure 185 has the annotation "dom dim" above it. Measures 186-187 are circled in blue. Above measure 187 is the annotation "triade aum.".
 - Below the Violão staff, the following chords are listed: Em(b5)7 and m.d.

Fig. 99: c. 172 ao 188. Diálogo entre os dois instrumentos. Enquanto um desenvolve a frase melódica o outro estabelece a harmonia ou nota pedal. Nesse trechos diversos elementos musicais são explorados.

Por fim, a seção final (c. 191 ao 215) conclui a obra resgatando a textura do ostinato 4 e a ideia musical inicial ornamentada, tal como vimos na seção 2. Assad enfatizou bastante os intervalos dissonantes durante toda a obra e não foi diferente em seu final. A música termina com intervalos harmônicos de 7^a.



Fig. 100: Final da Jobiniana nº 4.

A Jobiniana nº4 é uma composição cheia de texturas diferentes e ideias musicais variadas. Sérgio Assad buscou omitir em meio aos planos sonoros e sonoridades intensas da escala de tons inteiros, o ritmo de baião. Da mesma forma, Jobim ao compor Stone flower utilizou o mesmo ritmo, no entanto, omitiu as referências harmônicas e melódicas por meio de harmonias e escalas incomuns ao gênero.

Esse mesmo ritmo também consta em outras Jobinianas (2 e 3) e isso não é a única coisa em comum. Frases e texturas variadas em movimento zigue zague, motivos e acordes quartais são elaborados e reelaborados em todas as peças da série. Em alguns momentos, comum a todas as peças, nota-se uma escrita contrapontística na qual o violão e violoncelo apresentam independência nas vozes. Em outros, o diálogo melódico entre ambos entra em destaque.

Com os resultados da análise da série Jobinianas, foi possível compreender como Sérgio Assad fez uso do material melódico e harmônico extraído das obras tomadas com referência de Tom Jobim e ao mesmo tempo destacamos alguns aspectos composicionais que podem nos ajudar a organizar o processo composicional do artista.

3. DISCUSSÃO SOBRE OS PROCESSOS COMPOSICIONAIS

Neste terceiro e último capítulo faremos a discussão sobre processos composicionais de Sérgio Assad aplicados a série Jobinianas. Para isso dividimos essa parte em três tópicos. Primeiro levantamos as principais características de cada peça da série e em seguida apontamos alguns de seus pontos em comum e as diferenças, como por exemplo: a aplicação do contraponto, variações de textura, tipos de citação, dentre outros. Por último, buscamos elementos parecidos em outras obras do compositor.

De acordo com Persichetti (2014), a música feita a partir do século XX abre seu leque de possibilidade para além de uma forma ou única aplicação técnica. Essa característica nos ajudará a perceber melhor o senso composicional de Sérgio Assad.

3.1 Características e elementos musicais

A primeira obra da série, Jobiniana nº 1 (1986), foi uma das primeiras produções publicadas de Sérgio Assad, estando ao lado de Aquarelle (1986), Suite Brasileira (1986) e posterior às Três cenas brasileiras (1984). A forma da Jobiniana nº 1 (A/B/A/coda) caracteriza a fase inicial de Sérgio Assad como compositor, já que no começo da carreira os traços da música brasileira, principalmente do choro, são fortes em suas composições. Podemos perceber nessa peça, influências da música popular, especialmente da Bossa Nova e do Jazz. As estruturações das frases lembram muito o desenvolvimento melódico do choro, que também tem como ponto forte as seções de improvisação sobre o acompanhamento de um instrumento harmônico, justamente o que acontece na Jobiniana nº1. Em relação à melodia, a peça apresenta desenvolvimento de motivos, ostinatos, movimentação melódica em zigue zague e frases que seguem quase sempre a quadratura de quatro compassos, seguido de transições. A harmonia exposta da música evidencia cadências II V I, II subV I e I V I, pelo menos quatro vezes, o que a coloca dentro dos padrões tonais. O ritmo três contra dois é um elemento que faz parte da escrita de Assad, pois está acentuado em toda a série. A polifonia e técnicas de contraponto, como a imitação, também fizeram parte do processo como o elemento predileto do compositor. Veremos a seguir, a tabela de principais características e elementos:

Peça da série Jobinianas:	Principais características e elementos:
Jobiniana nº 1	<ul style="list-style-type: none"> - Forma tradicional: A/B/A (coda); - Harmonia tonal; - Referência ao choro, bossanova e ao jazz; - Aplicação de modos; - Uso de notas pedais; - Polifonia; - Contraponto imitativo; - Motivos; - Movimentação melódica em zigue zague; - Frases que fazem referência ao improviso e obedecem a relação escala acorde; - Quadratura de quatro compassos; - Uso tradicional de tríades e tétrades; - Acordes quartais; - Ritmo três contra dois; - Ostinatos; <p>Textura dividida entre solo e acompanhamento.</p>
Particularidades:	<ul style="list-style-type: none"> - Forma tradicional; - Música tonal; - Referência ao choro, bossanova e ao jazz. - Textura dividida entre solo e acompanhamento.

Tabela 5.

A Jobiniana nº 2 (1988), para flauta e violão, foi escrita dois anos depois da nº 1 e antes da *Saga dos Migrantes* (1992) e *Children's Cradle* (1992). Essa composição demonstra a evolução de Assad enquanto compositor e a diversidade de elementos musicais aplicados. A segunda peça da série perde um pouco o rigor formal e desse modo a dividimos em seções. Essas características são comuns a muitos compositores do século XX. De acordo com Salles (2011), Villa-Lobos também deixa nítido em suas composições o interesse por formas livres. Assad, assim como Debussy e Villa Lobos, foge dos modelos formais de composição. Segundo o autor,

[...] músicos do início do século XX estavam buscando outros modelos de composição musical, que embora até possam ter material gerado a partir da improvisação, envolvem uma elaboração criteriosa de montagem [...] Consequentemente, as formas resultantes irão apresentar quebras de simetria em relação aos padrões formais clássicos, desafiando as ferramentas

tradicionais de análise musical que passam a não registrar a lógica desses novos sistemas musicais (SALLES, 2011, p. 69).

Diferente da nº 1, esta peça carrega em si citações das músicas de Jobim (Luiza e Águas de março). No entanto, o compositor buscou omitir ao máximo os fragmentos das citações utilizando alterações de registro, acelerações rítmicas, ornamentos e modificações harmônicas. Isso deixa a referência auditiva das melodias originais bastante apagadas, o que dificulta a detecção das citações. Sendo assim, podemos considerar essa citação de caráter implícito.

A composição agrega também elemento da música brasileira, porém, o compositor inseriu escalas e harmonias que remetem à poética Debussyniana (escala de tons inteiros e acordes quartais). Tudo indica um afastamento dos padrões tradicionais por meio da tonalidade expandida. Não podemos deixar de perceber certo refinamento em relação à primeira música da série. O diálogo entre violão e flauta é mais elaborado, as seções são mais contrastantes, tanto em técnicas quanto em elementos musicais. Algumas características a diferenciam da peça anterior, mas há várias características em comum, por exemplo, variações de textura, movimentação melódica em saltos e zigue zague, ostinatos, pedais, ritmos três contra dois e polifonias. Além da escala de tons inteiros, elemento inédito em relação a Nº 1, Assad aplica padrões de aceleração rítmica que serão assíduos nas peças posteriores da série e também traz a referência ao ritmo de baião, regularmente encontrado nos baixos. Um ponto importante está no contraste entre trechos harmoniosos que remetem ao idiomatismo de Tom Jobim, tais como, melodias que enfatizam as extensões dos acordes em tempo forte e harmonias que lembram a música popular brasileira, principalmente a bossanova. Mesmo com o afastamento tonal causado pela escala de tons inteiros e acordes errantes, a obra sempre tende a referenciar harmonias e cadências tradicionais. Podemos considerá-la uma composição de caráter híbrido por causa da mistura popular/erudito e tonal/tonal expandido. Adiante veremos suas principais características e elementos:

Obra da série Jobinianas:	Principais características e elementos:
Jobiniana nº 2	<ul style="list-style-type: none"> - Não possui padrão formal (divisão feita por seções); - Tonalidade expandida; - Citações implícitas (Luiza e Águas de março); - Aplicação de modos; - Uso de notas pedais; - Polifonia;

	<ul style="list-style-type: none"> - Ostinatos; - Motivos; - Simetrias; - Cromatismo; - Movimentação melódica em zigue zague; - Frases que fazem referência ao improviso; - Estruturas harmônicas e melódicas baseadas na escala de tons inteiros; - Uso tradicional de tríades e tétrades em alguns momentos; - Acordes quartais; - Ritmo três contra dois; - Maior contraste de texturas; - Referência ao ritmo de baião; - Aceleração rítmica;
Particularidades em relação às peças nº 1:	<ul style="list-style-type: none"> - Tonalidade expandida; - Citações implícitas; - Estruturas harmônicas e melódicas baseadas na escala de tons inteiros; - Maior contraste de texturas; - Referência ao ritmo de baião; - Aceleração rítmica; - Simetrias; - Cromatismo.

Tabela 6.

A Jobiniana nº 3 (1996) para violão solo foi escrita e publicada oito anos após a nº 2, e escrita posteriormente à *Suite “Summer Garden”* (1994), *Fantasia Carioca* (1994), *Giornatta a Nettuno* (1993) e no mesmo ano que *The Chase* (1996). Essa composição traz uma proposta composicional diferente em termos de estrutura métrica. Alguns compassos fazem referência ao minimalismo, com repetições constantes de uma ideia musical que também podem ser vistas como uma espécie de cadência escrita. Como foi dito anteriormente, esse tipo de escrita foi adotada por Brouwer, um compositor importante no universo violonístico e influente no processo de criação de Sérgio Assad. Por consequência, o compositor (Assad) adere tal técnica por meio de uma citação indireta as Brouwer.

As estruturas harmônicas em sua maioria são baseadas nas escalas Diminutas ou Dom Dim (ex: D#, E, F#, G, A Bb, C, C#) e Hexatônica (tons inteiros). Foram encontradas na obra, citações das melodias compostas por Jobim (Desafinado) que aparece em vários momentos com ritmos variados e mudanças de registro que tiveram como objetivo omitir o

fragmento. Entretanto, diferente da nº 2, é possível perceber as citações auditivamente, pois a melodia sofre poucas alterações. Esse tipo de citação é de caráter explícito.

Em relação às outras Jobinianas, a nº 3 também é carregada de texturas diferentes, polifonias, contrapontos, simetrias, motivos rítmicos e melódicos, ostinatos, estruturas triádicas, acordes quartais, modos, melodias em zigue zague, dentre outros. A forma desta peça é um dos pontos mais interessantes, pois também não possui um rigor formal e da mesma forma que sua antecessora, esta foi dividida em seções. No entanto, foi mais difícil estabelecer e fazer tal separação, já que a música não possui uma clara divisão de compasso. Confirma-se então que a forma foi se dissolvendo a cada Jobiniana. A princípio, o desenvolvimento das frases também segue a quadratura de quatro em quatro compassos, porém, sempre alternando para partes de caráter livre que contemplam simetrias intervalares e ritmos ligeiros, assim como Brouwer fez em muitas de suas obras.

Dessa forma, Assad dividiu os acontecimentos musicais e texturas de cada seção em duas partes, sendo a primeira metricamente organizada e outra livre. Mesmo que busquemos alguma relação tonal, os contrastes de textura e trechos livres promovem o afastamento tonal. Podemos considerar essa obra como uma composição de tonalidade expandida também.

Obra da série Jobinianas:	Principais características e elementos:
Jobiniana nº 3	<ul style="list-style-type: none"> - Não possui padrão formal (divisão feita por seções); - Exclusão da fórmula de compasso; - Tonalidade expandida; - Citações explícitas (Desafinado); - Referência a Leo Brouwer; - Aplicação de modos; - Uso de notas pedais; - Polifonia; - Ostinatos; - Motivos; - Simetrias; - Cromatismo - Movimentação melódica em zigue zague; - Frases que fazem referência ao improviso; - Estruturas harmônicas e melódicas baseadas na escala de tons inteiros; - Estruturas harmônicas e melódicas baseadas na escala Diminuta ou Dom

	Dim; - Uso tradicional de tríades e tétrades em poucos momentos; - Acordes quartais; - Ritmo três contra dois; - Contrastes de texturas; - Referência ao ritmo de baião; - Aceleração rítmica;
Particularidades em relação às peças nº 1, 2 e 4:	- Citações explícitas; - Estruturas harmônicas e melódicas baseadas na escala de Diminuta ou Dom Dim; - Exclusão da fórmula de compasso; - Referência a Leo Brouwer.

Tabela 7.

A Jobiniana nº 4 (2001) para violoncelo e violão é a última da série. A mesma foi escrita e publicada cinco anos após a Jobiniana nº 3, posterior a *Three Greek letters* (2000) e *Pieces for violin and two guitars* (1996) e lançada no mesmo ano do *Concerto origins* (2001). Embora essa composição não apresente uma tonalidade a princípio, Assad não deixa de trabalhar com elementos tradicionais da música.

Essa obra se destaca pela organização métrica, que foi retomada em relação a nº 3. A forma da Jobiniana nº 4 também foi dividida em seções, mais parecida com a Jobiniana nº 2. Não possui citações ou fragmentos das obras de Jobim. Somente faz referência à música Stone Flower e mesmo assim a única semelhança está no ritmo de baião. Percebem-se maior ênfase nos intervalos dissonantes e consonantes imperfeitos. Imitações e escritas contrapontísticas continuam sendo adotados com frequência, assim como acelerações rítmicas com tercinas, sextinas, superposições de ritmos três contra dois, frases cromáticas, tríades aumentadas e a escala de tons inteiros que também fazem parte dos planos sonoros das demais Jobinianas. A escrita de Assad na Jobiniana nº 4 também é repleta de sequências e texturas musicais variadas.

Sérgio Assad buscou omitir em meio aos planos musicais, sonoridades intensas da escala de tons inteiros e o ritmo de baião. Essa Jobiniana também possui elementos em comum com as demais, dentre eles: texturas variadas, movimento zigue zague, motivos e acordes quartais, polifonias, dentre outros. A obra é organizada sistematicamente de quatro em quatro compassos e também pode ser considerada de tonalidade expandida. Segue suas principais características e elementos:

Obra da série Jobinianas:	Principais características e elementos:
Jobiniana nº 4	<ul style="list-style-type: none"> - Não possui padrão formal (divisão feita por seções); - Metricamente organizada; - Tonalidade expandida; - Referência a música Stone flower; - Aplicação de modos; - Uso de notas pedais; - Polifonia; - Ostinatos; - Motivos; - Simetrias; - Cromatismo - Movimentação melódica em zigue zague; - Frases que fazem referência ao improviso; - Estruturas harmônicas e melódicas baseadas na escala de tons inteiros; - Uso tradicional de tríades e tétrades em poucos momentos; - Acordes quartais; - Ritmo três contra dois; - Contrastes de texturas; - Referência ao ritmo de baião; - Aceleração rítmica; - Melhor organização dos diálogos entre violoncelo e violão;
Particularidades em relação às peças nº 1, 2 e 3:	<ul style="list-style-type: none"> - Referência a Stone flower; - Melhor organização dos diálogos entre violoncelo e violão; - Metricamente organizada;

Tabela 8.

3.2 Características e elementos em comum

A série Jobinianas de Sérgio Assad apresentou algumas semelhanças em termos de textura, ritmo, harmonia e construções melódicas. Nesse tópico apontaremos essas semelhanças e demonstraremos alguns exemplos que evidenciam a existência de uma linha composicional nas obras do compositor.

Peça da série Jobinianas:	Principais características e elementos comuns a todas as peças:
----------------------------------	--

Jobinianas nº 1, 2, 3 e 4	<ul style="list-style-type: none"> - Variação de textura; - Aplicação de modos e escalas exóticas; - Referência a ritmos brasileiros; - Citações ou referências (Diretas ou indiretas); - Uso de notas pedais; - Ostinatos; - Polifonia; - Motivos; - Simetrias; - Movimentação melódica em zigue zague; - Emprego de tríades, tétrades e acordes quartais; - Ritmos três contra dois; - Frases que fazem referência ao improviso;
Elementos em destaque:	<ul style="list-style-type: none"> - Citações; - Contrapontos; - Ostinatos; - Variação de texturas.

Tabela 9.

3.2.1 Texturas

Dentre os elementos apresentados na análise, a textura ganhou destaque por conta da quantidade de variações que acontecem na maioria das Jobinianas. Temos alguns exemplos que tornam isso claro em todas as peças. A textura da nº 1 é a mais simples entre todas, pois se trata de uma melodia acompanhada em sua maior parte. Já as demais Jobinianas (nº 2, 3 e 4) se destacam pela maior variação de textura, aplicação de técnicas contrapontísticas, citações e referências a música brasileira.

Como primeira peça da série, a Jobiniana nº 1 é o reflexo do início da carreira de Assad enquanto compositor, período em que ele tinha como principal reflexo musical, a música popular brasileira. Além de melodias acompanhadas a obra também apresenta preenchimentos harmônicos em oitavas e notas pedais no início da peça (fig. 1).



Fig. 1: c. 5 e 6, Jobiniana nº 1.

Outro exemplo na nº 1 demonstra texturas harmônicas contrapontísticas tonais. A cadência II V I e os fraseados fazem analogia ao improviso. A relação escala acorde é muito clara, bem como o contraponto imitativo (fig. 4). O compositor mantém o ostinato no baixo do violão 2.

A Jobiniana nº 2 inicia com uma textura vazia, utilizando notas pedais (fig. 2). No decorrer da peça, assim como na Jobiniana nº 1, esta desenvolve diálogos contrapontísticos, porém, mais elaborados. Esse é outro exemplo de variação de textura (fig. 3). As Jobinianas possuem algumas texturas em comum, dentre elas, está o acompanhamento do violão que utiliza sincopas nos baixos (fig. 5, Jobiniana nº 2) ou na linha melódica superior (fig. 4, Jobiniana nº 1). A Jobiniana nº 2 também demonstra paralelismos (fig. 6), nesse caso a 4A está em uso. Esse tipo de textura exemplificado na figura 6 é mais comum nas outras Jobinianas nº 3 e 4.

A Jobiniana nº 3 merece notoriedade em relação à textura, pois apresenta uma proposta totalmente diferente em relação às outras. Além da textura em contraponto imitativo (fig. 7), semelhante às Jobinianas nº 1 e 2 (fig. 3 e 4), essa peça é desenvolvida sob uma escrita de caráter livre, o que podemos considerar uma referência clara a Leo Brouwer. A figura 8 demonstra que Assad assimilou essa escrita e a aplica por meio de notações musicais contemporâneas, tal como fazia Brouwer.

A Jobiniana nº 4 volta à tradicional divisão de compassos, mas é a obra com maior variação de textura. Inicialmente notas pedais são enfatizadas (fig. 9), passando para a inserção de blocos de acordes, motivos melódicos na linha do violoncelo (fig. 10) e emprego de ostinatos com variação de motivo (fig. 11). A textura do violão na figura 11 é semelhante as Jobinianas nº 1 e 2 (fig. 4 e 5).

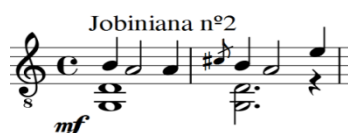


Fig. 2: c. 1 e 2, Jobiniana nº 2. Citação de Luiza.

O trecho abaixo também demonstra o apego pelo contraponto imitativo que o compositor possui:



Fig. 3: c. 25 ao 27, Jobiniana nº 2.

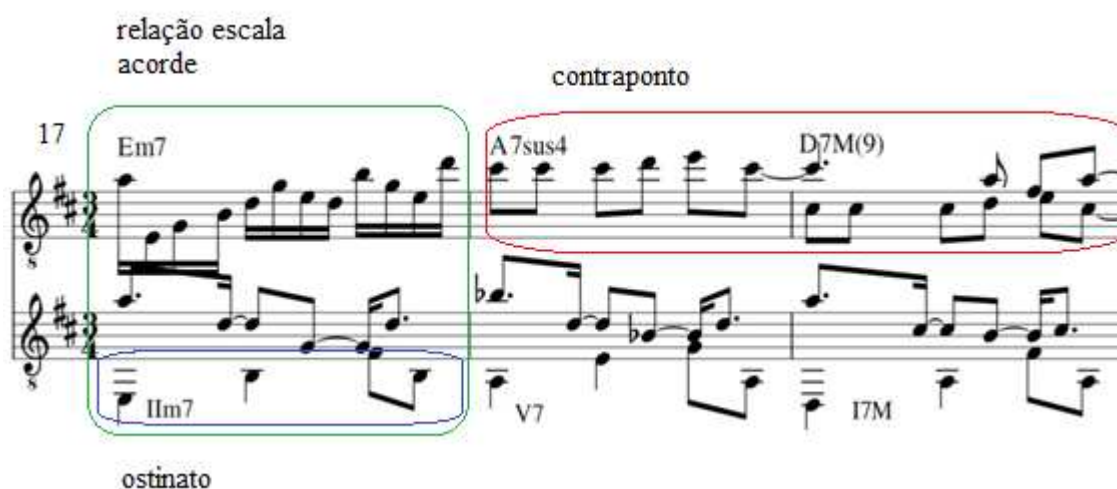


Fig. 4: c. 17 ao 19, Jobiniana nº 1.

Abaixo podemos ver outra variação de textura na Jobiniana nº 2, junto da citação de Águas de março. Essa textura do violão é semelhaste a Jobiniana nº 1.

citação

38

40 0.2

repetição

Fig. 5: c. 38 ao 41, Jobiniana nº 2. Citação de Águas de Março.

4A...

Fig. 6: c. 206 ao 209⁴⁷, Jobiniana nº 2.

⁴⁷ Semelhante ao final de Night Club (Astor Piazzola).

cedendo
Harm.

42 L.V. *dim.* *come una improvvisazione*

43 *molto rall.* Citação Contraponto
liberamente

44 L.V. *ff*

Três planos sonoros.
Escrita polifônica

Fig. 7: c. 42 ao 44, Jobiniana nº 3.

simetrias (2m)

40 *gliss.* 3X 8X *ten.*

ff *molto vibrato* *L.v. irregolare*

41 3X *ff* *rall.*

Padrão melódico

Fig. 8: c. 40 e 41, Jobiniana nº 3.

$\text{♩} = 58$

Violoncelo

Violão

pedal em lá

6=D

mp

transição

Vlc.

mp

Viol.

Fig. 9: c. 1 ao 7, Jobiniana nº 4.

Mudança de textura (1)

transição

10

Violoncelo

Violão

tons inteiros

13

Vlc.

Viol.

3x2

16

più intenso

polifonia

E7M D/F# G7 Eb(5)7M

Fig. 10: c. 10 ao 16, Jobiniana nº 4.

Motivo inicial
ornamentado (ideia
musical 1)

52 Vlc.

Viol.

56 Vlc.

Viol.

triade de Dm

tons inteiros

Fig. 11: c. 52 ao 56, Jobiniana nº 4.

De acordo com Salles (2011), o estudo da textura serviria de base para um bom entendimento das estéticas composicionais do século XX.

As unidades de trabalho e o material do compositor contemporâneo ainda não podem ser expressos em termos de uma abstração teórica que os torne transponíveis para diversos meios [...] Por isso, a noção de “textura” vem sendo bastante valorizada como um conceito teórico que permite dimensionar a técnica composicional atual. Talvez os tratados das próximas décadas estampem títulos como “Textura” ou “Funcionalidade textural”, em analogia aos tratados de harmonia que hoje são disponíveis (SALLES, 2011, p. 248).

3.2.2 Aplicação de modos e escalas

Outro tópico interessante é a detecção de modos e escalas exóticas que afastam a tonalidade nas obras de Assad. Dentre eles notamos uma preferência pelo modo Lídio, Mixolídio (Lídio b7) e pela escala de tons inteiros (Não são os únicos, mas são facilmente detectados) que são mais empregados nas Jobinianas. Aqui constatamos as influências de

Debussy⁴⁸ tanto por parte de Assad, quanto de Jobim, pois ambos mantiveram relações musicais com a estética impressionista.

As aplicações dos modos podem ser vistas desde a Jobiniana nº 1 (fig. 12). Abaixo temos a aplicação do modo Ré Lídio e Lá Lídio no violão 1. O mesmo modo (Sol Lídio) também é utilizado na Jobiniana nº 2 (fig. 13). Diferente desta, as nº 2, 3 e 4 avançam um pouco mais nesse quesito. A escala de tons inteiros, dom dim ou diminuta passa a ser empregada em todas as demais peças. A escala hexatônica de tons inteiros oferece recursos limitados para a construção musical (PERSICHETTI, 2012). Porém, ao misturá-la com uma harmonia exterior ou alterná-la com outras escalas e técnicas, a sua formação pode obter sonoridades ricas e contrastantes. Persichetti (2014) apresenta algumas formas de utilização: movimento contrário, alternar duas escalas, aumentar a densidade dos acordes de tons inteiros utilizando simultaneamente as seis notas, alternar o espaçamento e utilizar mais que uma escala de tons inteiros ao mesmo tempo.

Temos um claro exemplo na linha do violão (Jobiniana nº 2) pelo qual a escala hexafônica é aplicada a partir da técnica de contraponto (fig. 14). Na Jobiniana nº 3 não é diferente (fig. 15). Por fim, na Jobiniana nº 4, os modos e escalas exóticas também são utilizados e além desses também podemos detectar passagens cromáticas e a escala dom dim (fig. 16 e 17).



Fig. 12: c. 9 ao 12, Jobiniana nº 1.



⁴⁸ Debussy “tratou o problema da tonalidade por um viés muito original, notoriamente ao integrá-lo em sistemas multidimensionais, em que ela se encontra simultaneamente presente, geralmente de maneira dialética, junto a elementos de modalismo e atonalismo” (GUIGUE, 2011, p. 83).

Fig. 13: c. 14 e 15, Jobiniana nº 2.

Abaixo temos a escala de tons inteiros em uma escrita polifônica: Ré, Mi, Fá#, Sol#, Sib, Dó.



Fig. 14: c. 35 ao 37, Jobiniana nº 2.

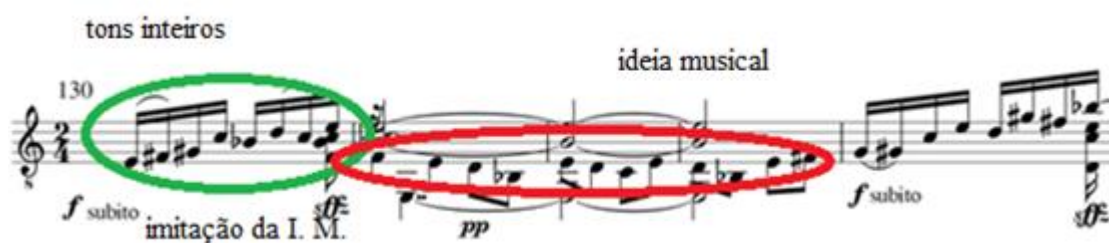


Fig. 15: c. 130 ao 134, Jobiniana nº 3.



Fig. 16: c. 176 ao 178, Jobiniana nº 4.

Diálogo entre os instrumentos

183

Vlc.

Viol.

escala cromática

5

5

m.d.

Em(b5)7

dom dim

187

Vlc.

Viol.

triade aum.

6

6

6

Fig. 17: c 183 ao 188, Jobiniana nº 4.

3.2.3 Citações e referências

As Jobinianas são carregadas de referências e citações. Duas delas (nº 1 e 4) não possuem citações diretas ou indiretas, mas utilizam cadências e frases musicais que lembram o improviso do choro (fig. 4). Já a nº 4 o compositor buscou inspiração na música Stone Flower (com o álbum de mesmo nome) e aplicou o ritmo de baião na última peça da série (fig. 18). Em relação às Jobinianas nº 2 e 3, temos dois casos de citação, tanto implícita quanto explícita. Na Jobiniana nº 2 encontra-se as citações implícitas das canções *Luiza* e *Águas de março*. A nº 3 expõe com clareza os fragmentos da canção *Desafinado*. Apesar de o compositor ter dito em uma entrevista que buscou omitir os fragmentos, a citação está exposta de forma explícita (fig. 20).

Violoncello

Violão

tríade de Dm

três planos sonoros

Vcl.

Viol.

Fig. 18: c. 34 ao 44, Jobiniana nº 4.

Luiza

p1

Fig. 19: c. 9 e 10, Jobiniana nº 2. Citação de Luiza.

34

8

Fig. 20, Jobiniana nº 3. Citação de Desafinado.

subito Tempo primo

gliss.

Harm. 8º 5º

8º 5º 8º 5º

loco

3X senza Tempo

irregolare

ten.

cresc.

Citação com variação

molto cresc.

precipitando

Referência a Brouwer

Fig. 21: c. 34 ao 39, Jobiniana nº 3.

3.2.4 Ostinatos

Assad trabalha com padrões de repetição constantes em suas obras. Essas repetições podem ser uma sequência, imitação, variação, ostinato, dentre outros. O ostinato⁴⁹ é uma ferramenta bastante empregada pelo compositor. Figuras rítmicas ou melódicas em ostinato na Série Jobiniana são corriqueiras, pois em todas elas algum elemento ganha destaque por meio de repetições. O primeiro exemplo pode ser demonstrado a partir da nº 1. Nessa peça utiliza-se o ritmo três contra dois como ostinato, de forma a mantê-lo em quase toda a obra. Esse ritmo também pode ser considerado o motivo acompanhador da Jobiniana nº 1 (fig. 22). Na Jobiniana nº 2 o ostinato também serve para ajudar a omitir a citação de Águas de março (fig. 23). Na nº 3 essa ferramenta também é constante.

⁴⁹ “Um ostinato é um segmento melódico bem definido insistentemente repetido. A simplicidade tonal do ostinato auxilia a esclarecer a textura da escrita politonal” (PERSICHETTI, 2012, p. 207).



Fig. 22: c. 14 ao 16, Jobiniana nº 1.



Fig. 23: c. 63 ao 70, Jobiniana nº 2. Ostinato no violão e citação de Águas de março com variação.



Fig. 24: c. 8 ao 11, Jobiniana nº 3.

Acelerações e cromatismo

Ostinato 3

Fig. 25: c. 111 ao 114, Jobiniana nº 4.

3.2.5 Polifonias e o contraponto de Sérgio Assad

Esse é certamente o elemento mais importante das Jobinianas. Assad aplica nessas peças, linhas melódicas que podem ser divididas em até três planos sonoros diferentes. A liberdade das vozes é evidente e a escrita do compositor prioriza isso. O contraponto empregado nos exemplos busca mais se encaixar dentro da linguagem e idiomatismo do violão do que propriamente seguir regras pré-estabelecidas. Mas isso não quer dizer que o compositor não emprega tal recurso, pelo contrário, as regras tradicionais não fogem do uso. Há momentos em que o compositor procura “regular os intervalos gerados pelo progresso simultâneo de duas ou mais linhas” ((KRENEK, 1958, p. 03)⁵⁰, mantendo a escrita contrapontística usual do ambiente tonal. Esses recursos foram aplicados em todas as Jobinianas, por exemplo, a nº 1 (fig. 25) que segue os padrões de movimento contrários e imitações. O mesmo também acontece com a nº 2 (fig. 3).

A terceira peça da série desenvolve três planos sonoros com diferenças marcantes em relação às anteriores. Em alguns momentos temos a sensação de que a escrita é intuitiva, pois intervalos dissonantes e consoantes vão sendo inseridos sem muita ligação (fig. 27).

⁵⁰ “The art of counterpoint consists regulating the intervals generated at any given point by the simultaneous progress of two or more melodic lines according to some principle set up beforehand and recognized as aesthetically satisfactory. These principles have varied throughout the history of music, ever since the idea of polyphony was introduced into the art of music of Western civilization” (Tradução minha).



Fig. 26: c. 9 ao 12, Jobiniana nº 1.



Fig. 27: c. 16 e 17, Jobiniana nº 3.

3.2.6 Simetrias

No decorrer da análise podemos perceber que Sérgio Assad trabalha com acordes frases e intervalos em sequência. As vezes esses elementos esboçam simetrias, talvez por causa da disposição das notas no braço do violão ou por aplicação de uma transposição (ou sequência) idêntica do fraseado. As Jobinianas também possuem tais especificações em comum que estão inseridas nessa discussão. A nº 1 e 2 apresentam melodias em que as notas apresentam distancias intervalares idênticas (fig. 27 e 28). Na nº 1 podemos dividir o compasso ao meio e perceberemos a divisão simetrias em intervalos de 2m e a nº 2 dispõe da mesma ideia, mas com transposições de três em três notas (2M, 3M). A Jobiniana nº 3 é a peça da série com mais simetrias. Logo em sua introdução Assad insere simetrias entre intervalos harmônicos que vão se movimentando em direção descendente até culminar na ideia principal do texto musical (fig. 30). Na Jobiniana nº 4 os acordes do violão nos c. 172 ao 175 estão dispostos de forma vertical e são mantidos em movimento paralelo (fig. 31). Esses acordes são gerados a partir da escala de tons inteiros⁵¹.



Fig. 28: c. 9, Jobiniana nº 1.

⁵¹ O conceito de harmonia paralela também é apresentado por Persichetti (2012). Trata-se do “movimento paralelo estrito, no qual os acordes possuem idêntica conformação, quando o movimento similar, no qual os acordes se modificam a medida que as vozes se movem livremente, mas na mesma direção” (p. 168).

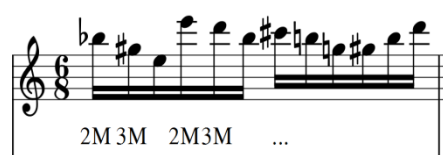


Fig. 29: c 77, Jobiniana nº 2.



Fig. 30: c. 80, Jobiniana nº 2.

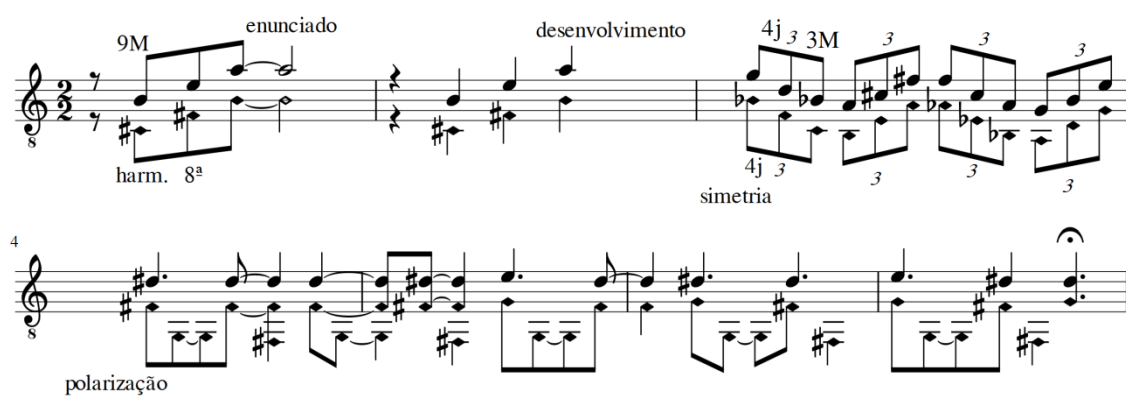


Fig. 31: c. 1 ao 7, Jobiniana nº 3.



Fig. 32: c. 172 ao 175, Jobiniana nº 4.

3.2.7 Construção melódica

Entre os elementos melódicos temos a condução de motivos, que está presente na maioria das obras de Sérgio Assad. Obras como *Aquarelle*, *Círculo de Fogo* e *Cenas brasileiras* possuem belas frases desenvolvidas por meio da aplicação de motivos. A série Jobinianas também demonstra características similares. Podemos conferir o motivo condutor da Jobiniana nº 1 na figura 1. Boa parte da obra é desenvolvida a partir da introdução motívica. Outro exemplo pode ser identificado na Jobiniana nº 4 (Fig. 10 e 11) no qual os fragmentos melódicos vão se repetindo constantemente em diferentes alturas e depois passam por variações rítmicas.

Além dos motivos, temos uma movimentação melódica presente em todas as Jobinianas, no qual as notas das frases seguem movimentos melódicos ascendentes e descendentes constantes. Salles (2011) chama isso de movimentação *zigue zague*⁵² (fig. 32, 33 34 e 35).



Fig. 33: c. 23 ao 25, Jobiniana nº 1.



Fig. 34: c. 63 ao 66, Jobiniana nº 2.

⁵² A movimentação melódica em zigue zague também é encontrada em obras como *Choros nº 7* de Heitor Villa Lobos.

141



movimento zigue
zigue

Fig. 35: c. 141 ao 144, Jobiniana n° 3.

dois planos sonoros

Ideia musical

141

Vlc.

Viol.

Textura Zigue Zague

Ostinato



Fig. 36: c. 141 ao 144, Jobiniana n° 4.

Algumas frases melódicas são metricamente estabelecidas, mas em alguns momentos, Assad propõe desenvolvimentos melódicos de caráter livre, o que nos remete a improvisação. Temos isso bem claro na Jobiniana nº 3 (fig. 21). No caso das peças para duo, há momento em que um instrumento mantém uma nota ou acorde pedal enquanto o outro executa livremente o fraseado. Temos alguns exemplos no violão da Jobiniana nº 4 (fig. 37) e nos diálogos entre violoncelo e violão (fig. 17).

Parte solo do violão



21 a tempo

Vlc.

Viol.

Em7(11)

liberamente

rit.

a tempo

Em7(11)

Mi menor melódica

Tétrade de Em

Fig. 37: c. 21 ao 25, Jobiniana nº 4.

3.2.8 Ritmos

As principais características rítmicas da Série Jobinianas podem ser definidas a partir do ritmo três contra dois e acelerações por meio de figuras de semínima, colcheia (quíalteras), semicolcheias (quintinas e sextinas), por exemplo. Esses pontos são comuns a todas as Jobinianas (fig. 1, 37, 38 e 39). Além destas propriedades, o ritmo de baião aparece em muitos momentos no decorrer das peças. Um claro exemplo de ritmo três contra dois esta na figura 38 (c. 46 ao 49, linha dos baixos).



Fig. 38: c. 8 e 9, Jobiniana nº 2. Ritmo três contra dois.

Fig. 39: c. 46 ao 51, Jobiniana nº 3.

Fig. 40: c. 30 ao 32, Jobiniana nº 4. Aceleração rítmica.

3.2.9 Estruturas harmônicas

Por ultimo e não menos importante, a harmonia empregada por Assad nas Jobinianas são a prova das fortes influências de Tom Jobim. Além de tudo, Assad também demonstra por meio de estruturas harmônicas da obra, a importância da estética Debussyniana em sua produção. Um exemplo básico de construção harmônica em tríades e tétrades está na Jobiniana nº 1 (fig. 4), no qual é exemplificado a sequência harmônica II V I, comum a músicas de todas as épocas, mas bastante acentuada na bossanova, choro, jazz, dentre outros. No entanto, a nº 1 é uma peça tonal (Ré Maior) e as demais (nº 2, 3 e 4) podem ser consideradas de tonalidade expandida. Portanto, há intercâmbios entre trechos que afastam a tonalidade por meio de ostinatos, simetrias, escalas de tons inteiros, dom dim e estruturas harmônicas que empilham terças e quartas. No exemplo abaixo podemos notar uma tríade abrindo para um acorde quartal (fig. 40). Em seguida, vários acordes em tétrades foram detectados, alguns com estrutura aberta e outros fechadas (fig. 41).

Na harmonia, as formas mais básicas, como formação de acordes em terça são usadas de forma diferente pelos compositores do século XX. Junto a diversas aplicações harmônicas, os acordes em quartas são aplicados em paralelo aos acordes de terças. Os acordes em quartas justas podem trazer à tona a sonoridade da escala pentatônica⁵³. Por consequência, qualquer nota pode funcionar como fundamental. Esse tipo de acorde pode ter estruturas contendo tanto intervalos justos quanto aumentados e também progridem para qualquer outro acorde em quartas, desde que uma das vozes tenha uma finalidade melódica. Outra forma de aplicação é quanto se utiliza construções mistas em terças e quartas. Isso causa certo colorido harmônico. Quartas aumentadas também são empregadas quando o acorde possui seis ou mais notas. Se o número de terças e quartas forem idênticos, o acorde pode ser considerado de estrutura-pivô, sendo pertencente da categoria de terças, quartas ou ambos. (PERSICHETTI, 2014).

⁵³ De acordo com *José Miguel Wisnik (1989)*, a sonoridade da escala pentatônica e outros modos orientais foram aplicados à música de tradição européia por Debussy, que teve contato com músicas “chinesas, javanesas, indianas e vietnamitas na feira mundial de Paris” (p. 88). O encontro entre a música contemporânea e certas músicas modais, aponta para a situação de simultaneidade dos tempos atuais.

três planos sonoros

Ideia musical

tranposição

1 tom abaixo

Violoncelo

Violão

Vcl.

Viol.

transição

Acordes quartais

G# A/E B/A C/G A7M(b13) D/G#

Fig. 44: c. 121 ao 126, Jobiniana nº 4.

O estudo da textura nas obras de Sérgio Assad é importante para entender um pouco de sua estética. Dentro de cada textura temos diferentes atributos harmônicos, ritmos e melódicos que demonstram a consciência do compositor Sérgio Assad. Notam-se semelhanças e contrastes em todas as Jobinianas, mas o elemento unificador tende a ser sua nacionalidade. Portanto, o forte apego que Assad pela música brasileira é suficiente para deixar sua assinatura. Elementos da música popular são misturados a variadas sonoridades, fazendo com que cada Jobiniana tenha suas características peculiares, seja pela variação de texturas, ritmos⁵⁴ ou pelos contrapontos bem elaborados, dentre outros. As citações das canções e músicas instrumentais de Jobim, bem como de outros compositores são um espelho da admiração e respeito que o músico tem por outros artistas e em especial, Tom Jobim, que ganha destaque nas Jobinianas.

Dentro de todas as comparações e discussões, a técnica de contraponto de fato parece ser a maior preferência de Sérgio Assad. Mesmo a aplicando em todas as Jobinianas, foi possível notar também que Assad intercala as estruturas de suas obras entre trechos contrapontísticos, livres, harmônicos e ostinatos. Dessa forma, podemos compreender um pouco mais os aspectos composicionais de cada Jobiniana.

⁵⁴ O ritmo de baião está em destaque nas Jobinianas.

3.3 Elementos familiares em outras obras

Neste tópico traremos algumas obras que possuem elementos parecidos com as Jobinianas. Dentre as músicas apresentadas temos: *Três Cenas Brasileiras* (1984), para dois violões – (Pinote, Vitoria Regia, Recife dos corais); *Aquarelle* (1986), para violão solo – (Divertimento, Valseana, Preludio e Toccata); *Suite “Summer Garden”* (1994), para dois violões – (Opening, Summer Garden, Farewell, The Friends, Unbalanced, Train of Thoughts, First Encounter, The Old Man, Walk on a Bridge, The Morgue, Invitation, The Well, Water Frenzy, Watermelon, Helping Hands, Rain Storm, Remembrance, A search, Dreams, Passage, Butterflies); *Fantasia Carioca* (1994), para violão solo; *Uarekena* (1997), para quarteto de violões. *Circulo Mágico* (1997), para flauta e violão. *Sonata* (1999), para violão solo – (Allegro Moderato, Andante, Presto), *Three Greek letters* (2000), para violão solo – (Psi, Pi, Sigma) e *3 Divertimentos* (2002), para violão solo – (Abaete, Arpoador, Parati) *Seis Brevidades* (2009), para violão solo – (Tarde, Chuva, Feliz, Ginga, Cantiga, Saltitante)⁵⁵. A escolha dessas obras se deu pelo fato das mesmas apresentarem características satisfatórias para esse trabalho e por terem sido compostas e publicadas em datas próximas as Jobinianas 1, 2, 3 e 4.

Começaremos chamando a atenção para a *Sonata (solo)*,⁵⁶ que apresenta diversos elementos, dentre eles referências ao ritmo de baião (c. 27 ao 30) na melodia principal, tal como é também enfatizado nas Jobinianas (principalmente na nº 4). Devemos reparar também na divisão em três planos sonoros que incluem a nota pedal (c. 29 e 30). Esse tipo de notação é bastante utilizado por Sérgio Assad, visto que o mesmo prioriza o contraponto violonístico. Esse mesmo elemento é encontrado na última das *Seis Brevidades (solo)*. O exemplo se encontra na figura 45. Nele podemos ver ritmo de baião nos baixos, assim como acontece na Jobiniana nº 2 e 4. Como já foi dito nos capítulos anteriores, as primeiras composições de Sérgio Assad tem muita influência da música brasileira. Um exemplo disso são as *Três cenas brasileiras* (duo de violões). O último movimento (recife dos corais) está explicitamente em ritmo de baião⁵⁷ (fig. 47. c. 1 ao 4).

⁵⁵ João Paulo Figueirôa da Cruz (2008), em seu trabalho *An Annotated Bibliography of Works by the Brazilian Composer Sérgio Assad*, faz apontamentos importantes sobre muitas das obras de Assad, inclusive das que foram utilizadas como exemplo para esse trabalho.

⁵⁶ Obra para violão solo que segue os moldes da sonata clássica. A análise e discussão desta obra é feita por Barros (2013).

⁵⁷ De acordo com Eduardo Minozzi Costa “2012”, em seu trabalho intitulado *Sérgio Assad's (b. 1952) Aquarelle and Fantasia Carioca: A Performer's Guide*, os ritmos de baião, marcha rancho, choro samba e bossa nova, foram inseridos nas obras Aquarelle e Fantasia carioca. O ritmo do baião é inserido junto à sonoridade modal

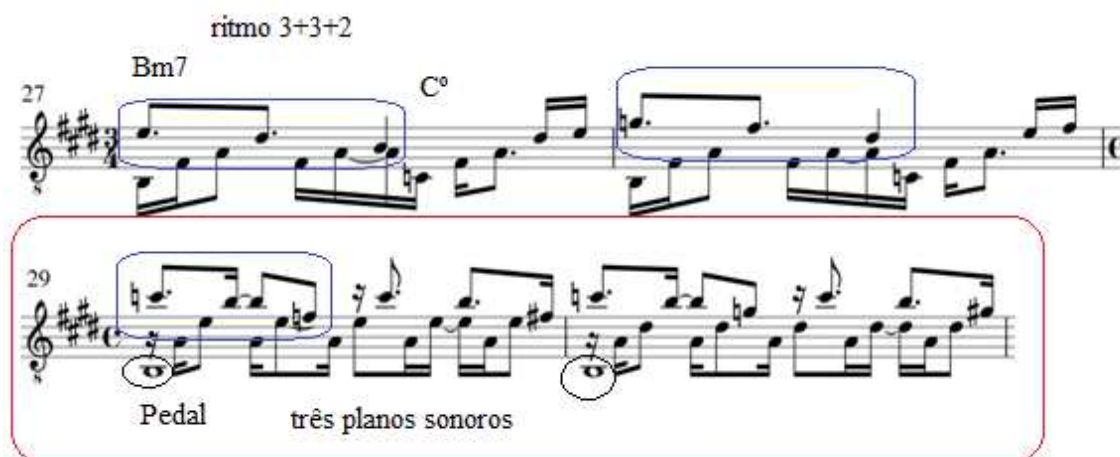
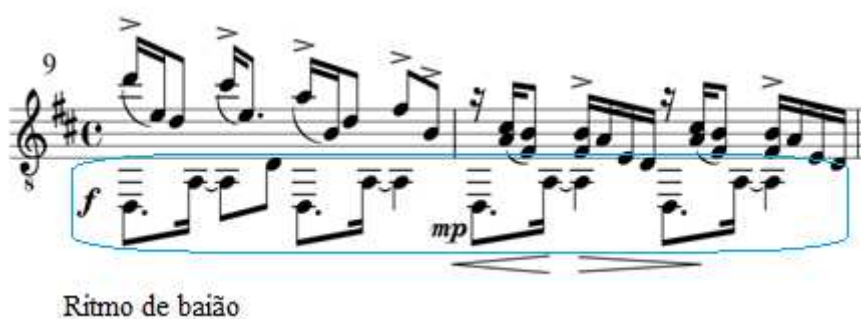


Fig. 45: Sonata.

Fig. 46: *Saltitante*, Brevidade nº 6.Fig. 47: *Recife dos corais*, terceiro movimento das cenas brasileiras (violão 2).

O baião não é o único ritmo popular empregado por Assad em suas composições. No primeiro movimento da Suite Summer Garden (Duo de violões) o samba também é referenciado (c. 17 ao 19).

característica da música nordestina. Já o Choro é encontrado por meio de referências a “baixaria” típica do estilo. Samba aparece mais pelo ritmo enquanto a bossa é marcada pela harmonia.



Fig. 48: *Opening*, primeiro movimento da suíte *Summer Garden*.

A obra *Uarekena* (para quarteto de violões), também demonstra semelhança com as Jobinianas em termos de ritmo, mais especificamente com a primeira. O ritmo em ostinato apresentado no começo da obra é o mesmo usado na nº 1 (feito na introdução).

Fig. 49: *Uarekena*.

O ritmo (c. 90) é mantido dentro de quase toda a peça, junto a outros ostinatos.

89

Viol.

Viol.

Viol.

Viol.

ostinato

aprox. cromática

Fig. 50: *Uarekena*.

Outros aspectos importantes a serem mencionados são as acelerações rítmicas utilizadas por Assad e o confronto entre os ritmos três contra dois, encontrados em toda a Jobinianas. Os exemplos abaixo foram reconhecidos na obra *Círculo Mágico* (violão e flauta transversal) e no quinto movimento da suíte *Summer Garden* nas quais o compositor utiliza acelerações rítmicas a partir de tercinas e transitando para semicolcheias (sextinas). Na figura 53, temos a demonstração do ritmo três contra dois (c. 48 ao 51), exibido no segundo movimento das *3 Greek Letters* (solo).

28

Flauta

Violão

ostinato

Fig. 51: *Círculo Mágico*.



Fig. 52: *Umbalanced*, quinto movimento da suite *summer garden*. Aqui a aceleração é bastante clara.



Fig. 53: *Pi*, segundo movimento das 3 Greek Letters.

Assim como o ritmo, as construções melódicas destas obras também demonstram proximidade com as Jobinianas. Um tipo de movimentação melódica foi apresentado como *zigue zague* no tópico anterior. Trata-se do movimento de “vai e volta” que as notas fazem em determinadas melodias. Alguns exemplos também podem ser detectados em *Uarekena* (fig. 53), *Fantasia Carioca* (fig. 56) e *Círculo Mágico* (fig. 55). *Uarekena* está na tonalidade de Si menor, por esse motivo as frases musicais são construídas a partir desse tons.

A melodia em *zigue zague* da peça *Círculo Mágico* é ainda mais acentuada. A mesma segue a direção ascendente utilizando a escala de tons inteiros (dó, ré, mi, fá#, láb, sib) em uma frase que soa quase como uma improvisação (c. 1) sob os intervalos harmônicos (6M) do violão. Esta peça é semelhante à Jobiniana nº 2, até em sua formação instrumental. A *Fantasia Carioca* segue o mesmo padrão, no entanto, percebe-se que alguns modos tradicionais foram aplicados (Sol Eólio e Fá Lídio).

89

Viol.

Viol.

Viol.

zigue zague

Fig. 54: *Uarekena*.

1

Fl.

Viol.

contraponto

Fig. 55: *Circulo Mágico*.

83

Lento

etc.

Sol Eólio

Fá Lídio

Fig. 56: *Fantasia Carioca*.

Da mesma forma que as Jobinianas, o emprego dos modos também é feito no primeiro movimento das 3 Greek Letters (Psi). Entretanto, nessa peça o modo utilizado no baião (Ré Lídio b7: ré, mi, fá#, sol#, lá, si, dó) aparece claramente de forma mesclada com a escala de tons inteiros (ré, mi, fá#, sol#, sib, dó).

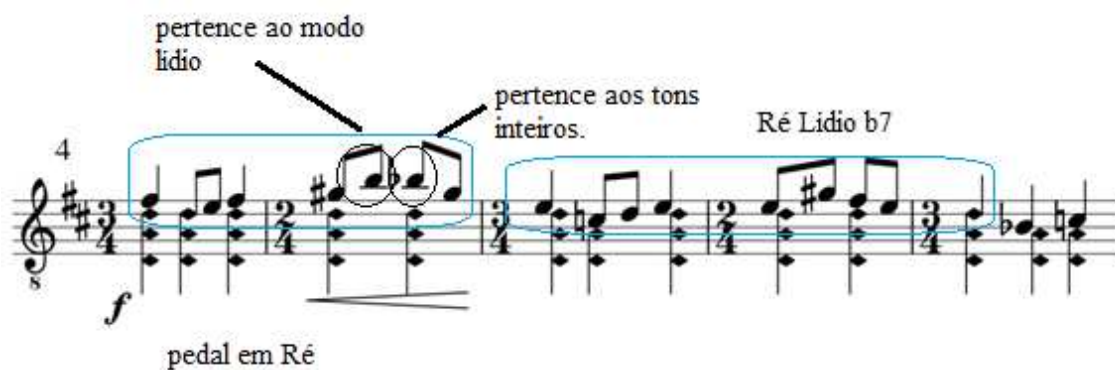


Fig. 57: *Psi*, primeiro movimento das 3 *Greek Letters*.

O modo lídio também é utilizado a partir de uma escrita contrapontística na qual as vozes se movimentam em direções contrárias.

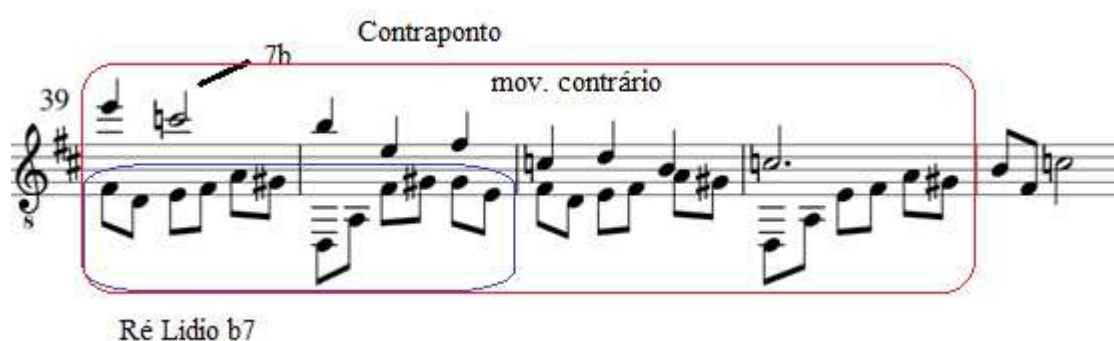


Fig. 58: *Psi*, primeiro movimento das 3 *Greek Letters*.

A construção melódica a partir de um *motivo* é uma ferramenta bastante utilizada por Assad. A obra *Aquarelle*⁵⁸ é um dos exemplos mais plausíveis para esse tipo de elaboração. Logo nos primeiros compassos do primeiro movimento é apresentado um motivo de três notas (*Divertimento*). A escala aplicada nos cinco primeiros compassos é a de tons inteiros (dó, ré, mi, fá#, láb, sib).

⁵⁸ A obra *Aquarelle* para violão solo é minuciosamente analisada por Oliveira (2009). No corpo da análise a presença e variações do motivo são discutidas com prioridade.

tipo de acorde, e consta em muitas produções de Assad. Outro exemplo pode ser visto na figura 16 deste capítulo (c. 176).

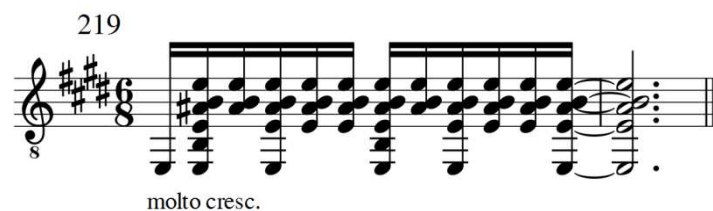


Fig. 62: *Allegro Moderato*, 1º mov. da obra *Sonata*.

Também são utilizadas as estruturas que sustentam acordes ou notas pedais, geralmente em ostinato⁵⁹. A obra *Uarekena* serve de exemplo (c. 89 ao 91), pois em certos trechos a harmonia se torna estática.



Fig. 63: Violão 4 de *Uarekena*.

Da mesma forma que estruturas harmônicas tonais são utilizadas nas composições de Assad, outras que afastam a tonalidade também são passíveis de uso. Temos como exemplo, algumas harmonias organizadas a partir da escala de tons inteiros. A obra *Círculo Mágico* detém acordes que servem de comparação (c. 7 e 8). Algumas notas do exemplo não estão dentro da escala, sendo elas Si e Dó#. Elas parecem servir apenas de suspensões e adiam a sonoridade da escala por um breve tempo. No compasso 8 do violão, cada nota da harmonia faz parte da escala de tons inteiros. Nesse trecho, a escrita contrapontística prioriza intervalos dissonantes nos quais a voz interna encontra-se em maior movimento imitando as três primeiras notas da flauta (c. 7). O compositor também utiliza imitações harmônicas por meio da voz interna e externa superior (c. 8, violão). Portanto, a intenção nesse trecho não é promover sonorizadas triádicas tradicionais, mas sim produzir diálogos por meio da imitação.

⁵⁹ Esse tipo de técnica é utilizada por Assad para a obtenção de formas livres. Na *Jobiniana* nº 2 existem alguns ostinatos parecidos em termos de textura, com o *Choros* nº 8.

Fig. 64: *Circulo Mágico*.

Na mesma obra, algumas harmonias fogem desse padrão. Nos compassos 46 ao 48 temos acordes mais espaçados que se distanciam da sonoridade dos tons inteiros, enquanto a flauta dá início a um desenvolvimento de motivo com duas notas. O motivo percorre os compassos da flauta e do violão.

Fig. 65: *Circulo Mágico*.

A diversidade harmônica nas obras de Assad é um aspecto notável em suas composições. Além das formações harmônicas em terças (acordes abertos ou fechados) e harmonias contrapontísticas, é possível encontrar acordes em segundas e quartas. Nas *3 Greek Letters*, o primeiro movimento (*Psi*) apresenta alguns acordes em segundas (c. 68, fig. 66). O terceiro movimento (*Sigma*), é ligeiro, praticamente em *modo perpetuo* e os poucos empilhamentos harmônicos da peça estão dispostos em quartas (c. 99, fig. 66). Nas *Três cenas brasileiras* (dois violões), acordes quartais são usados em vários momentos (fig. 67, c. 4). A diferença está no contexto, pois essa última tem suas raízes brasileiras um pouco mais expostas.



Fig. 66: *Psi*, 1º movimento das 3 *Greek Letters*.



Fig. 67: Último compasso de *Sigma*, 3º movimento das 3 *Greek Letters*.



Fig. 68: *Pinote*, 1º movimento das *Três cenas brasileiras*.

A valorização dos intervalos de quartas (ou quintas) também acontece de forma melódica. No exemplo a seguir, os intervalos empilhados em quartas e quintas são usados para formar uma melodia (fig. 68, c. 27 e 28). Esse tipo de aplicação também foi feita nas Jobinianas, principalmente nas nº 1 e 2.

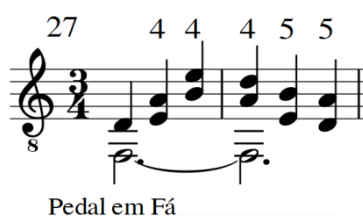


Fig. 69: *Chuva*, 1º movimento das *Seis Brevidades*.

Esses são apenas alguns dos exemplos encontrados. A harmonia nas obras de Sérgio Assad é explorada em diversos contextos e sua aplicação é eficiente, demonstrando a maestria do compositor.

Por fim, não podemos deixar de lado a variedade de texturas que são manipuladas pelo Assad. Foi possível detectar nas Jobinianas texturas simples e mais rebuscadas. Desde melodias acompanhadas, contrapontos de três ou quatro partes à escritas que fazem referências a música contemporânea. Essas informações não são diferentes em outras obras. A Sonata, por exemplo, possui uma boa variedade de texturas, entre elas divisões em dois planos sonoros (fig. 70). Nesse tipo de textura as vozes têm certa independência e são baseadas em contrapontos violonísticos, ou seja, o compositor escreve respeitando o idiomatismo do instrumento. Traços familiares podem ser vistos na Jobiniana nº 1.

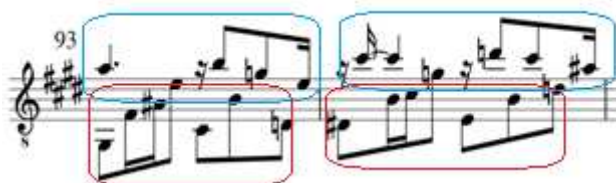


Fig. 70: Sonata.

A textura a três partes também é utilizada. Um exemplo pode ser visto no primeiro movimento das 3 Greek Letters (c. 1 ao 4). A nota pedal nesse caso entra como o terceiro plano sonoro. Esse tipo de textura pode ser visto na Jobiniana nº 3, após a introdução.



Fig. 71: Pi, segundo movimento das 3 Greek Letters.

A obra *Aquarelle* também possui texturas a três partes (c. 151 ao 154). Seleccionamos um trecho em que o compositor insere um fragmento do *Choros nº 1* de Heitor Villa Lobos. Os três planos sonoros servem pra omitir a citação⁶⁰ (implícita).

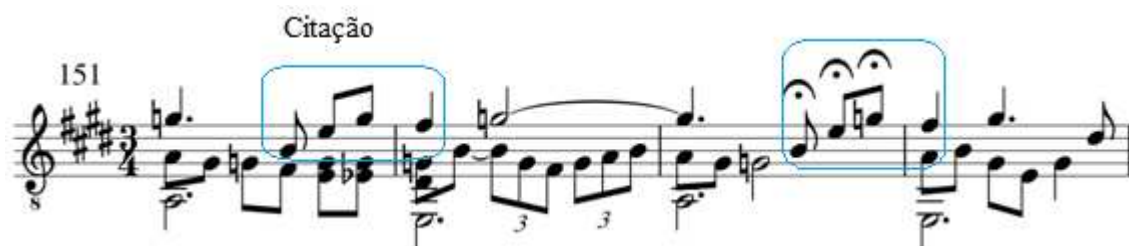


Fig. 72: *Divertimento*, primeiro movimento da *Suite Aquarelle*.

Sérgio Assad é um compositor que explora diversas possibilidades e sonoridades em ostinato, principalmente em suas obras para duo ou solo. Um exemplo inconfundível pode ser conferido na *Suite Summer Garden*, onde todos os movimentos (total de 22) são construídos sob ostinatos. Na figura 73 o acorde de E(11#) está em ostinato, enquanto na figura 74 são os acordes em clusters. No exemplo seguinte (fig. 75), o ostinato é feito apenas por uma linha melódica, semelhante ao que acontece na *Jobiniana nº 3* (c. 74).

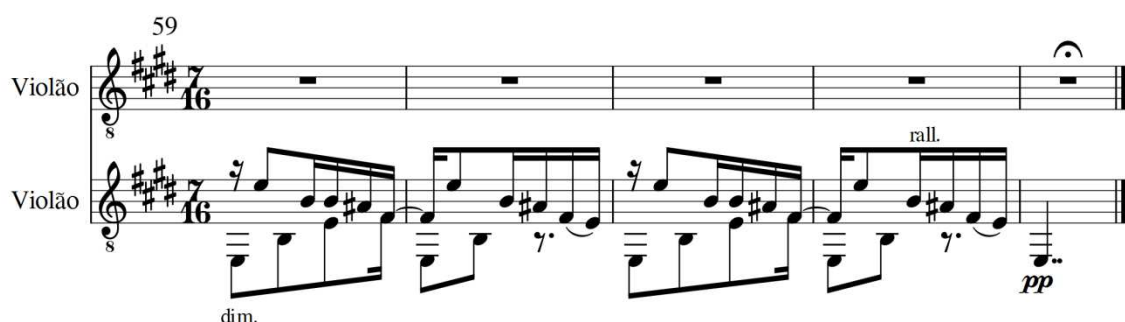


Fig. 73: *Summer Garden*, 2º movimento da suíte *Summer Garden*.

⁶⁰ Tal fato nos mostra que a intertextualidade pode ser uma ferramenta útil para analisar outras composições de Sérgio Assad.



Fig. 74: *The Morgue*, 10º movimento da suíte *Summer Garden*.



Fig. 75 *The Well*, 12º movimento da suíte *Summer Garden*.

Encontram-se texturas em ostinato⁶¹ nas obras para quarteto também. *Uarekena* é um exemplo, pois o compositor utiliza um motivo rítmico de quatro notas que são direcionados de forma ascendente (violão 1 e 2) e descendente (violão 3 e 4). Apesar de se estabelecerem em direções contrárias, aos violões 1 e 2 mantém a distancia intervalar de 5D (4A) paralelas. O mesmo é feito os violões 2 e 3. Tal textura gera um leque sonoro polimodal (c. 14).

⁶¹ O ostinato também pode assumir diferentes densidades. “A tensão harmônica pode aumentar quando ocorrem ostinatos simultâneos” (PERSICHETTI, 2012, p. 207).

direção melódica ascendente

Viol. 1
Viol. 2

mp molto cresc. 5D paralela mp molto cresc.

Viol. 1
Viol. 2

mp molto cresc. 5D paralela mp molto cresc.

D(5b)/C ?

Direção melódica descendente

C# lócrio

Viol. 1
Viol. 2

sol lócrio

Viol. 1
Viol. 2

escala cromática descendente

Fig. 76 Uarekena.

O fato de termos apontados tais aspectos não determina que esses elementos sejam unificadores e os únicos adotados pelo compositor, pelo contrário, as obras de Assad têm muito a oferecer e carecem de uma análise ainda mais detalhada, pois além de ser um compositor ainda em atividade, também manifesta em suas criações muitas possibilidades composicionais sem se limitar a um ou outro recurso. O que fica evidente é seu apego pela música popular brasileira que de uma forma ou de outra marca presença em suas composições. Sua produção também não é guiada pelo ato de se compor intuitivamente, nem tão pouco será suficiente colocá-lo como um compositor que aderiu uma estética ou outra com o simples objetivo de definir suas obras. Podemos reconhecê-lo (ou não) por enquanto

como um compositor de “múltiplas faces” que poderá nos surpreender com suas composições para o violão e qualquer outro instrumento ou formação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tivemos como objetivo principal do trabalho, compreender os processos composicionais de Sérgio Assad. Por meio desta meta procuramos analisar os aspectos composicionais das *Jobinianas*, relacionando-os com a estética pós-modernista. Dentro desta mesma ideia, levantamos fontes a respeito do hibridismo e intertextualidade e conseguimos perceber de que forma a música brasileira está inserida nas obras de Assad e quais são seus principais recursos composicionais. A fim de compreender um pouco mais o processo composicional de Assad, também realizamos uma entrevista com o compositor em sua cidade natal.

Buscamos ir a fundo às concepções do compositor, de modo a apontar a riqueza musical que existe em sua produção artística e os caminhos que foram tomados. Sérgio Assad é um instrumentista que além de compor para seu próprio instrumento e dominar seu idiomatismo, possui bons critérios de escrita e execução instrumental que foram adquiridos no decorrer de seu trajeto como instrumentista e compositor. Um fato que chama a atenção é o apego do músico por suas “raízes” brasileiras. Quase todas as suas obras, pelo menos em algum momento, fazem referência a um ritmo ou sonoridade de algum gênero popular brasileiro. Sendo assim, realizamos pesquisas, análises e apreciações da produção de Assad e então voltamos os olhos para a série *Jobinianas*. A partir de uma abordagem analítica com o objetivo de descobrir algumas de suas fontes de inspiração, foi possível esclarecer questões pouco abordadas, como também apontar ferramentas e materiais para novas pesquisas. Os resultados da análise possibilitaram fazer algumas comparações com outras obras do compositor e por meio disso levantamos semelhanças na harmonia, no ritmo e nas construções melódicas. As variações de textura também são perceptíveis, assim como suas semelhanças de uma obra para outra.

No decorrer da análise nos deparamos com fragmentos de melodias que foram reaproveitadas por Assad em sua Série *Jobinianas*. Foi possível comparar as construções melódicas e harmônicas de Jobim com as composições analisadas nesse trabalho. Dessa forma estabelecemos uma ligação intertextual entre ambos compositores. Tanto referências quanto citações implícitas e explícitas foram feitas em relação ao compositor e a música nacional. Vimos que, em relação a outros artistas, como por exemplo, Leo Brouwer, Villa Lobos e Egberto Gismonti, as comparações estão direcionadas, principalmente, para os

elementos de textura. Com Leo Brouwer ainda seria possível estabelecer ligações por meio do idiomatismo do violão, pois Assad e Brouwer são compositores assíduos nesse quesito.

Foi possível constatar que a relação entre os compositores (Assad e Jobim), se trata de um vínculo de respeito e admiração. As *Jobinianas* mostram a preocupação do compositor em reinventar o que foi feito por Jobim de modo a também homenageá-lo. Da mesma maneira, acontece com Brouwer na *Jobiniana* nº 3. Sérgio Assad estabelece “uma dependência aos modelos criados por Brouwer” (BARROS, 2013, p. 83), mas também demonstra uma tentativa de reinventá-los. De acordo com Persichetti (2014),

“A escrita harmônica contemporânea é geralmente um processo misto que pode envolver procedimentos variados da norma da dissonância, escolha de um único idioma harmônico ou unificação de vários deles, fusão de tonalidades, simplicidade da organização sonora ou justaposição de aspectos tonais e atonais [...] Uma fuga pode ser escrita sobre um *cantus firmus*, um hino colocado sob uma série dodecafônica e a harmonia em quartas misturada àquela em terças” (PERSICHETTI, 2014, p. 233).

Nas *Jobinianas*, o compositor revisitou muitas vezes os elementos da música popular brasileira. O mais chamativo foi o ritmo de baião que está presente na nº 2, 3 e 4. A *Jobiniana* nº 1 é de longe a peça mais simples das quatro composições, visto que se trata de uma melodia acompanhada em sua maior parte. Mesmo assim, é notória a habilidade de escrita para o violão. Esta também é a única peça estabelecida dentro de uma tonalidade. Em alguns momentos, a cadência II V I é aplicada com o objetivo de fazer referências principalmente à música de Jobim, que tiveram muitas produções com essa base harmônica. As *Jobinianas* nº 2, 3 e 4 possuem a tonalidade expandida, ou seja, não se percebe claramente um centro tonal e em certos momentos se perde completamente a referência. Dentro da série, foi possível encontrar citações implícitas de *Águas de março, Luiza* (*Jobiniana* nº 2); citação explícita de *Desafinado* (*Jobiniana* nº 3) e referências a música *Stone Flower* (*Jobinianas* nº 4). Variação de textura, aplicação de modos, referência a ritmos brasileiros, notas pedais, ostinatos, polifonia, contrapontos, motivos, simetrias, movimentação melódica em zigue zague, tríades, tétrades e acordes quartais, ritmos três contra dois e frases de caráter improvisado, foram recursos utilizados pelo compositor nas obras analisadas para esse trabalho. Após a análise vimos que muitos dos elementos encontrados nas *Jobinianas* também estão presentes em outras obras, inclusive o uso de citações e referências, por exemplo, o fragmento do *Choros nº 1* de *Villa Lobos* implícito no 1º movimento (*Divertimentos*) de

Aquarelle (c. 151 ao 154). Também vimos a referência feita ao Samba no movimento de abertura da *Suite Summer Garden* (c. 17 ao 19).

No processo de estudo das obras, vimos que esse tipo de associação pode ser feita em muitas outras obras de Assad. Inclusive relações canônicas podem ser estabelecidas com a música folclórica brasileira de diversas formas. Outros autores ainda apresentam relações do compositor com a música Europeia, como é o caso da *Sonata* para violão solo, cujos movimentos estão dentro dos moldes da música do período clássico⁶². Sendo assim, o compositor busca estabelecer produções ecléticas baseadas em sua vivência e experiência musical como compositor e violonista.

Foi possível encontrar elementos híbridos nas composições de Assad. Tais elementos são constituídos de diversas formas, sejam pela técnica de escrita musical, pela influência de compositores universais ou por suas experiências que vem desde o choro, samba, bossanova, música clássica, jazz, dentre outros.

Como já foi mencionado, algumas discussões sobre o posicionamento estético de Sérgio Assad têm sido abordadas em trabalhos acadêmicos. Baseando-nos nas informações levantadas sobre pós-modernismo no capítulo 1, pode-se dizer que o compositor pelo menos apresenta traços que o remetem ao pós-moderno. Suas composições podem ser vistas dentro da perspectiva moderna, tradicional e seu apego pela música brasileira pode fazer com que muitos o considerem como um compositor nacionalista. O compositor teve sua prática bastante ligada à improvisação, vinda principalmente do choro e da música instrumental brasileira no geral. É notável que Assad seja capaz de aplicar com destreza técnicas composicionais que são marcantes em muitas de suas obras. A entrevista com o compositor deixou claro que ele não está preocupado em seguir uma linha estética, tão pouco manter uma tradição. Simplesmente quer fazer sua música da forma que o agrada.

Baseando-nos nas palavras de Canclini (2015), o pós-moderno “[...] refuta a origem das tradições e a originalidade das inovações. Ao mesmo tempo, oferece ocasião de repensar o moderno como um projeto relativo, duvidoso, não antagônico às tradições nem destinado a superá-las por alguma lei evolucionista inverificável [...]” (p. 204).

Por outro lado, assim como Salles (2003) menciona em sua pesquisa, “o pós-modernismo pouco tem a oferecer em relação à música contemporânea [...]” (p. 234), mas assim como as composições de Sérgio Assad, o conceito é importante e serve para articular

⁶² De acordo com Guilherme Caldeira Loss Vincens (2009), Assad demonstra em suas composições e arranjos, características híbridas que em síntese misturam jazz e música clássica, assim como gêneros populares.

“muitas das principais questões sobre o rumo tomado pelos músicos desde 1950 [...]” (p. 234).

A partir dos exemplos mostrados nesse trabalho, acreditamos que as composições de Sérgio Assad sejam possuidoras de atributos suficientes para empreender um estudo de algumas das técnicas composicionais para o violão que estão em voga a partir da segunda metade do século XX. Além de Sérgio Assad absorver a linhagem musical de outros compositores de sua época, ele também é capaz de depositar sua “assinatura” de uma maneira que suas obras sejam inconfundíveis. As *Jobinianas*, analisadas para esse trabalho também revelam suas preocupação com a identidade nacional e ao mesmo tempo demonstram que suas concepções sobre forma, fogem do tradicional gradativamente, o que não o impede de revisitar as noções de desenvolvimento musical tradicional sempre que desejar. Acreditamos que o modelo composicional de Assad seja estruturado a partir de um jogo de oposições, pois assim como sua música apresenta elementos da tradição tonal, ela mescla elementos fora dessa concepção. O estilo de Assad alterna técnicas e modelos formais, como manuseio de motivos e contrapontos.

Em especial, as *Jobinianas* estão também ligadas a Debussy, compositor que influenciou tanto Jobim quanto Assad. Os principais resquícios disso estão no emprego de modos e sonoridades exóticas, dentre outros elementos considerados da tradição do século XIX.

Longe de esgotar as possibilidades, os resultados encontrados podem ser facilmente aplicados a outras obras do compositor. Isso serve pra nos mostrar que tais ocorrências não são apenas detalhes, mas fazem parte da proposta estética do compositor Sérgio Assad. Além do mais, seu trabalho tem importância significativa não só para a composição musical no Brasil, mas em todo o mundo.

REFERÊNCIAS

ALFONSO, S. M. O violão da marginalidade à academia – trajetória de Jodacil Damaceno. Uberlândia: Edufu, 2009.

AMARAL, G.F. Reações entre elementos composicionais e meios de execução técnico-interpretativa em obras com características pós-minimalistas – Brasil 2000, Amanduá e meio bossa para piano solo de Dimitri Cervo. Dissertação de mestrado. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2009.

BAIA, S. F. A historiografia da música popular no Brasil – Análise crítica dos estudos acadêmicos até o final do século XX. Uberlândia: Edufu, 2015.
<https://doi.org/10.14393/EDUFU-978-85-7078-392-9>

BARROS, A. C. A música para violão de Sérgio Assad – Um panorama composicional através da análise intertextual. Dissertação de mestrado. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2013.

BAUMAN, Z. O mal estar da pós-modernidade. Tradução: Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama, Jorge Zahar Ed. Rio de Janeiro, 1998.

BONI, V. QUARESMA, Silva J. Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais. Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC. Vol. 2 Nº 1 (3), janeiro, julho de 2005, p. 68-80.

BUCKNIX, B. *O Pequeno Pomo*, ou a história da música do pósmodernismo. Cotia: Ateliê editorial, 1998.

CANCLINI, N. G. Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo, Edusp, 2015.

CERVO, D. Minimalismo e Pós-Minimalismo: Distinções Necessárias. First International Conference on Music and Minimalism, p. 01 – 16, setembro, 2007.

CORREIA, A. F. Análise musical como princípio composicional. Brasília: Editora UNB, 2014.

COSTA, M. A. F; COSTA, M. F. B. Projeto de Pesquisa – Entenda e faça. Petrópolis, Rio de Janeiro, Editora Vozes, 2011.

COSTA, E. M. Sérgio Assad's (b. 1952) Aquarelle and Fantasia Carioca: A Performer's Guide. Eletronic Dissertation. The University of Arizona, 2012.

CRUZ, J. P. F. An Annotated Bibliography of Works by the Brazilian Composer Sérgio Assad. Eletronic These. Florida State University, 2008.

FREITAS, S. P. R. Memórias e histórias do acorde napolitano e suas funções em certas canções da música popular do Brasil. Rev. Inst. Estud. Bras., São Paulo, n. 59, p. 15-56, dez. 2014.

GUIGUE, D. Estética da sonoridade. A herança de Debussy na música para piano do século XX. São Paulo, Perspectiva, 2011.

HARVEY, D. Condição pós-moderna. Tradução: Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. 17ª edição, Edições Loyla. São Paulo, 2008.

JAMESON, F. Pós-Modernismo: a lógica do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 2002.

JAMESON, F. Pós-modernidade de sociedade de consumo. Tradução Vinícius Dantas. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo n.º 12, pp. 16-26, jun. 85.

KRENEK, E. Tonal counterpoint. In the style of the eighteenth century. Los Angeles: Boosey & Hawkes, 1958.

KOCH, I. G. V. BENTES, A. C. CAVALCANTE, M. C. Intertextualidade – Diálogos possíveis. 3. ed. – São Paulo: Cortez, 2012.

LYOTARD, J. F. A condição pós-moderna. Lisboa: Gradiva, 2003.

MEYER, L. B. Stile and Music. Theory, history, ideology. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.

MOREIRA, Herivelto, CALEFFE, Luis G. Metodologia da pesquisa para o professor pesquisador. Rio de Janeiro – RJ, DP&A editora, 2006.

NASCIMENTO, J. P. C. Abordagens do pós-moderno em música – a incredulidade nas metanarrativas e o saber musical contemporâneo. São Paulo: Cultura acadêmica, 2011.

NEVES, J. M. Música contemporânea brasileira. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

OLIVEIRA, T. C. A. Sergio Assad: Sua linguagem estético – musical através da análise de Aquarelle para violão solo. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.

OROSCO, M. T. O compositor Isaías Sávio e sua obra para violão. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001.

PERSICHETTI, V. Harmonia no século XX – Aspectos criativos e prática. Tradução: Dorateia Kerr. São Paulo: Via Lettera, 2012.

POLETO, F. G. Saudade do Brasil: Tom Jobim na cena musical brasileira – (1963 – 1976). Tese de Doutorado, Departamento de História/USP. São Paulo: 2010.

SANTOS, C. S. Processos de Criação do Interpretar: Estudo de Dedilhados na Aquarelle de Sérgio Assad. Dissertação de mestrado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2009.

SCHOENBERG, A. Funções estruturais da harmonia. Tradução: Eduardo Seincman. São Paulo: Lia Lettera, 2004.

_____. Harmonia. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

_____. Fundamentos da Composição Musical. Tradução: Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1996.

SALLES, P. T. Villa-Lobos: Processos composicionais. Campinas, São Paulo, Editora da Unicamp, 2011.

SALLES P. T. Momentos 1 para violão (1974) de Marlos Nobre: síntese e contraste. *Per Musi*. Belo Horizonte, v. 7, 2003, p. 37-51.

SALLES, P. T. Aberturas e impasses: O pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil 1970 – 1980. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

SIQUEIRA, A. R. O Percurso Composicional de Giacinto Scelsi: Improvisação, Orientalismo e Escritura. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

STELZER, L. Duo Assad – 52 anos de dedicação. *Revista: Violão+*. Ano 3, nº 22, São Paulo, junho de 2017.

SUZIGAN, M. L. C. Tom Jobim e a moderna música popular brasileira. Tese de Doutorado, (USP) São Paulo, 2011.

TINÉ, P. J. S. Harmonia: Fundamentos de arranjo e improvisação. Rondó, São Paulo, 2011.

TACUCHIAN, R. O pós-moderno e a música. *Em pauta*, v. IV-5, p. 24-31, junho, 1992.

TACUCHIAN, R. Sistema-T e o pós-modernismo. *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p. 381-397, Jul./Dez. 2011.

VATTIMO, G. O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. Tradução: Eduardo Brandão – São Paulo: Martins Fontes, 2000.

VINSCENS, G. C. L. The Arrangements of Roland Dyens and Sérgio Assad: Innovations in Adapting Jazz Standards and Jazz-influenced Popular Works to the Solo Classical Guitar. These of Doctorate. The University of Arizona, 2008.

WOLFF, Daniel. Como digitar uma obra para violão. Artigo publicado na revista *Violão Intercâmbio*, n.46, São Paulo, 2001.

WISNIK, J. M. O som e o sentido – Uma outra história das músicas. São Paulo: Schwarcz, 1989.

ZANON, F. O Violão no Brasil depois de Villa-Lobos. Disponível em: <http://vcfz.blogspot.com.br/2006/05/o-violo-no-brasil-depois-de-villa.html>. Acesso em: 29/05/2015.

ANEXO

Anexo 1

Análise harmônica

Introdução (c. 1 ao 8) - Seção A (Compassos 1 ao 52)

Tensões de D

(c.1) Formam um acorde: c#m7 I7M(13) Im7(11) IVm7(11)
| C#m7/G# | 3X | D7M (13) | 3X | D7M (13) | 3X | Dm7(11) | Dm7(11) | Gm7(11) |

(c.16)

V7sus4 Vm7 IIm7(9) V7(b9) I7M(9) IIm7(9) bII7M(9) I7M(13)
| A7sus4 Am7 | Em7(9) | A7(b9) | D7M(9) | D7M(9) | Em7(9) | Eb7M(9) | D7M(13) | 3X |

(c.27)


(Mod: C#) I9add VIm7 VI7sus4 VIm7 I I9add VIm7 VI7sus4 VIm7
| C#/F# C#9add | A#m7/D# A#7sus4 A#m7 | C#/F# C#9add | A#m7/D# A#7sus4 A#m7 |

(c.31)

Pedal em G Pedal em Gb Segue sem pedal
(D) Im7(13) Im7(13) IIm7 V I7M(9) IIm7
| Dm7(13) | 3X | Dbm7(13) | 3X | Dm7(13) | 4X | Fm7(13) Bb | Eb7M(9) | Eb7M(9) | Em7 |

(c.48)

Ponte (compassos 53 ao 56)

V7 I7M(13) IIm7 subV7(#11) I7M(13) 
| A7sus4 A7 | D7M(13) | D7M(13) | Em7 | Eb7(#11) || D7M(13) | 3X ||

Seção B (Compassos 57 ao 90)

(c.57)

Im7 IIm7(11) IIm7 Im7 IIm7(11) IIm7 Im7 IIm7(11) IIm7 Im7 IIm7(11)
| Dm7/G Em7(11) | Em7 | Dm7/G Em7(11) | Em7 | Dm7/G Em7(11) | Em7 | Dm7/G Em7(11) |

(c.64)

IIm7 I7M(13) V7sus4 I7M(13) V7sus4 I7M(13) V7sus4 I7M V6/V V7sus4/V
 | Em7 | D7M (13) | A7sus4 | D7M(13) | A7sus4 | D7M(13) | A7sus4 ||: D7M | D6 | D7sus4 |

(c.74)

IIm7/IV IV7M IVm7M V6/IV IIm7 VIm7 I7M(13) V/V7 V/IV7

1. **2.**

| Am7 | G7M | Gm7M | D6 | Am7 :|| Bm7 | D7M(13) | E7(9) | E7(9) | D7(9) | D7(9) |

(c.85)

| IV7M IVm7M I6 IIm/IV I7M VII°7

| G7M | Gm7M | D6 | Am7 | D7M | C#°7 || ^{D.C.} a \emptyset e coda

(c.92) **Coda (compassos 91 ao 104)**⁶³

VI° VI° Vm VI° VIm(b5) VI° V/V V7sus4 I IVm7 subV7 I subV7(#11)

| B° | B° Am | B° | Bm(b5)7 | B° E/B | Asus4 | D || Gm7| Eb7 | Eb7 Eb6 | D Eb7(#11) |

(c.104)

I7M(13)

| D7M(13)|| **FIM**

⁶³ As estruturas harmônicas da coda são menos precisas. O que mais chama a atenção é a polifonia, que será abordada na análise geral.

Anexo 2 - Catálogo das obras de Sérgio Assad:

Asphalt Jungle (2013): Para dois violões e ensemble de percussão.

Sonhos e Memórias (2013): Para English Horn e orquestra de cordas - Encomendado pela OSESP.

Kindergarten (2013): Para trio de violões - Composto para o Mobius Trio.

Sandy's Portrait (2013): Para violão solo - Composto em homenagem à Sandy Boltom.

Wednesday at Sugar (2012): Para 11 instrumentos “dedilhados” - Gravado pelo Pacific Ensemble

Impresiones Ibericas (2011): Para violão solo
Asturiana, Catalana, Andaluz - Encomendado por Raphael Aguirre

Central do Brasil (2010): Para violão e quarteto de cordas - Composto para José Paulo Becker e o Quarteto Radamés Gnattali

Phases (2010): Concerto para dois violões e orquestra - Recollections, Old Portrait, Ressurgence. Estreiou com a Seattle Symphony em janeiro de 2011

Suite Brasileira II (2010): Para três violões - Encomendado por Andrew Zohn e a University of Columbus, GA

Suite “Back to Our Roots” (2010): Com Clarice Assad para voz, piano, violão e sazouki. Leaving, Hope, Nostalgia, Happiness

The Enchanted Island (2009): Para três violões - Encomendado por Manuel Barrueco e The Beijing Guitar Duo

Maracaípe (2009): Para dois violões - Wistful Rider, Crab walk. Encomendado por Chia Teng e Theresa Lee. Composto para Sue Wang Duo

6 Brevidades (2009): Para violão solo - Tarde, Chuva, Feliz, Ginga, Cantiga, Saltitante. Composto para Odair Assad

Familia (2008): Composto para o álbum “Songs of Joy and Peace”, do Yo-Yo Ma

Valsa de Outono (2008): Para violão solo - Encomendado pelo GFA em São Francisco, CA.

Interchange (2008): Concerto para quatro violões e orquestra - Sephardic Passage Gypsy Slopes, Pacific Overlook, Forroblues Detour, Crossings. Encomendado pelo San Antonio Guitar Festival e composto para o LAGQ.

Sinceridade (2007): Para quatro violões - Composto para o Maogani Guitar Quartet.

Alvorada Tropical (2007): Para quatro violões - Encomendado pelo EOS Guitar Quartet.

Piatã (2007): para chorus e dois violões

Trois Brésiliens à Saint Paul (2007): para ensemble de violão
Le naïf, La joyeuse, Le reveur, Rencontre a Tricastin.

Tahhiyya Li Ossoulina (2006): Para dois violões.

Itaipava (2006): Para flauta, violino, clarinete, violoncello e piano.

Eli's Portrait (2004): para violão solo.

Menino (2003): Para flauta, viola e violão - Gravado por Trio con Brio.

Menino (2003): para violoncello e dois violões - Gravado por Yo-Yo Ma.

5 World Dances (2002): Para violão e quarteto de cordas - Middle Eastern, Celtic, African, Balkan, Latin American.

3 Divertimentos (2002): Para violão solo - Abaete, Arpoador, Parati.

Concerto Originis (2001): Concerto para violino, dois violões e orquestra de câmara - Estreiou com a Saint Paul Orchestra.

Jobiniana n 4 (2001): Para violoncello e violão - Gravado por Shin-Ichi Fukuda

Three Greek letters (2000): Para violão solo - Psi, Pi, Sigma.

Mikis Concerto Fantasia (1999): Para violão solo e orquestra de cordas - Allegro, Andante, Vivace. Estreiou em Atenas por Costas Cotsiolis e a Athenian String Orchestra.

Sonata (1999): Para violão solo - Allegro Moderato, Andante, Presto. Gravado por Shin-Ichi Fukuda.

Pieces for Clarinet and Guitar (1998): Un abbraccio a Joao, Menino, Grumari, Violetas Azuis, Champ, Velho Retrato, Hopscotch, Mangabeira, Angela.

Espantinho (Ballet): Para orquestra de câmara - Estreiou pela Orquestra Sinfônica de São Paulo, Brasil.

Fantasia Carioca bis (1998): Para dois violões e orquestra de câmara - Estreiou em 1998 com a Saint Paul Orchestra, conduzido por John Adams.

Uarekena (1997): Para quarteto de violões.

Circulo Magico (1997): Para flauta e violão.

Winter Impressions (1996): Para flauta, viola e violão - The Frozen Garden, Blue Solitude, Fire Place. Composto para Trio Con Brio, decidido para Andrea Foerderreuther, gravado no "Impressions" (Koch Discover International).

Eterna (1996): Para dois violões.

Campusca (1996): Para dois violões.

Pieces for violin and two guitars (1996): Andalucia, Fantasy on Dark Eyes, Istambul (Awakening, Turkish Dance) Tatra's, Gypsy Songs, Vardar's.

The Chase (1996): Para dois violões.

Jobiniana n 3 (1996): Para violão solo - Gravado por Shin-Ichi Fukuda.

Suite "Summer Garden" (1994): Para dois violões - Opening, Summer Garden, Farewell, The Friends, Unbalanced, Train of Thoughts, First Encounter, The Old Man, Walk on a

Bridge, The Morgue, Invitation, The Well, Water Frenzy, Watermelon, Helping Hands, Rain Storm, Remembrance, A search, Dreams, Passage, Butterflies.

Fantasia Carioca (1994): Para violão solo.

Giornatta a Nettuno (1993): Para ensemble de violão.

Saga dos Migrantes (1992): Para dois violões - Retirantes, Trem da Ilusao, Metropolis, Saudades, Dança Antagonica.

Children's Cradle (1992): Para violão solo - Berceuse, Dreams, Morning's Rag. Gravado por Ricardo Cobo.

Jobiniana n 2 (1988): Para flauta e violão.

Jobiniana n 1 (1986): Para dois violões.

Aquarelle (1986): ara violão solo - Divertimento, Valseana, Preludio e Toccatina.

Suite Brasileira (1986): Para dois violões - Baiao, Canção e Samba.

Três Cenas Brasileiras (1984): para dois violões - Pinote, Vitoria Regia, Recife dos corais.

Anexo 3

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

Entrevista destinada a Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes – Universidade Federal de Uberlândia. Linha de pesquisa 1: **Processo analíticos, criativos, interpretativos e historiográficos em música**. Tema: **“Jobinianas de Sérgio Assad – Análise dos procedimentos composicionais”**, Orientador: **Prof. Dr. Celso Luiz de Araujo Cintra**.

Entrevistador: **Armando César da Silva**

A entrevista foi elaborada para ser realizada com Sérgio Assad entre os dias 26 a 30 de julho de 2017 no Festival Assd.

Data de realização: 30/07/2017

1- Qual sua relação com Tom Jobim? Poderia comentar um pouco a influência que o mesmo teve em sua trajetória?

Meu pai era muito ligado ao choro. Então eu ouvi muito choro quando eu era pequeno, guri... Eu achava que aquilo era uma coisa que fazia parte do ser humano porque toda pessoa que eu conhecia tocava violão. Eu comecei meio tarde, iniciei o violão com doze anos. Não é porque eu não tenho insistido, meu pai é que achava que violão não era coisa pra criança. Não quis ensinar até ele ver que eu conseguia fazer. Passou a não sair de casa. Eu tinha meus doze anos e era muito ligado, não apenas no choro. Era interessante porque eu ouvia logo no início assim, um pouco de harmonia da bossa nova e eu ficava encantado. Porque era uma harmonia que não pertencia ao choro. Acordes alterados e aquela coisa toda, então meu ouvido ouvia aquilo e ficava fascinado. A primeira vez que eu ouvi um acorde com sexta, sétima... Acorde Si menor com sétima aqui em São João da Boa Vista mesmo, achava aquilo maravilhoso, pois estava habituado ao acorde bolachão mesmo. Ai aconteceu um festival aqui em São João da Boa Vista e nós na época estávamos morando aqui. Eu tinha treze anos e tocava violão há quase um ano. Eu

descobri que eu conseguia fazer canções e entrei no festival com um amigo meu da mesma idade. Então, pra mim foi uma descoberta maravilhosa saber que eu consegui fazer uma canção. A gente ganhou o festival e tudo e eu não parei mais, continuei fazendo. Nessa época, minha referência era realmente a música brasileira, a música que eu ouvia na televisão e naquela época existiam uns programas musicais bons da época dos festivais. Eu ouvia aquelas músicas e dizia: “eu consigo fazer”. Eu achava que dava pra fazer. Fiz durante algum tempo e tal aquela coisa. Mas não era o Jobim que eu ouvia... Eu ouvia o que acontecia na televisão e o Jobim ainda não estava ali naquela época. Depois que eu fui pro Rio é que comecei a ouvir mais as coisas. Minha relação com Jobim... Ele simbolizava todo o conteúdo da música brasileira. Ele incorporava aquela coisa do bom melodista com a harmonia requintadíssima. Tudo que eu achava que tem de bom em música estava ali na música dele. E mesmo a questão rítmica... Ele explorou muitas coisas rítmicas interessante, até fazer marcha rancho em três, coisas que eu também usei em músicas minhas. Então era uma presença muito forte nas minhas primeiras tentativas. Mas a música que eu fazia naquela época, até os meus 18 anos, era estritamente popular. Letras... Quando eu entrei pra escola de música lá no Rio, eu entrei em um ambiente em que as pessoas estavam fazendo música dodecafônica. Eu queria ser compositor, né!? Eu tinha descoberto Stravinsky e estava achando tudo aquilo maravilhoso. Mas quando bateu naquela coisa do serialismo... (suspiros), eu... não conseguia... Não tinha ressonância nenhuma com aquilo. Ai eu fui parando... Meus amigos todos faziam. Era Nestor Cavalcante e outros contemporâneos lá... Antônio Jardim... Que hoje são professores. Acabei desistindo, não ia escrever e me dediquei ao violão mesmo, ao duo que a gente tinha e esqueci essa coisa de escrever música. Quando a gente saiu do Brasil e faltava repertório, a gente não tinha repertório, comecei a tentar a arranjar e fazer coisas, mas nessa época eu tinha muito essa coisa dogmática do que é ser músico clássico, do que é ser músico popular. Então você não podia misturar as coisas e a Monina Távora que foi nossa professora não deixava a gente misturar nada. Eu fui procurar compositores que eu achava que eram meio híbridos. Então, Piazzolla era híbrido, Radamés era híbrido... Com o Tom Jobim eu ficava meio encima do muro porque ele era muito conhecido, era mais uma música cantada, então eu relutei muito em fazer arranjos do Tom Jobim. Tanto que as coisas que eu fiz foram coisas instrumentais. Eu fiz, até uma que a gente gravou num barzinho abandonado... Aquela suíte lá... Aquela suítezinha que tem Milagre de palhaço, não seu se você conhece!? Tem chora coração... É uma coisa linda do Jobim assim... É uma coisa orquestral e aquilo eu tirei de ouvido e fiz um arranjo pra dois violões. **Bacana,**

eu não conheço. Então tinha esse fascínio com a música de Jobim e quando eu comecei a compor que foi depois da nossa estréia como instrumentista na Europa, depois dos anos 80, 81 que tinha essa lacuna e estava faltando música, eu comecei a fazer. E as primeiras foram tímidas e tal e uma das primeiras coisas que eu fiz, foi uma música que refletia um pouco esse universo da música brasileira que tinha uma melodia bonita, tinha uns ritmos... Eu coloquei o nome de Jobiniana porque era uma homenagem e nem era Jobiniana nº 1 era Jobiniana. Né? Então se você perguntar qual era a relação daquela Jobiniana nº 1 com a música do Jobim, a única relação que tem é uma espécie de homenagem ao bom gosto musical que eu achava que tinha aquelas coisas lindas. Se a gente tocasse aquilo pra alguém eu diria: “parece com a música de Jobim”, **(sim, a melodia e harmonia bem trabalhada)** Então foi isso. A gente gravou aquilo e eu até botei o número um apontando pro futuro e de repente e iria fazer mais. Aquilo acabou recebendo críticas positivas e negativas também. Eu me lembro de uma negativa em uma revista italiana dizendo: “dá pra ver qual é a estética desse compositor que já paga uma homenagem logo a um compositor como Tom Jobim”. Eu fiquei revoltado com aquilo e falei assim “é isso mesmo”. Aquilo até me impulsionou a fazer mais. Como eu já tinha feito uma coisa, resolvi fazer coisas que realmente buscavam elementos da música dele, né? O projeto era pra ter sido maior, mas aí você vai fazendo essas coisas e acaba parando. A coisa da carreira do duo foi uma coisa muito forte. Você vai fazer um arranjo, trabalhar com outras pessoas e essa coisa do compositor acaba ficando em segundo plano. Mas eu fui escrevendo através dos tempos e não parei. Eu queria fazer mais, tipo eu ia aumenta e fazer grupos maiores. Na época tinha essa confusão também de escrever música para dois violões ou violão solo e eu fiquei meio indeciso em relação ao que fazer. Então a Jobiniana nº 2 já era esse projeto camerístico já... Que estava na cabeça.

2- Como é realizada sua atividade de composição? Você de baseia em algum sistema e regras de escrita formal ou a composição também é feita a partir de uma improvisação? (Por exemplo)

Praticamente quase toda música parte de uma prática ou improvisação instrumental, mas não toda... De repente posso começar uma coisa do zero absoluto e desenvolver algo. Mas o que eu aprendi com o tempo, é o seguinte: tem certas idéias que nascem de você sentar e improvisar. O que eu aprendi a fazer com o tempo foi... Quando eu era mais jovem, tinha uns 16, 17 anos, eu fazia muita canção e eu não tenho vergonha nenhuma dessa época. Se você falar assim: bota aí pra fora... Claro, mostro e assino em baixo. Eram boas né?! Eu

até usei algumas delas em coisa que eu fiz mais tarde... Ia lá e buscava. Então eu aprendi a não jogar idéia fora, porque às vezes você está fazendo um negócio que é até bonito e depois esquece e pensa assim... De onde saiu isso sai mais... é fácil fazer. Mas não é não. Tem certas coisas que estão te visitando ali e você tem que pegar. É curioso, parece que tem um universo lá que você faz uma ligação com aquilo e saem umas coisas que só podem sair da sua cabeça. Então não jogue idéia fora. Esse foi um conselho que dei pra minha filha: sempre armazene suas idéias. Então desenvolva o hábito de quanto ter uma idéia. Mesmo que seja um fragmento, uma coisa que eu acho legal eu escrevo. Eu comecei a desenvolver um baú de idéias pra ficar ali do lado. **Fica a dica né?** Um dia você está precisando escrever um negócio você vai lá e olha se uma daquelas coisas condiz com o que você está querendo escrever. Normalmente você faz uma relação e acaba escrevendo a partir de uma idéia que teve no ano passado. E essas coisas nascem geralmente do fato de você estar sentado e improvisando, você está com a cabeça em outro lugar e de repente aparece um negócio ali e você fala: isso é bacana. Eu acho que não é assim... vou sentar e vou escrever uma música. Mas existe também... “Vou trabalhar encima de uma coisa existente... vou trabalhar usando isso ou aquela técnica”, entende?

3- Quais são os elementos e técnicas composicionais que você mais gosta de utilizar? (exemplos: acordes quartais, escalas exóticas, modos, progressões harmônicas da música popular: II – V – I, ostinatos, construção de motivos, transformações temáticas, polifonias, etc.)

Quando eu fiz muito arranjo pra dois violões e trabalhei a vida inteira com dois violões, me habituei a ouvir muito mais e nunca me limitei àquela coisa do violão solo. É difícil o violão solo. Você fica muito preso as limitações do próprio instrumento. Já não pode fazer um baixo muito ativo, já não pode fazer tensão com uma nota muito aguda e uma nota muito grave. Com dois você pode fazer tudo. Meu ouvido está sempre ouvindo mais de um instrumento. O barato de compor é você ouvir mais do que uma linha... Duas... Assim você acaba desenvolvendo a capacidade de você arranjar melhor e você poder agrupar mais instrumentos e uma das pessoas que me ajudou talvez nisso tenha sido a presença do Radames que era um cara muito generoso e dava esses conselhos assim... legais. E ele falou assim: “aprende a escrever pra quarteto de cordas que você vai escrever bem.” Radames também não via diferença entre uma música e outra. Música é música... Música ruim, música boa.

Essa coisa do rigor formal você aprende no meio acadêmico. Mas o rigor formal é uma coisa que está muito ligada à música do passado. Na medida em que você vai chegando à música moderna esse rigor formal ele desaparece, né? Você passa a fazer música de outra forma. É curioso que as pessoas cobram do compositor mesmo moderno um rigor formal. Não faz sentido na minha cabeça esse negócio. Mas muitas pessoas também criticam a música popular por não ter forma. Tem forma simples, mas tem forma. Se você pegar o choro, por exemplo, tem forma, tem duas, três partes. Tudo tem uma forma, como não tem? Até canção de música popular tem duas partes. Então é uma besteira esse negócio. Pra você fazer uma música que tenha mais do que três minutos você precisa ter umas considerações formais de como desenvolver, como você vai fazer... Trabalhar dois temas, como desenvolver o segundo ou o primeiro, em fim... Tem muita coisa que a gente traz pra música contemporânea, essas idéias de que tem que ter certa oposição de tensão etc... Na música antiga era... Você vai pra dominante e faz uma segunda parte na dominante como uma contraposição em relação ao primeiro. Mas é uma coisa tonal né? Na música moderna onde o centro tonal ele varia de um lado pra outro você começa a perder esse tipo de referência. Mas meu processo de composição ele vai muito ligado a elaboração melódica e a contraponto. Foi as coisas que sempre mais gostei, mas eu acho que está ligado ao fato de você estar sempre alternando e trabalhando com vozes diferentes. Então eu gosto muito de elabora, mas você vai aprendendo com o tempo. Se você colocar quatro pessoas tocando juntos, todo mundo tá tocando muita coisa... **(fez um gesto indicando que isso não funciona pra ele)** Você tem que aprender a dosar. Acho que é mais ou menos isso que é o teu próprio desenvolvimento, você vai administra essa coisa das vozes como tem que soar. Bons exemplos têm no livro do Paul Hindemith, sensacional esse livro. Ele vai ao básico, no essencial. Tem um exemplo assim, de um pedaço em que a escritura é muito vertical e é tudo mais ou menos com o mesmo ritmo. Ai ele pega aquela coisa e ele começa a redistribuir as vozes com ritmos diferentes. É a mesma coisa, a mesma música, mas fica dez vezes mais interessante. Uma voz vai dando entrada pra outro e as coisas vão se acomodando. É bom aprender a fazer isso também. Então, eu acho que é mais ou menos isso. A questão harmônica... Música popular é muito baseada no II V I, quer dizer, é isso, essencialmente isso. E é claro que eu não consegui fugir disso porque é o que eu sempre ouvi né? Ai chega um momento que você diz, não... Isso é muito corriqueiro. Ai você começa a tentar fugir, você começa a tentar a driblar um pouquinho essa história. Mas as resoluções de frase dentro do que você se propõe a fazer com a música brasileira, acabam sendo muito baseado no II V I. Você pode até fugir desse treco,

mas acaba fazendo aquelas cadências de resolução. O que eu acho muito legal é que o brasileiro tem a capacidade de alterar o contorno melódico e terminar de uma maneira diferente, mesmo fazendo uma cadência estúpida com o V I. Os caras conseguem fazer um negócio inusitado. Eu acho isso muito legal. Esse é um exercício que eu até passo pra mim mesmo, você tem que resolver buscando um contorno e tentando achar algo diferente... Tudo basicamente já foi feito, mas você acaba achando alguma coisa... Eu já usei tudo. Eu também já trabalhei com ostinato e eu gosto muito dessa coisa dos motivos. Eu gosto de trabalhar com célula pequena. **Sim, Aquarelle, por exemplo, né?** É... Eu gosto muito da fusão de ideias. Trabalhar com três até quatro pequenos motivos que você pode intercalar. Eu fiz isso algumas vezes. Eu fiz isso para o Los Angeles quarteto e eles gravaram. É exatamente isso. Cada um tem um motivo e eles se entrelaçam no final. Eu fiz isso também num outro quarteto do Gabriel Bianco. Eles são quatro personalidades daí eu junto e faço uma fusão dos quatro temas. **Eu não conhecia.** Eles gravaram há pouco tempo. Coisa nova, recente. Eu escrevi muito e nos últimos dois anos eu passei a escrever mais. Para o que eu tenho que fazer não me resta muito mais tempo aí pra frente, então se eu quero deixar alguma coisa é agora. Eu tenho um namoro cada vez mais forte com a música brasileira que é uma música muito rica e eu acho que ainda está sendo explorada.

4- Em relação às Jobinianas, poderia descrever alguns procedimentos composicionais que foram utilizados? Elas foram escritas formalmente ou tiveram alguns trechos que surgiram a partir de improvisação?

Quando você pega um fragmento da obra e às vezes você tem... **(cantou uma melodia qualquer)** E você dilata um pouco essas notas, e você altera a harmonia é outro negócio né? **(risos).** **Sim é verdade. Eu tive um pouco de dificuldade para entender como foi usado os fragmentos da música “Águas de Março”, mas a Luiza foi mais fácil.** Essa coisa de quem faz música popular... Não está preocupado com essa coisa da forma né?! E esse reaproveitamento de material eu faço espontaneamente. Eu sempre achei legal essa coisa de trabalhar... Eu tive uma grande professora que foi a Esther Scliar nesse sentido. Não no tempo de aula com a Esther, porque a Esther era muito doida e acabou se suicidando. Morreu estupidamente porque ela ascendeu o gás e se matou. Eu estava tendo aula com ela a uns seis, oito meses por aí. Mas era uma aula maravilhosa. Ela empolgava muito o aluno a buscar essa coisa de elaboração. Ela dava exercícios pra gente fazer e buscar essa elaboração melódica e era difícil às vezes. Muito complicado de achar. Aí também é um capricho você poder fazer algo que você pensa que ninguém vai ver **(risos).**

Essa foi a dois (Jobiniana). A três... Eu na verdade queria fazer uma coisa contínua de música de câmara. Mas a três foi um cara que pediu pra eu escrever e acho que ele acabou nem gravando. Acho que ele não gostou. Que foi o Ricardo Cobo, um violonista colombiano muito bom. Ai eu fiz e ali tava misturado. Peguei o “Desafinado” e fui fazer vários processos ai de elaboração. Tem até diferenças de oitava. Eu não me lembro exatamente, mas tem sempre essa coisa da questão rítmica. Eu gostava muito da Stone Flower e até cheguei a usar. **No caso do número quatro.** Exato. Tem essa coisa do ritmo que está presente. Nessa época a presença do Leo (**Leo Brouwer**) era muito marcante pra quem ta querendo escrever e tá querendo aprender. Eu acabei usando umas coisas dele. Eu acho legal... Não me arrependo de ter feito. Eu usei na “Sonata” também. Uma sonata que eu escrevi. Ali foi... No caso da sonata foi até interessante. Eu achava que ele (**Brouwer**) tinha usado aquela célula muito pouco e aquela célula não era dele. Era uma coisa que já tinha e ele usou de outra pessoa. Eu falei: “vou usar isso daqui e vou explorar o máximo que eu puder”. Eu fiz e até que ficou bacana. **Você poderia explicar um pouco o processo? A dois também... Como você fez pra omitir as melodias?** Eu faço uma brincadeira com um aluninho meu. Ele escolhe uma música que está escrita em dois ou em quatro e faço-a em três, certo? Parece fácil pra quem tá acostumando, mas as pessoas não conseguem dilatar, por exemplo, o que vai fazer valer mais tempo? Como você faz o negocio que tá em quatro virar três? Mas pô... Você aprende a diminuir os valores ou aumentar. Ai faz algo de dois vira cinco. Você tá entendendo? Você tem que começar a dilatar. Depois que você dilata mesmo assim a melodia está sempre presente. Agora vamos fazer o seguinte, vamos mudar a harmonia. Você muda a referência harmônica, vira outra música. Agora pô... Ai você pode trazer a pergunta: “É a mesma música?” É e não é... Uma coisa que alguns compositores dizem é que você pode não se apropriar da idéias dos outros, mas você pode pegar a idéias dos outros e fazê-la virar sua. Porque você não vai fazer a mesma coisa que ele fez. Você vai partir de uma idéia e desenvolver de outra forma. Não se pode acusar de plágio quando, por exemplo: “pô... o cara fez uma casa com uma pintura X e outro fez outra casa”. Ele está copiando aquele primeiro? Não. Casas têm paredes, tem não sei o que... Você tem idéias parecidas, mas o resultado é outro. Essa coisa da melodia pura é outra história... ser uma bom melodista. Isso ai nem todo mundo é. Acho que uma das coisas que tem é você ser um bom melodista. Isso ai é natural... Tem gente que sabe música pra caramba e não consegui escrever bonito, ou então faz um negócio muito comum. Mesmo dentro da música tonal se você conseguir fazer algo que pare em pé sozinho, diferente das outras coisas, é muito difícil. A jobiniana

3, eu fiz aquela coisa de namorar um pouquinho com a escritura moderna. A tentativa não era de esconder o “Desafinado” e está claro e evidente. **Bem direto.** Sim. Mas tem essa coisa da escritura né... o negócio de... faço sem compasso e assim fica mais moderno. A Jobiniana 4, foi um namoro com a harmonia, mas aí eu exagerei na harmonia. Acho que o Jobim nunca faria essa harmonia que tá aqui. Mas parte... Como se você pegasse o tipo de harmonia que você está com ela ali e vou estender pra outros lados. **Como?** Acho que ali você pode ver que não tem II V I ali. Tem tipo assim... Resoluções harmônicas que tem a ver com a música dele. Ali foi deliberadamente “não vou fazer”. E... Pra fazer sentido e ser uma homenagem a Jobim, tem a questão da melodia que é a melodia da segunda seção da peça... **(Cantou uma melodia).** É estilo uma melodia que podia ser parecida com coisas do Jobim, harmonia muito parecida com o universo dele e a terceira, quarta parte da música dele que acaba com a rítmica que tem o “Stone flower”.

5- Suas obras são consideradas de caráter híbrido e o Brasil é visto por muitos autores como um país de múltiplas manifestações culturais que aconteceram e vêm acontecendo no decorrer dos anos. Por exemplo, tivemos o nacionalismo, a vanguarda, compositores neoclássicos, pós-modernos, entre outros. Você se considera pertencente ou tem simpatia por alguma vertente?

Eu não sei... Porque as pessoas têm essa coisa do rótulo e você fazer parte de um movimento. Tem a ver às vezes com o tempo que você está atuando. Mas eu acho que o que era possível prever, por exemplo, no Brasil, desde os anos 80 é que essa coisa do compositor erudito estava meio que no final. Acho que houve um afastamento muito grande da própria... Da coisa da música do Brasil. A ponto dos compositores que se afastaram não conseguirem voltar. Você se afasta muito e depois você não tem a pegada de voltar. Os caras continuaram fazendo música popular que é a vocação do brasileiro, eu acho. Eles conseguiram uma bagagem que é suficiente para eles poderem fazer coisas. Se pegar, por exemplo: Paulo Belinatti ou o próprio Marco, eles estão escrevendo agora com orquestra. **Algo mais refinado né? Mas não perdem o fio da meada no universo da música brasileira.** Aham, tem a ver com o universo deles que eles trabalharam bastante. E eu acho que é mais por aí, entendeu? Essa coisa do... Porque você não vai competir com o espaço a fora, quer dizer, o mundo está dividido agora mesmo nessa coisa que a gente achava de música era uma evolução linear. Assim que eu aprendi quando eu entrei na escola. Existe um processo linear e uma coisa sempre atrás da outra. Depois que os americanos vieram com o minimalismo, houve um break nisso né!? Porque a escola européia num entrou, não tem minimalismo nela. Eles continuaram na

vanguarda deles e aquela coisa que é muito fechada. A música continua acontecendo, quer dizer, os compositores de vanguarda e os compositores modernos têm muito uma questão de música de efeito hoje, quer dizer, o que mais tem, por exemplo, eu fui recentemente a Chicago e tem uma feira anual que fazem agora de música contemporânea. Tinha muita coisa interessante e foi à semana toda assim. Compositores só ali da região. Mas a coisa mais bacana que aconteceu ali, por incrível que pareça, foi um quinteto de berimbau. De um cara que confessou que quando ele viu o Nana tocar berimbau ele ficou apaixonado e o cara pegou aquela idéia do berimbau e começou a escrever pro berimbau. Cada um tem um papel, se você bate no seu tempo você consegue criar música assim. Eles fazem coisas incríveis, eles os afinam e são cinco ou seis berimbaus. Fazem um negócio ali meio minimalista, mas é muito bacana. Tem muita coisa cênica também então foi legal, muito legal. Foi muito interessante. Mas você vê assim pô, que tem muita coisa que tão fazendo hoje e que era feito há vinte anos ou trinta anos atrás, então não mudou muito. Esse tipo de música que é muito experimental não tem uma coisa de referência que você vai lembrar, entendeu? Fica aquele monte de experiência sonora e você não se lembra de nada no final das contas. É a mesma coisa de uma paulada... O cara toca um gongo e você diz: “pô, lembra um gongo”. Quando você não reconhece a própria música aí começa a ficar grave. Eu vi isso acontecer. Em um concurso pra piano de música contemporânea, os caras mesmos que eram compositores não reconhecerem a própria música. Você ouve aquele monte de nota e beat diferente e não sei o que... Eu já fiz parte do júri de composição... Concurso para quarteto de cordas de música contemporânea. Você olha assim... É legal no papel e as músicas que são vitoriosas são as de “look better”. Tem melhor aparência. Não é a que soa melhor. Aquele compositor: Garcia Abril, compositor espanhol. Ele fazia parte desse júri e aí no final ele estava tão decepcionado com o material e era muita coisa... Violão com quarteto de cordas. Ele dizia assim: “Essas músicas que são finalistas são todas hermanitas”. Agora, não sou crítico disso, porque tem coisa que funciona e que é legal. Mas eu não acho que é cristalizar essa forma e achar que isso é que aponta pra vanguarda lá mais pra frente. Acho que hoje, o que está acontecendo em música é essa coisa da globalização musical. Eu acho bacana quando você faz um negócio e tem gente que acha aquilo bacana e tentar reproduzir o que você fez. Não que eu tenha feito algo novo, não fiz nada novo, mas eu acho que essa coisa de você aposta um pouco no que a gente chama de música popular do Brasil e você mesclarem isso com os elementos de composição erudita... Desse jeito pouca gente fez. Você tem coisas mais formais e todo compositor de música brasileira fez, mas foi muito mais formal do que eu faço. Fica uma música um pouco mais acessível eu acho. E parece que a idéia era a sua né? Acho que você

faz música para as pessoas ouvirem e eu acho que é por aí. Eu acho legal, por exemplo, eu não acompanho o que tá acontecendo aqui no Brasil em termos de música contemporânea. Sai daqui nos anos 80 e acompanhava mais ou menos. Eu sei que tem, embora eu saiba que muita gente também saiu e foi estudar fora. Eu sei que tem compositores que são ótimos e tão vivendo fora do Brasil. Mas eles nem voltam porque não tem campo no Brasil. Mas o compromisso deles não é com música brasileira, é com música... Arthur Campela tem compromisso com coisas novas. É meio difícil fazer coisas novas. Mas é a preocupação de todo mundo que está envolvido com arte mais no meio acadêmico. Acontece em festivais de teatro, artes cênicas e tal e o pessoal faz, mas é difícil. O mesmo acontece com música. Aqui no Brasil. Por exemplo, tinha as coisas do Edino. Acho que até hoje é o Edino que organiza a tal da bienal. E não mudou... quais são os compositores que estão aí. Ainda é o Edino, o Marlos, o Antunes... o mesmo pessoal que existia a trinta anos atrás. Tem alguém novo? Se tiver alguém novo eles estão fora do Brasil. Fazendo música contemporânea, música erudita. A minha filha, por exemplo, está fazendo um trabalho lindo como compositora. Está sendo respeitada... Não sei se você conhece o trabalho que ela faz. **Sim, eu conheço.** Está indo muito bem porque ela está fazendo uma carreira legal e trabalhando com grupos interessantes. E ela está ligada e muito mais ligada do que eu. A ligação dela é com o mundo da música mesmo. Eu tenho ligação com o mundo do violão. É aí que ainda posso criar alguma coisa. **Mas esse também é o mundo da música.** Mas é um universo a parte, você sabe que é... Mas ela briga até comigo, pois se ela escreve uma coisa cadência assim como eu escrevo ela é morta no dia seguinte (risos). “Eu não posso escrever um negócio desses... O pessoal vai me massacrar logo de cara.” Ela tem razão. Tem o grupo de Nova York que se protege... Porque tem dinheiro pra fazer esse tipo de coisa. Tem muita coisa que paga e aqui no Brasil não tem. Então é difícil você pensar aqui no Brasil em termos de movimento porque eles não existem mais. O Edino uma vez me contou que tinha uma dificuldade de conseguir dinheiro e fazer a bienal. Ele foi conversar com o patrocinador e explicou como era, falou sobre a música contemporânea. E o cara perguntou: “Vai ter o Paco d’ Lucia?” e ele disse: “Não, é música contemporânea brasileira...” Não entrava na cabeça. Teve que fazer um acordo, trazendo um cara desses pra conseguir o apoio. Aqui tem que improvisar muito.

6- Poderia falar um pouco sobre sua atual produção enquanto compositor?

Eu to escrevendo legal. Essa série eu também vou levar adiante. Refiro-me a “Série Brasileira”. Eu fiz quatro e agora estou na quinta. Eu publiquei três delas, mas eu fico com preguiça de pegar aquela coisa antiga e revisitar pra publicar... Um dia eu faço. Você **tem uns**

trabalhos interessantes com orquestra. Pretende continuar? Sim, eu quero escrever pra outros instrumentos. Agora estou fazendo um pra Cello. **Tem um nome?** Eu to querendo chamar de “Quadros do Brasil”. Eu fiz dois movimentos. Um tem uma mistura de Choro e Valsa, mas é muito formal. Tipo... Música do século XIX hiper formal... Com a forma mesmo acadêmica de escrita do século XIX. Tem uma modinha já do século XX, mas é uma modinha meio Jobiniana (Moderna). **Por que você decidiu fazer esse tipo de composição?** Porque o cara que disse que tocaria falou pra eu escrever música brasileira, então vou escrever música brasileira. Mas essa pessoa disse: “escreve aí” e eu disse: “vou escrever o que?”, me respondeu “escreve o que você sabe melhor... Música brasileira, aí não tem erro.” Se você for escrever música pra não ser tocada não faz sentido. Antigamente os caras escreviam, não decolava e nem era tocada ou era tocada muito tempo depois que o cara ia embora (**depois da morte do compositor**). Hoje em dia vou escrever música pra não ser tocada? Vai ser engavetada. Vai pra dentro da gaveta. Também tenho obras pra quatro violões, para dois e tenho pra um. Pra dois eu tenho três coisas... E pra um tenho... Mas vou fazer mais... Tenho tempo.

Armando César da Silva

11 de julho de 2017

Anexo 4**TERMO DE CONSENTIMENTO**

Eu _____, compositor e integrante do Duo Assad, declaro estar ciente das propostas da referida pesquisa e autorizo o pós-graduando Armando César da Silva e professor Celso Luiz de Araujo Cintra a utilizarem os dados coletados através de entrevistas para fins de publicação e apresentação em eventos acadêmico-científicos, desde que esta utilização não acarrete prejuízos a mim ou a qualquer pessoa.

Uberlândia, ____ de _____ de 2017.

Assinatura