



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

ROMÁRIO FERREIRA

A INFLUÊNCIA DA MÚSICA IMPRESSIONISTA EM
“DEBUSSYANA” DE GAROTO: UMA ANÁLISE SOBRE A
TRANSCRIÇÃO DE PAULO BELLINATI

São Cristóvão
2023

ROMÁRIO FERREIRA

**A INFLUÊNCIA DA MÚSICA IMPRESSIONISTA EM
“DEBUSSYANA” DE GAROTO: UMA ANÁLISE SOBRE A
TRANSCRIÇÃO DE PAULO BELLINATI**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Departamento de Música, da Universidade
Federal de Sergipe, como requisito para a
obtenção do Grau de Licenciado em Música.

Orientadora: Prof. Dra. Mackely Ribeiro Borges

São Cristóvão
2023

Dedico este trabalho a memória dos meus pais, que partiram deste mundo e não puderam me ver concluindo o ensino fundamental e médio, muito menos ingressando na universidade.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço a Deus, criador dos céus e da terra, por me conceder a vida, por me permitir o contato com a música e o desenvolvimento musical. A Ele toda glória. Ele sabe quantas dificuldades tive que vencer até aqui.

Agradeço a minha esposa Emily, essa maravilhosa companheira que sempre me apoiou e esteve ao meu lado valorizando o meu trabalho e acreditando em mim como profissional.

Agradeço aos meus familiares, em especial meu irmão Erinaldo que respeitou e apoiou a minha caminhada na música, a minha sobrinha Kíssia que a tenho como uma irmã e sempre demonstrou ter orgulho de mim.

Agradeço a cada professor do Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe. Cada um de maneira especial contribuiu para minha formação e nunca houve quem se negasse a me orientar quando os procurei em momentos extraclasse. Mas gostaria de citar nominalmente alguns deles:

Prof. Dra. Mackely Ribeiro Borges (anjo que ilumina o DMU), minha orientadora a quem tenho uma gratidão eterna. Uma pessoa incrível e profissional muito competente, que me orientou e incentivou de forma brilhante no processo de construção desse trabalho;

Prof. Dr. Eduardo Antônio Conde Garcia Júnior, que foi muito gentil e prestativo quando solicitei sua ajuda para análise de algumas peças fundamentais para essa monografia (Debussyana, Sinal dos Tempos).

Agradeço aos meus irmãos na fé da Primeira Igreja Batista em Itaporanga d'Ajuda que contribuíram diretamente para o meu desenvolvimento musical. Sei que sou um fruto desse maravilhoso ambiente. Foi lá que tive meu primeiro contato com a prática musical, e dei meus primeiros passos nessa caminhada.

Agradeço aos meus colegas de curso. Conheci pessoas maravilhosas, desenvolvi várias amizades e parcerias de trabalho, e pude vivenciar experiências incríveis musicais e de aprendizado acadêmico.

FERREIRA, Romário. **A influência da música impressionista em “Debussyana” de Garoto**: uma análise sobre a transcrição de Paulo Bellinati. 2023. Monografia (Licenciatura em Música) – Departamento de Música, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2023.

RESUMO

Esta pesquisa, de caráter comparativo, tem como objetivo identificar possíveis influências da estética musical impressionista na obra de Aníbal Augusto Sardinha (Garoto), principalmente na peça que tem por nome *Debussyana*. Para a verificação dessas possíveis influências, a pesquisa foi desenvolvida em duas etapas: a pesquisa bibliográfica e a análise harmônica de obras de garoto e compositores impressionistas. Na primeira etapa a literatura foi fundamental para entender a trajetória musical e profissional de Garoto, sendo possível observar um pouco da diversidade de estilos musicais com os quais ele teve contato durante sua trajetória com a música. Após a análise harmônica feita em diversas obras de Garoto e compositores impressionistas, foi possível constatar a riqueza e sofisticação harmônica presente nesses dois repertórios, e assim poder determinar se há elementos característicos em comum nessas obras.

Palavras-chave: Garoto. Música Impressionista. Análise Harmônica. Música tonal. Diluição da tonalidade.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>Jorge do Fusa</i>	18
Figura 2: <i>Inspiração</i>	20
Figura 3: <i>Inspiração</i> - Final.....	21
Figura 4: <i>Lamentos do Morro</i>	22
Figura 5: <i>Sinal dos Tempos</i> - Parte 1.....	24
Figura 6: <i>Sinal dos Tempos</i> - Parte 2.....	25
Figura 7: <i>Sinal dos Tempos</i> - Compassos de 1 a 5.....	26
Figura 8: <i>Sinal dos Tempos</i> - Compassos de 6 a 9.....	27
Figura 9: <i>Sinal dos Tempos</i> - Compassos de 10 a 14.....	28
Figura 10: <i>Sinal dos Tempos</i> - Compasso 15	28
Figura 11: <i>Corcovado</i>	30
Figura 12: <i>Desafinado</i>	31
Figura 13: <i>Garota de Ipanema</i>	32
Figura 14: <i>Wave</i>	33
Figura 15: <i>Sinal dos Tempos</i> - Compassos de 16 a 20.....	34
Figura 16: <i>Sinal dos Tempos</i> - Compassos de 21 a 23.....	35
Figura 17: <i>Sinal dos Tempos</i> - Compassos de 24 a 28.....	36
Figura 18: <i>Sinal dos Tempos</i> - Compassos de 28 a 33.....	37
Figura 19: <i>Sinal dos Tempos</i> - Compassos de 33 a 37.....	38
Figura 20: <i>Sinal dos Tempos</i> - Compassos de 43 e 44.....	39
Figura 21: <i>Sinal dos Tempos</i> - Compassos de 45 a 48.....	40
Figura 22: <i>Voiles</i> - Compassos de 5 a 13	42
Figura 23: <i>L'isle joyeuse</i> - compassos de 1 a 4.....	43
Figura 24: <i>L'isle joyeuse</i> - compassos de 9 a 11.....	43
Figura 25: <i>La Cathédrale Engloutie</i> - compassos de 1 a 7	44
Figura 26: <i>La Cathédrale Engloutie</i> - compassos de 20 a 25.....	45
Figura 27: <i>La Cathédrale Engloutie</i> - compassos de 46 a 55.....	45
Figura 28: <i>Jeux d'Eau</i> - compassos de 29 a 32	46
Figura 29: <i>Debussyana</i> - Parte 1.....	47
Figura 30: <i>Debussyana</i> - Parte 2.....	48
Figura 31: <i>Deussyana</i> - compassos de 1 a 9	50
Figura 32: <i>Debussyana</i> - compassos de 10 a 12	51
Figura 33: <i>Debussyana</i> - compassos de 13 a 20	52
Figura 34: <i>Debussyana</i> - compassos de 21 a 23	53
Figura 35: <i>Debussyana</i> - compasso 24.....	54
Figura 36: <i>Debussyana</i> - compassos de 25 a 35	55
Figura 37: <i>Debussyana</i> - compassos de 36 a 40	56
Figura 38: <i>Debussyana</i> - compassos de 41 a 45	57
Figura 39: <i>Debussyana</i> - compassos de 46 a 51	57

Sumário

1. INTRODUÇÃO	7
2. TRAJETÓRIA MUSICAL DE GAROTO	9
2.1. UM BREVE HISTÓRICO DE SUA PRÁTICA MUSICAL	11
2.2. A OBRA PARA VIOLÃO SOLO DE GAROTO	15
3. O VIOLÃO MODERNO DE GAROTO	23
4. A MÚSICA IMPRESSIONISTA	41
5. ANÁLISE HARMÔNICA DE <i>DEBUSSYANA</i>	47
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	59
REFERÊNCIAS	60

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por objetivo realizar uma análise da peça *Debussyana*, uma composição para violão do músico/compositor brasileiro Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto, com o intuito de entender a relação dessa obra com as técnicas de “diluição da tonalidade¹” utilizadas pelo compositor “impressionista” Claude Debussy². A escolha desse tema veio por uma junção de fatores, dos quais cito o encantamento que tive com exemplos musicais em sala de aula na disciplina de Estruturação Musical, demonstrados ao piano pelo Professor Dr. Eduardo Antonio Conde Garcia Jr. Lembro-me que fiquei fascinado com aqueles acordes que fugiam da sonoridade tradicional dos campos harmônicos maior e menor, e confundiam nosso ouvido tonal. Também por conhecer algumas peças de Garoto ao violão, inclusive *Debussyana*, e perceber o quão harmonicamente sofisticado soavam essas obras.

Este trabalho envolve análise histórica sobre a trajetória de aprendizado musical e artístico de Aníbal Augusto Sardinha, para tentar entender se houve contato dele com a música impressionista e/ou outras possíveis influências, e também realizar uma análise comparativa através da Estruturação Musical, procurando assim descobrir quais elementos da música francesa do século XX estão presentes na composição *Debussyana*.

Inicialmente realizei pesquisas de livros, artigos e trabalhos acadêmicos sobre a vida de Garoto com a intenção de recolher informações que pudessem orientar minha pesquisa sobre esse músico fantástico, procurando nesses materiais informações sobre os seus primeiros passos na música e na carreira profissional. Os principais autores utilizados nessa fase da pesquisa foram Paulo Bellinati (1991), Jorge Mello (2011), Ruy Castro (1990) e Celso Tenório Delneri (2009). Um segundo passo foi a análise harmônica de alguns trechos de peças desse compositor, para demonstrar ao leitor a complexidade de sua música. Em seguida realizei a análise harmônica de partes de obras de

¹ Termo utilizado pelo Prof. Dr. Eduardo Antônio Conde Garcia Júnior nas aulas da disciplina Estruturação Musical V, ministradas na Universidade Federal de Sergipe.

² O compositor francês Claude Achille Debussy na verdade não gostava de ser vinculado ao termo “impressionista” (HEYN, 2015, p.36).

compositores impressionistas, com o objetivo de identificar características do estilo, para posteriormente fazer o comparativo com a obra principal deste trabalho. Por fim, pude trazer uma análise de cada um dos compassos de *Debussyana*, e assim foi possível verificar se, do ponto de vista da Estruturação Musical, há influência impressionista em *Debussyana*.

No segundo capítulo faço um apanhado histórico sobre a vida de Garoto com informações acerca do seu primeiro contato com a música e trabalhos profissionais. Ainda neste capítulo, discorro sobre sua obra violonística e realizo a análise harmônica de alguns trechos de suas músicas.

No terceiro capítulo demonstro, através de citação e análise harmônica completa da música *Sinal dos Tempos*, a sofisticação harmônica do violão de Garoto.

No quarto capítulo trago algumas das características principais da música impressionista, analisando trechos das músicas *Voiles*, *L'Isle Joyeuse*, *La Cathédrale Engloutie*, de Claude Debussy, e *Jeux d'Eau*, de Maurice Ravel.

No capítulo cinco apresento uma análise harmônica minuciosa, compasso a compasso, da peça *Debussyana*, e chamo atenção para a riqueza de elementos harmônicos e melódicos encontrados nessa peça e os caminhos nada convencionais em relação à música tonal.

E, no sexto capítulo, apresento as conclusões acerca da pesquisa, falando sobre as descobertas interessantes que esse trabalho me trouxe, e o resultado das análises harmônicas realizadas em várias peças de compositores impressionistas e principalmente na obra de Garoto.

2. TRAJETÓRIA MUSICAL DE GAROTO

O compositor e multi-instrumentista Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto, nasceu em 28 de junho de 1915, em São Paulo, sendo filho dos portugueses Antônio Augusto Sardinha e Adozinda dos Anjos Sardinha (MELLO, 2011, p.15). Garoto faleceu ainda jovem, aos 39 anos, de um ataque cardíaco em 1955, no Rio de Janeiro (CASTRO, 1990, p. 154). Desde cedo, o músico se viu cercado por essa arte, pois seu pai Antônio Augusto tocava violão e guitarra portuguesa, bem como dois dos seus seis irmãos: Inocência, que tocava banjo e Batista da Cruz, que tocava violão, guitarra portuguesa e banjo (MELLO, 2011, p. 16). Garoto iniciou sua carreira artística e profissional ainda muito jovem com apenas 11 anos de idade, e foi autor de uma obra instrumental vasta, compondo em vários gêneros musicais diferentes, como valsa, choro, baião, xaxado e samba (MELLO, 2011, p. 13). Antes desse período, contudo, o jovem Aníbal se viu forçado a trabalhar para ajudar no sustento da casa, pois seu pai havia ficado paralisado. Garoto trabalhou muito no rádio, alternando entre São Paulo e Rio de Janeiro, na década de 1930, período esse muito importante para o rádio, o qual teve seu auge justamente nesse momento.

Garoto era multi-instrumentista e dominava muito bem instrumentos de cordas como violão tradicional, violão requinto, violão tenor, banjo, bandolim, guitarra portuguesa e violino, seu primeiro instrumento, que ganhou de presente de seu irmão Batista (MELLO, 2011, p. 18). Suas primeiras aulas de música viriam através de dúvidas que o menino Aníbal tirava com Quinzinho, um violonista de grande habilidade que morava não muito longe dele (MELLO, 2011, p. 17). O jovem Garoto também estudou teoria com o professor e violonista Arthur Busin (MELLO, 2011, p. 18). Garoto foi aluno e amigo do grande maestro e compositor Ernesto Nazareth, ao lado de quem também atuou na Rádio Nacional, que ficava no Rio de Janeiro e era a maior rádio do Brasil. Dentre as muitas atividades musicais de Garoto, está sua participação em diversos grupos, como Regional Irmãos Armani e Grupo Regional do Pory.

O renomado violonista Paulo Bellinati gravou 24 obras de Garoto no trabalho chamado *The Guitar Works of Garoto*, lançado em 1991, dentre as

peças gravadas no disco está *Debussyana*, música que será objeto de análise no presente trabalho. Abaixo segue um resumo da biografia de Bellinati:

Formado pelo Conservatório de Genebra, é um dos mais respeitados violonistas brasileiros em todo mundo. Gravou uma dezena de discos solo e participou de shows e gravações ao lado de artistas como Steve Swallow, Carla Bley, Edu Lobo, Chico Buarque, César Camargo Mariano, Leila Pinheiro e Gal Costa, com a qual ganhou o “Prêmio Sharp 94” de melhor arranjador. Seus CDs lançados nos EUA, são referência de qualidade, entre eles o premiado “The Guitar Works of Garoto” (GSP-1991), sobre a obra de Aníbal Augusto Sardinha (Garoto), “Lira Brasileira” (GSP-1997), completamente autoral e “Afro-Sambas” (GSP-1997), em duo com a cantora Mônica Salmaso. No Brasil produziu os CDs “Virado” (2009) em duo com Weber Lopes e “Pingue-Pongue” (Delira Música-2011), em parceria com a violonista Cristina Azuma. Sua peça Jongo, ganhou o 1º prêmio no Festival da Martinica e já conta com mais de 50 gravações em todo mundo, inclusive a do grande violonista John Williams. Seu “Concerto para Dois Violões e Orquestra”, considerado um marco na história do violão brasileiro, teve estreia mundial em junho de 2012, com os solistas do Brasil Guitar Duo à frente da OSESP regida pelo Maestro Giancarlo Guerrero³.

Antes do trabalho de Paulo Bellinati sobre as obras de Garoto ser lançado em 1991, eram muito poucos os registros de seu trabalho, que foi conhecido por Bellinati através de manuscritos e gravações da época, conforme afirma Humberto Junqueira:

[...] tendo em vista que a ambiguidade do papel do intérprete, no caso emblemático de Garoto, se acentua devido ao fato de que as gravações são interpretadas (ouvidas), traduzidas para outro código (partitura) e reinterpretadas a partir dessa transcrição. De resto, o próprio tema da transcrição é examinado neste texto, pelo fato de a obra de Garoto em questão provir não só de manuscritos, mas, principalmente, de gravações, tal como é revelado pela edição das peças do compositor paulista feita por Paulo Belinati. (JUNQUEIRA, 2010, p. 169)

O multi-instrumentista Garoto teve uma trajetória musical muito interessante, sendo influenciado por vários gêneros da música ocidental, fato que contribuiu ricamente para o seu desenvolvimento como compositor de obras harmonicamente sofisticadas dentre as quais cito algumas: “*Debussyana*”, “*Gente Humilde*” e “*Duas Contas*”, por exemplo. Em 1939, substituindo Ivo Astolfi, Garoto começou a fazer parte do Bando da Lua, grupo instrumental e vocal que acompanhou a cantora Carmen Miranda nos Estados Unidos, onde teve contato com músicos de jazz, o que talvez possa tê-lo

³ <<https://editora.osesp.art.br/compositores/paulo-bellinati/>>

influenciado por ser esse um estilo musical de harmonia complexa, levando em consideração o desenvolvimento harmônico das suas obras, um assunto que será abordado posteriormente no presente trabalho através de análise harmônica.

Garoto viveu a época da transição das transformações, de onde surgiria uma nova síntese musical. A tradição musical brasileira, o choro, o jazz, e o erudito. Ernesto Nazareth, Zequinha de Abreu e Benny Goodman, Charlie Parker, Ravel, Debussy... A nova síntese que se delineia mantém traços dessas formas musicais. Mistura-se o popular brasileiro, o choro, com elementos do jazz, os “acordes modernos”, a música erudita. Garoto trabalha todos estes elementos. “Era um bom chorão e pelo choro fez mais do que dar continuidade a uma tradição: rompeu com a sua petrificação, sua estabilidade, e com harmonia moderna realizou uma síntese perfeita entre o choro e as obras clássicas. Compõe é o poeta das cordas”. (ANTONIO; PEREIRA, 1982 apud LEMOS; AGUIAR, s.d.,p. 3)

Como pudemos ver na descrição citada acima, o período que Garoto vivenciou foi de muita efervescência musical, e seu contato com diversas vertentes da música parece ter tido um impacto de forma direta na maneira de compor, já que ele foi autor de obras de diferentes estilos como bossa nova, choro, valsa, mazurca etc.

2.1. UM BREVE HISTÓRICO DE SUA PRÁTICA MUSICAL

Garoto foi um músico muito precoce na sua carreira musical. Apesar de ter morrido jovem, aos 39 anos, também começou sua carreira artística muito cedo, tendo suas primeiras atividades profissionais na música aos 11 anos de idade (MELLO, 2011, p. 9). Logo cedo, o jovem músico foi apelidado de Moleque do Banjo, sendo desconhecida a origem do nome, porém alguns atribuem ao fato dele ser muito novo, ou por seu irmão tê-lo chamado de moleque, ao flagrá-lo mexendo escondido nos instrumentos que guardava em sua casa, de um grupo que ele tinha. (MELLO, 2011, p. 17)

Tendo contato desde cedo com vários instrumentos de corda, aos quais passou a dominar, seu primeiro trabalho como músico foi tocando banjo no

circo ao lado de seu irmão Batista, a quem Garoto tinha como seu ídolo, conforme afirma Jorge Mello:

O grande ídolo de Garoto era o seu irmão Batista, então líder da Jazz Band Universal, integrada por Godoy na bateria, José Silvano na flauta, Moringa no saxofone, Arthur Busin no violino, entre outros. Tocavam no Circo Queirolo. A novidade causava admiração: um circo com banda de jazz. Em todas as apresentações lá estava Aníbal, de banjo em punho, conquistando um público cada vez maior. Muitos iam ao circo apenas para vê-lo tocar. (MELLO, 2011, p. 19)

Posteriormente, Garoto participou de vários grupos musicais ainda tendo o banjo como o seu instrumento principal. Dentre essas participações, Jorge Mello cita o Regional Irmãos Armaní e Grupo Regional do Pory. Em seguida, agora tocando cavaquinho, integrou o Conjunto dos Sócios, um grupo muito solicitado para bailes e festas em São Paulo na sua época. (MELLO, 2011, p. 20)

Ainda aos 13 anos, Garoto tocou no Cine Odeon, que ficava na Rua da Consolação, na cidade de São Paulo. O evento em questão foi a exposição do salão de Automóveis General Motors, no ano de 1928. Dentre muitos músicos presentes na ocasião, lá estava o pequeno Annibal, empunhando o seu banjo a convite de Canhoto, um grande músico paulistano, considerado o mais importante da época. (MELLO, 2011, p. 21)

Não é difícil imaginar o impacto que o acontecimento causou na vida de um menino de apenas 13 anos, ávido por descobertas sonoras. Canhoto havia reunido a nata dos instrumentistas de cordas de São Paulo, e ele estava no grupo. Garoto transpunha enfim os limites das apresentações domésticas. Ao mesmo tempo, adotava um novo ídolo. Ele queria ser como Zezinho, tocar como ele – melhor ainda que ele. (MELLO, 2011, p. 21)

No ano de 1929, ainda por intermédio de Canhoto, Garoto participou da gravação do primeiro disco do grupo de música sertaneja Verde e Amarelo. Além desse trabalho em específico, Garoto acompanhou o grupo em apresentações em rádio (MELLO, 2011, p. 23). Ainda, segundo Jorge Mello, Garoto gravou seu primeiro disco solo no ano de 1930, pela gravadora Parlophon:

O disco de estreia de Garoto, pela mesma gravadora, lançado também em 1930, tinha duas composições de sua autoria: *Bichinho de queijo* (maxixe) e *Driblando* (maxixe-choro). Assina como Aníbal Cruz, e toca banjo acompanhado ao violão por Serelepe.

Nesse ano, Garoto já tocava no Chorões Sertanejos. Apareceu no cartaz da apresentação do grupo no Cine Vitória como Moleque e tocava cavaquinho. (MELLO, 2011, p. 21)

Em 16 de fevereiro do mesmo ano, viria a estreia de Garoto num programa da rádio Sociedade Record em São Paulo, onde em seguida, faria várias participações tocando não só o banjo, como também cavaquinho e bandolim. Garoto atuou como artista solo e como integrante do conjunto regional da emissora. (MELLO, 2011, p. 24).

Como multi-instrumentista que era, Garoto demonstrava sua grande habilidade técnica em diversos instrumentos de corda no auditório da Rádio Nacional no Rio de Janeiro, conforme cita Ruy Castro:

Não havia um instrumento de corda que ele não dominasse à primeira vista, como Mario Telles o viu fazer certa vez, quando o apresentaram a uma guitarra havaiana. Dizia-se que, numa única canção, Garoto era capaz de alternar violão, guitarra, violão tenor e cavaquinho, passando de um para outro sem perder um compasso — e essa não era uma daquelas lendas que os músicos gostam de contar, porque ele costumava fazer isso no auditório da Rádio Nacional. (CASTRO, 1990, p.152)

Garoto atuou de forma intensa nas rádios do Rio de Janeiro e São Paulo durante sua carreira, bem como viajou ao exterior com o Bando da Lua, porém, financeiramente, nunca foi alguém abastado, pois esses trabalhos não lhe rendiam muito, mesmo sendo a rádio nesse período o principal meio de comunicação, algo equivalente à televisão nos dias atuais. Apenas um tempo depois, em 1954, foi como compositor que Garoto ganhou um pouco mais ao vencer um concurso da Prefeitura de São Paulo, que precisava de uma música para o IV Centenário da Cidade. A música em questão chamava-se “São Paulo quatrocentão”, que foi feita em parceria com Chiquinho do Acordeon (CASTRO, 1990, p. 153).

A história artística de Garoto se mistura ao desenvolvimento das rádios, que teve seu auge nos anos de 1940, conforme afirma Jorge Mello:

Começava a ter alguma visibilidade, mas os grandes solistas eram, sem dúvida, Atílio Grany na flauta e Zezinho em vários instrumentos de cordas.

À medida que se desenrola a história de Garoto, o leitor terá a percepção das transformações pelas quais passou o rádio brasileiro até chegar à Década de Ouro (1940), tendo como ícone a Rádio Nacional, com alcance realmente de âmbito nacional. Nessa época o

rádio desempenhava um papel análogo ao da televisão na atualidade. (MELLO, 2011, p. 24-25).

Em 1931, em São Paulo, Garoto participou de um importante evento musical chamado “Grande Concurso da Música Brasileira”, realizado pelo jornal A Gazeta, em parceria com a Rádio Educadora. Esse concurso premiou vários artistas em diferentes seguimentos como canto, instrumentos musicais, declamação e composição. O concurso foi decidido por voto popular, tendo Garoto ficado em sexto lugar na categoria banjo, com 9.746 votos, sendo um resultado inferior ao esperado. Esse ano foi muito agitado para Garoto, que teve uma agenda de apresentações lotada, com participação em mais um Festival de Música Brasileira no Clube da Liberdade, depois ainda viajou em excursão ao interior de São Paulo, com o Grupo Verde e Amarelo, o qual tinha como integrantes, além de Garoto, Paraguaçu (nome artístico de Roque Ricciardi) e Atílio Grany (MELLO, 2011, p. 22).

Em seguida, Garoto passou a integrar outro grupo, chamado Grupo dos Calungas. Essa participação veio através do contato de Garoto com Barreto (Manoel Gabriel Manhães Barreto), um carioca compositor e cantor de sambas e emboladas, conforme afirma Jorge Mello:

Por sua proximidade com Barreto, Garoto passou a integrar o Grupo dos Calungas, uma extensão do quarteto de mesmo nome, que já vinha gravando desde 1930 pela Victor. Ainda em 1931, já como grupo, os Calungas lançaram pela Colúmbia um disco que trazia de um lado a toada humorística *O drama de Angélica*, de Barreto e Lubiti, e do outro o samba *Zombando da morte*, de Garoto e Barreto. As músicas fizeram grande sucesso, especialmente o samba, a única parceria de Garoto com Barreto e que foi muito cantado na Record bem antes até do lançamento do disco. Logo em seguida o grupo lançou outro disco, com duas músicas de Barreto: o samba *Despedida* e a toada *Foi buscar lá*. (MELLO, 2011, p. 27)

Indo aos Estados Unidos, no ano de 1939 para substituir Ivo Astolfi, Garoto passa a fazer parte do Bando da Lua, grupo musical que acompanhava a cantora Carmen Miranda. Durante esse tempo, Garoto participou das gravações de vários discos da cantora, e também atuou no filme “Serenata Tropical” (*Down Argentine Way*), da *20th Century Fox*. Em 1940, retornou com Carmen Miranda ao Brasil, onde continuou realizando gravações importantes, sendo que, posteriormente, Garoto foi substituído por Nestor Amaral.

No mesmo ano, realizaram na Columbia gravações para o Carnaval de 1941, destacando-se o registro de "Samba da minha terra", de Dorival Caymmi. Gravaram ainda os sambas "E o vento levou", de Benedito Lacerda e Herivelto Martins; "Ora, ora", de Almanir Grego e Gomes Filho e "Quero ver", de Léo Cardoso, Ademar Santana e Vicente Paiva.

Garoto optou por permanecer no Brasil, tendo sido substituído por Nestor Amaral. Entre os anos de 1931 e 1940, gravaram no Brasil 38 discos em 78 rpm. Em 1942, Hélio Jordão abandonou o conjunto e, dois anos mais tarde, Vadeco voltou ao Brasil, encerrando-se, assim, a formação original do Bando da Lua, aquela que participou dos primeiros oito filmes de Carmen Miranda e de todos os espetáculos realizados nos Estados Unidos. (BANDO DA LUA, 2020)⁴

Garoto veio a falecer de um ataque cardíaco, cerca de 15 anos depois de deixar o Bando da Lua, numa manhã de maio de 1955. Nesse triste dia, Carlinhos Lyra havia ligado para casa de Garoto no intuito de confirmar a aula que iria fazer com ele, porém, quem atendeu o telefone foi sua esposa, dona Iracy, que em prantos lhe deu a seguinte notícia: "Hoje não tem aula, Carlinhos. O Garoto morreu esta manhã". (CASTRO, 1990, p. 153)

2.2. A OBRA PARA VIOLÃO SOLO DE GAROTO

Garoto, como multi-instrumentista, compôs para vários dos seus instrumentos ao longo de sua carreira, porém, neste trabalho, pretendo me ater à sua obra específica para violão solo, especialmente a que foi registrada por Paulo Bellinati no trabalho que ele lançou em 1991, intitulado de *The Guitar Works of Garoto*. Esse trabalho foi fruto de uma longa pesquisa realizada por Bellinati por mais de 10 anos, consultando materiais de áudio, fazendo transcrição de gravações de diversas fontes, até que enfim lançou um trabalho muito significativo com registro das músicas em CD, e transcrição separada em dois volumes, com o total de 24 obras no CD, e 25 nos livros (DELNERI, 2009, p. 4). Essa diferença numérica entre o CD e o os livros se dá por causa da música *Duas Contas*, pois no primeiro livro consta a transcrição da música de forma original e outra partitura com arranjo do próprio Bellinati.

⁴ Informação retirada do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira.

Na obra violonística de Garoto, registrada por Bellinati, encontramos desde choros muito sofisticados harmonicamente como *Jorge do Fusa*, *Tristezas de um violão*, *A Caminho dos Estados Unidos* e *Lamentos do Morro*, até músicas mais tranquilas sem tanta tensão e caminhos harmônicos atípicos, como, por exemplo, *Inspiração* e *Esperança*, tendo até uma mazurca chamada *Mazurka No. 3*. Bellinati também fez um arranjo de violão solo para a música *Desvairada*, uma peça de alta complexidade técnica, composta originalmente para ser executada em grupo, sendo o bandolim o instrumento solista. Dentre as obras desse trabalho, um fato interessante é que a música *Gente Humilde* recebeu uma letra de Vinícius de Moraes com contribuição de Chico Buarque.

Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto (1915-1955), estava praticamente esquecido no final dos anos 1960. Até que uma composição sua, **Gente Humilde**, recebeu letra póstuma de Vinícius de Moraes e uma pequena contribuição de Chico Buarque. Então passou a ser conhecida em larga escala a partir de 1970, com o LP Ângela Maria de Todos os Temas (Copacabana CPL 11 6600). O próprio Chico também a gravou no mesmo ano (Chico Buarque de Hollanda, vol. 4, pela Phonogram), assim como Taiguara e diversos cantores e instrumentistas⁵.

Garoto em sua forma de compor era muito moderno harmonicamente no sentido de utilizar elementos do jazz e da música de concerto, de forma que a sua obra contribuiu muito para o enriquecimento do repertório do que hoje pode ser chamado de “Violão Brasileiro”. (DELNERI, 2009, p. 1). O violonista Paulo Bellinati ressaltou a importância da obra de Garoto para a música e o violão brasileiro:

Quando eu toquei algumas das composições de Garoto pela primeira vez, eu descobri que um importante capítulo da música popular brasileira tinha sido negligenciado—um período que precedia o começo da bossa nova nos anos 60, com repertório rico e original ainda pra ser descoberto, com excelente nível técnico e harmônico, que como as grandes criações de Villa-Lobos, deveriam ser uma parte da literatura do violão brasileiro⁶ (BELLINATI, 1991, p. 4). (tradução nossa)⁷.

⁵ <<https://www.violaobrasileiro.com/blog/a-historia-de-gente-humilde-tortuosa-parceria-entre-garoto-e-vinicius/23>>

⁶ *When I played some of Garoto's compositions for the first time, I discovered that an important chapter of Brazilian folk music had been neglected—a period that preceded the beginning of bossa nova in the '60s, a rich and original repertoire yet to be discovered, with excelente harmonic and technical levels that, like Villa-Lobos' masterpieces, should be a part of Brazilian guitar literature. I became determined to resurect Garoto's guitar Works.*

⁷ Esse trecho foi traduzido para o presente trabalho por Erika Resende Silva.

A seguir, trarei alguns exemplos da obra violonística de Garoto, transcrita por Paulo Bellinati, para verificarmos os elementos de sofisticação em suas composições, e podermos perceber como esse grande compositor estava à frente do seu tempo, usando elementos harmônicos e melódicos complexos.

Na música *Jorge do Fusa*, gostaria de destacar alguns elementos harmônicos e melódicos muito interessantes. Trata-se de um choro no tom de Ré Maior, que no compasso 1 faz uma passagem cromática, indo do F#m (terceiro grau do campo harmônico) para o Em (segundo grau), utilizando a seguinte sequência de acordes: D7M/F#, F°7, Em7/9. Dando continuidade à progressão harmônica, após o Em7/9 (compasso 2), temos a dominante A7, resolvendo em D7M/13 (compasso 3, sendo a 13ª a nota da melodia). Em seguida, temos uma sequência de acordes meio diminutos descendo cromaticamente do Sol até Mi, seguidos de B7 (dominante secundária do 2º Em) que resolve em Em7. Novamente, surge mais um, dominante secundária, dessa vez o F#7 (dominante de Bm, 6º de Ré), resolvendo em Bm7, e depois surge a dominante da dominante E7/9, para então chegar no A, porém, entra um elemento melódico bem interessante no compasso 8, que é uma escala hexatônica, escala comumente utilizada na música impressionista.

Figura 1: *Jorge do Fusa*

30

Jorge do Fusa

(chôro)

Transcribed by
Paulo BellinatiGAROTO
(Annibal Augusto Sardinha)

♩ = 60

I: D7M/F# vii/ii: F°7 ii: Em7/9 V: A7 I: D7M/13 G°7 E°7

V/ii: B7 ii: Em7 V/vi: F#7 vi: Bm7

V/IV: E7/9 Escala Hexatônica de Lá

10 C2

Adaptado: *The Guitar Works of Garoto*, 1991.

Abaixo, temos o exemplo da primeira parte da música *Inspiração*. A música está no tom de Lá Maior, e a harmonia segue o seguinte caminho: A7M/C# (compasso 1, primeiro grau), C°7 (compasso 2, sensível sendo usado como aproximação cromática, ou D#°7/C, sendo sensível do V grau), Bm7 (compasso 3, segundo grau), E7/9 (compasso 4, quinto grau-dominante), resolve na tônica A (compasso 5), depois surge **Gm6** (compasso 6), e agora irei apresentar quatro possíveis interpretações para a função/utilização desse acorde incomum a esse campo harmônico:

1 – Dar continuidade ao caminho descendente na linha do baixo que vem do Dó # passando pelas notas Dó, Sí, Lá, Sol (baixo do acorde em questão) para o próximo acorde (B7/F#);

2 - Outra possibilidade de interpretar o **Gm6** do compasso 7 seria considerá-lo um C/G(7/9) com a tônica omitida, (algo comum ao violão, instrumento de seis cordas no qual são usados predominantemente quatro dedos para digitar as notas no braço, algo bem menos expansivo se comparado ao piano, que o músico tem dez dedos disponíveis para digitação de notas) nesse caso o acorde pode ser considerado um dominante secundário de F, e teríamos um empréstimo modal, ou seja, o dominante secundário de F, VI grau do campo harmônico de Am eólio.

3 - Uma terceira possibilidade para esse acorde seria considerá-lo o alemão do segundo grau, ou seja, o alemão de Bm. Ger6+/ii, sendo que nesse caso enarmonicamente temos a sétima menor na partitura no lugar da tradicional sexta aumentada. Continuando temos o B7/F# (compasso 7, dominante secundário de E), E7, e resolve no A (compasso 9).

4 - Última possibilidade é uma tonicização do quarto grau, numa cadência plagal, sendo feito um empréstimo do modo eólio de Ré.

Figura 2: *Inspiração*

to my friend and teacher "Attilio Bernardini"

Inspiração

(preludio)

Transcribed by
Paulo Bellinati

GAROTO
(Aníbal Augusto Sardinha)
Rio de Janeiro 1947

♩ = 56-60

I: A7M/C# vii/iii: C°7 ii: Bm7

V: E7/9 I: A Gm6 ou C/G(7/9)

V/V: B7/F# V: E7 I: A

Adaptado: *The Guitar Works of Garoto*, 1991.

O próximo trecho selecionado para análise é a parte final da música *Inspiração*, onde podemos notar a utilização de vários acordes diminutos com sétima diminuta, como aproximação cromática de forma ascendente, tendo função de sensível, resolvendo no acorde que está meio tom acima, até chegar na dominante do tom (E7, dominante de A) para enfim encerrar a peça na tônica A. Essa sequência de notas de forma cromática se dá da seguinte forma: **Lá, Lá #, Sí, Sí #, Dó #, Ré, Ré # e por fim Mi.**

Então, temos a seguinte sequência harmônica: A (compasso 25, primeiro grau), A[°]7 (sensível secundária do segundo grau Bm), Bm7 (compasso 45, segundo grau), B[°]7 (sensível secundária do terceiro grau C#m), A6/C# (Compasso 46), D[°]7 (sensível da dominante E), E4/9 (compasso 47), E7 (compasso 48), E4/9 (compasso 49), E7 (compasso 50), e por fim a resolução na tônica A7M (compasso 51 a 56).

Nesse próximo trecho retirado da música *Lamentos do Morro* é possível identificar um elemento característico da música impressionista, chamado por Stefan Kostka de Paralelismo (*planing*) em seu livro *Tonal Harmony* (KOSTKA, 2004, p. 472). No compasso 28, enquanto temos um baixo pedal em D, surge uma sequência de tríades aumentadas com o espaço de um tom entre elas, seguindo de forma descendente: D+, C+, Bb+ e Ab+. Esse deslizamento entre as tríades aumentadas causa no ouvido certa confusão na percepção do que está ou não dentro do tom da música em relação aos acordes, levando o ouvinte a perder a referência da tonalidade. Nos compassos 30 e 31, aparecem dois acordes que não estão relacionados com a tonalidade da música: F7/11# e F7. A tonalidade vai se tornando mais perceptível ao ouvido a partir do final do compasso 33 até o compasso 35 com a execução dos acordes C/E ou C6 e D7 (respectivamente o quarto e quinto graus do campo harmônico de G, tonalidade da armadura de clave da música). Esses dois acordes citados preparam a chegada do G6, primeiro grau do campo harmônico no compasso 36.

Figura 4: *Lamentos do Morro*

The musical score for 'Lamentos do Morro' is presented in three staves. The first staff (measures 28-31) shows a descending sequence of augmented triads: D+, C+, Bb+, and Ab+. Measures 30 and 31 feature F7/11# and F7 chords. The second staff (measures 32-35) includes G9, G, D#7/11#, D#7, G9, C/E, D7, and D7 chords. The third staff (measure 36) features the G6 chord. The score includes various musical notations such as treble clef, key signature of one sharp (F#), time signature of 3/4, and dynamic markings like $\phi 3$.

Adaptado: *The Guitar Works of Garoto*, 1991.

3. O VIOLÃO MODERNO DE GAROTO

No documentário *Garoto – Vivo Sonhando*, uma fala de Baden Powell (1937-2000), importante violonista e compositor brasileiro, me chamou a atenção na qual ele disse o seguinte:

Quando comecei a estudar violão ouvia muita coisa do Garoto. Como violonista foi um outro que marcou em mim, e afinal me deixou um estilo também, e deixou também um estilo pra todos os violonistas brasileiros, né? Naquela época o violão era meio “quadrado” como a gente diz, e ele criou essa escola de violão moderno que a gente toca hoje.⁸

Alguns podem achar essa fala conflituosa com o fato de Heitor Villa-Lobos também ter nos deixado uma obra violonística importante e de um nível técnico e harmônico bastante elevado, como é o caso dos 12 Estudos e a Suíte Popular Brasileira, por exemplo, mas é fato que esses dois compositores eram contemporâneos e as coisas estavam acontecendo por volta da mesma época.

Motivado por essa fala de Powell resolvi trazer uma análise completa da música *Sinal dos Tempos* de Garoto, para poderemos ver a seguir o que foi possível identificar de riqueza de elementos harmônicos e melódicos presentes nessa peça que também se fazem presentes no estilo de algumas obras de compositores impressionistas, tais como: paralelismo, harmonia quartal, acordes de intervalos mistos, modalismo, escala cromática, escala pentatônica e acordes gerados da escala hexatônica (tons inteiros).

⁸ VIVO Sonhando. Direção: Rafael Veríssimo. Produção: Pablo Tordasilhas, Rafael Veríssimo, Rodrigo Castelar e Tiago Tambelli. Roteiro: Marcelo Machado e Rafael Veríssimo. 2022 (100 min.). Disponível em: <https://festival.canalcurta.tv.br/filme/default.aspx?name=garoto_vivo_sonhando>. Acesso em: 25 abr. 2023.

Figura 5: *Sinal dos Tempos* - Parte 1

24

Sinal dos Tempos
(chôro)

(chôro)

Transcribed by
Paulo Bellinati

GAROTO
(Annibal Augusto Sardinha)

[illegible]

Fonte: *The Guitar Works of Garoto*, 1991.

Figura 6: Sinal dos Tempos - Parte 2

25

C2 - - - 7
 25
 C2 - - - 7
 30
 C2 - - - C1 - - - 7
 35
 C2 - - - C1 - - - 7
 40
 C2 - - - C1 - - - 7
 45
 C2 - - - C1 - - - 7
 50
 C2 - - - C1 - - - 7
 55
 D. S. al Coda
 har. XII
 har. XII
 Coda
 Fine
 GSP-49

Fonte: *The Guitar Works of Garoto*, 1991.

Iniciando a análise, trata-se de uma música com a armadura de clave no tom de dó sustenido maior. No compasso um, temos uma sequência de notas em volta do primeiro grau do campo harmônico (C#), tendo apenas o

acréscimo dos intervalos de 9ª e 7ªM que fazem um ornamento de bordadura inferior em torno da tônica. Já no compasso 2 surgem três acordes diferentes formando uma progressão harmônica interessante, sendo o primeiro deles C#7M/E# (primeiro grau), depois A/E(7/9) (Alemão) e por último D#m7 (segundo grau). É interessante observar o caminho descendente que acontece nas vozes agudas que vai do primeiro ao terceiro acorde. No compasso seguinte (3) temos a utilização da escala cromática nas primeiras quatro notas, sendo que o contexto sugere ainda a harmonia em D#m7 por conta das notas si sustenido e si.

Podemos identificar no compasso quatro o acorde napolitano, que no caso é um D11(7/9), gerando uma tensão para ser resolvida no primeiro grau. Essa resolução acontece no compasso seguinte (5) especificamente no acorde de C#7M (primeiro grau), que surge no tempo um, e, a partir do tempo dois, seguindo de forma arpejada, temos uma extensão do acorde anterior, porém, o acorde formado é C#6/G#.

Figura 7: *Sinal dos Tempos* - Compassos de 1 a 5

Figure 7 shows the musical score for measures 1 to 5 of "Sinal dos Tempos". The score is in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 1 contains a C#7M/E# chord, with notes C#4, E#4, G#4, B4, and C#5. Measure 2 contains a progression of A/E(7/9) and D#m7 chords. Measure 3 features a chromatic scale (E#4, E4, D#4, D4) over a D#m7 chord. Measure 4 contains a D11(7/9) Napolitano chord. Measure 5 contains a C#7M chord followed by a C#6/G# chord. Red boxes and arrows highlight specific harmonic and melodic features.

Adaptado: *The Guitar Works of Garoto*, 1991.

Chegando ao compasso seis, temos o surgimento de dois acordes gerados da escala hexatônica [G7(9/11+) e G7(9/5+)], que nesse caso não tem papel funcional por não possuírem formação no padrão de intervalos de terças, consequência da sua escala de origem. No final do mesmo compasso aparece

o quarto grau do campo harmônico (F#7M), e é interessante notar que, mesmo os acordes anteriores não possuindo função, eles geram no ouvido uma espécie de tensão que é resolvida no acorde seguinte F#7M, pelo fato de possuírem enarmonicamente o intervalo de sétima menor, que está escrito na partitura como sexta aumentada. No compasso seguinte (sete), aparece o primeiro grau do campo harmônico, sendo apresentado de forma arpejada com o intervalo de sexta maior adicionado e o baixo invertido (segunda inversão). Os compassos oito e nove são repetições literais dos compassos seis e sete.

Figura 8: *Sinal dos Tempos* - Compassos de 6 a 9

Acordes da Escala Hexatônica

Acordes da Escala Hexatônica

Adaptado: *The Guitar Works of Garoto*, 1991.

Do compasso 10 até o 14 temos uma sequência de acordes gerados da escala hexatônica encadeados em sequência, o que podemos chamar de paralelismo, uma das técnicas de diluição da tonalidade. Detalhando um pouco mais o que acontece nesses cinco compassos, no primeiro tempo do compasso 10 temos o acorde A7(9/11+) que precede uma sequência de seis acordes de mesma formação, que são encadeados em ciclo de quartas justas. É interessante notar que, desconsiderando os baixos de todos esses acordes, nas três últimas vozes mais agudas em cada um deles, tem-se uma tríade aumentada. Na figura abaixo coloquei o acorde principal e sob ele o que seria uma variação com a mudança da voz mais aguda que surge em seguida na melodia.

Figura 9: Sinal dos Tempos – Compassos de 10 a 14

Chords and notes for measures 10-14:

- Measure 10: C4, C3, C1
- Measure 11: A7(9/11+), A7(9/5+)
- Measure 12: G#7(9/11+), G#7/9
- Measure 13: C7(9/11+), C7/9
- Measure 14: F7(9/11+), F7/9

Adaptado: *The Guitar Works of Garoto*, 1991.

No início do compasso 15, temos o retorno a um acorde da tonalidade de dó sustenido maior, que, nesse caso, é o quarto grau do campo harmônico citado (F#7M/C#). Logo em seguida, no início do tempo dois, aparece um B#°7 (com a terça omitida, e que desempenha a função de sensível do primeiro grau – C#, porém sem ir para essa tônica), fazendo um caminho descendente no baixo para o próximo acorde desse compasso (A#7/11). Esse último acorde do compasso desempenha uma função de dominante secundária, especificamente do segundo grau.

Figura 10: Sinal dos Tempos - Compasso 15

Chords for measure 15:

- IV: F#7M/C#
- vii/I: B#°7
- V/ii: A#7/11

Adaptado: *The Guitar Works of Garoto*, 1991.

Chegando no compasso 16, temos as quatro primeiras notas que fazem parte da escala pentatônica de C#, e em seguida de forma arpejada surgem as notas da tríade de A#m. Essa tríade tem relação como o que vem no compasso seguinte (17). No compasso 17 temos uma progressão harmônica que resulta

em uma tonicização para o acorde G#7M, que nesse caso é precedido por A#m7/11 (como segundo grau), Am7 (com a quinta omitida e enarmonicamente considerando a segunda aumentada como terça menor) que logo se transforma em A7 (este último sendo o acorde napolitano) e por fim G#7M (como primeiro grau, considerando enarmonicamente a sol como fá dobrado sustenido, ou seja, sétima maior). O acorde de G7#M é estendido até o compasso seguinte (18) e confirmado com as últimas notas do compasso que geram algumas extensões como os intervalos de nova e décima terceira maiores. Vale ressaltar que esse tipo de progressão com o uso do acorde napolitano, francês e alemão é comum na música popular, e eu posso citar aqui alguns exemplos na Bossa Nova que ocorrem nas músicas Corcovado, Desafinado, Garota de Ipanema e Wave do compositor brasileiro Antônio Carlos Jobim.

Figura 11: *Corcovado*

The image displays a musical score for the song "Corcovado" by Tom Jobim. The score is written for piano and voice, featuring a variety of chords and rhythmic patterns. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score is organized into systems of staves. The piano part is written in the left hand, and the voice part is written in the right hand. The score includes an introduction and a main body of music. The chords are labeled with letters and numbers, indicating their quality and extension. The score is adapted from the Songbook Tom Jobim 3, s. d.

Chords and musical elements visible in the score include:

- Intro:** C7(9), F7M, Fm6, Em7, Am7, Gm7, G#°(b13), Am6.
- Chorus:** D7(9), G#°(b13), Am6, Gm7, C7(9), Gb7(#11), F6, Fm7, Bb7(9), E7(13), E7(b13), A7(9), A7(b9), D7(9), F6/G, Fm6/G, Am6, G#°(b13), Gm7, C7(9), F°, F6, Fm7, Bb7(9), Em7, Am7, Dm7, G7(9), G7(b9), E7(13), E7(b13), A7(9), A7(b9), Dm7, G7(9), G#°, Am6.

Triplet markings (3) are present over several notes in the piano part. The voice part is indicated by a "voz" label above a staff.

Adaptado: Songbook Tom Jobim 3, s. d.

Figura 12: Desafinado

The image displays two staves of musical notation, likely for a guitar or piano, featuring various chords and melodic lines. The notation is in a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The chords are labeled as follows:

Staff 1:

- Chords: F7M, G7(b5), Gm7, C7, Am7(b5), D7(b9), Gm7, A7(b9), D7M, D7(b9), G7(13), Gb7M (highlighted), Gb7M(#11), F7M (highlighted), G7(b5), Gm7.

Staff 2:

- Chords: C7, Am7(b5), D7(b9), Gm7, A7(b9), Dm7, E7(#9), A7M, Ab7(#5), G7(13), Gb7, A7M, A#°, Bm7, E7(13), A7M, Am7, Bm7(b5), Bb7(#11), C7M, C#°, Dm7, G7(13), Gm7, D7(b9), G7(13), G7(b13), C7(9), C7(b9), F7M, G7(b5), Gm7, C7, Am7(b5), D7(b9), Bb7M, Bbm6, Am7, Ab°, G7, Gb7M (highlighted), G7, C7(9), C7(b9), F9, C7(b9), F9.

Adaptado: Songbook Tom Jobim 3, s. d.

Figura 14: Wave

The musical score for 'Wave' is presented in eight staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score includes various chords and melodic lines. Two specific measures are highlighted with red boxes, showing the first and second endings of a melodic phrase. The chords and melodic lines are as follows:

- Staff 1: D7M(9), Bb°, Am7, D7(b9)
- Staff 2: G7M, Gm6, F#7(13), F#7(b13)
- Staff 3: Bb7(9), A7(b13) (first ending), Bb7(9), A7(b13) (second ending)
- Staff 4: Dm7(9), G7(13), Dm7(9), G7(13)
- Staff 5: Dm7, G/D, Dm7, G/D, Gm7, Gm6/Bb
- Staff 6: Am7, Bb7(9), Fm6/Ab, Gm7
- Staff 7: A7(b9), Dm7(9), G7(13), Dm7(9), G7(13)
- Staff 8: Dm7(9), G7(13), Dm7(9), G7(13)

Adaptado: Songbook Tom Jobim 2, s. d.

Retornando à análise de *Sinal dos Tempos*, nos compassos seguintes (19 e 20) há uma nova tonicização que acontece da mesma forma que nos dois compassos anteriores, porém tendo F# como centro tonal. Surge a seguinte progressão harmônica: G#m7/11 (segundo grau), Gm7 (com a quinta omitida) que se transforma em G7 (napolitano com a quinta omitida) e F#7M (primeiro grau). O acorde F# é confirmado no final do compasso vinte com adição dos intervalos de nova e décima terceira maiores.

Figura 15: *Sinal dos Tempos* - Compassos de 16 a 20

Escala Pentatônica
 A#m
 A#m7/11 Am7 A7 G#7M
 G#7M (9/13) G#m7/11 Gm7 G7 F#7M
 F#7M F#7M (9/13)

Adaptado: *The Guitar Works of Garoto*, 1991

Se encaminhando para o final da parte A da música, temos uma longa progressão de acordes começando do compasso 21 e concluindo no compasso 23. No compasso 21, surgem dois acordes que formam a progressão ii V (F#m7 e B7) do tom de mi maior, dando indícios de que ocorrerá uma modulação para esse tom, porém ele ainda não é confirmado, sendo a intensão diluída pela chegada de um acorde de mi formado por intervalos mistos, ou seja, sem função. O último acorde que surge nesse compasso é um Em7, logo em seguida temos um F#m7/A e D7M, ambos no tempo um do compasso 23. Esses três acordes realizam uma tonicização em ré maior formando a seguinte progressão harmônica: ii (Em7) iii (F#m7/A) I (D7M). No compasso seguinte (24) há uma mudança na armadura de clave, e a música modula para o tom de C#m, porém, essa modulação veio sendo feita a partir do acorde de Em7 presente no tempo dois do compasso 22, sendo assim a última progressão analisada uma tonicização do napolitano (D7M). Voltando ao compasso 23, os dois últimos acordes formam uma progressão V I (G#7/13 C#7M), com um empréstimo modal, já que há uma modulação para o tom menor, porém o acorde I surge como maior.

Figura 16: *Sinal dos Tempos* - Compassos de 21 a 23

C2 - - - - - C6 - - - - - C7 - - - - - C5 - - - - - C4

F#m7 B7 Intervalos Mistos Em7 F#m7/A D7M G#7/13 C#7M

Adaptado: *The Guitar Works of Garoto*, 1991.

Seguindo agora para a parte B dessa peça, temos uma nova tonalidade estabelecida a partir do compasso 24. Do compasso 24 ao 27 surge uma melodia no baixo com adição de cromatismo, que vai se repetindo em sequência de forma descendente, conforme há a mudança dos acordes que sempre surgem no primeiro tempo de cada compasso. No tempo um do compasso 25 surge um $C^{\circ}7$ que, para efeito de análise harmônica, vamos considerá-lo de forma enarmônica $B^{\# \circ}7$, que, nesse caso tem a função de sensível da nova tonalidade de dó sustenido menor. Em seguida, temos um acorde de A^+ (sem função) no compasso 26. Já o acorde do compasso 27, analisando-o como um todo, temos um $F^{\#}m7M$, acorde de primeiro grau do campo harmônico gerado pelas escalas menor harmônica e menor melódica, só que não há indícios do estabelecimento dessa nova tonalidade ou tonicização. Se fizermos a análise desse acorde separando o baixo das vozes mais agudas teremos uma tríade aumentada de F^+ (considerando enarmonicamente o mi sustenido como fá), e no compasso seguinte (28) também ocorrerá uma tríade de mesma qualidade. Em resumo, desse novo trecho da peça analisado até aqui (compasso de 25 a 28) o único acorde que possui função é o $B^{\# \circ}7$ (sensível), já os demais acordes fazem parte de uma diluição da tonalidade proposta no início dessa parte B. Vale ressaltar que os baixos dos três primeiros acordes ($B^{\# \circ}7$ que na partitura está como dó, A^+ e $F^{\#}m7M$) formam uma linha descendente de terças menores.

Figura 17: Sinal dos Tempos - Compassos de 24 a 28

Adaptado: *The Guitar Works of Garoto*, 1991.

Seguindo a análise ainda do compasso 31, porém dando continuidade a partir das três últimas notas, surge nesse trecho o acorde $C\sharp m7M/E$ (primeiro grau) de forma arpejada, se estendendo por todo o compasso 32. Contando com o que foi encontrado a seguir, o compositor deixou a tonalidade dúbia, transitando entre dó sustenido menor e sua relativa mi maior, sendo que do compasso 30 até o primeiro tempo do compasso 33, aparece uma progressão harmônica para a tonalidade mi de maior, e a análise seguinte se refere a esse tom. Detalhando o que acontece no trecho citado, no compasso 30 a harmonia que surge é $F\sharp m7$ (segundo grau) e se repete em boa parte do primeiro tempo do compasso seguinte (31) com adição do intervalo de nona maior ($F\sharp m7/9$). Então no compasso 31 os acordes são $F\sharp m7/9$ (segundo grau), $F7/13$ (napolitano) e $E7M$ (primeiro grau). Esse primeiro grau se estende até o primeiro tempo do compasso 33.

Figura 18: Sinal dos Tempos - Compassos de 28 a 33

The image shows a musical score for guitar, measures 28 to 33. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 8/8. The score is divided into two systems. The first system contains measures 28, 29, and 30. The second system contains measures 31, 32, and 33. Red boxes highlight specific melodic and harmonic passages. Below the score, harmonic analysis labels are provided for each measure.

Measures 28-33 Harmonic Analysis:

- Measure 28: $\phi 1$
- Measure 29: $i: C\#m7M$
- Measure 30: $ii: F\#m7$ (tonalidade de mi maior)
- Measure 31: $ii: F\#m7/9$ and $F7/13$ Napolitano
- Measure 32: $I: E7M$
- Measure 33: $I: E7M$

Adaptado: *The Guitar Works of Garoto*, 1991.

Na segunda metade do compasso 33, aparece um trecho melódico utilizando a escala cromática, preparando a chegada do primeiro acorde do próximo compasso (34). Chegando ao compasso 34, temos nele uma progressão harmônica que se desenvolve até o início do compasso 37, e essa progressão tem os seguintes acordes: compasso 34 - $A\#^{\circ}7$ (pensando em mi maior terá a função de sensível da dominante), $A7/11+$ (que para dó sustenido menor tem função de francês), final do compasso 34 e início do 35 a repetição de $A\#^{\circ}7$, depois novamente o $A7/11+$, no final do compasso 35 e se estendendo por todo o 36 um acorde gerado pela escala hexatônica, e, por último, no início do compasso 37 $G\#7/9$ (como dominante de dó sustenido menor). Gostaria de esclarecer mediante essa análise que Garoto deixou a tonalidade dúbia, ou seja, hora ele toniciza mi maior, hora toniciza dó sustenido menor.

Figura 19: *Sinal dos Tempos* - Compassos de 33 a 37

Escala Cromática

vii/V: A#7 A7/11+ Francês do i (C#m) vii/V: A#7 A7/11+ Francês do i (C#m) Acorde gerado da Escala Hexatônica

G#7/9 Dominante de C#m

Adaptado: The Guitar Works of Garoto, 1991.

A partir da segunda semicolcheia do compasso 37 até o final do compasso 42 há uma repetição literal dos compassos 24 a 29, não fazendo sentido repetir a análise desse trecho que já foi apresentado aqui neste tópico.

Após arpejar o acorde de C#m7M/E no compasso 42, Garoto aplica no compasso seguinte (43) um acorde de intervalos mistos que não tem função, mas prepara para o acorde do próximo trecho como uma espécie de apoggiatura (compasso 44). Todos os grupos de notas que surgem após a apresentação do acorde no primeiro tempo (as notas lá e ré executadas em harmônico natural na casa 12 do violão e a tríade de C+), são apenas repetição de notas do acorde de intervalos mistos do tempo um, portanto, a harmonia permanece a mesma no compasso inteiro. O compasso 44 tem, no seu tempo um, dois acordes aumentados com sétima maior na segunda inversão (vale ressaltar que considere enarmonicamente o fá do segundo acorde como mi dobrado sustenido), sendo o segundo a repetição do primeiro meio tom acima. Analisei esses dois acordes como quartais, considerando no caso do primeiro a nota dó sustenido como ré bemol enarmonicamente, e no segundo acorde a nota dó dobrado sustenido como ré. Em seguida, na primeira colcheia do

tempo dois temos um acorde formado da escala hexatônica e, por fim, o compasso é finalizado com E+. Nos compassos 43 e 44 que encerram a parte B da música, o compositor diluiu mais uma vez a tonalidade através do encadeamento de acorde sem função.

Figura 20: Sinal dos Tempos - Compassos de 43 e 44

The image shows a musical score for measures 43 and 44. Measure 43 contains two guitar harmonics labeled 'har. XII'. Measure 44 contains three chords labeled $\phi 2$, $\phi 3$, and $\phi 1$, followed by a red box labeled 'E+'. Below the score, three red boxes provide descriptions: 'Acorde de intervalos mistos' (under the first harmonic), 'Acordes Aumentados' (under $\phi 2$ and $\phi 3$), and 'Acorde gerado da escala hexatônica' (under $\phi 1$). A red box labeled 'E+' is also present. The text 'D. S. al Coda' is written above the final part of the score.

Adaptado: *The Guitar Works of Garoto*, 1991.

Conforme é indicado na partitura através de sinais de repetição, a música retorna para a parte A, e após concluir esse trecho há um salto do compasso 23 para o 45 e segue até finalizar a peça.

Dando seguimento à análise, temos o uso de paralelismo no compasso 45, no qual o compositor se utilizou de uma sequência de acordes de mesma característica, especificamente o acorde maior com sétima maior. Após uma pausa de semicolcheia no tempo um, surge um E7M, seguido de D7M no tempo dois, e finalizando a sequência em C#7M, que é confirmado no tempo um do compasso seguinte (46). Para encerrar a música, Garoto aplica dois acordes quartais, não dando ao ouvinte a confirmação da tonalidade, somando apenas ao último acorde a tônica da tonalidade sinalizada na armadura de clave (dó sustenido maior).

Figura 21: *Sinal dos Tempos* - Compassos de 45 a 48

The musical score for measures 45 to 48 of 'Sinal dos Tempos' is shown. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score is in treble clef. Measure 45 is marked 'Coda' and measure 46 is marked '45'. Measures 45-48 are grouped under the heading 'Paralelismo'. Measures 45-47 are grouped under 'Acordes Quartais'. Measure 48 is grouped under 'Tônica da armadura de clave'. The score ends with 'Fine'.

Chords indicated below the staff:

- E7M
- D7M
- C#7M

Annotations above the staff:

- Paralelismo
- Acordes Quartais
- Tônica da armadura de clave

Adaptado: *The Guitar Works of Garoto*, 1991.

4. A MÚSICA IMPRESSIONISTA

O nome da música que será tratada neste trabalho (*Debussyana*) parece fazer referência a Claude Achille Debussy, um dos principais compositores franceses do século XX. O objetivo é entender a relação da peça com as técnicas de “diluição da tonalidade”⁹ utilizadas pelo compositor “impressionista”¹⁰ Debussy. Para Matheus (2010), o termo “impressionista” foi utilizado pela primeira vez de forma pejorativa pelo crítico parisiense Louis Leroy em 1884, se referindo a um grupo de pintores que expuseram suas obras num estúdio fotográfico. Segundo Bennett (2007) esse grupo de artistas franceses, em vez de retratar suas pinturas de modo muito real, apenas procurava dar uma impressão da paisagem ou da vida cotidiana que queriam expor em seus trabalhos, substituindo as formas definidas por pinceladas imprecisas, como se os olhos percebessem as imagens só de relance e não nitidamente.

Posteriormente, a palavra “impressionista” também foi utilizada em referência à música, pois alguns compositores franceses se utilizaram de técnicas de “diluição da tonalidade” para fugir do estilo romântico alemão, como foi o caso de Debussy:

A intenção de Debussy, por essa época, era afastar-se do pesado estilo romântico alemão. Os meios que utilizou para conseguir isso foram comparados às técnicas da pintura impressionista. Do mesmo modo que os pintores lidavam com luzes e cores, Debussy trabalhava com harmonias e timbres instrumentais. Usava os sons por seu efeito expressivo, como “cores”, e era mais confiante em seu instinto musical do que obediente às regras da harmonia, de modo que os acordes dissonantes (frequentemente de nonas ou 13) se fundem em outros, formando “cadeias de acordes” em movimentos paralelos. Isso dá a sua música o efeito de algo vago, fluídico, bruxuleante, que mais se acentua com o uso original que faz das escalas: as escalas modais, a pentatônica (mais facilmente encontrada tocando-se as notas pretas do piano) ou a de tons inteiros, construída a partir de seis notas a intervalos de um tom (BENNETT, 2007, p. 70).

⁹ Ouvi esse termo pela primeira vez sendo utilizado pelo Prof. Dr. Eduardo Antônio Conde Garcia Júnior nas aulas da disciplina Estruturação Musical 5, ministradas na Universidade Federal de Sergipe no primeiro semestre de 2019.

¹⁰ O compositor Frances Claude Achille Debussy na verdade não gostava de ser vinculado ao termo “impressionista” (HEYN, 2015, p.36).

Trazendo de forma exemplificada através de alguns trechos de músicas do período impressionista, abaixo farei a análise de alguns compassos que possuem características já citadas anteriormente.

Nesse trecho retirado da obra de Debussy chamada *Voiles*, é possível identificar uma sequência de notas que fazem parte da escala hexatônica/tons inteiros nos compassos 3, 5, 6, 7 e 8 dos dois sistemas apresentados na imagem abaixo, e são as seguintes notas: **lá bemol, si bemol, dó, lá bemol, si bemol, dó, ré, mi, ré dó, si bemol, lá bemol, si bemol e lá bemol.**

Figura 22: *Voiles* - Compassos de 5 a 13



Adaptado: *Fresh Sheet Music*, 2020.

Na obra *L'isle Joyeuse*, também de Debussy, podemos destacar o uso de paralelismo nos compassos 1, 2 e 4, onde o compositor utiliza de forma melódica uma sequência de tríades aumentadas. Ele repete na mesma região essas tríades nos compassos 1 e 2, e em seguida uma oitava abaixo no compasso 4. No terceiro compasso temos o surgimento de uma escala hexatônica/tons inteiros de forma descendente com as seguintes notas: **dó sustenido, si, lá, sol, fá, ré sustenido e dó sustenido.**

Figura 23: *L'isle joyeuse* - compassos de 1 a 4

L'isle joyeuse

Quasi una cadenza

PIANO

p

B+ A+ G+

f *p*

Escala Hexatônica

B+ A+ G+

Adaptado: Petrucci Music Library, s. d.

Ainda dentro da mesma peça encontramos a utilização de escalas modais, especificamente o modo Lídio de Lá quando a melodia é executada contendo a nota **Ré Sustenido** (intervalo de quarta aumentada de Lá) nos compassos 2 e 3 da imagem abaixo.

Figura 24: *L'isle joyeuse* - compassos de 9 a 11

p léger et rythmé

Modo Lídio de Lá

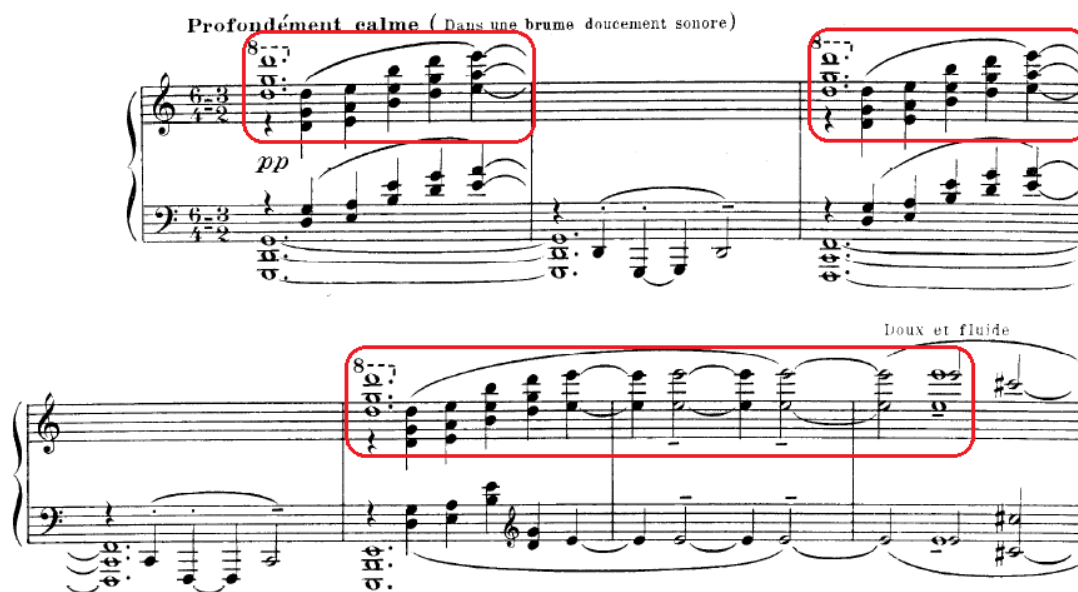
p

Adaptado: Petrucci Music Library, s. d.

Utilizando notas da escala pentatônica de Sol, temos abaixo um exemplo interessante nos primeiros compassos da música *La Cathédrale Engloutie* de

Debussy. A escala citada é formada pelas seguintes notas: **sol** (tônica), **lá** (segunda maior), **si** (terça maior), **ré** (quinta justa) e **mi** (sexta maior). Nos trechos selecionados na imagem abaixo é possível identificar justamente todas as notas da escala pentatônica de **Sol**.

Figura 25: *La Cathédrale Engloutie* - compassos de 1 a 7



Adaptado: Rowy van Hest, 2005.

Alguns compassos à frente, ainda na mesma música, podemos identificar as novas formações verticais com acordes de intervalos mistos que fogem da formação tradicional em terças das tríades e tétrades (compasso 1 e 2 da imagem) e um acorde quartal que também quebra o padrão de empilhamento de terças, sendo montado em intervalos de quarta (compasso 3 da imagem).

Figura 26: *La Cathédrale Engloutie* - compassos de 20 a 25

Augmentez progressivement (Sans presser)

Intervalos Mistos

Intervalos Mistos

Intervalos Mistos

Intervalos Mistos

Acorde Quartal

f

più f

Adaptado: Rowy van Hest, 2005.

Seguindo a diante, na peça *La Cathédrale Engloutie* de Debussy, quando há uma modulação para o tom de Mi Maior, conforme a armadura de clave no compasso 2 do trecho demonstrado abaixo, na execução da melodia temos um acidente na nota lá (sustenido), caracterizando assim o modo lídio de **Mi**.

Figura 27: *La Cathédrale Engloutie* - compassos de 46 a 55

Un peu moins lent (Dans une expression allant grandissant)

pp expressif et concentré

pp

pp

Adaptado: Rowy van Hest, 2005.

Trazendo um exemplo de outro compositor, temos abaixo um trecho de *Jeux d'Eau* de Maurice Ravel, onde podemos identificar o uso de paralelismo com intervalos de terça nos compassos 1 e 2, e uma harmonia com três notas na clave de fá no compasso 4 da imagem.

Figura 28: Jeux d'Eau - compassos de 29 a 32

The image shows a musical score for Maurice Ravel's *Jeux d'Eau*, measures 29 to 32. The score is in F major (three sharps) and 3/4 time. It features a piano (*pp*) dynamic. The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The left hand plays chords, with measures 30 and 31 highlighted by red boxes to show the parallel third intervals and the three-note harmony in the F-clef.

Adaptado: Petrucci Music Library, 1902.

5. ANÁLISE HARMÔNICA DE *DEBUSSYANA*

Segue abaixo na íntegra a partitura da música *Debussyana*, de acordo com a transcrição feita por Paulo Bellinati no volume 1 do trabalho *The Guitar Works of Garoto* lançado em 1991.

Figura 29: *Debussyana* - Parte 1

Debussyana

Transcribed by
Paulo Bellinati

GAROTO
(Aníbal Augusto Sardinha)

Moderato $\text{♩} = 50$

accol. - -

crescendo

a tempo poco rubato

rall. - -

Piú mosso

rall. - -

Fonte: *The Guitar Works of Garoto*, 1991.

Figura 30: *Debussyana* - Parte 2

Fonte: *The Guitar Works of Garoto*, 1991.

A seguir farei a análise harmônica da obra que é o principal objeto de estudo deste trabalho. O objetivo dessa análise é encontrar, caso exista,

elementos característicos da música francesa impressionista, e assim podemos constatar se de fato há influência do impressionismo na obra de Garoto especificamente em *Debussyana*. Em alguns trechos já analisados anteriormente, encontramos alguns fragmentos que fazem parte do que foi chamado de “técnicas de diluição da tonalidade” como, por exemplo, a escala hexatônica na música *Jorge do Fusa* e paralelismo com tríades aumentadas de forma descendente em *Lamentos do Morro*.

Dando início à análise da peça, temos a armadura de clave com dois acidentes (Fá sustenido e Dó sustenido), caracterizando a tonalidade de Ré maior/Si menor natural. Considerando a tonalidade inicial da peça si menor natural, no primeiro compasso temos Bm7 (primeiro grau), em seguida no compasso dois surge um Em7/5- ou C7/9 com baixo em E, sendo assim podemos considerar o alemão do primeiro (Ger6+/i). Todo o movimento dos compassos 1 e 2 se repete nos compassos 3 e 4 respectivamente. A partir do compasso 5 temos uma mudança na fórmula de compasso que anteriormente era ternário, agora passando a ser binário, e surge o acorde Em7/9 (quarto grau). Com esse Em7/9 são executadas várias bordaduras na nota mais aguda do acorde, e esse ornamento se estende do compasso 5 ao compasso 8, ou seja, podemos considerar do compasso 5 ao 8 a harmonia sendo o Em (quarto grau). No compasso 7 a fórmula de compasso volta ao que era anteriormente: ternário.

No compasso 9 temos um acorde sem função, no caso se trata de um acorde quartal (montado em intervalos de quarta). A primeira nota executada nesse acorde é o Fá sustenido, que acaba levando o nosso ouvido a achar que se trata da dominante de si menor, porém as demais vozes que vem em seguida montam uma harmonia em intervalos de quarta (**mi-lá#-ré-sol**) e dessa forma provoca o efeito de “diluição da tonalidade”, ou seja, o ouvinte perde a sensação do si menor como tom da música. No compasso 10, temos mais uma harmonia que foge ao sistema tonal e dá continuidade à tonalidade diluída, um acorde de intervalos mistos, que não segue a formação tradicional dos acordes em intervalo de terças sobrepostas, pois, se consideramos a nota mais grave como tônica (fá sustenido), teremos a seguintes notas e intervalos:

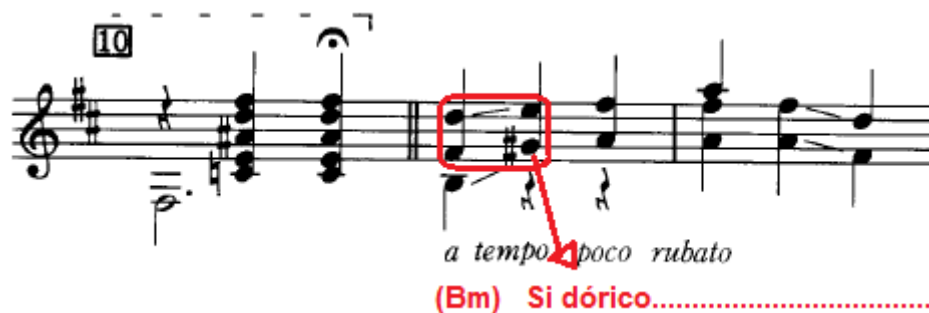
fá#-dó-mi-lá#-ré-fá# - tônica-quinta diminuta-sétima menor-terça maior-decima terceira maior-oitava justa.

Figura 31: *Deussyana* - compassos de 1 a 9

Musical score for *Deussyana*, measures 1 to 9. The score is in 2/4 time, marked **Moderato** with a tempo of 50. The melody is in the treble clef, and the bass line provides harmonic support. Chords are labeled in red: **i: Bm7**, **Ger6+/i: C7/9(E)**, **i: Bm7**, **Ger6+/i C7/9(E)**, and **iv: Em7/9 ...** with an **accel.** marking. Measure 8 includes a **cedendo** marking. Measure 9 features a **rall.** marking and is labeled **Acorde quartal/F#**. Measure 10 is labeled **Acorde de intervalos mistos**.

Adaptado: *The Guitar Works of Garoto*, 1991.

Após esboçar uma dominante de Si menor (F#7) sem usar a dominante nos compassos 9 e 10 e diluir a tonalidade com um acorde quartal e em seguida uma tétrade de intervalos mistos, nos compassos 11 e 12 o compositor faz uso de paralelismo e escala modal. O compasso 11 inicia com um acorde de Bm, que na tonalidade de Si menor natural seria o primeiro grau, porém, essa tonalidade é diluída já que após a tríade surge um paralelismo com as notas **fá#-ré e sol#-mi**, ou seja, um intervalo harmônico de sexta menor que é repetido um tom acima sendo que o sol sustenido que aparece no tempo dois do compasso é o intervalo de sexta maior em relação a Si, o que caracteriza si no modo dórico, mais uma ferramenta do conjunto de técnicas de diluição da tonalidade.

Figura 32: *Debussyana* - compassos de 10 a 12

Adaptado: The Guitar Works of Garoto, 1991.

Nos compassos 13 e 14, surge novamente o acorde Em7/9 com bordadura nas notas agudas, e essa tétrade em relação ao tom de Si menor natural é o quarto grau do campo harmônico. No compasso 15 temos mais uma vez paralelismo aplicado ao acorde de Bm, agora com intervalo harmônico de terça menor nas notas **dó#-mi e si-ré**. Uma segunda interpretação para o grupo de notas do tempo 1 e 3 do compasso 15 é considerá-lo um acorde com notas adicionadas, ou seja, notas que vão além das terças sobrepostas, que nesse caso são nona e décima primeira (B9/11).

Acordes com notas acrescentadas fazem parte das técnicas de composição características do impressionismo. No compasso 16 surge G7, o alemão, porém tendo em sua formação o intervalo de sétima substituindo enarmonicamente a sexta aumentada. O Em retorna no compasso 17, agora apenas com sétima menor sem a nona, e com bordadura na nota mais aguda, e no compasso 18 temos a dominante de si menor, F#7, fazendo a suspensão 4/3, ou seja, com o intervalo de quarta justa (**fá#-sí**) descendo para a terça maior do acorde (**fá#-lá#**). Essa quarta justa é sobra do acorde anterior (Em7).

Nos compassos 19 e 20 temos a continuação do uso da escala modal de Si Dórico, sendo apresentado no tempo um do compasso 19 o **F#m**, em seguida alguns duetos em terças, sendo que na segunda colcheia do primeiro tempo e na última colcheia do terceiro temos a presença da nota Sol sustenido, que em relação a Si menor é o intervalo de sexta maior. No compasso 20 temos uma alteração apenas no acorde que anteriormente era F#m e agora se apresenta como tétrade na terceira inversão (**F#m/E**).

Figura 33: *Debussyana* - compassos de 13 a 20

Em7/9..... Bm7/11 Bm Bm7/11

Ger6+..... Em7..... F#7/4 F#7 rall. v:F#m Si Dórico v:F#m/E Si Dórico

Adaptado: *The Guitar Works of Garoto*, 1991.

Temos agora no compasso 21 muita informação dentro desse pequeno espaço musical. Na primeira colcheia do tempo um temos um acorde formado a partir da escala de tons inteiros, escala também conhecida como hexatônica, e o acorde que está com o baixo sol é formado pelas seguintes notas do grave para o agudo: **sol, fá, lá, dó sustenido (G7(9/11+))**. Tendo sol como tônica (ponto de partida) formamos a escala hexatônica com as seguintes notas: **sol, lá, si, dó sustenido, ré sustenido, fá**, e comparando as notas que formam o acorde **G7(9/11+)** conseguimos identificar várias notas em comum com essa escala, tanto nesse acorde como na próxima formação que surge na segunda colcheia do tempo um (**G7/9**). Na primeira colcheia do tempo dois há uma repetição do acorde **G7(9/11+)**

Continuando a análise do compasso 21, na segunda colcheia do tempo dois surge um acorde quartal (novas formações verticais) com o baixo em sol que, por sua vez, é um acorde sem função. No último tempo desse mesmo compasso temos um G7/13, que podemos considerá-lo alemão (**Ger6+**) tendo si menor como centro tonal, e enarmonicamente tendo o intervalo de sétima menor no lugar da sexta aumentada.

No último tempo do compasso 21, é apresentado um acorde de intervalos mistos com o baixo em **mi**, que para o ouvido tonal esboça uma dominante de **lá** (acorde que será apresentado no próximo compasso) por ter uma sétima menor em relação ao **mi**, porém não estabelece a dominante, pois se trata de um acorde de intervalos mistos.

Agora no compasso 22 temos a téttrade de A7M (tendo a quinta justa omitida) na primeira semínima. Vale ressaltar que no compasso anterior (21) a tonalidade de si menor foi diluída pelos acordes gerados da escala de tons inteiros de **sol**, o acorde quartal com baixo em **sol** e de intervalos mistos com baixo em **mi**. Com o surgimento do baixo **mi** e **lá** dos acordes de mi com intervalos mistos e **A7M** respectivamente, temos a impressão que o centro tonal mudou para lá maior, por conta a sensação de dominante (tensão) e tônica (resolução), porém isso logo é desfeito com a passagem cromática das vozes agudas transformando o acorde **A7M/9** (segunda semínima do compasso 22) em **F#m/A** (primeiro tempo do compasso 23), que nada mais é que o quinto grau menor em relação a si dórico.

Figura 34: *Debussyana* - compassos de 21 a 23

The musical score for measures 21-23 of *Debussyana* is shown in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 21 begins with a 'rall.' marking and features a G7(9/11+) chord. Measure 22 contains a G7/9 chord, a Quartal chord, and an Int. mistos chord. Measure 23 contains an A7M chord, an A7M/9 chord, and an F#m/E chord. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Adaptado: *The Guitar Works of Garoto*, 1991.

A partir do compasso 24 até o 26 temos uma progressão de dois acordes que se repete no trecho citado (**Bm7** e **E7/9**), e ambas as téttrade estão dentro do modo dórico de Si. Já no compasso 27 temos uma reafirmação do segundo acorde da progressão apresentada nos compassos 24, 25 e 26, o **E7/9**, que

agora tem um desenvolvimento melódico na voz mais aguda, o que acaba gerando um novo intervalo e novas posições das vozes internas (**E7/13** e **E7/9**).

Chegamos agora ao compasso 28 que se inicia com o acorde de **A9**, que foi precedido da dominante E7/9, trazendo ao ouvido tonal uma progressão **V//** que caracterizaria uma tonicização de Lá Maior, só que o contexto até o momento é de si dórico, com centro tonal em Si. Do compasso 28 ao 31 temos uma progressão de acordes dentro ainda do modo que tem sido predominante na peça, com exceção do acorde **F7M**, que surge no compasso 30, tendo em seguida a téttrade **E7** (compasso 31), dando a entender ser uma tonicização de Am Harmônico, porém não há uma continuidade para podermos afirmar essa hipótese, pois apesar desses dois acordes isoladamente estarem dentro do campo harmônico citado como sexto e quinto graus respectivamente, no compasso 31 temos a nota dó sustenido que junto com o **E7** atestam estar ainda em si dórico, ou seja, por um breve momento temos uma ideia de tonicização, mas logo ela é desfeita.

O trecho inteiro é repetido conforme os sinais de repetição da partitura, com uma mudança nos dois últimos compassos, e surge no compasso 35 um acorde quartal (sem função), diluindo ainda mais a tonalidade.

Figura 35: *Debussyana* - compasso 24



Adaptado: *The Guitar Works of Garoto*, 1991.

Figura 36: *Debussyana* - compassos de 25 a 35

Chords indicated in the score:

- Bm7
- E7/9
- Bm7
- E7/9
- E7/13
- E7/9
- A9
- E7/B
- A7M
- E9/G#
- D/F#
- F7M
- E7
- D
- E7/13
- E7
- D
- Acorde Quartal

Adaptado: *The Guitar Works of Garoto*, 1991.

No compasso 36, ocorre mais uma vez uma mudança na fórmula de compasso indo para 9/8 e retornado à fórmula anterior no compasso seguinte (37). No trecho citado surgem três acordes da mesma qualidade (maior com 9ª menor), que são executados de forma descendente tendo a distância de uma terça menor entre eles. Nessas formações verticais, além de maiores com nona menor também podemos chamá-las de acordes de intervalos mistos. Vale ressaltar que no segundo acorde (**G#(9b)**) que chamei de Maior, a terça maior (sí sustenido) está representada enarmonicamente pela quarta diminuta (dó), que na prática soam da mesma forma. Nesse pequeno espaço da música temos um paralelismo, onde também ocorre o que é chamado de mediante cromática, pois os acordes de mesma qualidade compartilham uma nota em comum (dó), e suas respectivas tônicas estão separados por terças menores, ainda que haja uma enarmonia no intervalo que separa o segundo acorde (**G#(9b)**) do terceiro (**F(9b)**), ou seja, no lugar da terça menor temos uma segunda aumentada.

Após esse paralelismo do compasso 36, temos no 37 uma espécie de tentativa ou indução ao ouvido de estabelecer um centro tonal em Mi, porém não há definição de tom maior ou menor já que o compositor brinca com a terça dos acordes ora fazendo uma téttrade maior com sétima menor (**E7**), ora fazendo menor com sétima menor (**Em7**) e até maior no com nona menor (**E(9b)**) ou acorde de intervalos mistos, que ajuda ainda mais a diluir a tonalidade.

Figura 37: *Debussyana* - compassos de 36 a 40

The image shows musical notation for measures 36 to 40 of a piece titled 'Debussyana'. The notation is in 6/8 time. Measures 36, 37, and 38 are grouped together with a bracket above them. Measures 39 and 40 are grouped together with a bracket above them. The chords are labeled below the staff: B(9b), G#(9b), F(9b) for measures 36-38, and E7, Em7, E(9b), Em7 for measures 39-40. The notation includes various accidentals and dynamic markings like 'p' and 'i'.

Adaptado: The Guitar Works of Garoto, 1991.

A partir do compasso 46, temos uma alternância das téttrade de **A4(7/9)** e **A7/9**, aparentando mudança de centro tonal para a tonalidade de Ré Maior por **A7** ser a dominante desse tom, porém essa tonalidade não é estabelecida já que no compasso 43 o Em retorna.

Figura 38: *Debussyana* - compassos de 41 a 45

D. S. al Coda

Escala cromática

Em7

Adaptado: *The Guitar Works of Garoto*, 1991.

Com o sinal de repetição, a música retorna ao compasso 6 após o 45, e vai do 6 ao 23, sendo que esse trecho já fora analisado anteriormente, fazendo após o 23 um salto para o trecho final da peça (compassos 46 a 51). Esse retorno ao trecho anterior faz trazer de volta o centro tonal para Si, usando a escala de Si Dórico. Agora no compasso 48 novamente surge uma harmonia quartal que, por ter o baixo em fá sustenido, lembra a dominante de si menor, porém, por ser quartal não desempenha essa função, sendo mais um recurso para diluir a tonalidade. Após esse acorde quartal surge uma tétrade de intervalos mistos (compasso 49) e, por fim, a música é finalizada com um acorde que seria a tônica de repouso (Bm), porém mesmo o baixo estando em Si, o acorde é quartal, ou seja, o compositor escondeu a tonalidade da música nos últimos quatro compassos esboçando uma dominante e tônica, mas utilizando acordes quartais e de intervalos mistos.

Figura 39: *Debussyana* - compassos de 46 a 51

Coda

Em7(9/11) Em Acorde Quartal Tônica F# Acorde de intervalos Acorde Quartal Tônica B

Fine

Adaptado: *The Guitar Works of Garoto*, 1991.

Chegando ao fim da análise da peça principal deste trabalho, foi possível notar que diversos elementos que caracterizam a música impressionista estão presentes nessa composição. Dentro do que foi demonstrado no capítulo anterior, no qual trouxe alguns exemplos das “técnicas de diluição da tonalidade” com trechos de obras de Debussy e Ravel, posso dizer que foi possível identificar em *Debussyana* os mesmos elementos, bem como outros que se fazem presente na estética impressionista, tais quais posso citar: uso de escalas modais, escala cromática, escala hexatônica e acordes gerados dela, acorde quartal, acorde de intervalos mistos e paralelismo.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os resultados obtidos da pesquisa para mim foram enriquecedores. Poder conhecer melhor a trajetória musical de Garoto e ver através dos relatos de colegas músicos o quanto ele era brilhante me fez entender um pouco da riqueza musical de suas obras, porque só alguém com um talento e uma entrega ao instrumento acima da média poderia ter sido autor de uma obra tão rica harmônica e melodicamente. O fato de ter que analisar diversas músicas desse compositor, bem como de autores impressionistas, me ajudou a desenvolver minha percepção de vários elementos vistos durante o curso nas disciplinas de Estruturação Musical, tais como: escalas exóticas e acordes gerados delas, acordes de funções secundárias e acordes sem função, paralelismo etc.

Um fato interessante acerca do impressionismo e o violão que a pesquisa me trouxe foi poder ver aplicadas a esse instrumento as técnicas de diluição da tonalidade. Os assuntos teóricos ficam muito mais interessantes quando vistos na prática, principalmente sendo ligadas ao seu instrumento principal. Pude ver a utilidade da escala hexatônica e dos acordes que são gerados dela em uma música, coisa que antes só tinha ouvido falar, por exemplo, e sei que, de agora em diante, se eu quiser fazer uso desses recursos musicais tenho referências na obra de Garoto.

Foi surpreendente notar que, com as análises feitas, elementos característicos do impressionismo estão presentes em mais músicas além de *Debussyana*, inclusive em boa parte de *Sinal dos Tempos*, o que para mim sugere que essa peça também é impressionista.

Garoto, infelizmente, só viveu até os seus 39 anos, e mesmo assim pode trazer essa grande contribuição para a música e o violão brasileiro, influenciando gerações de novos músicos e nos deixando exemplos de música impressionista nesse maravilhoso instrumento de seis cordas. Mesmo após mais de seis décadas da sua morte, o seu violão continua, no meu modo de ver, muito sofisticado, atual e necessário para quem deseja expandir seus conhecimentos de harmonia e diversificação de elementos musicais.

REFERÊNCIAS

A HISTÓRIA de Gente Humilde: tortuosa parceria entre Garoto e Vinícius. In: **Violão Brasileiro**, 2014.

Disponível em: <<https://www.violaobrasileiro.com/blog/a-historia-de-gente-humilde-tortuosa-parceria-entre-garoto-e-vinicius/23>>. Acesso em: 22 set. 2022.

ANTONIO, Irati; PEREIRA, Regina. **Garoto, Sinal dos tempos**. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

BANDO DA LUA. In: **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**.

Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/bando-da-lua/dados-artisticos>>. Acesso em: 30 nov. 2020.

BELLINATI, Paulo. **The Guitar Works of Garoto**. San Francisco: Guitar Solo Publications, 1991. Vol. I.

BENNETTI, Roy. **Uma Breve História da Música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova**. São Paulo: Schwarcz, 1990.

CHEDIAK, Almir. **Songbook Tom Jobim 2**. 3. ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1994.

CHEDIAK, Almir. **Songbook Tom Jobim 3**. 3. ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1990.

DEBUSSY, Claude Achille. **La Cathédrale Engloutie**. 1 partitura. Piano. In: **Fresh sheet Music**. Disponível em: <<https://www.classical-sheet-music.eu/free-sheet-music-Debussy-page-1>>. Acesso em: 10 nov. 2022.

DEBUSSY, Claude Achille. **L'isle Joyeuse**. 1 partitura. Piano. In: **Petrucci Music Library**. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/L'Isle_Joyeuse_\(Debussy%2C_Claude\)](https://imslp.org/wiki/L'Isle_Joyeuse_(Debussy%2C_Claude))>. Acesso em: 10 nov. 2022.

DEBUSSY, Claude Achille. **Voiles**. 1 partitura. Piano. In: **Fresh sheet Music**. Disponível em: <<https://freshsheetmusic.com/claude-debussy-voiles-190350/>>. Acesso em: 10 nov. 2022.

DELNERI, Celso Tenório. **O Violão de Garoto: a escrita e o estilo violonístico de Annibal Augusto Sardinha**. 2009. 110 f. Dissertação (Pós-Graduação, Área de Concentração de Processos de Criação Musical)—Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

HEYN, Luma. **O imaginário de e a recepção na música vocal de Claude Debussy: um estudo de caso**. 2015. 121 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

JUNQUEIRA, Humberto. **Uma discussão estética sobre a noção de obra na produção violonística de Garoto**. 2010. 180 f. Dissertação (Mestrado em Música)—Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

KOSTKA, Stefan; PAYNE, Dorothy; ALMÉN, Byron. **Tonal Harmony with an introduction to twentieth-century music**. 7. ed. New York: McGraw Hill, 2004.

LEMOES, Julio Cesar Moreira; AGUIAR, Werner. **A obra de Marco Pereira para violão solo: aspectos composicionais**. s. d. 5 f. Dissertação (Mestrado em Música)—Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás: UFG, s. d.

MATHEUS, Rize Lorentz; **Elementos Impressionistas na obra composicional de Carlos Alberto Pinto Fonseca**. 2010. 100 f. Dissertação (Pós-Graduação em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

MELLO, Jorge. **Gente Humilde, Vida e Obra de Garoto**. São Paulo: Sesc SP, 2011.

PAULO Bellinati. In: **Editora da Osesp**. São Paulo. Disponível em: <<https://editora.osesp.art.br/compositores/paulo-bellinati/>>. Acesso em 13 set. 2022.

RAVEL, Maurice. **Jeux d'Eau**. 1 partitura. Piano. In **Petrucci Music Library**. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Jeux_d'eau_\(Ravel%2C_Maurice\)](https://imslp.org/wiki/Jeux_d'eau_(Ravel%2C_Maurice))>. Acesso em: 10 nov. 2022.

VIVO Sonhando. Direção: Rafael Veríssimo. Produção: Pablo Tordesilhas, Rafael Veríssimo, Rodrigo Castelar e Tiago Tambelli. Roteiro: Marcelo Machado e Rafael Veríssimo. 2022 (100 min.). Disponível em: <https://festival.canalcurta.tv.br/filme/default.aspx?name=garoto_vivo_sonhando>. Acesso em: 25 abr. 2023.