



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

DANIEL PIRES DE PAULA

**O ERNESTO NAZARETH DE SÉRGIO ASSAD:  
UM ESTUDO DE PROCEDIMENTOS DE REELABORAÇÃO AO VIOLÃO**

Uberlândia-MG

2021

DANIEL PIRES DE PAULA

**O ERNESTO NAZARETH DE SÉRGIO ASSAD:  
UM ESTUDO DE PROCEDIMENTOS DE REELABORAÇÃO AO VIOLÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música – Mestrado Acadêmico – do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial 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. Maurício Tadeu dos Santos Orosco.

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU  
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

P324 Paula, Daniel Pires de, 1988-  
2021 O Ernesto Nazareth de Sérgio Assad [recurso eletrônico] : Um estudo de procedimentos de reelaboração ao violão / Daniel Pires de Paula. - 2021.

Orientador: Maurício Tadeu dos Santos Orosco.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Música.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2021.312>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. Música. I. Orosco, Maurício Tadeu dos Santos, 1973-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Música. III. Título.

CDU: 78

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**  
 Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Música  
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1V, Sala 5 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902  
 Telefone: (34) 3239-4522 - www.ppgmu.iarte.ufu.br - ppgmus@ufu.br



### ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Música				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico - PPGMU/UFU				
Data:	20 de julho de 2021	Hora de início:	14:15	Hora de encerramento:	16:10
Matrícula do Discente:	11922MUS005				
Nome do Discente:	Daniel Pires de Paula				
Título do Trabalho:	O ERNESTO NAZARETH DE SÉRGIO ASSAD: um estudo de procedimentos de reelaboração ao violão				
Área de concentração:	Música				
Linha de pesquisa:	Processos analíticos, criativos, interpretativos e historiográficos em música.				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	O repertório violonístico e a performance: estudos de revisão crítica.				

Reuniu-se via web conferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Música, assim composta: Professores Doutores: Fabio Scarduelli (UNESPAR / EMBAP); Daniel Luís Barreiro (PPGMU/IARTE-UFU); Maurício Tadeu dos Santos Orosco, orientador do candidato.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Maurício Tadeu dos Santos Orosco, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.

Documento assinado eletronicamente por **Mauricio Tadeu Dos Santos Orosco, Professor(a) do**



**Magistério Superior**, em 20/07/2021, às 16:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Daniel Luis Barreiro, Professor(a) do Magistério Superior**, em 20/07/2021, às 16:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fabio Scarduelli, Usuário Externo**, em 20/07/2021, às 16:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://www.sei.ufu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2916438** e o código CRC **604C5387**.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, pela força e energia que possibilitaram a realização desse trabalho nesse momento tão difícil que o mundo está passando.

À minha noiva Fernanda Mendes, pelo companheirismo, amor, amizade e aconselhamento, sempre me incentivando, motivando e ajudando. Obrigado por tanta dedicação!

Aos meus pais, Moisés Gonçalves e Vanda Pires pelo apoio durante toda minha vida.

À minha irmã pela motivação e essencial ajuda na etapa final desta pesquisa. Muito obrigado!

Ao meu orientador, professor Dr. Maurício Orosco pela valiosa e dedicada contribuição neste trabalho. Obrigado pela motivação e amizade!

Aos professores, Lília Neves, José Soares, Daniel Luís Barreiro, Raphael Ferreira e Maurício Orosco pelos conhecimentos divididos durante as disciplinas do mestrado.

À banca examinadora, Dr. Fábio Scarduelli e Dr. Daniel Luís Barreiro pelas valiosas observações e também ao suplente Carlos Menezes Jr pela disponibilidade.

À Sérgio Assad e Marc Teicholz pelas valiosas contribuições.

À CAPES pela concessão da bolsa de estudos.

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo desvendar os procedimentos técnicos e musicais de Sérgio Assad presentes em suas transcrições para o violão a partir das obras de Ernesto Nazareth que compõem o álbum de partituras *The music of Ernesto Nazareth*. Tal pesquisa se deu via análise comparativa de partituras, bem como de gravações das obras, recursos estes que permitiram identificar e sistematizar os procedimentos, amparados pelos fundamentos teóricos de Flávia Pereira acerca de reelaboração musical e conceitos relativos ao idiomatismo violonístico de Fábio Scarduelli e Sérgio Ribeiro. No percurso de nossa proposta, percebemos uma considerável liberdade para com a escrita de Nazareth, mas cujo resultado final preserva efeitos análogos aos originais, ou mesmo novos efeitos, ressignificando as relações de contrastes entre seções em algumas das obras. Após uma contextualização sobre reelaboração musical, o leitor encontrará um panorama de categorias de procedimentos permeando todo o álbum, bem como a análise específica de três obras representativas que ilustram também como Assad emprega suas soluções.

**Palavras-chave:** Sérgio Assad; Ernesto Nazareth; Análise musical; Transcrição; Idiomatismo.

## ABSTRACT

This work aims to unveil Sérgio Assad's technical and musical procedures present in his classical guitar transcriptions, based on the works by Ernesto Nazareth that make up the musical score album *The music of Ernesto Nazareth*. Such research was carried out by comparative analysis of scores, as well as recordings of the works, resources that allowed us to identify and systematize the procedures, supported by the theoretical foundations of Flávia Pereira about musical re-elaboration and concepts related to the classical guitar idiomatism by Fábio Scarduelli and Sérgio Ribeiro. In the course of our proposal, we noticed a considerable freedom towards Nazareth's writing, but which final result preserves similar effects to the original ones, or even new effects, giving new meaning to the relations of contrasts between sections in some of the works. After a contextualization of musical re-elaboration, the reader will find an overview of the categories of procedures pervading the entire album, as well as specific analyzes of three representative works, which also illustrate how Assad uses his solutions.

Keywords: Sérgio Assad; Ernesto Nazareth; Musical analysis; Transcription; Idiomatism.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Carinhoso</i> de Pixinguinha, adaptada ao violão por Isaías Savio.....	18
Figura 2 – Partitura de <i>Escorregando</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 5 a 12.....	25
Figura 3 – Partitura de <i>Batuque</i> transcrição de Sérgio Assad – Idiomatismo explícito.....	31
Figura 4 – Partitura de <i>Eponina</i> , transcrição de Sérgio Assad – Idiomatização.....	32
Figura 5 – Partitura de <i>Pinguim</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 56 e 57.....	33
Figura 6 – Partitura de <i>Expansiva</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 33 a 35.....	34
Figura 7 – Partitura de <i>Feitiço</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 23 a 28.....	39
Figura 8 – Partitura de <i>Mandinga</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 5 a 12.....	40
Figura 9 – Partitura de <i>Confidências</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 132 a 134.....	41
Figura 10 – <i>Escorregando</i> compasso 60 e <i>Turbilhão de Beijos</i> compasso 102.....	42
Figura 11 – Partitura de <i>Pinguim</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 1 a 5.....	43
Figura 12 – Partitura de <i>Celestial</i> , transcrição de Sérgio Assad. Compassos 14 a 19.....	44
Figura 13 – Partitura de <i>Batuque</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 121 a 123.....	45
Figura 14 – Partitura de <i>Batuque</i> , transcrição de Assad – Compasso 73 a 76.....	47
Figura 15 – Partitura de <i>Sarambeque</i> , transcrição de Assad – compassos 4 a 9.....	48
Figura 16 – Partitura de <i>Eponina</i> , transcrição de Sérgio – compassos 28 a 31.....	49
Figura 17 – Partitura de <i>Celestial</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 55 a 58.....	50
Figura 18 – Partitura de <i>Escorregando</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 44, 46 e 48.....	51
Figura 19 – Partitura de <i>Mandinga</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 25 a 28.....	52
Figura 20 – Partitura de <i>Pinguim</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 3, 4 e 18 a 21.....	53
Figura 21 – Partitura de <i>Feitiço</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 17 a 20.....	54
Figura 22 – Partitura de <i>Eponina</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 1 a 5.....	55
Figura 23 – Partitura de <i>Eponina</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 28 a 32, 92 a 96 e 18 a 22.....	57
Figura 24 – Partitura de <i>Ensimismado</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 10, 12, 15 e 19.....	58
Figura 25 – Partitura de <i>Confidências</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 1 a 4.....	59
Figura 26 – Partitura de <i>Confidências</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 21 a 24.....	60
Figura 27 – Partitura de <i>Confidências</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 37 a 40.....	61

Figura 28 – Partitura de <i>Turbilhão de beijos</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 2 a 4 e 14 a 16.....	62
Figura 29 – Partitura de <i>Pinguim</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 52 a 54.....	68
Figura 30 – Partitura de <i>Pinguim</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 1 a 5 e 13 a 15.....	69
Figura 31 – Partitura de <i>Pinguim</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 24 ao 26.....	70
Figura 32 – Partitura de <i>Pinguim</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 19, 23 e 27.....	71
Figura 33 – Partitura de <i>Pinguim</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 48 a 53.....	72
Figura 34 – Partitura de <i>Pinguim</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 52 e 54.....	73
Figura 35 – Partitura de <i>Pinguim</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 1 a 8/seção A.....	75
Figura 36 – Partitura de <i>Pinguim</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 18 a 24.....	77
Figura 37 – Partitura de <i>Pinguim</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 60 a 66.....	78
Figura 38 – Partitura de <i>Confidências</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 65 a 70.....	79
Figura 39 – Partitura de <i>Confidências</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 33 a 39.....	80
Figura 40 – Partitura de <i>Confidências</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 132 a 134.....	81
Figura 41 – Partitura de <i>Confidências</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 27 a 30 e 1 a 4.....	82
Figura 42 – Partitura de <i>Confidências</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 1 a 4 e 17 a 20.....	83
Figura 43 – Partitura de <i>Confidências</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 1 a 4.....	84
Figura 44 – Partitura de <i>Confidências</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 4, 8 e 16.....	85
Figura 45 – Partitura de <i>Confidências</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 3 a 7.....	86
Figura 46 – Partitura de <i>Confidências</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 5, 6, 9, 10, 22, 23.....	86
Figura 47 – Partitura de <i>Confidências</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 33 a 35.....	87
Figura 48 – Partitura de <i>Confidências</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 33 a 35.....	88
Figura 49 – Partitura de <i>Confidências</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 33 35 45.....	88
Figura 50 – Partitura de <i>Confidências</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 65 a 68.....	89
Figura 51 – Partitura de <i>Confidências</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 10 a 106.....	90
Figura 52 – Partitura de <i>Confidências</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 1 a 8.....	92
Figura 53 – Partitura de <i>Confidências</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 1 a 4 e 33 a 36.....	93
Figura 54 – Partitura de <i>Confidências</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 73 a 76.....	94
Figura 55 – Partitura de <i>Confidências</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 65 a 70.....	95
Figura 56 – Partitura de <i>Confidências</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 97 a 100.....	95

Figura 57 – Partitura de <i>Brejeiro</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 1 a 4.....	98
Figura 58 – Partitura de <i>Brejeiro</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 5 a 8.....	99
Figura 59 – Partitura de <i>Brejeiro</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 13 a 18.....	100
Figura 60 – Partitura de <i>Brejeiro</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 21 a 24.....	101
Figura 61 – Partitura de <i>Brejeiro</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 20-21 e 24–25....	102
Figura 62 – Partitura de <i>Brejeiro</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 13 a 16 e 29 a 32.....	103
Figura 63 – Partitura de <i>Brejeiro</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 37 a 40.....	104
Figura 64 – Partitura de <i>Brejeiro</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 41, 42 e 44, 45....	104
Figura 65 – Partitura de <i>Brejeiro</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 49 a 52.....	105
Figura 66 – Partitura de <i>Brejeiro</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 13 a 16, 29 a 32, 65 a 68.....	106
Figura 67 – Partitura de <i>Brejeiro</i> , transcrição de Sérgio Assad – compassos 13 a 16 e 65 a 68.....	107
Figura 68 – Partitura de <i>Brejeiro</i> , transcrição de Sérgio Assad compasso 20.....	118

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1 – Indicação dos aspectos alterados.....	24
Tabela 2 – Comparação de tonalidades – idiomatismo implícito.....	29
Tabela 3 – Presença de procedimentos no álbum.....	65

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
<b>CAPÍTULO 1</b>	
1. REELABORAÇÃO MUSICAL, IDIOMATISMO E GRAVAÇÕES.....	17
1.1 PRÁTICAS DE REELABORAÇÃO.....	17
1.2 TRANSCRIÇÃO E ARRANJO.....	20
1.3 IDIOMATISMO, IDIOMATIZAÇÃO E RENDIMENTO SONORO.....	28
1.4 GRAVAÇÕES COMO SUPORTE PARA AS ANÁLISES .....	35
<b>CAPÍTULO 2</b>	
2. CATEGORIAS DE PROCEDIMENTOS – Uma sistematização do autor.....	37
2.1 PROCEDIMENTOS IDIOMÁTICOS.....	37
Categoria 1 Recursos idiomáticos implícitos.....	38
Categoria 2 Recursos idiomáticos explícitos.....	39
• Categoria 2.1 Escolha de tonalidade como proposição de efeitos musicais.....	40
• Categoria 2.2 Acréscimo de harmônicos como ampliação de tessitura.....	41
• Categoria 2.3 Utilização de harmônicos de maneira ornamental.....	42
• Categoria 2.4 Ligados.....	42
• Categoria 2.5 Ornamentação (Mordente) .....	43
• Categoria 2.6 Rasgueado.....	44
2.2 PROCEDIMENTOS INVENTIVOS.....	45
• Categoria 2.2.1 Rarefação.....	46
• Categoria 2.2.2 Linearização de blocos.....	47
• Categoria 2.2.3 Reorganização em arpejos.....	48
• Categoria 2.2.4 Aglutinação de planos.....	49
• Categoria 2.2.5 Intercalação de planos.....	50
• Categoria 2.2.6 Destaque melódico.....	51
• Categoria 2.2.7 Conectivos técnicos de continuidade.....	52
• Categoria 2.2.8 Rítmica cadenciada intra-posições (“Swingzação”) .....	53
• Categoria 2.2.9 Ornamentação.....	54
• Categoria 2.2.10 Reapresentação variada.....	56
• Categoria 2.2.11 Remanejamento/desenvolvimento de materiais da composição.....	57
• Categoria 2.2.12 Realce de contrastes entre as seções.....	58
• Categoria 2.2.13 Idiomatização dentro do gênero musical.....	62
2.3 - SÍNTESE DOS RECURSOS IDENTIFICADOS.....	64

## **CAPÍTULO 3**

<b>3. ANÁLISE DE TRÊS REELABORAÇÕES REPRESENTATIVAS.....</b>	<b>66</b>
<b>3.1 PINGUIM.....</b>	<b>66</b>
<b>3.1.1 Aspectos Ferramentais.....</b>	<b>67</b>
<b>3.1.2 Aspectos Estruturais.....</b>	<b>74</b>
<b>3.2 CONFIDÊNCIAS.....</b>	<b>79</b>
<b>3.2.1 Aspectos Ferramentais.....</b>	<b>79</b>
<b>3.2.2 Aspectos Estruturais.....</b>	<b>90</b>
<b>3.3 BREJEIRO.....</b>	<b>97</b>
<b>3.3.1 Aspectos Ferramentais.....</b>	<b>97</b>
<b>3.3.2 Aspectos Estruturais.....</b>	<b>107</b>
<b>4. CONCLUSÃO.....</b>	<b>110</b>
<b>5. REFERÊNCIAS.....</b>	<b>112</b>

## INTRODUÇÃO

As práticas de reelaborações musicais, especialmente as de arranjo e transcrição, contribuíram significativamente para a ampliação da literatura do violão, possibilitando a execução de obras que foram originalmente destinadas a outro meio instrumental. Além de permitirem um maior envolvimento dos violonistas com obras de importantes compositores da história da música ocidental, tais práticas atenderam diversas outras finalidades na história do instrumento. Desde o provimento de versões que permitiram a execução do repertório vocal da renascença (BARBEITAS, 2000, p. 89), as reelaborações se estenderam até o período atual propiciando soluções arrojadas ao repertório mais recente (GLOEDEN, 2008, p. 74).

Nesse interim, a transcrição passou por um status aparentado de composição (no Classicismo), a exemplo das *Six airs choisis de l'opéra*, de Mozart (*la Flûte Magique*), op. 19 de Fernando Sor (1778-1839)<sup>1</sup>, explorando “procedimentos mais literais” (GLOEDEN, 2008, p. 117), ou das seis *Rossiniane* op. 119-124, de Mauro Giuliani (1781-1829), “de caráter virtuosístico e rapsódico”. E, conforme outros apontamentos do mesmo autor (GLOEDEN, 1996, p. 54), tal procedimento atendeu a necessidade básica de repertório com Francisco Tárrega (1852-1909) e seguiu aperfeiçoando-se enquanto instância artística com Miguel Llobet (1878-1938).

Independentemente das diferentes razões que alicerçaram as práticas de reelaboração musical através dos tempos, é inegável a ampliação ocorrida no repertório bem como o estímulo artesanal gerado pelo processo sobre os instrumentistas. Sob essa ótica, segundo Orosco (2013, p. 22), o contato com um repertório não original do violão via práticas de reelaboração ronda a formação dos violonistas há muito tempo, de modo a deixá-lo “cada vez mais habituado em lidar com adaptações e obras originais tecnicamente lacunares”. Para o professor pesquisador, isso propiciou ferramentas que enriqueceram o arsenal técnico e musical dos violonistas em suas práticas musicais diversas.

O interesse aqui, comungado pelo autor da presente dissertação, é que o artesanato da prática interpretativa, revisando materiais para performance bem como alterações em partituras originais intencionando melhor exequibilidade e resultado sonoro, é semelhante senão idêntico aos das práticas de reelaboração. Disto, concluímos a força secular da transcrição para o

---

<sup>1</sup> O que apontamos/nomeamos aqui como status de procedimento composicional refere-se ao entendimento do que Gloeden apresenta em sua fala, de certo modo, referindo-se a estas obras originais citadas como também reconhecíveis em um formato de transcrição, uma vez que exploram temas conhecidos.

instrumento como algo decisivo na construção de suas práticas e repertório, e no que concerne ao nosso tema, perpetuando e lapidando soluções musicais ao longo do tempo. Diante da importância da temática para a prática do instrumento, surgiu em nós a motivação de entender como se dão os processos de reelaboração musical para violão de Sérgio Assad em obras de Ernesto Nazareth presentes no álbum de partituras *The Music of Ernesto Nazareth* (2014).

Sérgio Assad nasceu em 1952 e possui uma sólida carreira como concertista ao lado de Odair Assad, seu irmão mais novo, com quem integra um dos mais influentes e importantes duos de violões da atualidade segundo a crítica especializada. Desde muito jovem, Sérgio Assad tem contribuído para o aumento da literatura do violão com obras originais e inúmeros arranjos e transcrições. Esta prática teria sido intensificada nos últimos anos, visto que nas últimas décadas, o músico tem concentrado a maior parte de seus esforços na construção de um repertório para duo de violões. Como compositor, possui mais de cinquenta obras para violão e mais de trezentas reelaborações. Dentre suas obras mais conhecidas podemos citar a *Suíte Aquarelle*, que foi peça de confronto no concurso promovido pela *Guitar Foundation of America* – GFA em 2002, e a *Fantasia Carioca*.

O álbum de reelaborações *The Music of Ernesto Nazareth* (2014), objeto de pesquisa deste trabalho, é composto por dezesseis obras, todas em nível arrojado de elaboração técnico-musical. Nessas obras, Sérgio Assad lida a todo momento com os limites e possibilidades do violão apresentando soluções simples em diversas ocasiões, mas também outras extremamente criativas, e por vezes ousadas, que extrapolam o conceito de uma simples adaptação.

É importante ressaltar que no ano de 2016, dois anos após a publicação do álbum, o violonista Marc Teicholz (autor das gravações presentes no álbum) gravou as dezesseis peças no CD *Celestial The music of Ernesto Nazareth*. As gravações de Teicholz viabilizam acesso a uma interpretação de referência orientada passo a passo por Sérgio Assad (que produziu tal CD), possibilitando uma apreciação aprofundada da obra, de sua funcionalidade, de sua complexidade em vários níveis e da expressão pretendida pelo autor. Estes registros complementam significativamente o entendimento dos processos utilizados por Sérgio Assad, permitindo confirmar a avaliação dos impactos locais e intrasseções das soluções de modo geral.

O percurso metodológico do presente trabalho enveredou, portanto, por duas frentes de análises visando entender os processos presentes nas transcrições de Assad. A primeira e principal delas constitui-se de uma análise comparativa documental entre as partituras de Assad e os originais de Nazareth para piano. É aqui o momento em que identificamos e classificamos as soluções como um todo de Sérgio Assad em suas reelaborações, tanto a partir de um âmbito



mais técnico-idiomático violonístico, ou seja, a partir do funcionamento direto do instrumento, buscando entender os vários processos demandados (a exemplo de inversões de acordes, alterações de durações, mudanças de tessitura, adequações de oitavas, encadeamento de acordes, conduções de vozes, abordagens idiomáticas ao violão), quanto em uma abordagem inventiva, a partir destes mesmos elementos, perceptível quando o autor formula novos padrões musicais como fragmentos melódicos secundários. É possível observar, inclusive, variações de ideias presentes (antes repetidas no original), valorização de contornos originais e/ou de segmentos do acompanhamento etc, de maneira a impactar a obra de modo mais amplo. Este percurso metodológico contou também com nossa própria prática das obras ao violão, por onde confirmamos ou refutamos impressões relativas à funcionalidade de passagens complexas em diversos momentos da escrita. Ademais, a verificação dos andamentos e timbres foi beneficiada pela investigação por meio desse exercício ao violão.

A segunda frente de análise, complementar, compreendeu a escuta das gravações de obras originais ao piano e das versões de Assad via Teicholz, como dissemos, para confirmar avaliações dos impactos proporcionados pelas soluções de Assad. Partindo do entendimento de que a expressão do violonista foi guiada pelo autor das reelaborações, buscamos entender como as soluções equilibram as seções das obras. Este novo equilíbrio, por vezes, distinto do original, é alcançado tanto por materiais oriundos do funcionamento técnico do instrumento, quanto via realce de materiais originais apenas adaptados – quando não especialmente elaborados/compostos exclusivamente para o contexto.

A partir desta abordagem, esta dissertação compreende três capítulos. O primeiro, nosso referencial teórico, apresenta inicialmente uma discussão acerca do que caracteriza as práticas de arranjo e transcrição que, em muitos casos, são equivocadamente tratadas como sinônimos por terem seus limites não muito bem delimitados. Para tanto, adotamos principalmente a tese de Flávia Pereira (2011), pesquisadora da área de musicologia pela Universidade de São Paulo, junto às proposições de diversos outros autores, sobretudo a partir da organização da autora que dividiu os tipos de reelaboração tendo como base os aspectos ferramentais e os aspectos estruturais aqui utilizados para a compreensão das classes de soluções por Sérgio Assad.

Abordamos ainda os conceitos de idiomatismo aplicados ao violão quanto aos aspectos relacionados ao funcionamento do instrumento, dos escritos de Fabio Scarduelli (2007), bem como lançamos mão do trabalho de Sérgio Ribeiro (2014), que estende tal conceito a processos criativos via proposição de padrões musicais nas reelaborações. Ambos os autores fornecem indiretamente subsídios tanto para as análises que ocorrem no capítulo 3, ajudando-nos a compreender o que é e como se dá o rendimento sonoro da escrita de Sérgio Assad com suas

propostas inventivas, quanto para a nossa formulação de categorias técnicas presentes no capítulo 2. Ainda no capítulo 1, pontuamos a importância das gravações para a confirmação de nossas impressões e dados resultantes das análises comparativas que ocorrem no capítulo 3.

O Capítulo 2 corresponde a uma sistematização dos elementos em categorias de maneira a se visualizar de modo prático todo o procedimental de Sérgio Assad em suas dezesseis reelaborações a partir de obras de Nazareth. Este item representa todos os tipos de soluções que pudemos coletar em nossas análises identificados via análise comparativa de partituras bem como consultas a gravações de Teicholz e interpretações diversas ao piano. Os procedimentos identificados estão organizados neste capítulo em duas grandes classes. O primeiro deles, denominado por nós *Procedimentos idiomáticos* lida especificamente com aspectos inerentes ao idiomatismo implícito e explícito, abordando elementos comuns ao funcionalismo intrínseco do violão, tais como a presença de ligados, harmônicos, escolhas de tonalidades entre outros. A segunda classe, *Procedimentos inventivos* disposta em treze categorias, busca identificar e sistematizar a presença de certas liberdades adotadas por Assad com a escrita de Nazareth, como por exemplo a reestruturação do plano inferior ou acréscimos de movimento de vozes em alguns trechos. Ao final, consta uma síntese dos procedimentos abordados organizados em forma de tabela, objetivando uma visão panorâmica da presença de tais procedimentos por todo o álbum.

O Capítulo 3 apresenta a análise de três obras selecionadas segundo critérios de representatividade de procedimentos das mesmas diante das dezesseis obras que compõem o álbum em estudo. Nosso intuito é o de intercruciar dados coletados com a interpretação que deles fazemos de acordo com os conceitos teóricos rememorados em nossa fundamentação teórica. Elegemos para esse capítulo as obras *Pinguim*, *Confidências* e *Brejeiro* por apresentarem uma grande diversidade de procedimentos, mostrando-se como boas opções para demonstrar a maneira com que Assad gerencia algumas de suas iniciativas permitindo uma visão mais aprofundada sobre o nível de interferência no texto original de forma contextualizada. Apesar de possuírem naturalmente alguns aspectos similares, cada obra traz elementos novos, sobretudo no nível estrutural demonstrando estratégias diferentes de Assad na busca pelo equilíbrio entre rendimento e fidelidade ao sentido original da obra.

Dessa forma, os capítulos que se seguirão trazem reflexões acerca de algumas práticas de reelaboração musical, auxiliando-nos no enquadramento do álbum dentre essas práticas, bem como buscaram também, compreender as soluções violonísticas idiomáticas aplicadas por Assad identificadas no álbum *The music of Ernesto Nazareth*.

## 1. REELABORAÇÃO MUSICAL, IDIOMATISMO E GRAVAÇÕES

### 1.1 PRÁTICAS DE REELABORAÇÃO

As práticas de reelaboração musical estão presentes ao longo da história da música ocidental cumprindo a função primordial de prover repertório bem como desempenhando outras funções paralelas a esta. Concernente a isso, Barbeitas (2000, p. 89) destaca a contribuição dessas práticas para com o repertório do período renascentista, “centrado em transcrições de obras vocais”, mas também o apelo mercadológico do produto das mesmas no período romântico via divulgação de obras orquestrais em versões menores. Podemos apontar ao menos outra função, que seria a de promover a difusão de obras em uma época onde não havia a presença de mídias como o rádio. Nesse sentido, as reelaborações cumpririam um papel também social, mediando repertórios de grandes salas de concerto para pessoas que não poderiam frequentá-las, a exemplo das sinfonias de Beethoven transcritas ao piano por Liszt (PEREIRA, 2011, p. 16).

Por ser um campo diversificado e com muitas nuances do que seja reelaborar uma obra musical, a definição dos termos relativos às diferentes práticas de reelaboração musical é algo que gera muitas discussões. Embora não seja nosso foco de estudos, a busca pela essência das definições de transcrição e arranjo complementa os critérios de categorização das soluções musicais de Sérgio Assad, ajudando a compreendermos melhor suas técnicas. Porém, justificamos que tal discussão e suas controvérsias, ao mesmo tempo em que engendram um grande número de trabalhos que as têm como foco para contextualizações de objetos de estudos específicos dos autores, também não contribuem de forma significativa para o debate almejado pelo nosso objeto, já que o próprio autor das reelaborações não pareceu ter tido a prioridade em garantir essas fronteiras.

Vejamos, a título de exemplo de uso confuso dos termos, uma reelaboração musical de Isaías Savio (1900-1977) para a canção *Carinhoso*, de Pixinguinha (1897-1973), com a indicação clara de se tratar de um arranjo, termo em si notadamente circunscrito em uma atmosfera de maiores liberdades (PEREIRA, 2011, p. 180), mas aqui nomeando um processo de simples adaptação de linha melódica e harmonia em blocos:

Figura 1- *Carinhoso* de Pixinguinha, adaptada ao violão por Isaías Savio.

**CARINHOSO**  
**SAMBA ESTILISADO**

Arranjo para violão  
ISAÍAS SAVIO

Música de PIXINGUINHA  
Letra de JOÃO de BARRO

FONTE: Isaías Savio (1968).

O exemplo acima ilustra uma das acepções comuns do termo arranjo junto ao movimento violonístico em meados do século XX, independentemente das posturas distintas ao se conceituar processos. De certa maneira, o mesmo parece também acontecer com nosso objeto de estudos quando avaliado superficialmente, fato que nos demandou imersão em todo o material sem que se observasse quaisquer fronteiras.

Em sua tese de doutorado intitulada *As práticas de reelaboração musical*, a pesquisadora Flávia Vieira Pereira explora os limites de cada prática. Para ela, reelaborações musicais caracterizam-se por serem

[...] desenvolvidas a partir de um material pré-existente e que procuram guardar um maior ou menor grau de interferências em relação ao original. Assim, poderemos observar se esse maior ou menor grau de interferências gera procedimentos distintos que podem estar delimitando categorias específicas dentro das práticas de reelaboração (PEREIRA, 2011, p. 41).

Pereira (2011, p. 42), enumera diversas nomenclaturas relativas a processos distintos de reelaboração musical, tais como “transcrição, orquestração, instrumentação, adaptação, redução, paráfrase, paródia, reescritura, versão, citação”. Sua tarefa consiste em descrever as tênues fronteiras entre algumas dessas práticas de modo a clarear as proximidades e diferenças

via critério de fidelidade versus liberdade, além de denunciar o entendimento de alguns destes termos como sinônimos.

Para o violão especificamente, as práticas de reelaboração têm acompanhado sua trajetória ao longo da história, participando ativamente na construção de seu repertório, surgindo

[...] no final do século XVIII e início do século XIX, com Mauro Giuliani (1781-1829) e seu contemporâneo Fernando Carulli (1770-1841). Giuliani foi, provavelmente, o primeiro a reelaborar uma obra orquestral para violão solo, a Sinfonia de La Cenerentola de Rossini, com a estreia desta versão acontecendo em 1817 (RIBEIRO, 2014, p. 100).

Yuri Cardoso (2017, p. 12), reforça esses dados afirmando que no final do século XVIII e início do século XX, essas práticas foram fatores relevantes para o acesso do instrumento a obras de compositores significativos que originalmente não escreveram para o violão, como, por exemplo, J. S. Bach, G. Rossini, W. A. Mozart, F. Chopin e F. Mendelssohn. De acordo com esse autor, havia uma forte preocupação em se tocar obras de compositores expressivos da música de concerto de forma a demonstrar as possibilidades do violão para esse tipo de música.

Essas reelaborações de obras de compositores bem estabelecidos na música proporcionariam maior interesse pelo violão facilitando sua inserção em novos ambientes. Segundo Gloeden (1996, p. 40), essa prática ganhou força com o compositor violonista Francisco Tárrega (1852-1909), que “redimensionou a maneira de se transcrever para violão, estabelecendo novas bases para o repertório”, e posteriormente com seus dois discípulos Miguel Llobet (1878-1938) e Emilio Pujol (1886-1980). De suas cerca de cento e vinte reelaborações (frente a aproximadamente setenta composições), Tárrega apresenta parte considerável proveniente do piano, instrumento esse de grande aceitação após o apogeu vivido na era romântica. Além de ser um expoente do violão, Tárrega foi também pianista (CARDOSO, 2017, p. 13), o que certamente o auxiliou em suas reelaborações. O conhecimento das técnicas dos dois instrumentos resultou em transcrições que integram a grande literatura do violão com destaque para obras de Isaac Albéniz (1860-1809), adequadas com maestria ao novo meio.

Um apontamento nosso em um campo empírico é o de que, após as transcrições bem sucedidas do repertório de Albéniz ao violão, não tivemos outras reelaborações de obras pianísticas que tivessem adentrado tão efetivamente o repertório violonístico, com semelhante qualidade e equivalência em termos de envergadura, salvo poucas exceções. Isso parece alimentar o paradigma da inacessibilidade integral do repertório pianístico nas seis cordas. Curiosamente o abalo de tal paradigma parece ocorrer via reelaborações de virtuosos de nível excepcional, a exemplo de Kazuito Yamashita (1961) e seu trabalho sobre *Quadros de uma*

*Exposição* (1874), de Modest Mussorgsky (1839-1881), fato que nos parece mais reforçar tal paradigma do que confrontá-lo.

## 1.2 TRANSCRIÇÃO E ARRANJO

Possivelmente as práticas de transcrição e de arranjo sejam os tipos de reelaboração mais difundidos pelos músicos em geral, sendo particularmente fortes desde sempre entre os violonistas. Por suas similaridades, elas comumente são tratadas como sinônimos. Tratando especificamente da transcrição, um típico exemplo de confusão associado ao termo é o trazido pelo Grove (SADIE; LATHAM, 1994, p. 117), quando enuncia que a atividade de editoração de músicas de tradição oral para partitura é corretamente classificada como transcrição, assim como a editoração de manuscritos antigos ou a transcrição de uma entrevista, que podem também serem vistas como tal. Notemos que, ao menos neste caso, transcrição não é confundida com arranjo, porém tal definição tampouco elucida o processo de adaptação de uma obra entre dois instrumentos distintos, antes, ficando restrito à ideia de anotar, transcrever algo.

Trilhando em direção ao significado mais comumente conhecido está, por exemplo, o apresentado por Barbeitas (2000), no qual vemos a origem do processo pensado em paralelo com a tradução. De acordo com o autor, a palavra transcrição

Origina-se do verbo latino *transcribere*, composto de *trans* (de uma parte a outra; para além de) e *scribere* (escrever), significando, portanto, “escrever para além de”, ou ainda “escrever algo, partindo de um lugar e chegando a outro”. Tais significados aproximam bastante os conceitos de transcrição e tradução, uma vez que esta última palavra, originada do também latino *transducere* (*trans* + *ducere*), significa “levar, transferir, conduzir para além de” (BARBEITAS, 2000, p. 90).

Essa premissa de transferir algo para “além de” ilustra para nós uma reflexão do que seria ou não inerente ao processo. Uma vez que a obra é composta, entende-se que ela já não é mais de domínio apenas do compositor, antes, torna-se alvo a espera de diversas interpretações. Paralelamente, pode-se pensar também na transcrição como interferências inerentes também sob a questão da fidelidade versus liberdade, já que a premissa do processo é a de mudar o meio fônico original da obra. Assim, fidelidade em reelaborações seria uma contradição em termos por um primeiro olhar. Entretanto, Barbeitas parece sugerir que nesse caminho de mudanças para além, não se deve perder de vista a obra, uma vez que, se a traduz, traz em última análise tal efeito (original) de volta. As palavras do autor, sugerindo que se chega a outro lugar, por sua

vez apontam que se trata de um processo assemelhado ao ato de compor, pois novos elementos podem acometer a obra.

Há aqueles que defendem que algumas reelaborações são a escuta do músico, sua forma de conceber a obra já dada. Nos dizeres de Pereira (2011, p. 54), que engloba a uma só vez os processos de arranjar e transcrever, o agente reelaborador “é um músico que escreve sua escuta”, acrescentando a esse seu entendimento outros autores que definem essa escuta como escuta crítica assinada do material. Segundo essa lógica, nos parece razoável supor que se o transcritor assina sua escuta, o mesmo tem autonomia em alterá-la, avaliando, à luz dessa mesma escuta - de seu gosto, de sua crítica - a melhor maneira de transportar as ideias da composição original, obviamente levando em consideração o idiomatismo do meio receptor. Transcrever se trataria, portanto, da escuta da obra em um novo instrumento, cuja acepção se aproxima também da expressão. Transcrição, isto posto, começa a se mostrar aqui como ideia, expressão, versão pessoal de alguém, escuta, crítica, visão, enfim, de um discurso musical que resulta da passagem de um instrumento a outro.

Sobre a noção de fidelidade, Pereira (2011, p. 20) desconstrói a noção equivocada da literalidade, apenas advertindo que, em geral, “transcrição não é tão livre, pois o intuito é guardar ao máximo a ideia original”. Este conceito reverbera na dissertação de Cardoso (2017), sintetizado na ideia de Rudolf Stephan (1968) a respeito da fidelidade pairar no tratamento ideal do material musical original ou, dito de outra forma, quando a obra reelaborada passa a impressão de uma obra original ao instrumento receptor, com fluências e efeitos sonoros análogos.

Nesse entendimento, a fidelidade assume um caráter relativo, importando a sensação do resultado final como se fosse o de uma composição original. Tal fato nos faz voltar o olhar para outro aspecto. Certifiquemo-nos que, para dar essa impressão de soar como original, a versão final do que quer que seja tem que ocorrer de modo completamente viável no novo instrumento. Para isso, intervenções não só são aceitáveis, mas incentivadas na medida em que sejam demandadas pelo funcionamento deste. Chegamos assim à ideia de que, por vezes, para ser fiel, deve-se mudar uma escrita em favor do efeito musical análogo. De qualquer forma, o aspecto que nos interessa ressaltar quanto à impressão de uma obra original é o fato de que para se transcrever algo, se faz necessário um conhecimento íntimo do instrumento musical receptor da reelaboração.

Sintetizando os conceitos até agora lembrados junto a noções práticas de aplicação, podemos dizer que a transcrição é um processo que preconiza lealdade ao conteúdo com a manutenção da forma e da linha melódica, ainda que esta se apresente disposta de modo

fragmentário ou de outras maneiras indiretas no instrumento de destino, mas que mantenham seu sentido original. Vimos também, por outro lado, que nesse processo há espaço para criação e que esta é regida pelas propostas principais da obra bem como por imposições do instrumento de destino. Isso significa atender às demandas da revisão da tonalidade original e todos seus impactos, seja na admissão ou manutenção de texturas, na densidade harmônica, conduções de vozes, alterações de oitava, acréscimos e omissões de notas, entre outros.

Quanto ao procedimento de arranjo, seguramente é uma prática muito bem quista no universo da música popular, e sabe-se empiricamente que sua abordagem significa, em termos gerais, maior liberdade de tratamento em relação à prática de transcrição. Na música erudita, essa prática teve sua ascensão na segunda metade do século XIX, na Europa, como maneira de se executar obras orquestrais no piano, difundindo composições em uma época em que não existia ainda o gramofone. Ao contrário da efervescência que o arranjo experimentou no contexto da música popular, na qual, segundo Aragão (2001, p. 18), não se espera que o compositor determine todos os aspectos de uma composição, na música erudita tal prática despertou o sentido inverso. Sobre certa popularização do arranjo na música erudita, Virgínia de Almeida Bessa (2005, p. 49) observa que

Alguns autores identificam, nesse momento, o início do processo que Adorno denominou “regressão da audição” (Adorno, 1975). Max Weber, por exemplo, apontou que a “vulgarização” da arte musical teria ocorrido no final do século XVIII, intensificando-se no XIX, justamente com a popularização do piano, um “instrumento doméstico burguês” que, muito antes do fonógrafo, tornara-se um meio de difusão musical de massa (BESSA, 1995, p. 148).

As palavras de Bessa ilustram indiretamente o antigo paradigma no qual a música erudita teria valor maior do que a música consumida em massa. A reverberação do pensamento de que a prática de arranjo desvalorizaria de alguma maneira as obras originais gerou a estratégia da utilização de outros termos similares para ocultar a verdadeira prática. Pereira (2011) aponta que o termo arranjo

[...] possui dois procedimentos distintos, um para a música erudita e outro para a música popular. Na música popular podemos comentar que o arranjo é tão importante que parece que esse gênero se apropriou deste termo, fazendo do arranjo a “própria composição”. E na música erudita, [...], essa prática tornou-se tão popular no sec. XIX que acabou transformando-a numa prática desvalorizada e discriminada. Ou seja, o arranjo ao mesmo tempo em que exerce um papel fundamental na música popular, sofre preconceitos na música erudita se revestindo de outros termos (orquestração, redução, etc.) (PEREIRA, 2011, p. 175).



Em relação à transcrição, a prática de arranjo prevê a mais as possibilidades de intervenção em melodias, harmonias e formas. Mas vejamos a seguir uma síntese realizada por Pereira quase no final de de sua tese a respeito dos procedimentos práticos que constituem ambos os processos. Para a autora (2011 p.227), transcrição se caracteriza normalmente quando:

- Ocorre mudança de meio;
- Deve ser fiel ao original preservando ao máximo os aspectos estruturais como melodia, ritmo, harmonia, forma;
- Em geral irá explorar os aspectos ferramentais;
- A mudança de meio irá refletir em outros aspectos como timbre, sonoridade e articulação, por exemplo;
- O instrumento deve adaptar-se à obra e não o contrário.<sup>2</sup>

Já em relação ao arranjo, Pereira assim o define em geral (2011, p.228):

- Não é necessário que haja mudança de meio;
- Não busca a fidelidade ao original e sim, maior manipulação do material pré-estabelecido;
- Os aspectos formal e harmônico são em geral os mais afetados;
- O arranjo pode sugerir uma parte nova criada pelo arranjador que funciona como uma espécie de improviso, ou de solo. Em geral, essas passagens são escritas, mas tem um efeito de improviso;
- Também é comum o arranjador criar introduções, pontes ou conclusões, pois isto está relacionado à mudança na forma;
- É comum ter mudança de gênero musical.

Buscando-se ilustrar características específicas das práticas de transcrição e arranjo por meio da identificação do grau de interferências presentes em reelaborações, Pereira destaca

---

<sup>2</sup> Em um primeiro olhar este dizer de Pereira nos parece contraditório, pois transmite um sinal de rigidez quanto ao entendimento de obra de modo a se desprezar o funcionamento do instrumento de destino da transcrição. No entanto, alternativamente e posteriormente, vislumbramos a possibilidade de entendermos que o sentido da manutenção da obra (com o instrumento se adaptando a ela), seja a de que em uma transcrição, ao contrário do arranjo, o original não deva ser muito alterado. De qualquer forma, salientamos que nossa postura é a de que devemos pensar nas possibilidades e limitações do instrumento receptor da transcrição, considerando todo seu idiomatismo a fim de se conseguir boa exequibilidade e rendimento sonoro. Sendo assim, para nós, a obra deve adaptar-se ao instrumento, preservando seus originais via efeitos análogos.

alguns aspectos norteadores a serem observados em duas classes, sendo os ferramentais e os estruturais. Nas interferências ferramentais, de certa forma mais coincidentes com o processo de transcrição, incluem-se a manipulação de detalhes a níveis de tom/altura, meio instrumental, timbre, sonoridade, textura, articulação de fraseado e dinâmica. Para as estruturais, normalmente de maior amplitude como sugere o próprio nome – estando por sua vez mais identificadas com a prática de arranjo – Pereira (2011, p.45) sugere uma divisão em quatro frentes, sendo estrutura rítmica, estrutura formal, estrutura harmônica e estrutura melódica.

A título de exemplo, enquadraremos abaixo informações básicas da versão de *Escorregando* de Nazareth por Sérgio Assad dentre as duas categorias de aspectos específicos de Pereira, estruturais e ferramentais, ficando esta tabela assim emoldurada:

ASPECTOS ESTRUTURAIIS		ASPECTOS FERRAMENTAIS	
Estrutura rítmica	X	Tom	
Estrutura formal		Altura	X
Estrutura harmônica		Meio instrumental	X
Estrutura melódica		Timbre	
		Sonoridade	
		Textura	X
		Art. de fraseado	X
		Dinâmica	X

Tabela 1 – Indicação dos aspectos alterados.

Em uma primeira varredura quanto aos aspectos estruturais, identificamos intervenções de Sérgio Assad apenas no ritmo, ocorrendo predominantemente no plano inferior, ou seja, no acompanhamento, proveniente do conteúdo musical da mão esquerda do pianista. Esse aspecto permeia toda a reelaboração de modo que não a esmiuçaremos agora, e sim em um momento mais oportuno adiante no trabalho. A melodia (plano superior) é mantida conforme o original, tendo sido, desde sempre, uma das prioridades de Assad. Notamos apenas algumas supressões de oitava que prejudicariam a exequibilidade da reelaboração pelo intérprete relativa ao item altura e ainda, quanto à melodia, o retorno à seção A ocorre via harmônicos (comp. 60), adicionando um enriquecimento sutil à textura, enquanto que o ajuste de oitava é necessário para adaptar diferenças entre as tessituras dos dois instrumentos.

A figura a seguir é um recorte dos compassos 5 ao 10 e, após a barra dupla, do 15 ao 17. Ela demonstra as intervenções em textura (vermelho), supressões de indicação de dinâmica e acentos (verde), e ainda adições idiomáticas de articulação via ligados descendentes e *rasgueados*, que enfatizam o ritmo (azul):

Figura 2 – Partitura de *Escorregando*, transcrição de Sérgio Assad - compassos 5 a 12.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Todas as alterações acima são justificadas pela busca primordial de se manter um alto nível de fidelidade melódica e garantir boa exequibilidade. Em geral, constatamos alterações em aspectos ferramentais vinculadas e, por muitas vezes, impostas pelo idiomatismo do violão. A maior parte destes pequenos ajustes resume-se a supressões harmônicas, comuns em reelaborações de piano para violão solo pela limitação deste. Segundo a tabela de aspectos ferramentais e estruturais de Pereira disposta anteriormente, tais supressões em notas das tríades e seus dobramentos correspondem, novamente, ao aspecto textura, uma vez que não interferem na harmonia original. Outro dado neste exemplo é a supressão das indicações de dinâmica presentes nas partituras do piano, ficando a cargo do intérprete decidi-las. Em síntese, as intervenções aqui não enquadrariam tal reelaboração como arranjo, de acordo com Pereira,

deixando-a naturalmente enquadrar-se na prática da transcrição dada a proximidade com o original.

Voltemos, mais uma vez, a atenção a um tratamento dispensado por Assad na recapitulação do motivo inicial na obra (comp. 60). Sua configuração desacompanhada e em harmônicos nos oportuniza visualizar uma intervenção com relação à textura, mas que pode ser contemplado em um âmbito mais abrangente, embora de modo ainda sutil. Esse tratamento, por um lado, garante a fluidez da melodia que seria truncada com a presença do acompanhamento em meio a um salto de dez casas. Mas, o aspecto que queremos salientar é o reforço de contraste entre as seções A e B que tal tratamento de textura começa a promover, sobretudo com o uso em harmônicos se contrapondo aos rasgueios em oposição de intensidades (estes rasgueios já estão presentes desde o início desta reelaboração). Por impactar, ainda que minimamente, na intensificação de oposição entre seções (que no original apresenta-se sem estes artifícios para recapitulação), cumpre-nos questionar a amplitude de tal tratamento, reverberando na grande forma, algo que pende na balança rumo à prática do arranjo. Demais análises dispostas no capítulo 3 mostrarão incursões claras neste sentido.

Por hora, de volta aos conceitos em torno de entendimentos sobre transcrição e arranjo, acrescentamos um último a todas as noções até agora elencadas: a ideia de que se entende por transcrição aquele processo que parte de um documento, a partitura, que fornece seus elementos previamente definidos (alturas, durações e outros detalhamentos), enquanto que o arranjo se ocupa em detalhar tais elementos a partir de uma ideia geral equivalente ao que Nascimento (2011, p. 24), chama de “enunciado simples”, que nada mais é que uma melodia e letra cifrada<sup>3</sup>. Por essa definição, vemos qual é a tônica do processo bem como o porquê de sua popularidade no universo da música popular. Nesse sentido, ao menos fica claro que é da natureza da transcrição que partem as versões de Assad, uma vez que estas são versões de obras pianísticas com todas as indicações necessárias à execução no instrumento original.

Ainda sobre entendimentos de partida para nossos embates, reproduzimos algumas palavras de Sérgio Assad em entrevista para a *Classical Guitar Magazine*, na qual não sobram dúvidas de que suas escolhas conscientes principiam pendentes mais a um dos procedimentos:

Bem, a primeira coisa a fazer é definir o que é “arranjar”. Porque às vezes as pessoas confundem o que é arranjar e o que é transcrever. Como eu chamaria o que fiz com a Nazareth? Arranjo? Acho que é mais uma tentativa de transcrever o que ele realmente escreveu, porque não mudei sua harmonia e

---

<sup>3</sup> Esse autor desenvolve tal conceito se tratando de uma “unidade formal mínima da canção, ou seja, a extensão que vai do início da melodia até o ponto em que começaria tudo outra vez numa hipotética repetição da letra” (NASCIMENTO, 2011, p.24).

copiei principalmente suas notas. Em lugares onde a textura [do piano] era muito mais espessa para um instrumento com limitações como o violão, na verdade tive que remover muitas notas. Portanto, você deve escolher as notas que deseja manter para manter a integridade do acorde e da harmonia. Provavelmente mudei de tom aqui e ali também, porque o violão é bom em certas tonalidades em que você tem cordas soltas. Então, eu não chamaria isso de "arranjar" exatamente, embora você seja obrigado a prestar atenção a certos detalhes. Você tem que escolher as notas certas; às vezes você até tem que mudar um pouco as notas escritas para caber sob os dedos (CLASSICAL GUITAR MAGAZINE, 2018, tradução nossa<sup>4</sup>).

Oportunamente, no entanto, um olhar aprofundado em seu trabalho revelará miscelâneas de todas as gradações dentre tais procedimentos. Nesse intento, trataremos de desenvolver outras duas ferramentas de entendimento, a primeira delas, do idiomatismo violonístico e inventivo/musical, conciliados para otimizar o rendimento sonoro e o sentido (ou sensação) de obra original nas reelaborações fluentes de Sérgio Assad. A outra buscará entender a autonomia da expressão musical de Sérgio Assad que, para nós, se apresenta apoderando-se da obra, por vezes, em versões autônomas de sentido musical, revelando em um novo (e distinto) equilíbrio de contraste entre as seções de suas versões.

---

<sup>4</sup> No original: Well, the first thing to do is define what “arranging” is. Because sometimes people confuse what is arranging and what is transcribing. What would I call what I did with the Nazareth? Arranging? I think it’s more an attempt to transcribe what he actually wrote, because I didn’t change his harmony and I mostly copied his notes. In places where the [piano] texture was much thicker for an instrument with limitations like the guitar, I actually had to remove a lot of notes. So you have to choose the notes you want to keep there to keep the integrity of the chord, and the harmony. I probably changed keys here and there too, because the guitar is good in certain keys where you have open strings. So I wouldn’t call that “arranging” exactly, though you are required to pay attention to certain details. You have to choose the right notes; sometimes you even have to change the written notes a little bit in order to fit under the fingers. (CLASSICAL GUITAR MAGAZINE, 2018. Disponível em: < <https://classicalguitarmagazine.com/sergio-assad-on-piazzolla-the-beatles-ginastera-transcriptionsand-more/>>. Acesso em: 23 fev. 2021).

### 1.3 IDIOMATISMO, IDIOMATIZAÇÃO E RENDIMENTO SONORO

O termo idiomatismo, quando relacionado ao violão, identifica e conceitua seu funcionamento técnico, conscientizando-nos de suas possibilidades e limites no fazer musical e de seus porquês. Scarduelli (2007, p. 139) classifica o idiomatismo violonístico em duas grandes categorias, das quais uma delas, a nomeada idiomatismo implícito, apresenta-se associada a escolhas de tonalidades e *scordatura* favoráveis ao funcionalismo do violão. Tais particularidades promovem um maior nível de exequibilidade de partida, mas que interagem indiretamente com o funcionamento do discurso musical como um todo. Já a categoria idiomatismo explícito se refere às características que envolvem técnicas próprias dentre um rol mais afeito à obtenção de efeitos específicos do instrumento.

Ambas as categorizações (implícitos e explícitos) estarão direta ou indiretamente nas análises dos capítulos subsequentes ajudando a explicar as soluções de Sérgio Assad, sobretudo sob um ponto de vista técnico do instrumento. De certa maneira, a consciência de um bom idiomatismo é também um modo de verificação dos procedimentos de Assad, na medida em que coloca a fluência como parâmetro para as soluções musicais. Esse parâmetro nos permite pensar em ciclos nos quais, inversamente, conforme as palavras de Scarduelli, “recursos idiomáticos podem servir como parâmetros composicionais” (SCARDUELLI, p. 139), no caso, como parâmetros para soluções nas transcrições<sup>5</sup>.

Exemplificando o uso de tais ferramentas nas análises, uma constatação do entendimento do idiomatismo implícito pode ser identificada nas análises comparativas entre as tonalidades das reelaborações com as das respectivas obras originais. A tabela abaixo demonstra a priorização por certas tonalidades e a opção pela utilização da sexta corda do violão em Ré (*scordatura*), que embora seja bastante usual na literatura do instrumento, foi aqui explorada em múltiplas funções<sup>6</sup>. Mas vejamos suas simples ocorrências em meio ao álbum em análise:

---

<sup>5</sup> A título de exemplo, certas inversões harmônicas originais da mão esquerda do piano de Nazareth e alguns padrões de cadências harmônicas do choro são reinventadas e constituem lógica própria em soluções adotadas na primeira seção de *Confidências* de Nazareth, na versão de Sérgio Assad, como veremos no capítulo 3.

<sup>6</sup> Para maiores detalhes do uso de tessituras e manutenção de texturas mais cheias junto a posições de mão esquerda avançada do instrumento dentre outras utilizações, consultar o capítulo 2.

OBRA	TONALIDADE - PIANO	TONALIDADE - VIOLÃO
01 – Feitiço	Ré bemol maior	Dó maior - 6ª corda: D
02 – Tenebroso	Ré maior	Ré maior - 6ª corda: D
03 - Tango Habanera	Mi bemol menor	Mi menor - 6ª corda: D
04 – Eponina	Lá bemol maior	Ré maior - 6ª corda: D
05 – Pinguin	Mi bemol maior	Ré maior - 6ª corda: D
06 – Ensimesmado	Lá bemol maior	Lá maior - 6ª corda: D
07 – Sarambeque	Lá bemol maior	Lá maior - 6ª corda: D
08 – Escorregando	Dó maior	Dó maior - 6ª corda: E
09 – Brejeiro	Lá maior	Lá maior - 6ª corda: E
10 – Mandinga	Dó maior	Lá maior - 6ª corda: E
11 – Confidencias	Lá menor	Lá menor - 6ª corda: E
12 – Elegantíssima	Sol bemol maior	Sol maior - 6ª corda: D
13 – Batuque	Lá maior	Ré maior - 6ª corda: D
14 – Celestial	Lá maior	Lá maior - 6ª corda: D
15 – Turbilhão de Beijos	Si bemol maior	Ré maior - 6ª corda: D
16 – Expansiva	Ré bemol maior	Ré maior - 6ª corda: D

Tabela 2– Comparação de tonalidades – idiomatismo implícito

Como já dito anteriormente nas próprias palavras de Assad, a priorização por certas tonalidades se confirma pela maior possibilidade de utilização de cordas soltas, as quais permitem execução das principais funções harmônicas com bordões e/ou preenchimentos em também cordas soltas. Uma obra em Lá maior/menor (caso de seis das dezesseis reelaborações do álbum) exemplifica bem a questão do ponto de vista do que já há muito se pratica no repertório, com a corda Lá solta e sua correspondência com a função de tônica, assim como a quarta Ré com a função de subdominante e a sexta Mi para a dominante. Além do mais, neste sentido, Assad explorará algo menos comum, considerando-se *Elegantíssima*, de Nazareth, cuja tonalidade da seção A é a de Sol maior, enquanto a da seção B é a de Ré maior (dominante de Sol maior). Ou seja, nesse caso, a *scordatura* da sexta corda em Ré fornece suporte harmônico direto somente à segunda parte, significando um apoio de aspecto secundário à primeira seção pelo reforço de tessitura apenas na função de dominante (Ré maior em Sol).

Quanto ao idiomatismo explícito, conforme antecipamos, Scarduelli (2007, p.143) o descreve como implicado em “efeitos peculiares” obtidos no instrumento, a exemplo de

tambora, rasgueados, campanelas dentre outros por vezes assim dependentes dos centros tonais e suas cordas soltas decorrentes (à maneira do idiomatismo implícito), como a própria campanela, há pouco citada, além de sonoridades encorpadas demandadas em efeitos percussivos. Em seu texto, Scarduelli (2007, p.146) chama a atenção na análise de seu objeto de pesquisa ao recurso que “encontra-se em peças cujos centros são determinados pelas notas das cordas soltas do violão”, e que “tais centros são evidenciados geralmente pela ênfase, seja através de nota pedal ou por uma altura que se repete persistentemente”. Uma ocorrência semelhante a esta nas reelaborações de Assad é a que identificamos no início de *Batuque* com suas cordas soltas na região grave, no caso, integrando um baixo pedal que permeia toda a primeira seção. Curiosamente, este recurso é inicialmente possível devido a tonalidade que a permite na versão de Assad (implícito), Ré maior ao invés de Lá maior, mas se estabelece como um efeito específico (explícito), evidenciando a célula rítmica representativa da obra, composta por semínima pontuada e semicolcheia ligada a semínima:



Figura 3 – Partitura de *Batuque* transcrição de Sérgio Assad – Idiomatismo explícito.

The image displays a musical score for 'Batuque' by Sérgio Assad. The score is written for three parts: Assad (top staff), Piano (middle staff), and Piano (bottom staff). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system has three staves. The 'Assad' staff has a circled '6' with an equals sign and 'D' next to it, and a red arrow pointing to a specific note. A red box highlights a chord in the piano part. Blue boxes highlight the key signature in the 'Assad' and 'Piano' staves. The second system has four staves, with the top two staves starting with a '4' time signature change. The piano part continues with complex rhythmic patterns.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Ainda sobre o efeito explícito via cordas soltas em *Batuque*, a alteração de *scordatura* aliada à escolha de tonalidade proporciona um grande distanciamento entre baixo e melodia, aumentando a espacialidade da tessitura e, com isso, potencializando a sensação do peso advindo dos blocos percussivos em registro grave. Este grande distanciamento entre os planos sem perda de exequibilidade só é possível em momentos específicos por meio de cordas soltas, diferentemente do piano que o oferece sem restrições.

O uso criativo e ao mesmo tempo funcional das limitações ou possibilidades do instrumento receptor em uma transcrição nos faz também recorrer a outros estudos que complementam nosso olhar. Este aproveitamento da espacialidade entre melodia e figuras graves no baixo exposto na última figura, além de caracterizar uma solução interessante para a

escrita violonística e na obtenção de um efeito musical equivalente ao do original, nos leva a novos conceitos complementares em torno do idiomatismo.

Um conceito que nos inspira e que atrai nossa atenção, utilizado especialmente no capítulo 3, é o que advém da proposta de Sérgio Ribeiro ao analisar duas reelaborações para violão da fuga *BWV 1001* de Bach, para aquilo que o mesmo intitula idiomatização e assim define como “prática que procura não só adequar a obra às possibilidades físicas do instrumento de destino, mas transformar seus elementos (da obra) em função do novo meio” (RIBEIRO, 2014, p. 121). Para nós, algumas análises do autor sobre seu objeto de estudo acrescentam opções de tratamento consideravelmente inventivas por parte do artista e do repertório estudado em seu trabalho, servindo de parâmetro a certas ações de Assad. Vejamos uma amostragem de um padrão elaborado por Sérgio Assad:

Figura 4 – Partitura de *Eponina*, transcrição de Sérgio Assad – Idiomatização.

Fonte: Elaborada pelo autor.

A figura acima traz quatro compassos extraídos da primeira seção de *Eponina* (com a tonalidade do piano já ajustada à do violão em nossa figura), em que se pode identificar a formação de um padrão musical com certa conotação melódica no plano inferior. Apesar de haver interferências também no plano superior, nossa atenção aqui está em entender as soluções de Assad com relação à mão esquerda do pianista. O emprego da harmonia original em sentido horizontal nos parece destinada a preencher a textura junto à melodia, principalmente quando da mínima Si com ligadura do compasso 3 (tornando-se um padrão daí em diante), bem como a compensar certas supressões de notas dos acordes. Tais soluções resultam também em um enriquecimento de textura em vista da tessitura utilizada. Reparemos que a melodia polariza-se em torno da nota Si (em ambas as versões). O acompanhamento na reelaboração de Assad a complementa ao mesmo tempo em que lhe joga luz, trazendo variedade e acomodando-a em

meio a processos de arpejos (pequenas ondas). Estes exemplos de soluções criativas ocorrem em todo o álbum estudado, diversificando a escrita original de Ernesto Nazareth.

Ainda um segundo conceito complementar de reflexão provém da sensação de fluência (mas não só) ao escutar as gravações de Marc Teicholz produzidas em seu CD com as reelaborações de Nazareth por Sérgio Assad. Para além das excepcionais qualidades do intérprete, é notório o resultado sonoro resultante das texturas, combinando o perfeito assentamento da melodia original com acompanhamento de modo geral. Seja na acomodação dos planos via um modo discreto, ou seja, sem necessariamente realçar uma ideia musical secundária, ou mesmo quando Assad propõe seus padrões novos (suas “idiomatizações”), percebemos uma preocupação com o que invocamos como rendimento sonoro, aproximadamente ao modo como Orosco (2013) expõe em sua tese. Na abordagem desse autor, o tema idiomatismo deve-se fundir à demanda musical de um contexto musical provendo soluções amplamente conectadas com este próprio contexto. Em outras palavras, é seu dever valorizar tais contextos. Em seu trabalho, Maurício Orosco avalia e demonstra a todo o momento soluções de diversas épocas, intérpretes e estéticas até chegar a seu objeto de pesquisa, buscando entender as distintas maneiras de compatibilizar o funcionamento instrumental com discursos musicais. Um típico momento desse tipo de cuidado na escrita, já em nossa síntese, é o que apresentamos a seguir:

Figura 5 – Partitura de *Pinguim*, transcrição de Sérgio Assad - compassos 56 e 57.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'Assad' and the bottom staff is labeled 'Nazareth'. Both staves are in G major (one sharp) and 2/4 time. The score covers measures 56 and 57. In measure 57 of the Assad staff, a note is enclosed in a red box, and a red arrow points from it to a note in the Nazareth staff. Green arrows indicate connections between notes in the two staves. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes and circled numbers 1-3 below notes.

Fonte: Elaborada pelo autor

Podemos perceber neste fragmento extraído da reelaboração de *Pinguim* uma alteração sutil, mas com grande impacto na execução da frase. Sérgio Assad raramente suprime notas da melodia, mas aqui essa única supressão (vermelho), garante um melhor fraseado para todo o trecho, auxiliando no salto de posições, na fluência, na direção da frase, sua conclusão, e ainda

propiciando uma execução cômoda do acorde de chegada presente no compasso seguinte. Tal sentido é auxiliado também pela conjuntura do trecho, de maneira que o baixo Lá (azul) na transcrição, além de reforço auxiliador na mudança de posição, compartilha do mesmo direcionamento melódico original (setas verdes), aludindo ao direcionamento da nota suprimida.

Alterações que elevam o rendimento de revisões críticas de partituras, tal qual o objeto de Orosco (2013), ou de reelaborações, como em nosso caso, ocorrem de maneira diversificada, buscando sempre por meio de adições e/ou supressões o equilíbrio entre exequibilidade e o contexto da obra. Dada a pluralidade de ocorrência desse procedimento, trouxemos uma segunda amostra dessa natureza presente na seção B da transcrição de *Expansiva*, apresentada a seguir.

Figura 6 – Partitura de *Expansiva*, transcrição de Sérgio Assad - compassos 33 a 35.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Podemos identificar supressões ocorrendo nos dois planos sonoros, no entanto, a supressão em destaque é a que mais nos desperta o interesse quanto ao conceito em questão. A marcação de andamento em 161 bpm (batidas por minuto) indica o caráter e principalmente o andamento rápido da seção, de forma que a supressão do acorde está estreitamente relacionada à busca de qualidade e conforto na execução do trecho em andamento elevado, possibilitando um leque maior de possibilidades para digitações de mão direita. A contestação de que essa supressão é correlacionada ao conceito de rendimento sonoro se dá pela observação do acorde subsequente, originalmente idêntico ao anterior (suprimido por Assad), demonstrando uma solução técnica contextualizada ao caráter da seção. Esta solução, por sua vez, além de se mostrar propícia a uma execução ágil e leve, aceita também a clássica solução do toque de polegar nos segundos acordes cheios das reelaborações (compassos 33 e 35). Esta proposição

consiste em um movimento veloz do polegar (para baixo) em direção contrária a qualquer um dos dedos i, m, a (indicador, médio, anular) que tenha sido elegido pelo intérprete para as colcheias que tiveram os acordes suprimidos.

Passemos agora ao último grupo de leituras em torno dos conceitos relativos à nossa intenção de incorporar as gravações de Marc Teicholz como complemento às nossas análises das reelaborações de Sérgio Assad.

#### 1.4 GRAVAÇÕES COMO SUPORTE PARA AS ANÁLISES

Buscando identificar ferramentas que a análise comparativa não consegue explicar e tendo em vista que o álbum *The Music of Ernesto Nazareth* (2014) foi integralmente gravado por Mark Teicholz sob supervisão do autor, vimos por bem considerar a expressão destas como sendo uma extensão da expressão de Assad, desde o início de nossos estudos. Posteriormente, em contato com ambos, tal postura se confirmou, conferindo segurança na avaliação e confirmação dos dados obtidos via análises das partituras. Em e-mails trocados para propósitos desta pesquisa, Sérgio Assad revelou parte da gênese da obra, suas intenções de destinatário em um primeiro momento e informou o que principalmente tínhamos como expectativa quanto à orientação musical visando o registro sonoro de toda a obra:

Os arranjos de Nazareth já existiam mesmo antes de eu conhecer o Marc. Na realidade eu fiz os arranjos em 2007 para Antigoni Goni que ia gravar os mesmos pra GSP. Acabou não fazendo porque ela teve distonia focal e parou de tocar por alguns anos. Eu passei os arranjos pro Marc em 2009 ou 2010, não me lembro. Quanto a gravação foi outra estória. O Marc não tinha nenhuma experiência com a música do Nazareth e nós chegamos a trabalhar juntos algumas vezes. Eu também fui uma espécie de produtor do CD tendo acompanhado as gravações. Os arranjos tentaram se aproximar ao máximo do original! Eu acho que muitas peças do Nazareth funcionam bem de qualquer maneira, com câmbios de harmonia ou mesmo até com arranjos mais audaciosos. Entretanto eu queria transpor pro violão o lirismo dele da forma mais próxima do que ele mesmo concebeu (ASSAD, 2021).

Em resposta à indagação dirigida a Mark Teicholz via troca de e-mails, também segundo aventávamos como hipótese decorrente da análise das partituras, a expressão foi guiada para o entendimento da música brasileira e da obra de Ernesto Nazareth: “Fizemos a gravação em Carmel, CA e o Sérgio produziu a coisa toda, me aconselhando o tempo todo. [...] Trabalhamos

muito no ritmo porque era muito difícil para mim alcançar o ‘sentimento’ brasileiro certo - a combinação certa de swing e rubato<sup>7</sup>” (TEICHOLZ, 2021).

A utilização de gravações em trabalhos acadêmicos deve-se em grande parte às iniciativas de Nicholas Cook para com a musicologia (COOK, 2006, p. 6), área em que a “linguagem marginaliza a performance”. Cook considera que, se a tradição musicológica é centrar-se na escrita e, por consequência, em reflexões derivadas desta postura – a exemplo de reflexões a respeito do status da partitura como veículo inequívoco da intenção do compositor – há de ser necessária, então, uma proposição que leve em conta as performances e/ou suas gravações em um mesmo nível de importância, concebendo assim a “música enquanto performance” (COOK, 2006, p.10). Para o autor, a perspectiva de se incorporar a performance e suas gravações valorizam o significado social, condição esta que a valida enquanto fonte primária.

Em nosso caso, trata-se não exatamente de entender a gravação enquanto fonte primária de algo expresso pelo compositor, uma vez que não é essa de fato a questão em debate, mas sim validar as expressões contidas nelas, pois em diversos momentos, tanto andamentos escolhidos como contrastes substanciais de dinâmicas revelam ou confirmam um realce ou mesmo uma nova ordem de contrastes entre grandes seções das obras. Daí, portanto, a importância de saber se tais expressões, de modo geral, originam-se do mesmo autor das reelaborações. Como expressões, referimo-nos às suas muitas propostas, seus muitos realces e obscurecimentos de seções inteiras, por vezes ausentes ou até mesmo distintos, aparentemente, dos aspectos deduzíveis nas partituras originais. Esta noção se torna mais clara ao confrontarmos certas gravações de Teicholz com alguns registros provenientes de gravações ao piano por artistas diversos.

O detalhamento das análises que representam o olhar para com a macroestrutura bem como seus critérios estarão presentes no próximo capítulo, assim como figuras para localizar tais contrastes. De momento, cumpre-nos ainda observar que a escuta das gravações conecta conceitos de Pereira (2011) expostos no presente capítulo, no qual o reelaborador assina sua escuta, ou seja, tomando agora escuta em uma acepção de interpretação, expressão. A escuta compreensiva de Assad (sua expressão pessoal), revelada pelas gravações de Teicholz se alinha por sua vez, ao conceito de horizontalidade que Bruno Madeira (2020) identifica dentre

---

<sup>7</sup> No original: We did the recording in Carmel, CA and Sergio produced the whole thing, advising me all the time. [...] We worked a lot on rhythm because it was very hard for me to get the right Brazilian feeling - the right combination of swing and rubato (TEICHOLZ, 2021).

violonistas na contemporaneidade. Para este autor, nas últimas três décadas o comportamento da comunidade violonística tem sido o de questionar o paradigma da submissão às intenções do compositor, alegando a existência de “uma percepção não-hierarquizada de relações entre obra, performances e suas múltiplas interpretações e performances” (MADEIRA, 2020, p.1). Em síntese, tal estudo advoga para a consciência da práxis contemporânea dos performers em questionar uma obra, colocando-se em mesmo nível e suprindo a mesma com toda a sorte de ações, informações, decisões.

Ao nosso olhar, a expressão de Sérgio Assad como um todo, presente tanto nas soluções pontuais quanto na relação destas com grandes seções, ou ainda entre as seções, nos confirma a ocorrência de uma relação horizontal para com a escrita, no sentido de que Assad opera as mudanças que achar necessárias. Vejamos, no entanto, em nosso próximo capítulo, um extenso apanhado das soluções musicais de Sérgio Assad colhidas em todo o álbum *The Music of Ernesto Nazareth* (2014), de modo a termos consciência desse panorama e, com ele, procedermos às análises específicas de obras representativas do mesmo álbum no capítulo 3, para então entendermos como o autor explora tais soluções.

## **2. CATEGORIAS DE PROCEDIMENTOS: UMA SISTEMATIZAÇÃO DO AUTOR**

### **2.1. PROCEDIMENTOS IDIOMÁTICOS**

Como dissemos na introdução, os objetivos das análises que fizemos são os de perceber, entender e sistematizar as escolhas procedimentais de Sérgio Assad ao reelaborar a obra de Nazareth para o violão partindo de um entendimento global do que consiste a práxis de Sérgio Assad<sup>8</sup>. Isso significa desdobrar-se em várias frentes sensíveis de avaliação, uma vez que lidamos com uma tarefa complexa, com um objeto que se arranja em muitas camadas. Quanto às fases de análises, o momento inicial foi o do confronto direto entre as versões (original e reelaborações) de modo a colhermos soluções mais evidentes, independente de seus impactos nas reelaborações.

Com as versões lado a lado, o primeiro dado flagrante detectado foi a prioridade de Assad em relação à fidelidade das melodias, com exceção de ajustes de oitava e de tessitura em

---

<sup>8</sup> Não priorizamos desvendar sistematicamente os encadeamentos harmônicos, construções melódicas ou identificar padrões estéticos da composição de Nazareth neste momento do trabalho. Esses aspectos serão apontados nas análises dispostas no capítulo 3 em momentos que ajudem no esclarecimento do processo criativo de Assad.

geral. Já no plano inferior, de modo geral, detectamos maior alquimia de notas, envolvendo supressões, inversões e alterações de duração em prol de efeitos análogos. Na busca por entender os sacrifícios realizados para abrigar esta melodia quase intacta, nosso olhar começou a diversificar-se para entender tudo o que não era melodia, tanto do ponto de vista técnico quanto do musical. Vimos assim a imposição primeiramente mecânica do instrumento sobre muitas das decisões, o que nos faz defender a necessidade de entendermos o idiomatismo demandado nelas. Visto que os recursos derivados do funcionamento do instrumento podem servir (e servem) como parâmetros composicionais, e sabendo que quando isto ocorre passamos a uma outra abordagem de avaliação mais musical, vimos a necessidade de separarmos minimamente a narrativa, colocando-a adiante conforme veremos.

Sob o olhar idiomático, apontamos então duas grandes categorias de procedimentos fundamentadas diretamente nos conceitos de Scarduelli (2007): a primeira – para com os recursos idiomáticos implícitos – basicamente associada aos ajustes de tonalidade e, a segunda – para com os recursos idiomáticos explícitos – que orienta um olhar mais minucioso em direção a técnicas e efeitos básicos do violão. Esta última apresenta-se aqui composta por seis subcategorias, relatando aspectos cotidianos distintos do funcionamento do instrumento.

- **Categoria 1 – Recursos idiomáticos implícitos**

No contexto técnico do violão, Fábio Scarduelli (2017) define como recursos idiomáticos implícitos aqueles associados à escolha de centros tonais que permitem uma ampla utilização de cordas soltas, possibilitando maior tessitura (que se apresenta sempre pequena em vista da tessitura do piano), sonoridade mais encorpada, devido à presença de harmônicos por simpatia (ressonância), e uma maior exequibilidade consequente da obra por via dos deslocamentos e construções de blocos e escalas facilitados.

A título de exemplo, o tango brasileiro *Feitiço* possui seu centro tonal em Réb maior, o que, para o violão, se torna uma tonalidade desfavorável uma vez que ela dificulta a exploração do campo harmônico derivado no instrumento. Buscando uma maior presença dos aspectos primordiais do idiomatismo implícito, Assad altera a tonalidade para Dó maior, assim como a afinação da sexta corda de Mi para Ré. Desta forma, a nova tonalidade possibilita a utilização de todas as seis cordas soltas.



Figura 7 – Partitura de *Feitiço*, transcrição de Sérgio Assad – compassos 23 ao 28.

Fonte: ASSAD. *The music of Ernesto Nazareth* (2014).

É válido ressaltar que esse tipo de ajuste de tonalidade é bastante comum em transcrições para violão. Detalhando um pouco a obra *Feitiço*, vemos a presença frequente de cordas soltas cumprindo duas funções diferentes, gerando uma execução mais fluída. A primeira função, assinalada em vermelho, no compasso 23, é a que se observa via baixos em cordas soltas pontuando a harmonia e abrindo espaço para uma melhor condução da melodia e construção dos acordes. Já a segunda função, nos compassos posteriores, é decorrente da ampla presença de cordas soltas no acompanhamento, favorecendo a passagem do registro agudo para o extremo agudo. Pela natureza do violão, a execução neste registro pode resultar em passagens de difícil acesso. No entanto, essa dificuldade é contornada pela utilização desse recurso idiomático.

- **Categoria 2 – Recursos idiomáticos explícitos**

Como já enunciado anteriormente em nossa fundamentação, recursos idiomáticos explícitos são “aqueles que exploram características e efeitos peculiares do instrumento, utilizados para a elaboração de ideias ou motivos musicais” (SCARDUELLI, 2007, p. 4). Sendo assim, a boa utilização destes recursos se relaciona estreitamente com o domínio do instrumento (violão). Tendo em vista que Sérgio Assad, além de compositor e arranjador, é um dos grandes violonistas da atualidade com carreira internacionalmente reconhecida, seu domínio do instrumento é logicamente grande e comprovado.

Através da análise documental foi possível identificar recursos instrumentais presentes na partitura – posteriormente confirmados em nossa apreciação prática ao instrumento. Com base nisso, apontamos algumas subcategorias descritas abaixo.

- **Categoria 2.1 – Escolha de tonalidade como proposição de efeitos musicais**

A escolha de tonalidade, que tratamos previamente como parte do idiomatismo implícito, é apontada também por Scarduelli (2007, p. 146) como porta de entrada para diversos outros efeitos musicais típicos do violão. Esse procedimento tem vínculo com o conceito de idiomatismo explícito na medida em que este permita enfatizar as principais funções harmônicas (tônica, dominante e subdominante) presentes na obra, sobretudo na região dos bordões (três últimas cordas do violão).

Temos na transcrição de *Mandinga* um exemplo do aproveitamento deste aspecto decorrente da alteração de sua tonalidade original, de Dó maior (Piano) para Lá maior (violão). É interessante notar que a tonalidade original já seria viável como proposta de transcrição em seu entendimento implícito, bastante comum em obras originais para violão. No entanto, a alteração viabiliza a utilização de funções harmônicas por meio de bordões em cordas soltas, inviáveis na tonalidade original, proporcionando maior nível de liberdade aos demais planos, bem como suavizando mudanças longas de posições.

Figura 8 - Partitura de *Mandinga*, transcrição de Sérgio Assad - compassos 5 a 12.

Fonte: Elaborada pelo autor.

A edição da transcrição de Assad apresenta a linha dos baixos unificada ao plano da harmonia de forma que, em nosso exemplo (figura 8), fizemos uma pequena intervenção na edição intencionando destacar a atuação dos baixos em cordas soltas, destacados em vermelho. Esse recurso ferramental permeia toda a seção A desta obra, mas pode ser identificado em

diversos outros momentos do álbum, podendo ser entendido como fator relevante na escolha de tonalidades a serem adotadas para as transcrições.

- **Categoria 2.2 – Acréscimo de harmônicos como ampliação de tessitura**

Por meio deste recurso é possível acessar um registro mais agudo sem que haja um maior deslocamento de mão esquerda, podendo-se ultrapassar temporariamente a tessitura natural do violão. Na transcrição de *Confidências*, há uma ocorrência representativa deste recurso no plano melódico:

Figura 9 – Partitura de *Confidências*, transcrição de Sérgio Assad – compassos 132 a 134.

The image shows a musical score for two instruments: Sérgio Assad (guitar) and Nazareth (piano). The score covers measures 132 to 134. The guitar part (top staff) is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melodic line with a red box highlighting a sequence of four notes: G4 (fingering 4), A4 (fingering 1), B4 (fingering 2), and C5 (fingering 4). A red arrow points from this sequence to a piano part (bottom staff) where the same notes are played as harmonics on the 8th fret, also enclosed in a red box. The piano part is in a lower register than the guitar part.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Esse trecho é composto por um motivo de quatro notas em movimento ascendente (Lá - Dó# - Fá# - Sol) e quatro em movimento descendente (Lá - Fá# - Ré# - Dó) em arpejo, passando por três oitavas. Apesar de o violão ter todas essas notas disponíveis em sua tessitura, a execução do trecho sem este recurso exigiria um grande deslocamento de mão esquerda e a necessidade de supressão e/ou encurtamento dos planos secundários, prejudicando o rendimento sonoro. Os harmônicos tornam-se uma ferramenta versátil com timbre bastante característico, neste caso, distintos obviamente do toque normal. No entanto, em nossa avaliação, aqui a diferença de timbre não interfere, ao contrário, torna-se um elemento a mais – ornamental no cume da frase – contribuindo também com a fluência da mesma.

- **Categoria 2.3 – Utilização de harmônicos de maneira ornamental**

Diferentemente da categoria anterior, neste caso, a peculiaridade timbrística do harmônico é evidenciada, caracterizando-se como uma variedade de cor em uma dada passagem e/ou como elemento contrastante em uma repetição. Destacamos abaixo duas ocorrências no álbum, de variedade de cor e contraste ao mesmo tempo, sendo a primeira um momento de *Escorregando*, compasso 60, e a outra proveniente de *Turbilhão de beijos*, compasso 102:

Figura 10 – *Escorregando* compasso 60, 61 e *Turbilhão de Beijos* compasso 102.

The figure displays two musical excerpts. On the left, under the heading 'Escorregando', there are two staves. The top staff is in 2/4 time with a tempo marking of ♩ = 92. It shows a melodic line with notes marked with circled numbers 1 and 2, and a red box highlights a sequence of notes. The bottom staff is in 2/4 time, starting at measure 60, and shows a similar melodic line with notes marked with circled numbers 12, 7, 17, 7, and 12, with a red box highlighting a specific sequence. On the right, under the heading 'Turbilhão de Beijos', there are two staves. The top staff is in 2/4 time, starting at measure 70, and shows a melodic line with a red box highlighting a sequence of notes. The bottom staff is in 2/4 time, starting at measure 102, and shows a similar melodic line with notes marked with circled numbers 12, 7, 17, and 12, with a red box highlighting a specific sequence.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Ambos os trechos acima aparecem como repetições literais no piano, de maneira que a inserção das versões em harmônicos enriquece as passagens originais mais previsíveis.

- **Categoria 2.4 – Ligados**

Pode-se dizer que a técnica de ligado no violão é alcançada mais comumente quando há a produção de duas ou mais notas por meio de um único toque de mão direita, ascendente ou descendente. Podendo ter funções diversas, esse recurso é bastante comum na literatura do instrumento.

Assad utiliza-se deste artifício tanto para trazer maior fluidez ao discurso musical, significando um aspecto voltado à exequibilidade, quanto com função de pluralidade de articulação, explorando o parâmetro de timbre resultante do gerenciamento entre som ligado e não ligado, presentes na melodia e no plano inferior.

A primeira seção da transcrição de *Pinguim* destaca-se justamente pelo equilíbrio de articulações, mantendo o sentido original da obra e acrescentando um aspecto inovador para a composição:

Figura 11 - Partitura de *Pinguim*, transcrição de Sérgio Assad – compassos 1 a 5.

Fonte: ASSAD. *The music of Ernesto Nazareth* (2014).

- **Categoria 2.5 – Ornamentação (Mordente)**

A execução do mordente no violão envolve a utilização de um ligado ascendente seguido por um descendente com relação intervalar de um ou meio tom a partir da nota inicial. Há ainda uma segunda possibilidade de execução envolvendo cordas diferentes com os mesmos intervalos, porém, exigindo digitações específicas de mão direita para obter bons resultados.

Percebemos que algumas das aplicações deste ornamento no álbum ocorrem de forma isolada, sem grande ou nenhum impacto para o trecho, a exemplo dos compassos 16 e 38 de *Elegantíssima*, bem como os compassos 72 e 88 de *Turbilhão de beijos*. Entretanto, há certos casos em que o acréscimo deste elemento é utilizado de maneira recorrente e com certo nível de padronização na obra, aumentando o interesse na seção e corroborando para a construção dos fraseados. No exemplo a seguir, a utilização padronizada e não isolada desse procedimento auxilia na construção do “acelerando” adotado por Teicholz em sua interpretação de *Celestial*, podendo ser comprovado mediante consulta de sua gravação.

Figura 12 – Partitura de *Celestial*, transcrição de Sérgio Assad - compassos 14 a 19.

Fonte: Elaborada pelo autor.

- **Categoria 2.6 – Rasgueado**

Com aplicação diversificada, o rasgueado consiste essencialmente em uma técnica de mão direita em que se utiliza um ou mais dedos que perpassam fora a fora acordes específicos, sendo amplamente utilizada no violão flamenco. A precisão rítmica e o timbre percussivo provenientes desta técnica são algumas das particularidades que esse efeito oferece.

Este recurso é utilizado por Assad de modo similar em duas reelaborações do álbum: *Escorregando* e *Batuque*. Nessas transcrições, o timbre produzido pelo rasgueado é o fator mais relevante a se perceber, a nosso ver, tendo em vista que esse efeito remete à sonoridades provenientes do cavaquinho em rodas de choro. Este gênero é algo bastante familiar a Sérgio Assad, tendo influenciado diversas soluções do autor.

Organizamos na figura abaixo um trecho da música *Batuque* suficiente para demonstrar as alterações necessárias para o uso deste procedimento de maneira orgânica:

Figura 13 – Partitura de *Batuque*, transcrição de Sérgio Assad – compassos 121 a 123.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Nas transcrições de Assad, a indicação de rasgueado é realizada por meio de uma pequena seta (destacada em azul) sinalizando dois aspectos de sua execução, sendo a localização de sua ocorrência e a direção do rasgueio.

Além da proximidade entre os planos na transcrição, podemos observar alterações na disposição dos acordes, contendo adições e supressões direcionadas especificamente para a aplicação deste efeito idiomático. Buscando proporcionar maior destaque para a melodia, há a cautela de se manter o bloco de acorde na transcrição sempre nas três primeiras cordas do violão, de maneira que a nota mais aguda do bloco melódico ocorra sempre na corda um, intencionando sua sonoridade naturalmente mais clara e distinta em relação às demais.

## 2.2. PROCEDIMENTOS INVENTIVOS

As primeiras categorias que foram dantes apresentadas abordam procedimentos comuns em grande parte do repertório transcrito do piano para o violão por diversos autores. Podemos afirmar que tais procedimentos garantem as bases para transcrições em geral, eficientes e musicais, podendo ser facilmente identificados em grande parte de trabalhos anteriores, tais como os de Francisco Tárrega (1852-1909), Miguel Llobet (1878-1938), Andrés Segovia (1893-1987), dentre outros. Se por um lado o gerenciamento desses aspectos gerais e outros semelhantes (ou seja, notoriamente violonísticos) garantem excelentes transcrições, ousamos dizer que, por outro, talvez não expliquem totalmente reelaborações mais complexas.

Diante do exposto, outro nível de categorias que integra nossa segunda frente analítica diz respeito a novas soluções e padrões musicais acrescentados de modo a comporem o discurso

com a melodia original, procedimentos estes certamente forjados na arte e na experiência de Sérgio Assad, lapidadas em reelaborações e composições desde o início de sua carreira. Ao nosso ver, a expressão do autor caracteriza a fusão entre uma arrojada engenharia idiomática, observância estrita ao efeito original das obras e liberdade no íterim da escrita visando este mesmo efeito. Nossas reflexões a partir de agora tentarão esclarecer os vários processos.

Nossas reflexões sobre as próximas categorias ainda se apoiam na partitura, mas tomam-na como uma instância complementar, sobretudo aquelas categorias que versam sobre novos contrastes entre as seções das obras, aquilo que chamamos de contrastes estruturais. A escuta das reelaborações, buscando um paralelo entre a interpretação de Marc Teicholz e de gravações diversas ao piano, tornaram-se estratégicas conforme exporemos a seguir.

- **Categoria 2.2.1 – Rarefação**

Entendemos como procedimento de *rarefação* a redução significativa de notas em uma transcrição, ocorrendo de forma relativamente padronizada e, geralmente, demandada por limitações do violão, neste caso. Tendo isso em vista, esse procedimento permeia em níveis diferentes todas as transcrições do álbum, uma vez que a transcrição literal da escrita pianística é praticamente impossível no violão. Tal escrita sequer foi almejada por Assad, pelo que pudemos perceber logo de início, havendo em seu lugar uma busca pelo sentido musical análogo. Considerando que outros procedimentos também partem de reduções de notas, este se distingue principalmente por seu caráter mais abrangente auxiliando indiretamente na construção de outras categorias.

Podemos observar supressões no plano inferior através da pequena amostra de *Batuque*<sup>9</sup> a seguir. Adequando a densidade dos acordes originais ao novo meio, a redução de notas viabiliza uma execução mais cômoda sem prejudicar a inteligibilidade da composição.

---

<sup>9</sup> Ajustamos a tonalidade e numeração de compassos do piano para a da transcrição como auxílio à visualização.



Figura 14 – Partitura de *Batuque*, transcrição de Sérgio Assad – compassos 73 a 76.

The image shows a musical score for the piece 'Batuque' by Sérgio Assad, specifically measures 73 to 76. The score is written for two staves: the top staff is for the melody (Assad) and the bottom staff is for the accompaniment (Nazareth). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Nazareth part features a complex, dense accompaniment with many beamed notes. Three red boxes are drawn around specific chordal textures in the Nazareth part. Red arrows point from these boxes to the corresponding notes in the Assad part, illustrating the process of linearization, where the dense accompaniment is simplified into a more linear, melodic form.

Fonte: elaborada pelo autor.

- **Categoria 2.2.2 – Linearização de blocos**

Definimos aqui como *linearização de blocos* o procedimento que se refere a transformação de uma disposição inicial de acompanhamento musical à base de acordes a uma ideia linear, com notas simples dispostas horizontalmente, susceptível a um sentido minimamente melódico. Aparentemente, uma das intenções com tal procedimento é a de simular a densidade do acompanhamento original, porém através de algo (linear) que caiba confortavelmente no violão junto à melodia original.

A *linearização de blocos* pode ser identificada em um grande número de reelaborações do álbum, mostrando-se como um dos procedimentos mais recorrentes de Assad. Vejamos na figura a seguir uma pequena amostra de uma ocorrência deste procedimento de reelaboração em *Sarambeque* (com a tonalidade da partitura do piano já ajustada a da versão violonística):

Figura 15 – Partitura de *Sarambeque*, transcrição de Sérgio Assad - compassos 4 a 9.

The image shows a musical score for the piece 'Sarambeque' by Sérgio Assad, transcribed for voice and piano. The score is divided into two systems, each containing three measures. The first system covers measures 4, 5, and 6, while the second system covers measures 7, 8, and 9. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The vocal part is written for Sérgio Assad, and the piano accompaniment is for Nazareth. Red markings highlight specific notes in the vocal line, particularly in measures 4, 5, and 7. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated patterns in both hands.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Detalhando um pouco a *Sarambeque*, nos três primeiros compassos a linearização concentra-se nas notas mais graves dos blocos do piano, almejando garantir o sentido de baixo com a mesma relação (sequencia) intervalar. No entanto, a priorização da melodia impõe algumas mudanças de oitavas a exemplo do último tempo do compasso 5. O compasso 6 antecipa o motivo rítmico do compasso 8, que atrelado aos compassos subsequentes cria um sentido polifônico para o plano inferior. Esse procedimento do Sérgio Assad de garantir o acompanhamento enquanto prioriza a exequibilidade e a condução melódica, ocasionando um pequeno contraponto, resulta ao nosso olhar uma ação sutil, mas de grande criatividade.

- **Categoria 2.2.3 – Reorganização em arpejos**

Este procedimento, similar ao anterior, reorganiza os blocos harmônicos em arpejos utilizando-se livremente dos graus da harmonia original. Ele ocorre em momentos próximos ou

subsequentes e por um tempo suficiente para firmar-se como uma figura de sentido minimamente melódico.

Podemos identificar esta categoria na seção A da reelaboração de *Eponina* de Assad, demonstrada na figura 20. Originalmente, o plano inferior do trecho reproduzido é construído de forma passiva e previsível, restringindo-se à função de acompanhamento. Sérgio, no entanto, o reorganiza criativamente em forma de arpejo. Desta maneira, a supressão de notas, neste caso, é compensada pelo novo caráter ativo do plano.

Figura 16 - Partitura de *Eponina*, transcrição de Sérgio Assad -compassos 28 a 31.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Como destacado em nosso exemplo, todas as notas utilizadas na reorganização em arpejos estão presentes nos blocos da mão esquerda do piano<sup>10</sup>. Merece destaque aqui a preocupação de Assad em trazer movimento às suas soluções, seja no acompanhamento, como nos compassos 28 e 29, ou na melodia, como na extensão cadencial acrescida ao compasso 31.

- **Categoria 2.2.4 - Aglutinação de planos**

O piano é um instrumento de grande tessitura e igualmente de grande independência entre mãos esquerda e direita em seu funcionamento técnico. Considerando que o violão é significativamente mais limitado quanto à tessitura, a aproximação dos planos em transcrições de obras pianísticas é algo inevitável, basicamente uma ocorrência natural. Essa característica é percebida em maior ou menor grau em todas as transcrições do álbum de Assad. No entanto, o procedimento que nomeamos *aglutinação de planos* se aplica somente às manifestações desse

<sup>10</sup> Esta reelaboração apresenta uma construção um pouco diferente da original, com numeração distinta de compassos. Desta maneira, a figura 20 traz uma comparação entre compassos 28 ao 32 da transcrição de Sérgio com seus relativos compassos no piano (18 aos 22), transpostos para a mesma tonalidade para melhor visualização.

aspecto quanto tal aproximação tem o propósito de produzir determinado efeito na reelaboração para além da questão dos limites impostos pelo violão.

Uma das ocorrências mais significativas desse procedimento pode ser percebida na seção B da transcrição de *Celestial* em que Assad utiliza a *aglutinação de planos* para a construção de um novo contorno aproximadamente melódico a partir dos dois planos musicais originais da partitura pianística:

Figura 17 – Partitura de *Celestial*, transcrição de Sérgio Assad – compassos 55 a 58.

The image shows a musical score for two performers, Assad and Nazareth, covering measures 55 to 58. Assad's part is written on a single treble clef staff, while Nazareth's part is on a grand staff (treble and bass clefs). Red arrows connect notes from both of Nazareth's staves to Assad's staff, illustrating the 'aglutinação de planos' (gluing of planes) technique. A blue box highlights a chord in Nazareth's bass staff, with a green arrow pointing to it labeled 'quinta justa composta'. Another green arrow points to a chord in Assad's staff labeled 'quinta justa'.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Assad integra o acorde (azul) como parte do plano superior reduzindo em uma oitava o distanciamento entre eles, estabelecendo um novo contorno melódico, conforme indicado pelas setas em vermelho. Além da aglutinação, essa proposta para a melodia é ainda mais evidenciada pela alteração na figuração rítmica da melodia, substituindo as mínimas por semínimas nos compassos 55 e 57. Tal constituição é realçada na gravação de Teicholz.

Vale ressaltar que essa organização dos planos é também identificada de forma quase idêntica na transcrição de *Confidências*, reforçando a nomeação deste procedimento enquanto categoria.

- **Categoria 2.2.5 - Intercalação de planos**

A *intercalação de planos* envolve o gerenciamento de supressões e/ou alterações de duração de notas geralmente do plano inferior, com o objetivo principal de garantir o sentido rítmico original do piano, mesmo com redução de notas. Dito de outra maneira, o efeito rítmico da densa textura pianística é mantido no violão, embora de modo conciso, através de escolha precisa do que fica e do que sai de cada plano, mantendo sempre a exequibilidade da melodia.

Nosso exemplo abaixo traz os compassos 44, 46 e 48 da transcrição de *Escorregando*, em que a *intercalação de planos* nos três compassos ocorre de forma padronizada.

Figura 18 – Partitura de *Escorregando*, transcrição de Sérgio Assad - compassos 44, 46 e 48.

Fonte: Elaborada pelo autor.

É nítida a redução de notas nessa transcrição, o que também sinaliza o procedimento de *rarefação*. No entanto, notemos que certas notas do plano inferior, totalmente suprimidas (azul), ocorrem apenas nos momentos em que a melodia e o acompanhamento compartilham da mesma figuração rítmica. Dessa forma, pode-se perceber inteiramente o ritmo da mão esquerda do piano nos planos musicais da transcrição de Assad. Procuramos destacar no compasso 48 o caminho percorrido pela intercalação a fim clarear a percepção desses fatores.

- **Categoria 2.2.6 - Destaque melódico**

Esse é outro procedimento com ocorrência diversificada nas transcrições de Assad e que consiste em propiciar realces às melodias por meio de supressões, adições e alterações de notas. O *destaque melódico* é necessário em algumas reelaborações para oferecer uma maior clareza da melodia já que o violão, via de regra, não consegue a mesma independência e separação de planos costumeiras do piano. Este procedimento consiste em tornar a obtenção da melodia algo sempre mais exequível ou, dito de outra forma, trata-se de uma solução que evidencia a melodia ao facilitar sua obtenção.

Em nosso exemplo, a partir de *Mandinga*, a melodia no piano é evidenciada por sua disposição em oitavas, aspecto suficiente para destacar esse plano. Devido a características inerentes ao violão, a escolha de se manter as oitavas na melodia acarretaria provavelmente um

número maior de supressões dos outros planos bem como uma execução pesada. Assad, então, busca alternativas para se obter o mesmo efeito, porém, sem as oitavas. Vejamos:

Figura 19 – Partitura de *Mandinga*, transcrição de Sérgio Assad – compassos 25 a 28.

Fonte: Elaborada pelo autor.

A supressão das ligaduras na transcrição reforça a sonoridade da linha melódica com novos ataques às terceiras notas dos motivos (segunda, dentre as circuladas em azul), remediando a sonora escrita original em oitavas. A reorganização do plano inferior é outro fator importante para um maior destaque melódico. Além das supressões de notas neste plano, Assad altera seu ritmo acrescentando um novo baixo nos compassos 25 e 27, de maneira que a melodia passe a ocorrer assincronicamente aos acordes, evitando a mescla dos planos. Tendo em vista a proximidade natural dos planos na transcrição, essas alterações permitem a execução da melodia de forma destacada dos acordes.

- **Categoria 2.2.7 - Conectivos técnicos de continuidade**

Enquadram-se dentre os *Conectivos técnicos de continuidade* ao menos dois tipos básicos de procedimentos intimamente derivados do funcionamento técnico do instrumento. O primeiro se refere à diversas digitações de mão esquerda não previsíveis (via movimentos abruptos, entrecortados, dentre aberturas, entre outros) de modo a interligar fragmentos melódicos distantes ou em cordas distintas, podendo ou não, comportar, ao mesmo tempo, contracantos e outras figuras musicais secundárias (notas suspensas, pedal, efeitos em cordas soltas, ostinatos, assim por diante.). Estas digitações têm por função principal preservar a naturalidade do contracanto sem comprometer a condução melódica original, reforçando sua independência. Essa ação é predominante, portanto, em momentos nos quais Assad desenvolve

ou reforça uma polifonia pré-existente – entendendo polifonia enquanto dois planos ou mais presentes simultaneamente – sem haver necessariamente procedimentos estritos de imitação. No exemplo adiante, os compassos 3 e 20 se apresentam para nós como representativos por conterem aberturas e trocas de posição não muito orgânicas, embora entre distâncias curtas.

O segundo procedimento provém diretamente do funcionamento básico do violão que possibilita a produção de uma mesma nota em regiões e cordas diferentes do instrumento, com timbres distintos. Tal procedimento, portanto, dirá respeito à habilidade de Assad em promover a adaptação dos planos originais. Na mesma figura a seguir, destacam-se quanto ao uso consciente e proposital de mesmas notas com timbres distintos os compassos 18 e 21. Ambos apresentam planos musicais diferenciados pelas mesmas notas Ré na corda 4, porém soltas com função de acompanhamento e presas quando como baixos harmônicos<sup>11</sup>.

Figura 20 – Partitura de *Pinguim*, transcrição de Sérgio Assad - compassos 3, 4 e 18 ao 21.

Fonte: Elaborada pelo autor.

A rica variação de timbre é uma característica do violão que não é encontrada da mesma forma no piano, sendo aqui explorada por Assad, portanto, em meio a uma engenharia de mão esquerda para a adaptação, manutenção e clareza da polifonia.

- **Categoria 2.2.8 Rítmica cadenciada intra-posições (“Swingzação”)**

Esse procedimento pode ser inicialmente identificado por meio da análise documental considerando sobretudo as indicações de digitação presentes na partitura de Assad. Apesar

<sup>11</sup> O mesmo compasso 20, já enquadrado acima dentre os exemplos de execução incômoda, apresenta duas notas Fá# em lugares distintos, a primeira vez na segunda corda e a segunda na primeira corda com pestana, mas fazendo parte de um único plano melódico, ou seja, não empenhado na diferenciação de vozes distintas.

disso, a partitura não se mostra suficientemente completa para exprimir os aspectos auditivos fundamentais dessa categoria, de forma que a percepção mais completa e eficiente desse procedimento ocorre mediante a consulta à gravação de Teicholz ou pela prática no violão.

Dito isso, consideramos então como procedimento *rítmica cadenciada intra-posições*, a execução idiomática de certos trechos permeados por um alto número de trocas de posição de modo a percebermos uma forma de *swing* decorrente da escrita de Assad, ainda realçada pelas articulações decorrentes do encurtamento de notas e acentos secundários na execução do trecho.

Nosso exemplo a seguir traz uma amostra desse procedimento, no entanto limitada, como dissemos anteriormente, aos aspectos salientes da partitura. Podemos ao menos perceber aqui o alto número de troca de posições em trecho de apenas quatro compassos.

Figura 21 – Partitura de *Feitiço*, transcrição de Sérgio Assad - compassos 17 a 20.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Apesar da digitação presente não ser o único caminho possível para a execução do trecho, as poucas alterações viáveis não reduzem significativamente o número de trocas de posições, o que certifica a execução móvel cadenciada (a cada intervalo de tempo) como elemento intrínseco ao presente trecho da transcrição em questão.

- **Categoria 2.2.9 - Ornamentação**

Podemos perceber que, em algumas transcrições do álbum, os ornamentos inseridos por Assad possuem um grau maior de importância, reforçando intenções musicais e inclusive incrementando os caracteres adotados nas reelaborações. O indicativo decisivo da *ornamentação* enquanto procedimento inventivo e que o destaca de seu aspecto relacionado puramente ao idiomatismo explícito ocorre normalmente quando de sua adoção de modo insistente. Quando isso ocorre, temos também a intensificação do lirismo de uma seção, e conseqüentemente o contraste então formulado de caráter desta em relação às demais seções da mesma reelaboração, tornando-se parte indispensável do novo produto.



*Eponina* é a reelaboração que mais explora esse procedimento diversificando os ornamentos utilizados. O exemplo a seguir ilustra um momento rico desse procedimento inventivo de Assad.

Figura 22 – Partitura de *Eponina*, transcrição de Sérgio Assad – compassos 1 a 5.

The image displays a musical score for two parts: Assad (top) and Nazareth (bottom). The score is in 3/4 time and D major. It covers measures 1 through 5. Red boxes and arrows are used to highlight specific ornamental passages in both parts, showing their correlation. In measure 1, a red box highlights a five-note arpeggiated chord in Nazareth's part, with a red arrow pointing to a similar arpeggiated figure in Assad's part. In measure 2, a red box highlights a melodic ornament in Nazareth's part, with a red arrow pointing to a similar ornament in Assad's part. In measure 4, a red box highlights a melodic ornament in Nazareth's part, with a red arrow pointing to a similar ornament in Assad's part. In measure 5, a red box highlights a melodic ornament in Nazareth's part, with a red arrow pointing to a similar ornament in Assad's part.

Fonte: Elaborada pelo autor.

As setas em vermelho indicam uma correlação entre a inserção de ornamentos na transcrição com elementos originais da composição de Nazareth. Apesar de não haver a indicação de acorde arpejado no compasso 1 da transcrição, acordes de cinco notas são comumente tocados de forma arpejada no violão, sendo uma execução idiomática. Observemos que a característica arpejada dos acordes pianísticos é desenvolvida na transcrição através da escrita precisa do efeito pretendido dos mesmos (compassos 2, 4 e 5), que tende a se estender um pouco mais no tempo em relação à ornamentação apenas indicada do original. Isto, por si só, pode prover uma interpretação também inventiva, mais focada nos ornamentos em si, por vezes valorizando-o ainda mais caso seja este o desejo do intérprete.

- **Categoria 2.2.10 - Reapresentação variada**

É comum em obras de Nazareth a reapresentação literal de trechos menores dentro de uma seção, dado este associado identicamente a diversos compositores e gêneros brasileiros comumente explorados em formas menores sem modulação, em geral com a função de frisar temas e melodias populares ao longo do discurso. O que, nesse contexto, se enquadra enquanto procedimento inventivo de Assad é a possibilidade das reapresentações incorporarem nuances em trechos inicialmente idênticos, de modo a preencherem lacunas no processo de reelaboração. A inserção de elementos variados como harmônicos e ornamentos, ou a simples estruturação de linhas e conduções diferentemente arquitetadas resultam em enriquecimento e autonomia da transcrição, impactando tanto a escrita local de tal efeito quanto no equilíbrio de caracteres entre as seções.

A variação na apresentação de materiais é apontada por Schoenberg (2015, p. 232) em seu livro *Fundamentos da composição musical* como um dos “elementos característicos das obras-primas” e que “muita repetição de notas, ou figuras melódicas, é aborrecedor se não se explora a vantagem da repetição” (Schoenberg 2015, p. 146). Essas afirmações comungam com a intensão de Assad em evitar a monotonia em certas passagens, assim como demonstra uma proximidade de elementos inseridos na transcrição fundamentados em princípios composicionais, o que é, de certa forma, natural tendo em vista que Sérgio Assad é também compositor.

Em nosso próximo exemplo podemos observar uma ocorrência desse procedimento presente na transcrição de *Eponina*, pela reapresentação variada de um trecho<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Ajustamos a tonalidade e numeração de compassos do piano para a da transcrição como auxílio na visualização do exemplo.

Figura 23 – Partitura de *Eponina*, transcrição de Sérgio Assad - compassos 28 a 32, 92 a 96 e 18 a 22.

The image shows a musical score for the piece 'Eponina' by Sérgio Assad. It consists of three systems of staves. The first system, labeled 'Assad', contains measures 28 to 32. The second system, also labeled 'Assad', contains measures 92 to 96. The third system, labeled 'Nazareth', contains measures 18 to 22. A red rectangular box highlights a specific melodic fragment in the first system, and a blue rectangular box highlights a specific bass fragment in the second system. The score includes treble and bass clefs, a key signature of two sharps (F# and C#), and various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Fonte: Elaborada pelo autor.

No original do piano, o compasso 18 (compasso 28 na transcrição) é rerepresentado de forma idêntica no compasso 71 (compasso 92 na transcrição). A escolha de Assad em rerepresentar o plano superior uma oitava acima é possivelmente o aspecto mais simples e evidente de se perceber nos três primeiros compassos de nosso exemplo (figura 23). No entanto, há mudanças mais sutis no plano superior e inferior destacadas em vermelho, acrescentando novos movimentos no baixo e na melodia.

- **Categoria 2.2.11 - Remanejamento/desenvolvimento de materiais da composição**

Consideramos para essa classe de procedimento as reutilizações, por Sérgio Assad, de materiais já existentes na composição original, inserindo elementos deles derivados em outros momentos da mesma reelaboração. Em algumas das ocorrências, estas alterações idiomatizam efeitos presentes no piano, fazendo-os funcionarem melhor no violão, ao mesmo tempo em que mantém o sentido análogo dos mesmos efeitos. Esse procedimento pode ser identificado claramente no remanejamento de trinados em *Confidências*, garantindo uma maior exequibilidade junto ao efeito mais ornamental e lírico da seção<sup>13</sup>.

Uma segunda abordagem desse procedimento, que acreditamos ser ainda mais interessante que a primeira, é o desenvolvimento de novos fragmentos de vozes, utilizando e

<sup>13</sup> Esses elementos estão especificamente estudados em nossa análise de *Confidências*, em nosso próximo capítulo.

replicando elementos do piano na transcrição. Nosso exemplo a seguir traz quatro compassos da transcrição de *Ensimismado* e de sua versão original como uma amostra dessa ação<sup>14</sup>:

Figura 24 – Partitura de *Ensimismado*, transcrição de Sérgio Assad – compassos 10, 12, 15 e 19.

The image displays a musical score for the piece 'Ensimismado'. It is divided into two systems: 'Assad' (top) and 'Nazareth' (bottom). Each system contains four measures, labeled 10, 12, 15, and 19. The 'Assad' system is in treble clef, and the 'Nazareth' system is in grand staff (treble and bass clefs). Red boxes are drawn around specific musical phrases in both systems. Red arrows point from the boxes in the 'Nazareth' system to the corresponding boxes in the 'Assad' system, illustrating the replication of piano elements in the transcription.

Fonte: elaborada pelo autor

Na primeira seção da obra, Nazareth utiliza uma única vez um movimento linear localizado na voz dos baixos (compasso 10) como passagem cromática para o próximo compasso. Assad desenvolve esse movimento de Nazareth em outros momentos de sua transcrição (compassos 12, 15 e 19) trazendo um maior interesse para esse plano inicialmente mais estático, compensando de igual modo a rarefação do plano inferior.

- **Categoria 2.2.12 – Realce de contrastes entre as seções**

Esta categoria é direcionada a uma macrovisão da obra, em que se busca identificar relações novas ou refeitas dentre elementos musicais de uma mesma seção e/ou dentre as seções a partir dos impactos das soluções de Sérgio Assad, sejam elas enquadráveis em um âmbito mais técnico do instrumento, sejam de uma iniciativa mais inventiva. Em outras palavras, trata-se de uma percepção complementar para entendermos minimamente como o autor dos procedimentos os utiliza visando equilíbrio geral das reelaborações, bem como os efeitos pretendidos.

Partindo também da ajuda proveniente de análises das gravações, pudemos confirmar nossas sensações quanto aos impactos das soluções realçando contrastes entre seções, além das alterações idiomáticas ou inventivas, observamos também os andamentos, densidade e caráter das partes no realce dos contrastes nas reelaborações. As considerações a respeito de contrastes

<sup>14</sup> Ajustamos a tonalidade do piano para a da transcrição como auxílio na visualização.

entre seções, evidentemente, ficam dependentes e influenciáveis pelas diferentes gravações e suas muitas variáveis. Em síntese, o adendo das gravações, por sua vez, significou conhecer como Sérgio Assad operou com suas soluções e planejamento expressivo das reelaborações a partir da performance de Marc Teicholz sob sua orientação.

A transcrição da valsa *Confidências* apresenta um contraste estrutural essencialmente de caráter entre a seção A e as demais seções da obra. Assad traz para a primeira seção, supressões no plano inferior original que favorecem e indicam uma interpretação mais expressiva por meio da ênfase na liberdade de fraseado melódico intensificado pela redução de material. Isto se diferencia do caráter mais rítmico e métrico das seções posteriores, em que há indicações de aumento de andamento e uma maior presença de acordes em blocos. Dessa forma, o contraste ocorre pelo caráter expressivo e rarefeito dotado de alta liberdade melódica da seção A frente a apresentação enérgica e mais densa das seções posteriores.

Percebe-se na primeira seção diversas intervenções na escrita por parte de Assad, como adições de notas no plano inferior, do mesmo modo que é possível perceber escolhas pontuais para a voz dos baixos, que a distanciam da versão original. Observemos a figura e o nosso relato a seguir de como ocorre gradualmente tal distanciamento:

Figura 25 – Partitura de *Confidências*, transcrição de Sérgio Assad - compassos 1 a 4.

The image shows a musical score for the piece 'Confidências' by Sérgio Assad, covering measures 1 to 4. The score is written for voice (Assad) and piano. The voice part is in a treble clef, and the piano part is in a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score includes several annotations: red boxes around notes in the bass line of the piano part, a blue box around a chord in the piano part, and a yellow box around a chord in the Assad part. A blue line connects the Assad part to the piano part in the first measure.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Podemos notar uma textura mais rarefeita (azul) no violão, pela ausência dos blocos de acorde, além de uma alteração na duração dos baixos (vermelho), indicando a preocupação de sua sustentação, contrapondo a tradicional marcação do gênero valsa presente no piano. O acompanhamento harmônico nos três primeiros compassos, portanto, é quase inexistente, culminando em sua total ausência no compasso 3 ao se alcançar o terceiro tempo (salto). Esta

textura mais enxuta permite, e até estimula, maior expressividade no fraseado com uma liberdade maior de canto, por assim dizer.

Outro fator que corrobora o caráter mais lírico e menos marcado da seção (afastando-se da valsa original) é a inserção de uma *apogiatura* (amarelo) entre o segundo e terceiro tempo do compasso 4, algo por si só sutil, mas que é recorrente na seção A. Características similares podem ser identificadas em outros momentos da mesma seção como demonstra o exemplo 26:

Figura 26 – Partitura de *Confidências*, transcrição de Sérgio Assad - compassos 21 a 24.

The image shows a musical score for two parts: 'Assad' (voice) and 'Piano'. The score covers measures 21 to 24. Red boxes are drawn around specific notes and chords in both parts, with lines connecting them to show their relationship. In measure 21, the piano part has a bass line with a 'tr' (trill) marking. In measure 23, the piano part has a 'p' (piano) marking. The vocal line in measure 21 has a note that is boxed and connected to a piano chord in the same measure.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Assad altera a harmonia do compasso 21 tornando o acorde uma subdominante (Ré menor com sétima)<sup>15</sup> com um baixo em corda solta que deixa o acorde em posição oportuna para uma maior liberdade melódica no contexto. Já nos compassos seguintes, os baixos recebem uma nova condução idiomática com redução da textura do acompanhamento pela supressão das figuras de valsa (compassos 23 e 24). Estes baixos, agora um pouco mais em evidência, se alinham à proposta e ao caráter suspensivo identificado anteriormente no exemplo 25.

Esses aspectos escriturais sinalizam maiores liberdades de fraseado (agógica) da seção A, fazendo-a contrastar consideravelmente com o caráter rítmico das seções posteriores. Tal fato é ainda potencializado na interpretação de Marc Teicholz, que executa a peça de modo bastante reflexivo. Deste modo, vimos por bem dedicar esta categoria a este tipo de intervenção, uma vez que o resultado final da mesma se desprende das referências da partitura original e da média de suas performances.

Focalizemos agora a seção B a partir do exemplo que se segue:

<sup>15</sup> Este acorde do compasso 21 funciona como um segundo grau rumo à dominante da tônica relativa, a famosa progressão II – V – I.

Figura 27 – Partitura de *Confidencias*, transcrição de Sérgio Assad - compassos 37 a 40.

The image shows a musical score for two systems. The first system covers measures 33 to 40, and the second system covers measures 37 to 40. The top staff is labeled 'Assad' and the bottom staff is labeled 'Piano'. A yellow box at the top left contains the text 'Più mosso' followed by a quarter note and '= 168'. Red boxes highlight specific rhythmic patterns in both the violin and piano parts. Blue boxes highlight melodic lines in the violin part. The score is in 2/4 time and features a 'Più mosso' tempo change at measure 37.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Nesta figura, a textura em blocos adaptada ao violão possui caráter mais rítmico e com marcações típicas do gênero da valsa da *Belle Époque* brasileira<sup>16</sup>. Ao menos mais dois aspectos podem ser destacados como indicativo de mudança de caráter na transcrição de Assad, destacados na figura 27: o primeiro (amarelo), sendo a indicação de um novo andamento mais movido em relação à indicação inicial da transcrição em 120 bpm; e o segundo (azul), pela presença de ligados no plano superior, auxiliando a fluidez melódica. Estes dois aspectos combinados reforçam o contraste, uma vez que nossa descrição anterior salientara a introspecção da primeira seção, tornando-as ainda mais distantes.

Chamamos a atenção também para o fato de ambos os planos do piano estarem no violão na seção B, provendo um efeito considerável devido ao andamento rápido indicado por Assad. Trata-se da opção de movimentos opostos de mão direita nas combinações de colcheia e

<sup>16</sup> Segundo entendimento embasado em Carlos Roberto Peloso Augusto (2014, p.109), este movimento pode ser compreendido entre 1889 e 1922, cujos reflexos na música brasileira, em síntese, significou a concentração da música popular ao piano nos salões para desfrute dos gêneros musicais “intimamente relacionados à existência do tango” por parte da classe média que adentrada com êxito a vida cultural da elite.

semínima (esta última em bloco) a exemplo dos compassos 33 e 35, com as semínimas após os ataques de colcheias dos segundos tempos no acompanhamento destes compassos. Em suma, a resultante deste clichê é de um efeito extremamente ágil dentro da reelaboração, corroborando para que a seção B se destaque pelo virtuosismo e, portanto, deixando-a mais oponente à ideia de lamento da seção A – sensação esta reforçada na gravação de Teicholz. As referências pianísticas trazem também certo grau de contraste, mas em geral, estes são moderados.

- **Categoria 2.2.13 - Idiomatização dentro do gênero musical**

Por *idiomatização dentro do gênero musical* entendemos as ações de Assad em que se busca trazer para a transcrição um realce do gênero musical intrínseco da obra, e/ou apropriação de traços de gêneros próximos ou variação similar, envolvendo elementos da partitura de Assad ou via realces de intenções identificados a partir do auxílio da gravação de Teicholz.

Em transcrições como o tango brasileiro *Escorregando*, esse aspecto pode ser percebido de maneira mais evidente, manifestado pelo acréscimo de efeitos idiomáticos como o rasgueado, uma citação clara a características do gênero choro<sup>17</sup>. Apesar disso, a *idiomatização de gênero* enquanto classe de procedimento é comumente percebida de forma mais sutil nas reelaborações de Assad presentes no álbum e identificada pela presença de pequenas flexibilizações no trato musical. A transcrição de *Turbilhão de beijos*, demonstrada na figura a seguir<sup>18</sup>, traz algumas dessas sutilezas que corroboram para a constatação desse procedimento e que são também enfatizadas na gravação orientada da obra:

Figura 28 – Partitura de *Turbilhão de beijos*, transcrição de Sérgio Assad - compassos 2 a 4 e 14 a 16.

Fonte: Elaborada pelo autor.

<sup>17</sup> Essa característica foi exemplificada como parte da categoria 2.6 – Rasgueado.

<sup>18</sup> Ajustamos a tonalidade do piano para a da transcrição como auxílio na visualização.



O primeiro elemento sutil a se observar ocorre pelas indicações iniciais (em vermelho) presentes nas partituras. Enquanto Nazareth sugere um andamento lento e *expressivo* apontando um direcionamento reflexivo com aproximação a aspectos declamativos da valsa seresteira, Assad adota um andamento significativamente mais alto, além de inserir uma articulação em *staccato* no lugar do *crescendo* e *diminuendo*. Isso resulta, em alguma medida, numa maior inclinação para a valsa de salão, mais dançante. Um segundo elemento também sutil, representado no compasso 14, decorre da aplicação de ligados na transcrição, que possuem função diferente das ligaduras de expressão do piano. Os ligados de Assad perpassam toda a transcrição, atuando tanto no sentido de leveza desejado pelo transcritor, quanto auxiliando na execução da obra no novo andamento. Este segundo aspecto de nosso exemplo reforça ainda mais a diferenciação, segundo nossa perspectiva, entre a valsa seresteira no piano e valsa de salão no violão.

## **2.3. SÍNTESE DOS RECURSOS IDENTIFICADOS**

### **PROCEDIMENTOS IDIOMÁTICOS**

#### **1. Recursos idiomáticos implícitos**

#### **2. Recursos idiomáticos explícitos**

- **Categoria 2.1** - Escolha de tonalidade como proposição de efeitos musicais
- **Categoria 2.2** - Acréscimo de harmônicos como ampliação de tessitura
- **Categoria 2.3** - Utilização de harmônicos de maneira ornamental
- **Categoria 2.4** - Ligados
- **Categoria 2.5** - Ornamentação (Mordente)
- **Categoria 2.6** - Rasgueado

### **PROCEDIMENTOS INVENTIVOS**

- **Categoria 3.1** - Rarefação
- **Categoria 3.2** - Linearização de blocos
- **Categoria 3.3** - Reorganização em arpejos
- **Categoria 3.4** - Aglutinação de planos
- **Categoria 3.5** - Intercalação de planos
- **Categoria 3.6** - Destaque melódico
- **Categoria 3.7** - Conectivos técnicos de continuidade
- **Categoria 3.8** - Rítmica cadenciada intra-posições (Swingzação)
- **Categoria 3.9** - Ornamentação
- **Categoria 3.10** - Reapresentação variada
- **Categoria 3.11** - Remanejamento/desenvolvimento de materiais da composição
- **Categoria 3.12** - Realce de contrastes entre as seções
- **Categoria 3.13** - Idiomatização dentro do gênero musical

OBRAS	CATEGORIA	PROCEDIMENTOS IDIOMÁTICOS 1. IMPLÍCITO - 2. EXPLÍCITO						PROCEDIMENTOS INVENTIVOS													
		1.	2.1	2.2	2.3	2.4	2.5	2.6	3.1	3.2	3.3	3.4	3.5	3.6	3.7	3.8	3.9	3.10	3.11	3.12	3.13
	<i>Feitiço</i>	X	X					X	X				X	X	X						
	<i>Tenebroso</i>	X		X				X					X								
	<i>Tango Habanera</i>	X		X			X	X	X					X							
	<i>Eponina</i>	X	X	X		X	X	X	X	X			X			X	X	X			X
	<i>Pinguim</i>	X	X	X	X	X		X	X	X		X	X	X	X					X	
	<i>Ensimesmado</i>	X	X	X		X		X	X				X	X	X				X		
	<i>Sarambeque</i>	X	X			X		X	X	X		X	X	X					X		
	<i>Escorregando</i>	X	X		X	X		X			X	X	X	X	X		X				X
	<i>Brejeiro</i>	X	X					X	X	X	X	X		X	X		X	X	X	X	X
	<i>Mandinga</i>	X	X					X	X			X	X	X	X						
	<i>Confidências</i>	X	X	X		X	X	X	X		X		X			X	X	X	X	X	X
	<i>Elegantíssima</i>	X		X			X	X		X			X			X				X	
	<i>Batuque</i>	X	X			X		X	X			X	X	X	X				X		X
	<i>Celestial</i>	X	X	X		X	X	X	X	X	X			X		X			X	X	X
	<i>Turbilhão de beijos</i>	X		X	X	X	X	X	X	X	X			X			X				X
	<i>Expansiva</i>	X	X			X		X	X	X			X	X						X	

Tabela 3– Presença de procedimentos no álbum

### 3. ANÁLISE DE TRÊS REELABORAÇÕES REPRESENTATIVAS

As reelaborações de Assad podem e, acreditamos, devem ser explanadas segundo critérios que respeitem e organizem a grande variedade de procedimentos inerentes, tal qual a tarefa a que nos propusemos realizar no capítulo anterior. Neste capítulo, analisaremos três reelaborações representativas do álbum em estudo com o objetivo de proporcionar uma visualização e compreensão mais aprofundadas dos diversos procedimentos adotados por Sérgio Assad. O principal exercício aqui, sobretudo, é o de avaliar os impactos destes procedimentos tanto em nível local quanto entre grandes seções das obras, ou seja, em uma perspectiva do “como” o autor explora suas soluções.

Um primeiro olhar em todo o álbum permite-nos propor uma divisão simples de reelaborações –basicamente dois grupos – em que um seria o dos trabalhos mais simples, aparentemente mais próximos às transcrições tradicionais, com as obras *Tenebroso*, *Tango Habanera*, *Brejeiro* e *Mandinga*, enquanto o segundo grupo diria respeito às reelaborações maiores e/ou mais complexas, nas quais os aspectos estruturais parecem ganhar maior importância. Fazem parte deste segundo grupo, inicialmente delineado, um número maior de reelaborações, a saber: *Feitiço*, *Eponina*, *Pinguim*, *Ensimismado*, *Sarambeque*, *Escorregando*, *Confidências*, *Elegantissima*, *Batuque*, *Celestial*, *Turbilhao de beijos*, *Expansiva*.

Após uma análise preliminar do material, no entanto, e recorrendo à gravações ao piano e ao violão, percebemos gradualmente que a noção de simples ou complexo não fornecia um critério seguro de representatividade – razão pela qual recorreremos a um apanhado de poucas obras que pudessem representar também um equilíbrio entre os tipos de procedimentos e relações de impacto dentre as seções. Assim, as três obras selecionadas foram então: *Pinguim*, *Confidências* e *Brejeiro*.

A escolha de *Pinguim* e *Confidências* se pautou pela representatividade da maior parcela das obras do álbum, nas quais Sérgio Assad explora relações mais complexas entre as seções. Além disso, as duas peças também foram selecionadas em função de suas envergaduras de modo geral. *Pinguim*, particularmente, revelou-se uma das mais variadas quanto aos tipos de solução por parte de Sérgio Assad, sendo, por isso, representativa também neste sentido. *Confidências*, embora ofereça um pouco menos em termo de variedade, foi apontada pelo próprio autor especificamente como a única obra em que acabou “mudando um pouco a harmonia” (ASSAD, 2021), referindo-se a esta obra como que admitindo ter realizado o tipo de intervenção mais incisiva dentre todas as reelaborações do álbum. Já a obra *Brejeiro*, escolhida para encerrar as análises, possui por sua vez, como veremos, um tratamento sutil em sua textura,

mas que se revela de grande impacto ao proporcionar um novo efeito da obra, amaxixando-a ainda mais.

Procederemos às análises de *Pinguim* e *Confidências* observando uma estrutura de assuntos dividida entre aspectos ferramentais e estruturais, conceitos estes derivados de Pereira (2011) e apresentados em nosso capítulo 1. Estes conceitos aparecem articulados aos de idiomatismo (SCARDUELLI, 2007) e idiomatização (RIBEIRO, 2014) de modo a contemplarmos toda a sorte de intervenções, desde escolha de tonalidade, adição e supressão de notas, conduções de vozes, adequação de tessitura até procedimentos inventivos. Em *Brejeiro* a análise percorre um caminho linear por sobre a textura, empenhada em demonstrar o arrojo por trás de uma arquitetura simples, sendo feitas ao final considerações gerais da transcrição. De posse de gravações, em todos os casos, checamos os vários impactos entre soluções locais e seções bem como intra-seções.

### 3.1 - PINGUIM

#### 3.1.1 - Aspectos Ferramentais

Iniciaremos nossa análise pela identificação dos processos ferramentais, visto que as alterações identificadas nesta fase podem contribuir para o entendimento dos impactos entre as seções e que são de certa forma mais facilmente identificáveis (mas não menos importantes). Após os procedimentos locais passaremos aos estruturais, apresentando-os na ordem em que foram apresentados.

O tango brasileiro *Pinguim* foi composto entre os anos de 1922 e 1926, na tonalidade de Mi bemol maior, apresentando a estrutura AA-BB-A-CC-A. Na reelaboração de Assad, essa estrutura não sofre alteração, salvo uma pequena modificação na transcrição, em que a parte final, repetição do A, é indicada por *D.S. ao Fine* no original, enquanto que Assad opta por reescrevê-la ao final. No entanto, Teicholz, em sua gravação, opta por não repetir a seção A inicial, padronizando a estrutura resultando em A-BB-A-CC-A. Apesar de não representar mudança estrutural significativa, essa modificação acrescenta dinamismo em sua performance.

Para o violão, a tonalidade de Mib maior gera algumas particularidades que prejudicam sua exequibilidade pela utilização apenas de duas cordas soltas segundo a *scordatura* habitual, sendo Sol-terceira corda e Ré-quarta corda. Isso limita as alternativas de saltos entre posições e certas formulações de blocos harmônicos com cordas soltas em posições avançadas no braço do instrumento, fato cotidiano em transcrições, a exemplo de inúmeros trabalhos de Tárrega e

Llobet. A insuficiência de cordas soltas diminui ainda a presença de harmônicos por simpatia, deixando a sonoridade final menos encorpada.

Alterando a tonalidade para Ré maior, Assad resolve grande parte dessas peculiaridades, ampliando o número de cordas soltas para seis ao longo do campo harmônico (máximo possível) e expandindo, com isso, o leque de possibilidades para digitações. Inclusive, com este ajuste, Assad garante duas das principais funções harmônicas nos bordões – Tônica (Ré: quarta e sexta cordas) e Dominante (Lá: quinta corda). A alteração da sexta corda Mi para Ré reforça esse aspecto, garantindo a fundamental da tônica em um registro mais grave, além de ampliar a tessitura do instrumento, naturalmente menor do que a do piano.

O favorecimento pela nova tonalidade é diversificado e bastante ocorrente no decorrer da transcrição, agindo direta ou indiretamente no âmbito micro e macro, ferramentais e estruturais da obra. No primeiro exemplo, pode-se perceber um momento de alta mobilidade de mão esquerda permeado por cordas soltas que auxiliam diretamente a condução melódica de maneira a tornar as mudanças de posições menos abruptas.

Figura 29 - Partitura de *Pinguim*, transcrição de Sérgio Assad - Compassos 52 a 54.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Neste exemplo, podemos notar um grande número de troca de posições em um curto trecho, indicadas pelas setas em azul. Este dado é decorrente das cordas soltas que, com exceção da passagem para a quinta seta, beneficia todas as demais mudanças<sup>19</sup>. Ações similares a essas podem ser identificadas por toda a reelaboração, alinhando-se aos princípios do idiomatismo implícito que, em termos gerais, consiste essencialmente na escolha de certos centros tonais favoráveis ao violão.

Outra ação muito presente nas transcrições ao violão a partir de obras pianísticas, conforme as categorias explanadas em nosso capítulo 2, é a redução significativa e/ou adequação de notas, mas de modo ainda livre – razão pela qual a nomeamos apenas de *rarefação*. Ainda que em uma tonalidade favorável ao instrumento, as limitações do violão

<sup>19</sup> As indicações de cordas soltas (número zero na partitura) não se fazem necessárias em casos em que há apenas essa opção de digitação, a exemplo da sexta corda (Ré 2) deste trecho.

demandam o gerenciamento de um número considerável de supressões de notas, assim como a adequação da tessitura de forma que a escolha do que fica e do que sai se torna um dos maiores desafios para o transcritor musical a fim de que não se perca a essência da composição. O exemplo a seguir apresenta dois trechos da seção A de maneira a demonstrar a *rarefação* no plano inferior observável entre o início da obra mais rico quanto a número de notas, representado pelo primeiro trecho abaixo (azul), e o segundo, a partir do compasso 13 (amarelo), com menos notas:

Figura 30 - Partitura de *Pinguim*, transcrição de Sérgio Assad - Compassos 1 a 5 e 13 a 15.

The image displays a musical score for the piece 'Pinguim' by Sérgio Assad. It is presented in two systems. The first system, enclosed in a blue border, covers measures 1 to 5. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notation includes a guitar chord diagram for a D major chord (labeled 'D') and a dense accompaniment in the lower register with many notes. The second system, enclosed in a yellow border, covers measures 13 to 15. It shows a similar melodic line but with a significantly sparser accompaniment in the lower register, illustrating the 'rarefaction' mentioned in the text. The notes in the lower register of both systems are highlighted in red.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Para garantir o padrão original do plano inferior, destacado em vermelho, Sérgio Assad organiza uma espécie de ostinato na linha do acompanhamento, criando uma sensação de acordes cheios através da predominância de terças no registro mediano (Mi-Sol, compassos 2 e 5, e F#-Lá, compassos 3 e 4) – além de uma tríade no compasso 2. Após prover a assimilação deste padrão nos compassos iniciais (anacruse e cinco compassos), o mesmo é então reduzido a linhas simples, ao invés de bicordes e tríades. Portanto, passamos a ter apenas notas pontuais linearmente, mas que promovem a sensação de prolongamento da textura inicial mais densa (que na realidade, foi reduzida).

Uma maneira similar de Assad operar supressões ocorre na adaptação da escrita com uma preocupação harmônica com os acordes adequados em notas pontuais no plano inferior.

Este procedimento se distingue do anterior por ser um aspecto operado de modo relativamente uniforme, ao contrário do precedente que reúne toda sorte de supressões para fazer caber ou para simular uma escrita carregada no violão. Ou seja, agora é o caso em que Assad já insere tal condução em forma de linha em sua reelaboração, escolhendo nesta linha quais notas informarão melhor a harmonia – trata-se do que nomeamos anteriormente como *linearização de blocos*. Notemos no exemplo a seguir que a linearização parece ocorrer inicialmente em função apenas da falta de liberdade imposta pelo instrumento que força algumas das escolhas no plano inferior dentro do alcance do que a mão esquerda pode fazer. Porém, tendo em vista o acompanhamento da partitura pianística, previsível exatamente como um plano coadjuvante, tal costura violonística assume um movimento considerável, assemelhando-se a um contraponto. Observemos o exemplo a seguir:

Figura 31 - Partitura de *Pinguim*, transcrição de Sérgio Assad - Compassos 24 ao 26.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Notemos especificamente que os planos musicais praticamente se tocam nos compassos 25 e 26 (azul), ajuste de tessitura esperado, imposto pelo funcionamento do violão. Isto será uma constante nas reelaborações de Assad. O fato é que este procedimento, a todo momento – nesta e noutras reelaborações – realça a movimentação melódica, ou melhor, promove a existência da mesma, engendrando sutilezas a mais no plano inferior. Quanto ao número reduzido de notas, o evento harmônico em si na reelaboração preserva os mesmos graus, mantendo quanto a isso o efeito original.

A *reorganização em arpejos* é outro procedimento similar à linearização presente na transcrição de *Pinguim* que, como o nome sugere, consiste em transformar os blocos da harmonia original em uma linha arpejada, utilizando os graus da harmonia com certo nível de



liberdade. Tal evento ocorre geralmente também no plano inferior, do acompanhamento e, em geral, por um tempo suficiente para configurar novas figuras melódicas, a exemplo dos momentos destacados a seguir<sup>20</sup>:

Figura 32 - Partitura de *Pinguim*, transcrição de Sérgio Assad - Compassos 19, 23 e 27.

The image shows three measures of music (19, 23, and 27) from the piece 'Pinguim' by Sérgio Assad. The top staff is the right hand (Assad) in treble clef, and the bottom staff is the left hand (Piano) in bass clef. Red arrows point from the piano accompaniment notes in the left hand to the corresponding notes in the right hand melody. Blue boxes and arrows highlight the reorganized notes for guitar, showing how the piano accompaniment notes are restructured into a more active and melodic line for the guitar. The left hand part is enclosed in a red box.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Originalmente, o plano inferior deste trecho é construído por um acompanhamento simples, sem maiores protagonismos. No entanto, adequando a textura para o violão, Assad reorganiza as notas disponíveis por meio de arpejo, criando um movimento ativo e mais rico para os baixos. Ressaltamos que, com exceção da última nota do compasso 19 (Mi# na linha do baixo), todas as notas estão presentes no plano da mão esquerda do piano. Este movimento poderia ser entendido apenas no âmbito da transcrição, visto que as notas suprimidas da mão esquerda do pianista estão presentes na melodia (ambas indicadas em azul). Porém, em nossa perspectiva, o resultado extrapola sutilmente o nível de transcrição (dado realçado na gravação de Marc Teicholz segundo nos pareceu), fazendo com que tais notas de acompanhamento tendam a um caráter de linha, de contraponto, ainda que leve.

Abordando agora a seção C primeiramente por seus aspectos ferramentais, notamos os mesmos procedimentos já elencados nas seções anteriores, mas com certas particularidades. A *linearização de blocos* pode ser aqui percebida em quase toda a extensão, assim como os diversos benefícios oriundos da alteração na tonalidade original. Nesta seção, as notas relativas aos tempos fortes dos compassos (vermelho) coincidem com as originais do piano. No entanto, a linearização dos acordes (azul) não mantém a mesma relação intervalar entre baixo e nota mais grave dos blocos de acordes. Em seu lugar, temos outra configuração de notas que permite uma execução clara da melodia original, dentre as possibilidades dadas pela harmonia. Sendo

<sup>20</sup> A figura 32 demonstra os compassos 19, 23 e 27, sendo este último uma repetição do 19, reorganizados seguidamente para maior clareza e objetividade. Como no exemplo anterior, transpomos a mão esquerda do piano destes compassos para a mesma tonalidade da transcrição.

assim, diferentemente do que ocorre na seção B, aqui a linearização não resulta essencialmente na construção de contracanto independente, caracterizando-se como pontuações da harmonia como apoio, mais afeito, portanto, à uma simples *rarefação*. Vejamos a seguir:

Figura 33 - Partitura de *Pinguim*, transcrição de Sérgio Assad - Compassos 48 a 53.

The image shows a musical score for the piece 'Pinguim' by Sérgio Assad, covering measures 51 to 54. The score is written for guitar (Assad) and piano. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The guitar part includes fingerings (1, 4, 1, 2, 4, 3, 0, 2, 0, 3, 0, 2, 0, 4, 1, 2) and vibrato markings (V). The piano part features block chords. Annotations include red boxes highlighting notes in the guitar and piano parts, and yellow and green boxes highlighting specific melodic lines in the guitar part in measures 54.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Na figura 33, a utilização de cordas soltas é outro aspecto amplamente aproveitado nessa seção, com ação nos três planos sonoros. Embora esteja em Sol maior, o que impossibilita a função tônica por corda solta no registro grave, a sexta corda solta Ré é imprescindível em sua alternância com a fundamental Sol (pressionada) à maneira do original, garantindo o mesmo balanço à escrita mesmo sem os acordes cheios da escrita pianística.

Ainda sobre as cordas soltas, podemos perceber duas ocorrências de pequenas alterações no plano da melodia nos compassos 53 e 54 com funções distintas. A primeira ocorrência (laranja) é imperceptível pela escuta pois ocorre em meio a uma intercalação dos planos, com a supressão da nota melódica (Ré). Como já mencionamos, o funcionamento do violão não permite distanciar os planos sonoros tal como ocorre no piano, por isso, na transcrição, seus

planos resultam próximos, de maneira que a nota utilizada na harmonia do trecho (Ré), coincide com a nota da melodia na mesma oitava. Na segunda ocorrência, ao contrário, há uma troca de nota na melodia (compasso 54), com a nota Ré original cedendo lugar à nota Si uma sexta maior acima, significando uma alteração interna no arpejo de Sol maior sem alteração harmônica. Notemos que esta reelaboração se alinha à construção melódica da obra em motivos descendentes, nascendo, portanto, já contextualizada na obra, sem prejudicar o sentido original da passagem.

Outro modo de utilização de cordas soltas pode ser observado nos compassos 52 e 54, destacado no próximo exemplo, em que as digitações indicam um caminho por meio de sons *equissos* subsequentes<sup>21</sup>. A primeira ocorrência abaixo, à esquerda, parece destinada a ser compensada pelo intérprete, no sentido de se obter o mesmo timbre na execução, já que ambas as notas Sol (presa e solta) possuem a mesma função de acompanhamento. A opção dada na versão via digitação de Teicholz favorece o legato, fato ainda intensificado pela indicação de outros ligados na edição<sup>22</sup>. Nos compassos 54, no exemplo à direita, a presença de *equissos* permeia os dois planos novamente. Dessa vez, porém, o distanciamento de timbre é desejável como complemento para a distinção das vozes.

Figura 34 - Partitura de *Pinguim*, transcrição de Sérgio Assad - Compassos 52 e 54.

The image displays two musical examples side-by-side. The left example is for measure 52, showing a Violin (V) part and a Piano part. The Violin part has a red box around the notes G4 and A4, with a 'V-----' marking above. The Piano part has a red box around the notes G4 and A4. The right example is for measure 54, showing both Violin and Piano parts. The Violin part has a red box around the notes G4 and A4, and the Piano part has a red box around the notes G4 and A4.

Fonte: ASSAD. *The music of Ernesto Nazareth* (2014).

<sup>21</sup> Entende-se por *equissos* as diversas possibilidades de execução de determinada nota pelo braço do violão.

<sup>22</sup> É importante frisar que, apesar da transcrição indicar naturalmente alguns caminhos de dedilhados, as escolhas de digitação são determinantes para esse tipo de ocorrência (ligados e cordas soltas), de modo que existem outros caminhos que resultariam em uma maior ou menor ocorrências desses aspectos. O próprio autor das digitações incentiva essa exploração, deixando claro que suas indicações não são absolutas (ASSAD, 2014).

### 3.1.2 Aspectos Estruturais

Como vimos no tópico anterior, os procedimentos *rarefação*, *linearização de blocos* e *reorganização em arpejos* são mais comumente vistos no acompanhamento musical (plano inferior) da seção B de *Pinguim*. Esses procedimentos em questão, inventivos em diversas medidas e por isso enquadráveis no conceito das idiomatizações (RIBEIRO, 2014, p.107), potencializam, a nosso ver, uma nova ordem de contraste em nível de seções, especificamente entre essa seção (B) e a seção A. É importante ressaltar que, como abordado em nosso capítulo 1, essa percepção é efetivamente identificada por meio da consulta atenta às gravações, o que permite perceber o efeito alcançado na reelaboração, ou a “escuta assinada” de Assad (PEREIRA, 2011, p.5).

A partir da ótica dos materiais musicais constituintes, a seção A representa a melodia com acompanhamento estático, e B um nítido movimento melódico em fragmentos nos registros graves e em pontos estratégicos. Em nossa análise da gravação de *Pinguim* por Marc Teicholz, percebemos que os movimentos locais na seção B repercutem em toda esta seção e também nos planos musicais, resultando numa seção de movimento frente às demais, inclusive valorizando a melodia original com a leveza de execução resultante de tal escrita. A seção C é similar à A quanto a estes procedimentos, destacando-se nela outras intervenções conforme comentaremos adiante. Desta maneira, sem pormenores, a estrutura da transcrição se torna algo como: seção A – melodia acompanhada; seção B – contraponto, inventividade; seção C – melodia acompanhada.

Observemos no exemplo a seguir a estrutura mais acordal em A, restringindo a função de baixo para as notas relativas aos tempos fortes dos compassos a partir das fundamentais dos acordes (mais evidentes nos locais destacados). Neste exemplo, não há nenhuma intervenção no ritmo por parte de Assad, reforçando a função secundária desempenhada por este acompanhamento.

Figura 35 - Partitura de *Pinguim*, transcrição de Sérgio Assad - Compassos 1 ao 8/seção A.

**Pinguim**

*arr. Sérgio Assad*  
*fingerings: Marc Teicholz*

Ernesto Nazareth  
1863-1934

Fonte: ASSAD. *The music of Ernesto Nazareth* (2014).

Conforme a análise da seção B que será apresentada a seguir, é possível perceber que a textura tornou-se mais linear, com total ausência de acordes em bloco, reorganizando o plano inferior de modo a apresentar o baixo reestruturado em sua constituição e função de maneira a prover movimentos melódicos via notas da harmonia original.

É importante salientar que, originalmente, o motivo rítmico encontrado no compasso 18 é utilizado em toda a seção B. Deste modo, as alterações rítmicas na linha dos baixos nos compassos 19 e 23 – para colcheia pontuada e semicolcheia nos primeiros tempos – diferenciam-se do habitual, corroborando para um pequeno destaque em meio aos demais compassos. Notemos principalmente que o plano superior da seção A (assim como o da seção C) é todo constituído de valores rítmicos entrecortados<sup>23</sup>. Em A, especificamente, temos células melódicas com colcheias pontuadas seguidas de semicolcheias e pausas de semicolcheias que

<sup>23</sup> A seção C, quanto a este aspecto, apresenta-se um pouco menos entrecortada que a seção A, com arabescos descendentes iniciais, mas que precedem colcheias e pausas de semicolcheias, resultando numa reapresentação do caráter de A, mas com elementos sutis de B.

antecipam grupos de três semicolcheias. Disto, temos uma resultante melódica com diversos cortes naturais em seus seguimentos. Já a seção B caracteriza-se por arabescos descendentes e ascendentes constantes, como ondas, à maneira de estudos de escalas. Isto posto, notemos que, tanto o ritmo distinto, quanto o arpejo acrescido no compasso 19 parecem realçar (também) a sexta napolitana deste compasso, que indiretamente reforça a mudança de modo entre as seções (de Ré maior da Tônica, da seção A, para o Si menor da Tônica Relativa, da seção B). Esta sexta napolitana, agora revestida de uma execução leve e com figuras lineares, nos parece conduzir à Dominante da tonalidade – logo em seguida, no compasso 20 – de modo mais orgânico. O arpejo do compasso 19, juntamente com o arpejo do compasso 23, por sua vez, destacam os grandes arabescos ascendentes da seção B em função de dominante, oferecendo um desfecho a este tratamento harmônico, ao mesmo tempo em que coloca a marcação rítmica em plano secundário.

Essas medidas, em síntese, conferem sensação de fluência, contribuindo para um efeito de leveza justamente quando a execução se torna mais trabalhosa (como dissemos, à maneira de estudos de escalas), sem respiração dentre os citados arabescos ascendentes e descendentes, apresentando-se, portanto, como uma solução coerente com as características intrínsecas da seção B de bom rendimento sonoro. Vejamos o aspecto linear geral do acompanhamento que sobressalta em um primeiro olhar em todo o trecho abaixo, bem como a fusão dos arpejos inseridos especificamente nos compassos 19 e 23 como reforço a este contexto:

Figura 36 - Partitura de *Pinguim*, transcrição de Sérgio Assad - Compassos 18 ao 24.

Fonte: ASSAD. *The music of Ernesto Nazareth* (2014).

Com relação aos aspectos estruturais envolvendo a Seção C, algo que nos chama a atenção é o que diz respeito ao resultado geral da performance oriunda das intervenções de Assad. Não queremos adentrar a discussão sobre o valor da partitura como documento musical, no entanto, é razoável apontar a ineficiência do código em exprimir gestos derivados do idiomatismo violonístico e, no caso dessa reelaboração, derivados de um alto número de trocas de posição. Estamos falando de um *swing* consequente da escrita de Assad, algo mais perceptível ao se escutar ou executar a seção.

Focalizando estas trocas de posição de mão esquerda em nosso contexto de análise, notamos que Assad explora esse recurso em boa parte da seção C salientando o conteúdo de cada tempo musical, permanecendo em uma dada posição e partindo para o próximo conteúdo quando da próxima posição. Tal aspecto desta seção integra a classe de procedimento *rítmica cadenciada intra-posições*. Essa complementação percorre toda a seção C de *Pinguim*, de maneira que traremos apenas uma pequena amostragem desse aspecto, tendo em vista que esse procedimento é melhor percebido via gravação.

Notemos que até o compasso 63 temos um padrão de execução em que cada grupo de quatro semicolcheias se localiza em uma posição, sem que entrem nessa conta dois baixos soltos nos segundos tempos dos compassos 61 e 62 (que não obrigam o deslocamento da mão esquerda a tempo de se executá-los). A nosso ver, estes baixos reforçam nos demais baixos (nos tempos

fortes) a sensação de alternância entre fundamental e quinta descendente, alusivo ao surdo dos segundos tempos em gêneros percussivos como o samba. Curioso, portanto, é notar que além da alternância de baixos, que está presente no original, temos também o conteúdo interno distribuído dentro das posições de modo cadenciado, reforçando pois o swing apontado preexistente na escrita.

Figura 37 - Partitura de *Pinguim*, transcrição de Sérgio Assad - Compassos 60 a 66.

Fonte: ASSAD. *The music of Ernesto Nazareth* (2014).

Outro fator que reforça este *swing* na performance de Teicholz advém das articulações acrescentadas por Assad. Os ligados (em azul), um recurso idiomático explícito, como já mencionamos, deixam as passagens complexas mais exequíveis e propiciam uma sonoridade resultante típica do violão. Dentre estes ligados, notemos que os presentes nos compassos 62 e 64 – bem como os dos compassos 51, 54 e 55, da figura 33 –, também colaboram com a ideia do *swing*, na medida em que emulam síncopas. Isto ocorre ao substituírem o toque regular por ligados nas terceiras notas dentre os grupos de quatro semicolcheias nos primeiros tempos, fazendo-as parecerem imersas em semínimas pela junção (pelos mesmos ligados) às notas adjacentes. Fazendo então um consolidado do aspecto estrutural resultante das reelaborações de Assad a nível local com impacto no estrutural, temos, segundo nosso entendimento, aproximadamente a seguinte redefinição: Seção A – melodia original evidenciada; Seção B – continuidade, leveza e fluência potencializadas; Seção C – *swing* potencializado.



## 3.2 - Confidências

### 3.2.1 - Aspectos Ferramentais

Dedicada ao “inspirado poeta Catullo da Paixão Cearense”, a valsa *Confidências*, de Ernesto Nazareth, foi publicada pela casa Arthur Napoleão (Sampaio, Araújo e Cia) em 1913, destacando-se como uma das obras mais tocadas do compositor e tendo inúmeras gravações registradas ao longo do tempo. A obra foi composta na tonalidade de Lá menor e na estrutura AA-BB-A-CC’-*transição*-A. Assad mantém a tonalidade original, uma vez que esta possibilita ao violão uma ampla utilização de cordas soltas, assim como os benefícios oriundos do idiomatismo implícito. No entanto, a organização estrutural da obra sofre pequenas alterações nas apresentações das seções, suprimindo algumas recorrências da seção A e reescrevendo o *ritornelo* da seção B, resultando em A-BB-CC’-*transição*-A.

Além do que já foi tratado a respeito das escolhas de tonalidades por Sérgio Assad nas reelaborações violonísticas das obras de Nazareth como um todo e especificamente na análise anterior, cumpre-nos salientar em *Confidências* algo que ocorre na seção C da peça relacionado diretamente a aspectos funcionais do violão. Trata-se de uma ação consequente direta da tonalidade, um idiomatismo explícito, por assim dizer, quando da mudança de Lá menor para Lá maior que reservará inúmeros efeitos conforme veremos<sup>24</sup>. Constatemos inicialmente que em Lá maior ainda temos as fundamentais da Tônica (Lá) e Dominante (Mi) via bordões em cordas soltas<sup>25</sup>, quinta e sexta cordas respectivamente, auxiliando a alternância em nosso primeiro exemplo de procedimentos ferramentais:

Figura 38 - Partitura de *Confidências*, transcrição de Sérgio Assad - Compassos 65 a 70.

The image shows a musical score for the piece 'Confidências' by Sérgio Assad, covering measures 65 to 70. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The music consists of a series of chords and bass notes. Red boxes highlight the bass notes in measures 65, 66, 67, 68, and 69, which are the notes G# (5th string) and G (6th string), representing the tonic and dominant of the key of D major.

Fonte: Elaborada pelo autor.

<sup>24</sup> Tal mudança representa uma sutil redução de possibilidades de cordas soltas. O campo harmônico de Lá maior, ao contrário do de Lá menor, prevê Sol# ao invés de Sol.

<sup>25</sup> Esse elemento constitui uma das categorias do idiomatismo explícito conforme vimos em *Pinguim*.

A execução ao violão da textura em blocos de acordes desta seção se mostra desafiadora para o instrumentista, requerendo uma grande atenção nas inúmeras trocas de posições, sobretudo se o *legato* for algo desejado na performance. Os baixos por cordas soltas deixam as trocas de posição mais sutis, assemelhando-se ao recurso do pedal de sustentação do piano e, com isso, enriquecendo a sonoridade do violão pela maior presença de harmônicos simpáticos<sup>26</sup>.

Como um segundo procedimento de idiomatismo explícito podemos citar os ligados ascendentes acrescidos permeando toda a reelaboração de *Confidências*. Esse aspecto ferramental ocorre em níveis diferentes nas seções, por vezes com impacto local e isolado, como nos compassos 26 e 137, mas também de maneira recorrente sugerindo um novo padrão de articulação, presente de maneira mais significativa nas seções B e C'. A presença inicial isolada desse aspecto é menos relevante para nossa análise, de modo que reproduzimos a seguir apenas a aparição de ligados da seção B:

Figura 39- Partitura de *Confidências*, transcrição de Sérgio Assad - Compassos 33 a 39.

The image shows a musical score for the piece 'Confidências' by Sérgio Assad, specifically measures 33 to 39. The tempo is marked 'Più mosso' with a quarter note equal to 168. The score is written in treble clef. Measures 33 and 34 are on the first line, and measures 37, 38, and 39 are on the second line. Red boxes highlight specific melodic phrases: one in measure 34, one in measure 37, one in measure 38, and one in measure 39. These phrases consist of eighth and sixteenth notes, often with ties between measures, indicating a legato style.

Fonte: Elaborada pelo autor.

O padrão de ligados indicado no exemplo 39 ocorre na melodia através de intervalos de um ou meio tom, por meio de colcheias, e transpassa toda seção B. A estrutura melódica dos trechos destacados alinha-se à nova articulação, conciliando a intensidade naturalmente reduzida do contratempo com a nota ligada na transcrição. Assim, os ligados promovem leveza e agilidade para a execução, promovendo maior conforto a indicação de andamento (marcada na partitura de Assad), consideravelmente superior ao da seção A. Não é incomum violonistas interferirem no acréscimo ou supressão de articulações, nesse caso, das recomendadas em uma

<sup>26</sup> Conjecturamos a utilização dos baixos em cordas soltas como auxílio em articulações *legato* na seção como algo possível dentre as escolhas do intérprete. Assad, porém, não define a articulação. Antes, deixa subentender uma sonoridade mais próxima ao *staccato* com seus baixos em semínimas.

partitura. No entanto, pela grande recorrência de ligados por parte de Assad nesta seção, este então padrão novo de articulação se firma como um elemento musical estrutural necessário ao efeito, diferentemente de ligados anteriores isolados.

A utilização de harmônicos como auxílio de tessitura é um terceiro procedimento da classe do idiomatismo explícito que pode ser identificado na transição entre a seção C' para a seção A, localizada entre os compassos 128 e 144 da versão de Assad. Apesar de sutil, esse recurso cumpre bem sua função fundamental possibilitando a execução de um trecho que inicialmente demandaria um grande deslocamento de mão esquerda. A passagem agora localizada em apenas uma posição torna-se consideravelmente mais confortável. A natureza estática da passagem é perceptível na digitação expressa a seguir:

Figura 40 - Partitura de *Confidências*, transcrição de Sérgio Assad - Compassos 132 a 134.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Toda a seção de transição é constituída por movimentos escalares com pontuações ocasionais nos baixos, o que favorece a unidade timbrística entre harmônico e o restante do trecho, tendo em vista que a função dos harmônicos parece focar-se, sobretudo, em privilegiar maior exequibilidade seguindo o registro da frase original ao invés de apenas estender a tessitura do violão ou agregar efeito ornamental, tal acréscimo soa natural, podendo inclusive passar despercebido em uma escuta pouco atenta da gravação.

Após nossa análise panorâmica dos aspectos relacionados ao idiomatismo implícito e explícito de maneira mais direta/ferramental na transcrição, voltemos o olhar para a seção A buscando agora expor processos referentes ao que chamamos de idiomatismo inventivo operado em *Confidências*. O primeiro elemento a nos deter é a ornamentação presente no início da seção A, utilizado de maneira criativa por Assad.

Inicialmente, cabe salientar que os ornamentos não são elementos presentes apenas na transcrição de Assad, tendo sido identificados na partitura do piano entre os compassos 27 a 30. Neste trecho, a melodia de Nazareth (na partitura original) construída por meio de mínimas é ornamentada por trinados enquanto que o acompanhamento ganha mais movimento pela

inserção da condução em arpejo. Assad opta por manter esse movimento presente na mão esquerda (acompanhamento) em sua reelaboração, até então inédito na obra, suprimindo os trinos da melodia para privilegiar a independência das vozes. A ideia ornamental deste trecho é mantida por Assad, sendo redirecionada para o início da transcrição através de mordentes, sem comprometimento dos planos sonoros.

Na figura abaixo, organizamos dois trechos da seção A indicando a realocação dos trinos originais (compassos 27 a 30) para o início da transcrição (compassos 1 a 3), assim como a adequação de oitava necessária ao violão para que seja possível a execução do arpejo no acompanhamento sem que haja o cruzamento de vozes.

Figura 41 - Partitura de *Confidências*, transcrição de Sérgio Assad - Compassos 27 a 30 e 1 a 4.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Podemos entender esse tipo de alteração como pautado no idiomatismo violonístico, tendo sido a exequibilidade um dos fatores expressivos e decisivos. É importante notar a engenhosidade de Assad em garantir dois elementos ricos da composição por meio de suas alterações, adequando, com maestria, o texto original ao novo meio.

Como segundo procedimento dessa classe identificado na seção A, demonstraremos a conduta de Assad em variar um determinado enunciado musical ao invés de repeti-lo

integralmente tal qual a partitura original, procedimento este que nomeamos no capítulo anterior como *reapresentação variada* de materiais:

Figura 42 - Partitura de *Confidências*, transcrição de Sérgio Assad - Compassos 1 a 4 e 17 a 20.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Na partitura do piano, o segundo trecho (compassos 17 a 20) é uma reapresentação literal do início da obra. Na transcrição, no entanto, a alteração de digitação e supressão dos ornamentos são alterações de grande relevância em que o timbre natural da primeira corda solta se destaca das demais. Além disso, o efeito por si só peculiar da *campanella* intensifica, a nosso ver, o contraste de timbre entre a apresentação e reapresentação do trecho<sup>27</sup>.

No compasso 19, ocorre uma alteração na duração do baixo e um acréscimo de acorde no segundo tempo. A alteração na duração do baixo (azul) nos parece destinada a deixar clara a troca de oitavas na linha do baixo explorada quando da reapresentação do trecho, uma vez que a sustentação original seria perfeitamente possível de se executar. As marcações em verde indicam a supressão do mordente sendo compensada pelo acréscimo do acorde no tempo 2, assim como pelo novo *glissando*, indicado sutilmente pela digitação, mantendo o sentido ornamental e declamativo do trecho, similar a gestos de composições do período romântico. Em suma, a supressão dos ornamentos, a presença de cordas soltas, bem como um bloco a mais na reapresentação do trecho nos parece indicar uma execução mais direta, menos reflexiva, talvez justamente como sinal da consciência de ser uma reapresentação de algo, buscando ser uma expressão menos morosa.

É importante ressaltar que, apesar das digitações terem sido inseridas por Marc Teicholz, as variações de Assad indicam naturalmente um caminho diferente e que

<sup>27</sup> O gerenciamento de timbre é um elemento muito presente no contexto do violão, tendo um leque expressivo. Entendemos essa reapresentação do trecho em questão tanto como exploração pontual dessa qualidade do violão, assim como um incentivo indireto a exploração desse recurso ao longo da obra, visto que não há indicações grafadas na partitura.

possivelmente esse trecho possa ter sido concebido já com uma realização pré-definida por partir de uma realização também pré-definida, sem outras opções de execução.

Ainda nesta seção, Assad insere um grande número de alterações direcionadas, sobretudo, para o plano inferior, mudando durações, alturas, realizando adições e supressões de notas além de inversões. As adequações de oitavas, comuns na obra podem ser justificadas por limitações do violão ou até mesmo pela busca de maior sustentação. No exemplo a seguir, percebemos certa fragmentação do acorde junto à melodia (amarelo), no compasso 1, a redução dos acordes a exemplo do compasso 3, e movimentos de oitava ou inversões, como as dos compassos 2 e 4, respectivamente:

Figura 43 - Partitura de *Confidências*, transcrição de Sérgio Assad – Compassos 1 a 4.

The image shows a musical score for two staves: Assad (top) and Piano (bottom). The Assad staff is in treble clef with a 7/8 time signature. The Piano staff is in grand staff (treble and bass clefs). Annotations include: a yellow box around the first measure of the Assad part; a red arrow pointing from the first measure of the Piano part to the second measure; a green arrow pointing to the third measure of the Piano part labeled 'rarefação'; and a red box around the fourth measure of the Piano part labeled 'alteração'.

Fonte: Elaborada pelo autor.

As alterações comentadas nos fazem avaliar com grande interesse o dado de que parte das supressões, que deixam o acompanhamento rarefeito, nem sempre estão pautadas em limitações, mas sim endereçadas à abordagem de Assad para a seção possibilitando maior liberdade ao intérprete para a condução melódica. Quanto ao equilíbrio final na reelaboração do trecho, nos parece que Assad tenta recompensar a redução de massa sonora via maior sustentação dos baixos (em mínimas pontuadas) com um acompanhamento mais grave dentro do possível. Trata-se de uma troca de densidade por sustentação que não prejudica a performance, antes, mantém a melodia original em um contexto sonoro encorpado.

Vale ressaltar que apontamos anteriormente a presença da *linearização de blocos* em reduções aparentemente similares no plano inferior de *Pinguim*. Aqui, porém, as pontuações harmônicas junto aos baixos são fragmentadas e, portanto, permanecem, a nosso ver, dentre os aspectos gerais de uma típica *rarefação*, ao invés de tender a contornos melódicos secundários.

Além das supressões abordadas nesta seção, podemos apontar também acréscimos pontuais de material ocorrendo predominantemente na voz dos baixos, adensando o acompanhamento nos compassos 4, 8 e 16:

Figura 44 - Partitura de *Confidências*, transcrição de Sérgio Assad – Compassos 4, 8 e 16.

The image shows a musical score for 'Confidências' by Sérgio Assad. It consists of two staves: 'Assad' (voice) and 'Piano'. The score is divided into three measures: 4, 8, and 16. In measure 4, the Assad part has a note (Lá) highlighted with a red box, and the Piano part has a chord. In measure 8, the Assad part has a note (Sol) highlighted with a red box, and the Piano part has a chord. In measure 16, the Assad part has two notes (Si and Fá#) highlighted with red boxes, and the Piano part has a chord. Red arrows point from the word 'adição' (addition) in the Piano part to the highlighted notes in the Assad part, indicating where the piano accompaniment adds notes.

Fonte: Elaborada pelo autor.

A adição no compasso 4 insere um pequeno movimento anacrústico (nota Lá, corda 4) renunciando o acréscimo da *apogiatura* – resultante da reorganização linear do acorde original (Sol, resolvendo no Fá#). Algo semelhante ocorre no compasso 8, agora sem anacruse, mas mantendo o efeito linear pela inserção do Si. Os acréscimos destacados no compasso 16 também são provenientes da harmonia original, mas com objetivo claro de valorizar o gesto melódico (mais uma vez) já presente, tendo o segundo acorde como alvo ou ponto de chegada para o clímax, reforçando-o.

Em última análise do trecho, é interessante notar uma quebra na previsibilidade da condução harmônica original. Na transcrição, mesmo com um número menor de notas, julgamos haver um maior interesse na reelaboração em função de todos os movimentos apontados. Em outros momentos dessa seção, as modificações presentes na voz do baixo simulam comportamentos já presentes na partitura original, em compassos distintos aos das modificações. Notemos que o padrão original de movimento dos compassos 3 e 4 (baixo Fá# - Fá#) é explorado nos compassos 4 e 5 da reelaboração (baixo Si - Si). O mesmo ocorre com o padrão original dos compassos 6 e 7 nos de números 5 e 6 de Assad:

Figura 45 - Partitura de *Confidências*, transcrição de Sérgio Assad – Compassos 3 a 7.

The image shows a musical score for measures 3 to 7 of 'Confidências'. The top staff is for the violin (Assad) and the bottom staff is for the piano. Red boxes are drawn around specific notes in the piano's bass line, and blue boxes are drawn around corresponding notes in the violin part. Red arrows point from the piano's bass line to the violin part, and blue arrows point from the violin part to the piano's bass line, illustrating the chromatic alterations and their relationship between the two instruments.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Chamamos atenção também para o padrão original típico de valsa no original no plano do acompanhamento sendo alterado por Assad com inserções de cromatismos nos baixos como preenchimento, sem prejudicar a liberdade da melodia. Tais passagens podem ser interpretadas como uma aproximação à baixaria do violão presente em gêneros tais como choro ou valsa-choro. A identificação do novo padrão pode ser percebida nos compassos 5 e 6; 9 e 10; 22 e 23.

Figura 46- Partitura de *Confidências*, transcrição de Sérgio Assad – Compassos 5, 6, 9, 10, 22, 23.

The image shows a musical score for measures 5, 6, 9, 10, 22, and 23 of 'Confidências'. The top staff is for the violin (Assad) and the bottom staff is for the piano. Red boxes are drawn around specific notes in the piano's bass line, and blue boxes are drawn around corresponding notes in the violin part. Red arrows point from the piano's bass line to the violin part, and blue arrows point from the violin part to the piano's bass line, illustrating the chromatic alterations and their relationship between the two instruments.

Fonte: Elaborada pelo autor.



É interessante notarmos também que o novo movimento cromático ocorre em um momento de pausa do acompanhamento do piano, o que sugere mais um indício de uma busca pautada pela expressão do novo material, uma vez que tal escrita não enfrentaria maiores problemas de adaptação. Passagens cromáticas como estas estão presentes apenas na reelaboração. No entanto, há na partitura de Nazareth uma única ocorrência de condução por graus conjuntos nos baixos na seção A (compassos 6 e 7), indicando uma possível fonte para as inserções de Assad. O desenvolvimento e citação desse material original, sendo transformado e realocado nos remete ao exemplo 41 (dos ornamentos reelaborados e realocados), bem como ao exemplo 45 (do aproveitamento e realocação dos movimentos da linha do baixo), configurando-se como uma categoria de procedimentos que nomeamos no capítulo anterior como sendo *remanejamento/desenvolvimento de materiais da composição*.

Retomaremos agora uma figura semelhante a que utilizamos em nosso exemplo 39, porém, para comentarmos uma formulação de padrão melódico de intervenção. Por esta natureza, trata-se de algo assemelhado ao que tratamos em nosso exemplo 7, que lidava com a potencialização do gesto melódico via um tratamento conferido ao acompanhamento. Nosso exemplo atual, no entanto, evidencia um recurso consideravelmente simples, mas igualmente inventivo, a nosso ver, por propiciar destaque melódico diretamente no plano melódico, nomeado no capítulo anterior exatamente como *procedimento de destaque melódico*. Vejamos no que consiste:

Figura 47- Partitura de *Confidências*, transcrição de Sérgio Assad – Compassos 33 a 35.

Assad

Piano

Più mosso ♩ = 168 → aumento de 48 bpm com relação a seção A

Fonte: Elaborada pelo autor.

O procedimento de destaque do exemplo em questão, apresentado nos compassos 33 e 35, aparece também em outros momentos da seção B e impacta o contexto de duas maneiras. Primeiramente e obviamente, a supressão do acorde (vermelho) destaca a melodia em sua breve

aparição sem acompanhamento, além de que tal escrita econômica resulta em maior foco na melodia, sem que o intérprete desvie sua atenção para um hipotético arpejo acompanhante. Lembremos que Assad indica um aumento considerável de andamento, de modo que essa supressão (combinada com os ligados em compassos alternados), favorece a execução no novo pulso. A construção original (em blocos) desses compassos, exigiria toques repetidos cheios e em mesma direção, normalmente evitados em passagens rápidas com exceção de estudos de acordes. Estas supressões de Assad propiciam uma execução ágil de mão direita conforme é possível observar na figura a seguir:

Figura 48 - Partitura de *Confidências*, transcrição de Sérgio Assad – Compassos 33 a 35.

Più mosso ♩ = 168

Fonte: Elaborada pelo autor.

O segundo ponto a ser observado no padrão de Assad nesta seção encontra-se na organização do acorde localizado no segundo tempo, sempre em duas notas nos compassos destacados. Devido às limitações do violão, o distanciamento entre os planos sonoros originais é reduzido quando comparado ao piano. Disto resulta a observação (aqui e em outras reelaborações) de que Assad suprime notas do segundo bloco para manter minimamente um afastamento entre o acompanhamento e a melodia, resultando em uma percepção mais clara das vozes.

Figura 49 - Partitura de *Confidências*, transcrição de Sérgio Assad – Compassos 33, 35 e 45.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Esse tipo de procedimento, por fim, ilustra a adequação da obra ao novo meio, passando por alterações criativas para se obter o efeito esperado. Nem sempre um maior número de notas simboliza maior fidelidade ao efeito original.

Já na seção C, a abordagem dos planos adotada por Assad é diferente da identificada na seção B, de forma que não se busca enfatizar o distanciamento, mas sim concentrar os planos sonoros de modo inventivo para a obtenção de um efeito novo para a seção. Conforme vimos em nosso capítulo anterior, denominamos esse tipo de abordagem como *aglutinação dos planos*, revelando aqui, no caso, uma aproximação intensa, uma espécie de integração das vozes na direção de uma fusão de planos.

Nazareth organiza a seção C essencialmente por blocos de acordes, tanto no plano melódico (mão direita) quanto no acompanhamento (mão esquerda). Devido à distância intervalar entre os planos sonoros, sendo uma sexta composta entre a nota mais aguda do bloco melódico em relação à mais aguda do acompanhamento, a distinção desses planos na partitura original é bastante clara em uma audição da obra. Esta distinção, por sua vez, deixa claro o ritmo presente na melodia, constituído por mínimas e semínimas.

Em sua reelaboração, Assad opta por conservar a textura em blocos da seção, no entanto, por conta de limitações do violão, não é possível manter a mesma sustentação e independência dos planos originais. O funcionamento do instrumento exige um encurtamento da distância entre os planos com redução de uma oitava, gerando um contorno melódico diferente do original. Tanto a escrita de Assad quanto a gravação de Teicholz revelam claramente a solução dada em uma espécie de fusão, como dissemos, na qual não há mais mínimas, e sim um novo ritmo melódico em semínimas apenas:

Figura 50- Partitura de *Confidências*, transcrição de Sérgio Assad – Compassos 65 a 68.

The image shows a musical score for two parts: Assad and Piano. The Assad part is written in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The Piano part is written in a bass clef with the same key signature. The score covers measures 65 to 68. Red arrows indicate the melodic line in the Assad staff. Green arrows point to specific intervals: 'sexta menor' (minor sixth) between the first and second notes of the Assad staff, and 'sexta menor composta' (compound minor sixth) between the first note of the Assad staff and the first note of the Piano staff. A blue box highlights the first chord of the Piano staff.

Fonte: Elaborada pelo autor.

É importante ressaltar a busca de Assad por manter o máximo possível a disposição original dos blocos relativos à mão direita do piano, havendo apenas algumas alterações para a fluidez da seção. O andamento, ainda mais elevado do que da seção anterior, representa um dos desafios para a execução. No entanto, ao passo que é um dificultador, este mesmo andamento, por outro lado, auxilia na percepção da nova condução melódica, atenuando o *staccato* imposto pelas inúmeras trocas de posições.

Possuindo uma harmonia quase idêntica à seção anterior, a seção C' (compassos 97 a 128 da reelaboração) utiliza outros recursos já vistos, como a adequação de oitava (toda a melodia), supressões e alterações de notas no plano inferior, além da utilização do acréscimo de ligados (este último com impacto estrutural, como veremos mais adiante). No entanto, destacamos que Assad gera um novo padrão musical, independente de suas soluções pontuais:

Figura 51 - Partitura de *Confidências*, transcrição de Sérgio Assad – Compassos 10 a 106.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Na figura acima, a numeração dos compassos entre as duas versões foi reajustada para melhor visualização, tendo em vista que há alterações na versão de Assad, conforme prenciamos. Podemos observar, no exemplo, a mão esquerda do piano executando o mesmo acorde por todo o trecho enquanto a mão direita executa a melodia livremente. O violão, para conseguir executar a melodia, necessita de alterações estratégicas em quase todos os compassos, gerando uma textura intermediária autônoma.

### 3.2.2 - Aspectos estruturais

Buscaremos agora identificar impactos das soluções musicais de Sérgio Assad em *Confidências* e, por meio destes, entendermos como o autor explora tais intervenções na busca

de sua expressão. Para isso, o registro sonoro da obra assume, como já dissemos, maior importância, na medida em que permite acessarmos a proposta corporificada nas mãos de Teicholz, que percorreu as orientações expressivas do autor, como sabemos. Cabe dizer que utilizamos também gravações aleatórias da versão pianística para nos referenciarmos em relação à expressão que a versão pianística em média provê.

Comentamos anteriormente que, originalmente, grande parte da seção A de *Confidências* tem seu acompanhamento (mão esquerda) construído sobre uma levada típica de valsa, sem grandes surpresas. A indicação *expressivo* presente na partitura pode ser percebida em gravações ao piano através de nuances interpretativas sutis, que não descaracterizam o ritmo de valsa. Já na reelaboração de Assad, cuja partitura curiosamente não traz a indicação *espressivo*, temos os já aludidos contrastes entre seções, incorporados como expressão da versão e visível na diferenciação das distintas texturas manipuladas por Assad –conforme averiguaremos a seguir –, quanto resultante também na expressão do registro sonoro de Teicholz.

O gerenciamento dos aspectos ferramentais identificados previamente na seção A (supressões, adições, adequações de oitava e remanejamento de materiais originais) buscou maior liberdade de condução melódica inserindo ornamentos e vibratos, dando leveza para a seção sem as marcações de acordes em bloco. Mas, observemos no exemplo a seguir, o quão rarefeita é a textura do plano inferior da reelaboração frente à versão original:

Figura 52- Partitura de *Confidências*, transcrição de Sérgio Assad – Compassos 1 a 8.

The image shows a musical score for the piece 'Confidências' by Sérgio Assad, covering measures 1 to 8. The score is written for voice (Assad) and piano (Piano) in 3/4 time, with a tempo of 120 bpm. The voice part features a melodic line with various ornaments and a blue arrow indicating a phrase ending in measure 8. The piano part has a harmonic accompaniment with several chords highlighted in red boxes, labeled 'supressão'. A green arrow points to a specific piano chord in measure 1, labeled 'expressivo'. The score is annotated with various musical symbols and colors to highlight specific expressive and structural elements.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Em relação a esta textura mais enxuta, notemos primeiramente que muitas das supressões de acordes não ocorrem por limitações do violão, ou seja, quanto à possibilidade de tê-los, mas sim, nos parece, pelo desejo de se ter uma linha extremamente moldável a inflexões melódicas, pautadas em um caráter mais lírico, objeto de Assad. Notemos também que as supressões são de certa forma compensadas pelas alterações e adições de movimento nos baixos no decorrer da seção, preenchendo-a, além de que algumas destas adições aludem ao gênero choro em passagens por grau conjunto (verde)<sup>28</sup>. Outro recurso expressivo encontra-se nas finalizações de frases nos compassos 4 e 8, via inserção de movimento de tensão e resolução na voz intermediária (azul). A interpretação de Teicholz valoriza todos estes detalhes expressivos.

A seção B, por sua vez, provê contraste em relação ao tratamento mais lírico adotado por Assad na primeira seção, a começar pela indicação de aumento de andamento, de 120 bpm para 168 bpm, o que por si só já prenuncia uma abordagem mais enérgica. Ocorre aqui ainda um adensamento na textura, com uma presença maior de acordes, (destacados em vermelho na

<sup>28</sup> Outras ocorrências dessa característica estão presentes em nosso exemplo 46.

figura 53). Em contrapartida, fora adequações de oitava não há adição ou alteração na voz do baixo em comparação ao piano. Vejamos os aspectos gerais das duas seções:

Figura 53- Partitura de *Confidências*, transcrição de Sérgio Assad – Compassos 1 a 4 e 33 a 36.

The image displays a musical score for two sections of a piece.   
**Seção A** (measures 01-04) is marked with a tempo of 120 bpm. The notation features a melodic line in the treble clef with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords and single notes.   
**Seção B** (measures 33-36) is marked *Più mosso* with a tempo of 168 bpm. This section shows a more rhythmic and chordal texture, with many notes in red, suggesting a different articulation or emphasis compared to section A.

**Fonte:** Elaborada pelo autor.

Como vimos nos aspectos ferramentais, e especificamente no exemplo 47, os ligados padronizados na seção B favorecem o novo andamento de modo cômodo ao instrumentista. É justamente o impacto de tal fluência que pode ser interpretado, agora, como estrutural, ao destacar a seção B que se apresenta equipada para uma execução mais enérgica e movida em relação ao tratamento para cantar dispensado à seção A, como vimos anteriormente.

Na seção C, o aumento de andamento é também um fator que impacta no âmbito estrutural. Buscando amenizar-se a limitação do violão em não conseguir executar as conduções melódicas em *legato*, como é apresentado no piano, opta-se por um andamento ainda mais movido do que na seção B, o que reduz a percepção da articulação *staccato* imposta pelo violão. Essa segunda alteração de andamento, agora em 182 bpm, alinhada ao adensamento da textura e maior precisão ao pulso, ressalta ainda mais o contraste entre essa atual seção e o caráter lírico da seção A:

Figura 54 - Partitura de *Confidências*, transcrição de Sérgio Assad – Compassos 73 a 76.

Vivo ♩ = 182  
VII

Fonte: Elaborada pelo autor.

Sabemos da tarefa árdua para o violonista em manter algum nível de *legato* em execução consecutiva de blocos de acordes, principalmente sem dedos guias auxiliando as trocas. A figura 18 demonstra essa limitação mesmo quando há notas comuns aos blocos envolvidos, fato que confere importância à alteração na apresentação dos planos originais na transcrição por Assad (e seu novo contorno melódico integrando planos), conforme abordados em nosso exemplo 50.

Propomos, a seguir, uma reflexão sobre um procedimento de Assad analisado a partir de uma solução por nós esquadrihada para o mesmo trecho. Trata-se de uma reflexão no intuito de mostrar que o violão tem condições de alinhar-se à escrita original, por assim dizer, com a mesma configuração de mínimas e semínimas ao invés das semínimas de Assad, bem como o distanciamento original de planos:

Figura 55 - Partitura de *Confidências*, transcrição de Sérgio Assad – Compassos 65 a 70.

Fonte: Elaborada pelo autor.



Nossa sugestão, bem menos densa, viabiliza um destaque aos planos do mesmo modo que oferece uma maior sustentação melódica, aproximando-se do padrão original. No entanto, a citada fusão entre planos já aludida em análises anteriores de Sérgio Assad, autônoma por definição (não derivada de limitações violonísticas), porta uma articulação precisamente rítmica, pulsada, ideal para contrastar com o tratamento textural em ligados que o autor desenvolve logo em seguida, na seção C'. Com tal distanciamento de texturas, parece funcionar efetivamente o efeito dos ligados em C' enquanto leveza, colaborando o processo de recepção de tal efeito como analogia à oitava acima da partitura original, que o violão não pode executar:

Figura 56 - Partitura de *Confidências*, transcrição de Sérgio Assad – Compassos 97 a 100.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Obviamente, a execução dessa nova articulação no violão só é possível em trechos em que a melodia envolve a nota Mi em corda solta. Embora esta articulação só ocorra no início da seção em uma extensão de seis compassos, a percepção deste padrão perpassa toda a seção em nossa avaliação.

Fazendo então um compilado dos impactos das soluções de Sérgio Assad na estrutura da obra como um todo, podemos indicar os seguintes caracteres resultantes: Seção A – Lirismo acentuado resultante do tratamento melódico com planos rarefeitos e distanciamento do padrão valsa de acompanhamento de modo a deixar o intérprete focado em inflexões a todo o momento; Seção B – Contraste de brilho virtuosístico em andamento superior (em relação à seção anterior) a partir da alternância de padrões com ligados e fragmentos melódicos ágeis, além da presença do padrão tradicional de valsa emoldurando este contraste; Seção C – Contraste forte de caráter revelando-se o plano culminante da obra junto à dramatização interna com relação à sua reapresentação/variação C'. Ela é constituída de fusão dos planos, blocos de acordes em textura densa e marcada com um andamento ainda maior; Seção C' – Contraste (interno) em relação a

C, amenizando o peso em função da proposta expressiva de simular o caráter de melodia oitavada via ligados, junto a uma similar rarefação do acompanhamento via supressão de blocos. Ambas as seções, C e C', significam grande contraste em relação à seção A. Em vista disso, a seção B assume caráter de ligação.

### 3.3 BREJEIRO

#### 3.3.1 – Aspectos Ferramentais

Em 1893, Ernesto Nazareth compôs seu primeiro tango brasileiro intitulado *Brejeiro*, ano também da primeira publicação desta composição. Tendo sua difusão ampliada após receber uma letra de Catullo da Paixão Cearense (1863 - 1946), *Brejeiro* é reconhecida como a obra de maior sucesso durante sua vida, alcançando no século XIX o status de um dos maiores sucessos da música popular brasileira naquela época, segundo o Instituto Moreira Salles<sup>29</sup>. O número elevado de gravações dessa peça é mais um indicativo de sua importância, colocando-a como a segunda obra mais gravada de Nazareth. *Brejeiro* perde o título apenas para *Odeon*, outro tango brasileiro composto cerca de uma década após sua publicação.

A estrutura de *Brejeiro* está organizada em A-B-A, relativamente mais simples se comparada às outras obras presentes neste capítulo (*Pinguim* e *Confidências*), mas ainda contendo um número significativo de procedimentos. Considerando sua estrutura mais sucinta, nossa análise desta transcrição trará os procedimentos ferramentais identificados pela análise comparativa documental na ordem em que aparecem na partitura linearmente. Ao final desta etapa tecemos uma gama de considerações acerca do nível estrutural.

De maneira geral, observamos que a escolha da tonalidade impacta em diversos níveis, direta e indiretamente em obras para o violão, sendo preferida, para este instrumento, aquelas com maior número de cordas soltas de modo geral. Com relação à transcrição de *Brejeiro*, de Assad, veremos que, além dessa alteração não ser em tese necessária, uma vez que a tonalidade original possui centros tonais favoráveis ao violão, tal tonalidade revelou-se estratégica para exploração de uma tessitura maior na versão de Assad. Em *Brejeiro*, com tonalidade em Lá maior, temos a seção A na tonalidade principal, e a seção B na tonalidade da dominante, Mi maior, com o idiomatismo implícito derivado disto impactando em diversos níveis, como veremos.

Logo no início, entre os compassos 1 e 4, Nazareth nos apresenta uma emblemática condução dos baixos, com marcações de acordes indicando a harmonia e reforçando o caráter sincopado do trecho. Assad inaugura as alterações em sua transcrição suprimindo, na introdução, uma nota da voz dos baixos. Neste caso, a supressão não é imposta pelas limitações do instrumento, já que a condução original é mantida em outros momentos, tendo sido

---

<sup>29</sup> Consultado em 12/05/2021 - <https://www.ernestonazareth150anos.com.br/Works/view/31>

provavelmente utilizada para distanciar os dois planos musicais em ação até então, destacando-os. Vejamos:

Figura 57 - Partitura de *Brejeiro*, transcrição de Sérgio Assad - Compassos 1 ao 4.

The image shows a musical score for two parts: Assad (top staff) and Nazareth (bottom staff). The music is in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The Assad part consists of chords and single notes, with two notes in the first two measures highlighted in red boxes. The Nazareth part consists of a rhythmic accompaniment with eighth notes, with two notes in the first two measures highlighted in blue boxes. Red arrows point from the red boxes in the Assad part to the red boxes in the Nazareth part. A blue arrow points from the blue box in the Nazareth part to the blue box in the Assad part. The Nazareth part has a consistent eighth-note rhythm with accents (>) on every note.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Devido à sua proximidade e simultaneidade com os acordes, a nota em destaque (vermelho) acabaria se fundindo ao plano superior, caracterizando-se mais constituinte do acompanhamento (recheio harmônico). Dessa forma, a supressão padronizada de Assad valoriza notas cruciais dentre os planos, trazendo maior liberdade ao polegar (responsável pela execução dos baixos nesse trecho) em sua função de conduzir a frase, bem como facilitando acentos e articulações adicionais que o intérprete queira fazer. Notemos também que, embora esta supressão não gere prejuízos, é ainda amenizada por uma *intercalação de planos*, com o acompanhamento violonístico simulando a primeira das duas semicolcheias das figuras da mão esquerda do pianista (azul).

O tema de *Brejeiro* é apresentado inicialmente no compasso 5 disposto em blocos de acordes, tendo como segundo plano o motivo rítmico da voz do baixo introduzido nos compassos anteriores, desenvolvido conforme a harmonia caminha. Notemos, primeiramente, que Assad consegue manter a mesma densidade da textura relativas aos blocos originais, nos compassos 6 e 8. Ao contrário das supressões observadas na introdução, notas destacadas (vermelho) ocorrem de maneira assíncrona do plano superior, fazendo dos compassos 5 ao 12 um dos poucos momentos em que o material original está integralmente presente na transcrição. Isto significa um preenchimento pontual e também um estratégico crescimento de densidade/textura, inclusive explicando a ausência do Mi da quarta corda na introdução. A presença deste Mi a partir da entrada da melodia (compasso 5), desloca a média da tessitura do acompanhamento violonístico em uma corda (no sentido grave), reforçando a sensação da autonomia dos planos musicais:

Figura 58 - Partitura de *Brejeiro*, transcrição de Sérgio Assad – Compassos 5 a 8.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Após este momento de grande proximidade ao efeito musical original apresentado nos compassos pós-introdução, Assad assume gradualmente uma postura criativa, tomando certas liberdades no plano inferior a partir do compasso 13, sem prejudicar a melodia. A partir deste compasso, Nazareth desenvolve sua melodia reduzindo a presença de blocos superiores e assim, abrindo espaço para elementos novos. Assad localiza estas brechas e, com a ajuda de baixos soltos Lá e Ré em momentos de passagem, cria no plano inferior linhas engenhosas em movimentos contrários à melodia, sobretudo nos compassos 14 e 16 (setas vermelhas da próxima figura). O acompanhamento dos compassos 14 e 18 se enquadra no procedimento anteriormente designado como *linearização de blocos*, sendo que o do compasso 16 chega a se configurar como uma *reorganização de arpejos*. Essa nova condução dos baixos com sentido minimamente melódico, além de aumentar o interesse do trecho, preenche de modo eficiente (a nosso ver) a passagem, devido ao seu caráter mais independente. Tal condução aparece ainda sutilmente complementada por um quase contracanto em registros intermediários nos compassos 13, 15 e 17 (azul), cuja figuração melódica resultante revela uma lógica descendente Dó#, Si, Lá (esta última em meio a uma formulação em arpejos).

Figura 59 - Partitura de *Brejeiro*, transcrição de Sérgio Assad – Compassos 13 a 18.

The image displays a musical score for two instruments, Assad and Nazareth, across measures 13 to 18. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Annotations include blue boxes highlighting specific melodic phrases in both parts, red arrows indicating melodic movement in the Assad part, and green boxes highlighting a rhythmic pattern in the Nazareth part. A green arrow points to the text 'Mesma figuração rítmica' (Same rhythmic figuration) located below the Nazareth part in measure 14. The Nazareth part in measure 14 is also enclosed in a green box.

Fonte: Elaborada pelo autor.

A partir do compasso 21, o tema inicial é retomado por Nazareth sendo utilizados exatamente os mesmos blocos de acordes no plano superior da primeira aparição. A única alteração efetiva é a transposição para um registro mais agudo, além de algumas mudanças sutis nos compassos 24 e 28. Já no plano inferior, a condução linear dá lugar a uma progressão mais corriqueira, previsível e simples do que a anterior, cumprindo apenas a função de acompanhamento com a mesma sequência harmônica anterior.

Esse novo registro de plano melódico da composição não geraria grandes consequências relacionadas a exequibilidade no piano, mesmo considerando a nova condução presente na mão esquerda. Já o violão não comunga dessa condição, pois quanto mais próximo ao limite de sua tessitura, mais trabalhosa e limitada é a execução, necessitando maior atenção do violonista assim como uma boa escrita por parte do compositor/reelaborador para se obter resultados satisfatórios. Dessa forma, a reapresentação do plano melódico transposto uma oitava acima é significativamente mais complexa, exigindo supressões estratégicas para que haja um equilíbrio entre exequibilidade e fidelidade ao efeito.

Tendo em vista que o plano inferior toma um novo direcionamento estrutural no piano, Assad procura evidenciar esse novo aspecto, reduzindo os blocos melódicos de três para duas notas (em grande parte), possibilitando novamente por meio do procedimento de *Intercalação*

*de planos*, garantir o sentido rítmico original da partitura, como veremos mais adiante. Por hora, observemos inicialmente certos aspectos sobre as supressões adotadas por Assad nesse trecho.

Algumas das escolhas sobre a composição dos blocos melódicos são impostas pelo instrumento, sendo a única possibilidade disponível. Contudo, há aqui novamente o cuidado em compensar algumas supressões por meio de um movimento em registro intermediário, evidenciado nos compassos 21 e 22 (indicado por setas vermelhas).

Figura 60 - Partitura de *Brejeiro*, transcrição de Sérgio Assad – Compassos 21 a 24.

The image shows a musical score for two instruments: Assad (guitar) and Nazareth (piano). The score covers measures 21 to 24. The Assad part is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The Nazareth part is written in bass clef with the same key signature. Annotations include red arrows pointing to specific notes in the Assad part, a blue box around a note in the Assad part, and a green box around a chord in the Nazareth part.

Fonte: Elaborada pelo autor.

O maior número de supressões ocorre em relação à mão esquerda do piano, dispondo blocos totalmente suprimidos ou reduzidos a apenas uma nota, tendo como objetivo privilegiar a melodia. No entanto, apesar das supressões o trecho não soa vazio no violão. Assad organiza habilmente os planos de maneira que sua combinação (indicada em verde) induz a percepção integral da célula rítmica do acompanhamento original, sendo esse um dos principais padrões rítmicos do gênero maxixe (FRUNGILLO, 2003, p.128). Podemos constatar na figura 60 um indicativo do cuidado em garantir o sentido geral do ritmo, pela inserção de notas pontuais (azul) no plano intermediário através do procedimento de intercalação. A mudança da figuração dos baixos para semínima em corda solta é outro fator que corrobora para o sentido de preenchimento desejado, viabilizado pela tonalidade favorável.

Ainda neste trecho há mais um aspecto idiomático performático envolvendo certas escolhas que vale ressaltar. O compasso 25 seria originalmente uma repetição quase literal do 21, contudo, identificamos uma alteração no plano intermediário traçada com base na exequibilidade, justificada e comprovada pela digitação presente:

Figura 61 - Partitura de *Brejeiro*, transcrição de Sérgio Assad – Compassos 20 - 21 e 24 – 25.

Assad

20 21 24 25

2 3 2 4 4

2 4 4

2 3 2 4 4

1 4 4

→ Dedo guia

→ Alteração

Fonte: Elaborada pelo autor.

A digitação presente nas últimas notas do compasso 20 (Lá e Mi) toma função de guia<sup>30</sup> para o compasso 21 (Dó# e Lá), auxiliando na precisão do salto à décima quarta posição. O mesmo ocorre entre os compassos 24 e 25. Dessa forma, essa sutil alteração de Mi para Dó# no plano intermediário (azul), tem impacto direto na exequibilidade, demonstrando a preocupação inerente em alinhar a reelaboração à prática. Para além da questão idiomática exposta na figura 5, atentemos para a ocorrência, mais uma vez, da *organização em arpejos* no compasso 20, com as notas Lá, Lá (oitava acima), Dó# e Lá (novamente oitava acima) no plano inferior.

Prosseguindo com nossa análise, partiremos para o último trecho da seção A localizado entre os compassos 29 e 36. No piano, este fragmento correspondente a uma repetição da melodia presente nos compassos 13 a 19, mas que permanece no registro agudo que vem sendo adotado na obra. A mão esquerda do pianista executa o mesmo padrão iniciado no compasso 21 alterando, então, a textura na rerepresentação desta frase.

Na transcrição, a melodia nesses compassos retorna à oitava do início da reelaboração, tornando-se idêntica ao compasso 13 quanto à altura<sup>31</sup>. Recordamos que a partir deste compasso, Assad toma a liberdade de reelaborar a voz do baixo inserindo uma nova condução. No entanto, isso não é mantido na repetição. Na segunda ocorrência da frase sua ação é, de certa forma, contrária à liberdade apresentada anteriormente por meio de uma espécie de fidelidade à escrita original. Nela, Assad opta em manter o padrão da harmonia que vem sendo estabelecido por meio da intercalação de planos (demonstrados na figura 60), bem como em preservar uma textura densa pela maior quantidade de acordes possível. Organizamos no exemplo a seguir uma comparação entre esses dois trechos.

<sup>30</sup> Rememorar a definição do termos é aqui relevante e amplia o entendimento da análise. A saber, “[...] dedo guia como o deslocamento de uma ação intermediária, o que conseqüentemente gerará um deslizamento de dedo de um ponto a outro, sobre uma mesma corda, sem a intenção de se produzir som”. (ALÍPIO, 2014, p.55).

<sup>31</sup> No plano inferior mantêm-se os mesmos aspectos abordados anteriormente entre os compassos 21 e 28.



Figura 62 - Partitura de *Brejeiro*, transcrição de Sérgio Assad – Compassos 13 a 16 e 29 a 32.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Dessa forma, apesar da melodia estar na mesma oitava que na primeira aparição, a textura é nova na transcrição, estando mais fiel ao piano. O tratamento dispensado por Assad na reapresentação do trecho a partir do compasso 29 nos remete a uma intenção de variação para um material recém-apresentado, enfatizando, no atual, seu potencial rítmico em contraposição ao melódico anterior.

O acompanhamento de Nazareth na seção B segue o mesmo padrão rítmico com figuração típica do Maxixe instrumental (FRUNGILLO, 2003, p.129) identificado da segunda metade da seção A, mas agora na tonalidade de Mi maior em uma condução bastante previsível. A melodia é disposta sempre em intervalos de oitavas por toda a seção, sendo construída por movimentos lineares escalares.

Não há, por parte de Assad, nenhuma tentativa em manter a melodia em oitavas dadas as complicações que resultariam de tal abordagem limitando os demais planos e prejudicando consideravelmente a exequibilidade. Tendo isso em vista, Assad traz para essa seção da transcrição uma textura bastante similar à encontrada na seção A, sobretudo para a melodia. Os acordes da mão esquerda do piano são diluídos entre os dois planos da reelaboração, figurando como parte de blocos melódicos, mas também com sua função primária. O exemplo que se segue traz uma amostra desses aspectos<sup>32</sup>:

<sup>32</sup> A partir da seção B, a contagem de compassos entre a partitura do piano e do violão é diferente. Desse modo, usaremos a contagem da transcrição como indicação de compassos nos exemplos.

Figura 63 - Partitura de *Brejeiro*, transcrição de Sérgio Assad – Compassos 37 a 40.

The image shows a musical score for two parts: Assad (top staff) and Nazareth (bottom staff). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measures 37-40 are shown. In measures 37-39, blue boxes highlight specific chords in both parts, with blue arrows indicating a melodic line that moves from the Assad part to the Nazareth part. A fermata is present at the end of measure 40.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Podemos entender as soluções de diluição de materiais dentre planos musicais de Assad, conforme a figura 63 como procedimentos de *remanejamento de material*, dado este também identificado anteriormente em *Confidências*. Embora de modo um pouco distinto, esta mesma categoria de soluções por meio do procedimento presente pode ser percebida de maneira mais sutil no compasso 43 do piano (42 do violão). No original, Nazareth transpõe um trecho da melodia a uma oitava inacessível ao violão, resultante do salto de oitava no meio da frase, produzindo um efeito interessante, mas inviável no violão por limitações idiomáticas. Assad, de modo análogo, desloca para o compasso 45 algo similar: um salto de oitava semelhante ao do compasso 43 do piano. Com isso, tal solução concilia o impulso do fragmento de frase anterior com um fragmento descendente oitava acima, tal como o efeito pianístico oriundo de compassos anteriores:

Figura 64 - Partitura de *Brejeiro*, transcrição de Sérgio Assad – Compassos 41, 42 e 44, 45.

The image shows a musical score for two parts: Assad (top staff) and Nazareth (bottom staff). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measures 41, 42, 44, and 45 are shown. Red arrows indicate melodic lines and a red box labeled '8va' indicates an octave shift in measure 42. A dashed line connects measure 42 to measure 44, showing a similar melodic structure.

Fonte: Elaborada pelo autor.

A partitura pianística traz, no último trecho desta seção, especificadamente no compasso 50, a indicação “gingando” que sugere uma diferenciação de caráter para o desfecho da seção. Na reelaboração, a ausência dessa indicação é compensada na adoção dos baixos em figuras de semínima em relação de quarta justa, Dó#, Sol#, Dó#, o que atribui à passagem um swing próprio que é derivado desta alternância. Esta solução gera uma percepção diferenciada do trecho em relação ao restante da seção. Ainda no compasso 51, observa-se uma sutil condução ascendente também na voz do baixo, decorrente do processo de *linearização de blocos*. Vejamos:

Figura 65 - Partitura de *Brejeiro*, transcrição de Sérgio Assad – Compassos 49 a 52.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Como vimos no início dessa análise, a obra está organizada na estrutura A-B-A, de maneira que, ao final da seção B, na versão do piano, há uma marcação de *D.C. al Fine*, informando a reapresentação literal da primeira seção, diferentemente da transcrição em que a seção A final é reescrita. Em sua versão, Assad renova a seção inserindo alterações na voz do baixo nos compassos 65 a 69, relativos aos compassos 13 a 17 da seção A inicial. Rememoremos que na primeira aparição deste trecho, Assad insere uma nova condução nos baixos, alterando o ritmo e a altura que diferenciam sua versão do original, conforme exposto pelo exemplo 59. Esse mesmo trecho aparece reapresentado com o aspecto rítmico potencializado, conforme vimos também no exemplo 62. Dessa maneira, os compassos 65 a 69 caracterizam-se como uma segunda reapresentação do mesmo material (terceira ocorrência portanto), e designa o procedimento *reapresentação variada*. Constatemos as similaridades e diferenças entre as três aparições:

Figura 66 - Partitura de *Brejeiro*, transcrição de Sérgio Assad – Compassos 13 a 16, 29 a 32, 65 a 68.

Primeira ocorrência

Segunda ocorrência

Terceira ocorrência

Fonte: Elaborada pelo autor.

Apesar de certas alterações no plano melódico, percebe-se que há uma grande proximidade na disposição da melodia entre as três ocorrências, intercalando os blocos de acordes por todos os trechos. É na voz do baixo (vermelho) que se verifica maior disparidade entre elas. O distanciamento entre as ocorrências revela o cuidado de Assad e seu domínio em trazer variedade à transcrição (a uma postura mais próxima do arranjo) a partir da exploração de diversas possibilidades e dentro de uma postura criativa e autônoma.

Notemos que a terceira ocorrência desse trecho é consideravelmente mais próxima ao trecho do original. Tendo em vista que tal ocorrência deriva da seção A inicial, somos levados a confirmar que, de fato, as decisões de Assad são forjadas em uma abordagem inventiva ao invés de partirem de um contexto de facilidades ou limitações impostas pelo violão. Dito de outro modo, as decisões de Assad ilustram a inclinação libertária (ao invés de fidedigna) com relação à escrita a favor da fidelidade enquanto efeito<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> Como reforço no auxílio à visualização desses apontamentos, organizamos uma comparação entre a partitura de Nazareth e as duas versões do trecho de Assad. Nela, fizemos pequenas intervenções na edição, objetivando mais clareza para possíveis comparações. Tais intervenções não interferem em nenhum tipo de mudança sonora, apenas na escrita.

Figura 67 - Partitura de *Brejeiro*, transcrição de Sérgio Assad – compassos 13 a 16 e 65 a 68.

The image shows a musical score for the piece 'Brejeiro' by Sérgio Assad. It consists of three systems of staves. The first system has two staves for Assad (treble clef) and one for Nazareth (bass clef). The second system also has two staves for Assad and one for Nazareth. The third system has one staff for Assad and one for Nazareth. The score is annotated with several boxes and arrows: a blue box highlights a measure in the second Assad staff; a red box highlights a measure in the second Assad staff and the Nazareth bass staff; a red dashed box highlights a measure in the first Assad staff. A blue arrow points down from the Nazareth staff to the blue box, and a red arrow points up from the Nazareth staff to the red box.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Apesar de haver supressões recorrentes na voz dos baixos na segunda apresentação do trecho de Assad, elas não prejudicam a percepção geral da condução original, tendo seu sentido primário garantido por meio da *intercalação de planos* para preenchimento da textura. É ao menos curioso observarmos que o padrão de supressão, destacado em azul, coincide com o presente na introdução, conforme nossa figura 57.

### 3.3.2 – Aspectos Estruturais

Consultando a gravação de Marc Teicholz, podemos compreender, em última instância, como as ações de Assad demonstradas até aqui impactam de modo mais amplo, correlacionando aspectos de natureza macro com ferramentais em toda a transcrição. Percebe-se, inicialmente, que o andamento adotado pelo intérprete na gravação se mostra como um fator determinante e norteador para a funcionalidade da transcrição, tornando-se decisivo para o direcionamento estrutural que a reelaboração toma. Tendo sempre em mente que a interpretação de Teicholz foi orientada pelo próprio Assad durante todo o processo de gravação, apesar de não haver nenhum tipo de indicação na partitura de Assad sobre andamento, esta e outras informações ou características foram possivelmente sugeridas pelo autor da transcrição.

Se comparada a gravações diversas do piano, o andamento adotado no registro de Teicholz é notadamente mais lento. Este dado, somado à maior proximidade dos planos da transcrição de modo geral, bem como elementos específicos da execução do intérprete (acentos e articulações entre outros), nos faz perceber uma resultante mais percussiva, com um caráter

ou sentido mais “*swingado*”, “*amaxixado*”. As interpretações ao piano trazem, de modo geral, uma maior distinção dos planos, ao passo que a versão violonística os aproxima, tornando melodia e realização rítmica como que combinados. A própria natureza do violão já congrega tal proximidade, diferentemente do piano, cujos planos são bem definidos dentre os papéis das mãos, salvo quando o compositor decide pelo contrário.

A impressão desta quase fusão vem, portanto, desta característica natural potencializada por Assad, sobretudo quando intercala planos. Dessa forma, diferentemente do que demonstramos em nossas duas análises anteriores, não há, na transcrição de *Brejeiro*, elementos fortes que indiquem contrastes intra-seções. Para além dessas reinterpretações variadas de materiais, o que temos como proposta distinta nessa transcrição, em termos macroestruturais, é o andamento mais lento alinhado a uma escrita para fazê-lo soar em um efeito sonoro consideravelmente distinto. Deste alinhamento de ações resulta uma subdivisão rítmica constante em grupos de quatro semicolcheias que remete ao plano oriundo de um instrumento percussivo de acompanhamento – a exemplo de uma caixa de fósforos. Isto atesta a autonomia da reelaboração comungando os conceitos anteriormente apontados por Madeira (2020) acerca da horizontalidade na relação entre intérprete e compositor/obra.

Ainda em pontos específicos da transcrição, a não inserção de novos elementos por parte de Assad, ou seja, uma hipotética fidelidade à escrita do compositor (uma escrita literal, por assim dizer), potencialmente resultaria em sonoridades vazias considerando talvez o contexto denso das soluções de um modo geral. O compasso 20 constitui um momento favorável para ilustrar tais aspectos destacando acréscimos e supressões (azul e vermelho) direcionados a conservar a densidade textural da transcrição e que também colaboram com o efeito “*amaxixado*”.

Figura 68 - Partitura de *Brejeiro*, transcrição de Sérgio Assad compasso 20.

The image shows a musical score for the piece 'Brejeiro' by Sérgio Assad, specifically measure 20. It features two staves: the top staff is for Assad and the bottom staff is for Nazareth. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Assad staff shows a sequence of chords and melodic lines. Red and blue markings highlight specific notes, indicating additions and deletions from the original score. A circled '2' above the staff indicates a second ending or a specific fingering. The Nazareth staff shows a sequence of chords and melodic lines, with some notes highlighted in red.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Ao piano, o fragmento da figura 68 é constituído essencialmente por uma voz desacompanhada, disposta em intervalos harmônicos de sextas. Com o andamento mais movido, somado ao som naturalmente encorpado do piano, o trecho cumpre bem sua função de condução melódica à nova oitava. As alterações inseridas na transcrição por Assad, em contrapartida, mantêm o sentido robusto proposto desde o início de sua versão, significando certa equivalência nesse sentido. No presente exemplo analisado, cumpre-nos principalmente apontar/reforçar que, por trás de tal escrita, figuram combinados os procedimentos de organização de arpejos, apontado anteriormente na figura 5, e *intercalação de planos*, trazido à tona neste momento por integrar as soluções de Assad em aproximar os planos musicais para uma escuta diferenciada do gênero maxixe.

#### 4. CONCLUSÃO

Em nosso primeiro capítulo, discutimos sobre as múltiplas ações associadas às práticas de reelaboração musical ao longo do tempo, vislumbrando relacioná-las ao nosso tema. Apesar de relatos de práticas de reelaboração para cordas dedilhadas serem documentadas desde o século XVI, e especificamente para o violão de maneira mais sistematizada a partir do século XIX (GLOEDEN; MORAIS, 2008), os limites que as diferem ainda podem ser considerados tênues e passivos de maiores discussões e investigações. No entanto, com base em nossa revisão de literatura, destacamos algumas fronteiras que as distinguem de modo a enquadrar nosso objeto de estudo como prática de transcrição, mas refletindo sobre o paradigma que envolve tal prática referente ao aspecto fidelidade *versus* liberdade, dialogando com o conceito de horizontalidade abordado pelo pesquisador Bruno Madeira (2020). Neste raciocínio, percebemos ser de suma importância considerar, em um processo de transcrição, o contexto do instrumento de destino, de modo que, apesar de não conter alterações significativas na forma da composição, alterações em diversos níveis são necessárias, entre outros aspectos, para se conseguir o efeito original da composição. Sendo assim, as alterações de Sérgio Assad trabalham de forma engenhosa na adequação do texto original aos limites e possibilidades do violão.

Alcançamos, por intermédio de nossas análises comparativas e também perante consultas a gravações das obras como auxílio, presentes em nosso segundo capítulo, um alto nível de entendimento sobre os processos, de certo modo inovadores, de Assad presentes no álbum *The music of Ernesto Nazareth* (2014), conciliando informações da partitura com elementos providos pela performance musical. Nossa abordagem sobre três obras representativas do álbum, a saber: *Pinguim*, *Confidências* e *Brejeiro*, demonstrou a vasta pluralidade de procedimentos e seus níveis de complexidade, de maneira contextualizada, a fim de percebermos como se dá o gerenciamento e aplicação de tais procedimentos em transcrições para o violão de obras originais do piano.

Perante nossa análise detalhada de todo o álbum, seguindo níveis de exigências bastante aproximados ao empregado no capítulo 2, identificamos e sistematizamos um total de 20 categorias organizadas em três classes de procedimentos. A primeira, e mais abrangente, envolve especificamente aspectos inerentes ao idiomatismo implícito de Scardulli (2007), apontando a escolha de tonalidades específicas como principal elemento procedimental. A segunda classe, também apoiada em conceitos deste autor, trata essencialmente acerca dos elementos inerentes ao funcionamento mecânico do violão comuns em processos de



reelaboração para tal instrumento. Eles são compreendidos por idiomatismo explícito e foram identificados e organizados em seis tipos de procedimentos. Na terceira classe se encontram os treze procedimentos que nomeamos como inventivos referentes ao aspecto criativo de Assad. É aqui que percebemos a quebra do paradigma sobre transcrição, de maneira que a liberdade inventiva se torna fator essencial em favor da fidelidade ao efeito da obra.

O processo de análise do álbum se mostrou bastante rico e desafiador, demandando grande dedicação e reflexão para a sua realização. Com base em nossos resultados, cremos que nossa pesquisa traz contribuições relevantes acerca da prática de transcrição, especificamente no tocante a obras pianísticas para o violão. Por meio dela, concluímos cabalmente que a busca por transcrições literais não é o único caminho possível para se alcançar pensamentos musicais, inicialmente direcionados para outro meio. Ao contrário, deve-se buscar, sempre que possível, estratégias contextualizadas e idiomáticas para melhor funcionalidade dos discursos musicais.

Por meio de nossa sistematização de procedimentos, identificamos ferramentas que, em um segundo momento, podem auxiliar no entendimento de novas análises, ampliando o olhar para esse tipo de música e, eventualmente corroborar na feitura de novas transcrições. A grande diversidade de procedimentos apresentados não descarta a possibilidade de existirem ainda outros a serem percebidos, havendo então ainda espaço de investigação no álbum, com possibilidade de identificação de outras classes de procedimentos. O caminho que trilhamos, certamente nos auxiliará em análises futuras de transcrições, de modo a fornecer um novo nível de compreensão de transcrições tradicionais, norteando possíveis revisões em transcrições tradicionais, bem como contribuindo na elaboração de novas transcrições. Diante disto, a elaboração de uma ou mais transcrições inéditas alicerçadas em nossa pesquisa figura-se como objetivo de continuidade a esta dissertação a ser dado como processo investigativo, que acreditamos ser potencialmente intrigante, além de agregar novas obras ao repertório violonístico. Acreditamos também que, com as ferramentas analíticas aqui dispostas, também o leitor violonista sintá-se munido para este tipo de empreendimento.

De modo geral, finalmente, todo o processo inerente à elaboração dessa dissertação, envolvendo desde as leituras pertinentes ao trabalho apresentadas em nossa revisão de literatura, bem como posteriormente/paralelamente a confecção das análises, se mostraram bastante intrigantes e gratificantes. Percebo um amadurecimento no pensamento científico e uma maior motivação para a pesquisa, além de oferecer, através do presente produto, uma contribuição consistente para a área de pesquisa na qual nos inserimos.

## 5. REFERÊNCIAS

ALÍPIO, Alisson. *Teoria da digitação: um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a construção de um cenário digital ao violão*. 2014. 184 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão de música como performance. *Opus: Revista Eletrônica da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63-76, dez. 2011.

ARAGÃO, Paulo de Moura. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*. 2001. 135 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

ASSAD, Sérgio. Conversa sobre o The Music of Ernesto Nazareth [Correspondência eletrônica]. Destinatário: Maurício Orosco <morosco5gmail.com>. Uberlândia, 11 abr. 2021. 1 e-mail.

ASSAD, Sérgio. *The Music of Ernesto Nazareth*. Violão. Digitação: Marc Teicholz. Canadá: Doberman-Yppan, 2014.

AUGUSTO, Paulo Roberto Peloso. Relações entre música popular e poder na belle époque carioca. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil*, Rio de Janeiro, a. 175 (463), p. 109-140, abr./jun.2014.

BARBEITAS, Flávio T. Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia. *Per Musi*, Belo Horizonte, v.1, p. 89-97, 2000.

BESSA, Virgínia de Almeida. Apontamentos para o estudo do arranjo na música popular brasileira: história, fontes e perspectivas de análise. In: VI Congresso de La Rama Latinoamericana de La Asociación Internacional para el Estudio de La Música Popular. *Anais do X Congresso IASP*. Buenos Aires, 2005, p. 43 - 56

CELESTIAL: the music of Ernesto Nazareth. Compositor: Ernesto Nazareth. Arranjador: Sérgio Assad. Intérprete: Marc Teicholz. Canadá: Doberman-Yppan, 2016. 1 CD.

CARDOSO, Iury. *A adaptação para violão das 12 danzas españolas Op.37 de Enrique Granados através de novas propostas de scordature*. 2017. 233 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

COOK, Nicholas. *Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance*. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, p. 05-22, 2006

DUARTE, Bruno Felipe. *Elaboração de arranjo inédito da obra romance del Diablo, de Astor Piazzolla: um estudo de técnicas de arranjo para violão solo*. 2020. 82 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

FRUNGILLO, Mário D. *Mapa de ritmos do Brasil*. 2003. 193 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2003.

GLOEDEN, Edelson. *O ressurgimento do violão no século XX*: Miguel Llobet, Emilio Pujol e Andrés Segovia. 1996. Xx f. (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

GLOEDEN, Edelson; MORAIS, Luciano César. Intertextualidade e transcrição musical: novas possibilidades a partir de antigas propostas. *Opus*: Revista Eletrônica da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, Goiânia, v. 14, n. 2, p. 72-86, dez. 2008.

GROVE – Transcription, The New Grove Dictionary of Music and Musicians- Volume XIII-Ed. Stanley Sadie, Macmillan publishers, 1980.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Ernesto Nazareth 150 anos*. Disponível em: <<https://www.ernestonazareth150anos.com.br/Works>>. Acesso em: 22. jun. 2021.

JACKSON, Blair; TEICHOLZ, Marc. *Sergio Assad on Piazzolla, the Beatles, Ginastera, transcriptions, and more*. In: CLASSICAL Guitar Magazine. [S. l.], 12 mar. 2018. Disponível em: <<https://classicalguitarmagazine.com/sergio-assad-onpiazzolla-the-beatles-ginastera-transcriptions-and-more>>. Acesso em: 23 fev. 2021.

MADEIRA, Bruno. Horizontalizando Relações entre Obra, Performances, Compositor e Performer. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.8, n.3, p. 1-12, 2020.

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

OROSCO, Maurício. *Concerto para violão e orquestra de Francisco Mignone*: edição crítica a partir da versão de Sérgio Abreu. São Paulo. 346 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, 2013.

PEREIRA, Flávia Vieira. *As práticas de reelaboração musical*. 2011. 308 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

RIBEIRO, Sérgio Vitor de Souza. Reelaborações para violão da obra bachiana: análise das versões de Francisco Tárrega e Pablo Marquez da Fuga BWV1001. *Opus*: Revista Eletrônica da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 99-124, dez. 2014.

RODRIGUES, Pedro João Agostinho Figueiredo. *Para uma sistematização do método transcricional guitarrístico*. 2011. 445 f. Tese (Doutorado) – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2011.

SADIE, Stanley; LATHAM, Alison. *Dicionário grove de música*: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

SAVIO, Isaias. Carinhoso: samba estilizado. In: SAVIO, Isaias. *Coleção de músicas populares para violão*, São Paulo: Mangione e filhos, 1968. 1 partitura.

SCARDUELLI, Fabio. *A obra para violão solo de Almeida Prado*. 2007. 248 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. 03. ed. São Paulo: EDUSP, 1996 [1967].

STEPHAN, Rudolf. *Enciclopédia Meridiano Fischer: Volume 7 – Música*. Tradução de Carlos Alberto Siqueira e Isabel Varela Sanches. Lisboa: Ed. Meridiano. 1968.

TEICHOLZ, Marc. Sobre o processo de elaboração [Correspondência eletrônica]. Destinatário: Maurício Orosco <morosco5gmail.com>. Uberlândia, 7 abr. 2021. 1 e-mail.