



Afinidades jazzísticas e impressionistas em duas obras de Garoto

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Rafael Mitsuru Yasuda
Unicamp – rafaodec@hotmail.com

Manuel Silvera Falleiros
Unicamp – mfall@gmail.com

Resumo.

Aníbal Augusto Sardinha, popularmente conhecido por Garoto, é considerado um dos compositores que contribuíram para o choro e, juntos a outros músicos, seu nome figura como um dos precursores da bossa nova no Brasil. Em algumas de suas obras, notamos indícios de influências do *jazz* e da música impressionista que pautaram sua produção como “moderna” para o contexto da música popular de sua época. Neste sentido, analisamos duas composições que nos permitem observar suas diversas influências e suas inserções composicionais na música popular brasileira. Para isso, utilizamos como ferramenta metodológica as propostas de WHITE (1976) para a análise das estruturas micro, médio e macro formais, além de ALMADA (2012) e FREITAS (2010) para a análise dos aspectos tonais e modais na obra de Garoto.

Palavras-chave. Garoto. Composição. Música popular.

Title. The influence of jazz and impressionist music in guitar works of Garoto.

Abstract. Garoto can be considered one of the composers who contributed to choro and is also recognized, along with other musicians, as one of the precursors of bossa nova in Brazil. In some of his works, we noticed signs of influences from Jazz and Impressionist music that guided his production as “modern” for the context of popular music of his time. It is in this sense that we seek to carry out the analysis of two songs that allow us to observe their diverse influences and their insertions. For this, we used WHITE (1976) proposals for the analysis of micro, medium and macro formal structures as well as ALMADA (2012) and FREITAS (2010) for the analysis of tonal and modal aspects in Garoto's work.

Keywords. Garoto. Composition. Popular music.

1. Introdução

Este trabalho busca mapear determinados elementos musicais a partir da análise de duas composições de Aníbal Augusto Sardinha (conhecido como *Garoto*), a fim de apontar sua relação com uma estética "impressionista" e elementos advindos da prática jazzística. As composições selecionadas são: “Jorge do Fusa”, uma composição com elementos que fogem a forma composicional de sua época e, “Debussyana”, composição que parece tecer relações com um estética "impressionista". Nascido na cidade de São Paulo, Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto, viveu entre os anos de 1915 e 1955, foi compositor e violonista. Garoto, segundo Cazes (1998) foi um dos pioneiros, junto a Laurindo de Almeida e Bola Sete, a introduzir acordes dissonantes à tradição do violão brasileiro e a repensar a sua música perante as influências de seu universo musical. Segundo Pereira (1982) e Mello (2012) há uma grande

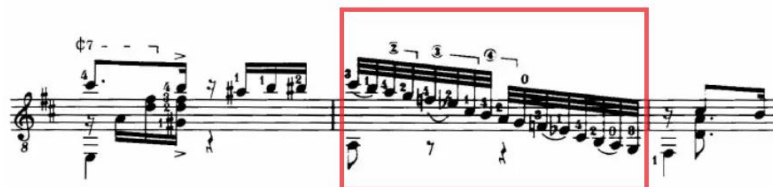
especulação sobre seu estreitamento com o *jazz* norte americano, em especial o *bebop* que estava em ascensão à época durante a turnê nos Estados Unidos com Carmen Miranda em 1939¹. O convívio profissional e amizade estabelecida com o maestro Radamés Gnattali² (1906-1988), segundo Pereira (1982), Mello (2012) e Junqueira (2010) é apontado como outro fato que proporcionou à Garoto um contato com a linguagem da música de concerto européia. Em seu compilado de estudos para violão, Radamés dedica o “Estudo X” (1968) à Garoto, no qual o emprego da escala hexatônica e o uso do modalismo³ atestam uma aproximação com uma sonoridade considerada impressionista, e por vezes jazzística, advogando as preferências de Garoto. De fato, esses elementos são encontrados na obra de Garoto e, analisaremos duas composições de sua autoria, são elas: “Jorge do Fusa” e “Debussyana”, que constituem duas obras significativas nas quais observamos evidências de suas escolhas e estratégias composicionais. O impacto de suas escolhas composicionais à época, se revela parcialmente nas críticas que recebia por inculcar estes e outros novos elementos à tradição da música popular brasileira, posto que, sua música foi considerada como muito “moderna”, sendo intitulada por seus contemporâneos como “música para músicos”. Jacob do Bandolim declara: “Aviso-os: nada de excessivamente moderno (...) não vê o Garoto? Faz música para músicos e dá-se mal” (PAZ, 1997, pág.107). Em entrevista a Junqueira (2010) Ronoel Simões amigo de Garoto e influente pesquisador sobre violão clássico, comenta o porquê de Dilermando Reis ser mais reconhecido do que Garoto: “O Garoto já era menos compreendido porque era um violão mais difícil de entender. O Garoto não é, praticamente, um violão popular apenas, é um violão moderno. Então por isso ele era menos conhecido...” (JUNQUEIRA, 2010, pág.105). As escolhas, afinidades e estratégias composicionais de Garoto evidenciam uma preocupação com a expansão da linguagem do choro em suas composições. Garoto estabeleceu sua relação com o violão de concerto a partir de seus estudos com Atílio Belardini (1888-1975), e foi o primeiro violonista solista que tocou um concerto frente à uma orquestra no Teatro Municipal; muito provavelmente a escolha do violão dentre muitos outros instrumentos que ele dominava, se deu ao fato deste ser um instrumento mais estabelecido no repertório de concerto, com o potencial de interseccionar duas tradições as quais Garoto estava expressando sua singularidade musical: a música popular brasileira e a música de concerto de tradição européia.

2. Análise

Com objetivo de realizar uma análise comparativa que busque ressaltar singularidades acerca das composições selecionadas, esta investigação adota um viés metodológico a partir de

de White (1976) em sua proposta de análise descritiva e; a partir de Freitas (2010), para a realização das análises harmônicas, de acordo com os modelos propostos em seu trabalho. Ao confrontarmos “Jorge do Fusa” e “Debussyana” notamos alguns pontos de intersecção que ressaltamos a seguir. Embora “Jorge do Fusa” seja uma composição que faz uso de recursos tonais, ela apresenta sugestões de uma sonoridade modal, a título de exemplo, destacamos o trecho do compasso 8 (vide Fig. 1), em que é usada a escala hexatônica em semifusas que já denotam uma expansão harmônica do compositor. Já em “Debussyana” nos deparamos com maior aporte para a sonoridade modal, que dialoga com o tonalismo em alguns trechos. O choro “Jorge do Fusa” apresenta a forma ternária A - B - A, sendo tanto A quanto B tendo 16 compassos e a relação tonal entre as partes se dá em tons homônimos relativos, ou seja, A em Ré maior e B em Ré menor. Um destaque da parte A é uso da escala hexatônica em semifusas no compasso 8 que antecede a reexposição do tema na parte A. Além do uso incomum dessa escala na música popular da época vigente, outro aspecto interessante é que esta frase cria um gesto de suspensão que interrompe a condução rítmica típica do gênero, criando um destaque à sonoridade hexatônica. Assim, em “Jorge do Fusa”, notamos uma inclinação ao modalismo na obra de Garoto e tal tendência será detalhada a seguir.

Fig.1: Destaque ao compasso 8 da composição Jorge do Fusa, escala hexatônica.



Fonte: The Guitar of Garoto. San Francisco-USA: Guitar Solo Publications, 1991. Acervo pessoal do autor.

Observa-se que a escala hexatônica opera duas alterações: Quarta e Quinta aumentadas além da Sétima Menor. As relações que estabelecem cada parte em harmonia se destacam por dominantes secundárias, acordes SubV, acordes de empréstimo modal da tonalidade menor homônima e um acorde napolitano¹ na parte B. Prosseguindo nossa análise, na parte B temos nos compassos 18 e 19 e posteriormente nos compassos 26 e 27 o início com Ré Menor com Sexta e Nona como dissonâncias acrescentadas. Observamos novamente um “clima modal”, visto que, o modo menor natural não cabe a Sexta maior, e sim o modo dórico. Além disso, a Sexta menor é tida como nota a ser evitada pelos teóricos da harmonia popular (ALMADA, 2012). Nos compassos 19 e 27 temos o acorde em Quartas de Lá maior com Sétima menor e Nona aumentada é analisado como V, porém é derivado do VII grau da escala Melódica onde

normalmente um acorde com sobreposição de terças geraria um acorde meio diminuto. Como temos uma superposição por quartas, este modo é chamado pelo *jazz* de escala alterada ou modo superlórico. Dessa maneira, notamos mais evidências da influência *jazzística* em Garoto. Vejamos os exemplos a seguir:

Fig.2: Garoto, Jorge do Fusa - Ré menor com 6° e 9° acrescentadas (c.18-26)



Fonte: The Guitar of Garoto. San Francisco-USA: Guitar Solo Publications, 1991. Acervo pessoal do autor.

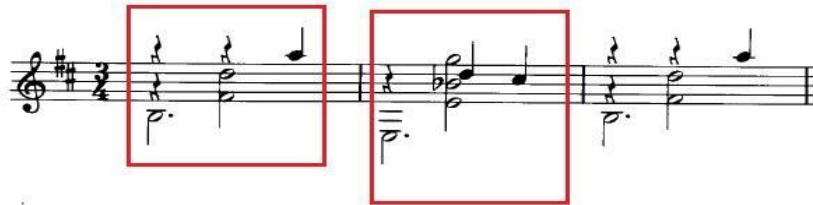
Fig.3: Garoto, Jorge do Fusa - Lá maior com sétima menor e nona aumentada (c.19-27)



Fonte: The Guitar of Garoto. San Francisco-USA: Guitar Solo Publications, 1991.

Assim, percebemos algumas nuances de que Garoto em seu choro “Jorge do Fusa” se aproxima da harmonização *jazzística* e que tende a trazer elementos modais para sua obra. O uso de acordes de 6° aumentada com função de dominante SubV e as tensões acrescentadas aos acordes apontam para um elemento *jazzístico* em Garoto, aspecto que também notamos em “Debussyana”, dado que evidencia mais um ponto em comum entre as composições tomadas para estudo. Notamos que, em “Debussyana”, Garoto começa tonal fazendo um Si menor no compasso 1 e um Dó maior com sétima menor e baixo em Mi no compasso 2 com a função SubV. Vejamos o trecho a seguir:

Fig.4: Garoto, Debussyana – I e SubV (c.1-2)



Fonte: The Guitar of Garoto. San Francisco-USA: Guitar Solo Publications, 1991.

O próximo fragmento de “Debussyana”, no compasso 10, para entrar no tema, Garoto faz uma cadência tonal V-I, deflagrando o campo tonal que em breve será quebrado. Percebemos que Garoto, assim como Debussy, aplicava em suas músicas a relação tonal-modal, visto como um prenúncio de influências em “Jorge do Fusa” e em “Debussyana” de maneira mais evidente e contrastante.

Fig.5: Garoto, Debussyana – cadência tonal V – I (c.10-11)



Fonte: The Guitar of Garoto. San Francisco-USA: Guitar Solo Publications, 1991.

Na próxima análise, vemos transparecer a relação tonal-modal usada no impressionismo na composição de Garoto, demonstrada na segunda parte de “Debussyana” onde Garoto coloca a cadência modal de Si menor e Mi maior que desconstrói a relação tonal vinda anteriormente na música. A análise revela que essa progressão pode derivar dos modos Si dórico ou um Mi mixolídio.

Fig.6: Garoto, Debussyana – cadência modal Bm – E (c.25-26)



Fonte: The Guitar of Garoto. San Francisco-USA: Guitar Solo Publications, 1991.

Outro ponto, análogo entre as duas obras, que dialoga com o impressionismo e o *jazz* é a utilização de paralelismo em blocos de acordes descendentes comumente empregado por Debussy. Vejamos o exemplo de *Nocturnes* no primeiro movimento *Nuages*, nele Debussy aplica o paralelismo em bloco de acordes dominante com nona em blocos descendentes:

Fig.7: Debussy, *Nuages* – paralelismo em blocos descendentes (c.14)



Fonte: Arquivo pessoal

Ao observar o procedimento usado em ambas as obras de Garoto que escolhemos para análise e percebemos o uso de paralelismo em blocos descendentes. Nos compassos 36, 37 e 38 de “Debussyana” notamos um grande contraste sonoro no trecho em que temos um B7(b9) - Ab7(b9) - F7(b9) como SubV de E7 que tem uma modulação cromática ao resultar num Em. Elemento que reitera o jogo feito entre tonal e modal durante a música.

Fig.8: Garoto, *Debussyana* – paralelismo em blocos descendentes (c.36-38)



Fonte: The Guitar of Garoto. San Francisco-USA: Guitar Solo Publications, 1991.

Analisando de modo semelhante “Jorge do Fusa” notamos um trecho no compasso 3 em que ocorre paralelismo em blocos de acordes descendentes também, no caso, acordes da qualidade de meio diminuto.

Fig.9: Garoto, Jorge do Fusa – paralelismo em blocos descendentes (c.3)



Fonte: The Guitar of Garoto. San Francisco-USA: Guitar Solo Publications, 1991.

De fato, evidenciamos alguns trechos de aplicação do paralelismo em blocos de acordes nas obras de Garoto em análise. Essa prática foi amplamente difundida e reconhecida por Debussy.

" A tendência de diversos compositores no final do séc.XIX era de enfatizar tipos particulares de acordes por sua própria qualidade sonora, de textura frequentemente homofônica com conexões paralelas de acordes. O estilo de Debussy, particularmente em sua obra pianística, veio a fazer uso de acordes paralelos de todos os tipos, frequentemente em blocos sem nenhuma diferenciação textural"
(PARKS, 1989, pág.496)

No que tange a análise realizada, observamos elementos que evidenciam que Garoto aplica certas práticas em suas composições que foram usadas com singular expressão na prática jazzística e no Impressionismo. Dentre elas, citamos: o uso frequente de acorde SubV, a sobreposição de acordes em quartas, o uso da relação tonal-modal para evidenciar forte contraste e o “colorido” na composição. Por fim, podemos mencionar o uso do paralelismo em blocos de acordes que encontramos em ambas as obras e o conceito usado amplamente pelo *jazz* e pelo impressionismo.

3. Considerações finais

Ao longo deste trabalho podemos observar o uso de certas passagens harmônicas típicas da prática jazzísticas e outras consideradas "impressionistas" nas obras analisadas de Garoto. Nosso objetivo mais específico foi o de demonstrar como Garoto estava ciente dos elementos que poderiam ser representantes de uma idéia de modernidade musical para a época e como ele os empregava em suas composições, em especial um cuidado por trazer novidade harmônica para a tradição do choro. E ao trazer esses elementos, seja por influência ou escolha deliberada, condensa esses valores em sua música e antecipa uma ressignificação harmônica na música popular brasileira. Assim, essa prática aliada à escolha do violão como instrumento representativo, posteriormente se mostrou presente nos movimentos da bossa nova e da música

instrumental brasileira. Um ponto importante se dá na fusão entre modal e tonal, geralmente relegado à uma estética "impressionista" que dialoga tanto com o jazz quanto com a bossa-nova, e os elementos dessa fusão, como pudemos demonstrar, estão presentes nas obras analisadas. Atento às tendências consideradas modernas em sua época, Garoto relaciona o modalismo que se concentra significativamente na obra de Debussy, fazendo referência explícita no título, e em seu material composicional. Na busca por outras sonoridades além das propostas pelo tonalismo, compositores como Debussy, entre outros, buscam explorar elementos como escalas pentatônica, hexafônica, modos gregorianos, aspectos estes que podem ser observados nas composições de Garoto e que podemos atestar sua patente referência.

Como resultado mais específico de nossa análise, temos dados que sugerem que Garoto através das práticas supracitadas acaba por mapear uma série de *voicings* idiomáticos para tais harmonias, fato que, influencia não somente o violão brasileiro solista, mas também o violão de acompanhamento. Entendemos que essa é uma discussão que merece um maior aprofundamento, com análise de mais músicas para conseguirmos uma melhor compreensão dos questionamentos levantados. Buscar essas e outras de suas referências para que assim possamos ter mais dados analíticos e descritivos sobre Garoto. Existe ainda um grande campo para análise sobre o conjunto de suas composições sendo que têm-se a informação de que muitas composições ainda não constam catalogadas ou mesmo transcritas. Sua obra é ampla e um grande campo de pesquisa para música popular, sendo necessários ainda muitos estudos para compreender e contextualizar o compositor e instrumentista Garoto no universo musical brasileiro.

Referências:

- ALMADA, Carlos. **Harmonia funcional**. 2º ed. São Paulo: Unicamp, 2012.
- ALBANESE, Mário. **Garoto: o gênio das cordas**. São Paulo, SP: SESI-SP, 2013.
- ANTONIO, Irati; PEREIRA, Regina. **Garoto: sinal dos tempos**. Rio de Janeiro, Funarte, 1982.
- DEBUSSYANA. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=YtAJHARIwkc>>
Acesso em : 17/05/20
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. **Que acorde ponho aqui?** Dissertação de doutorado. Unicamp, São Paulo, 2010.
- JORGE DO FUSA. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=3-aU6LECHes>>
Acesso em: 17/05/20
- MELLO, Jorge. **Gente Humilde: Vida e Música de Garoto**. São Paulo: Editora: Sesc, 2012
_____; GOMIDE, Henrique; TEIXEIRA, Domingos (Org.). **Choros de Garoto**. São Paulo, São Paulo: SESC, 2017.
- SARDINHA, Annibal Augusto. **The Guitar of Garoto**. San Francisco-USA: Guitar Solo Publications, 1991.
- TINÉ, Paulo José de Siqueira. **Harmonia: Fundamentos de arranjo e improvisação**. 2º ed. Fapesp, São Paulo, 2016.
- WHITE, John. **The analysis of music**. New Jersey: Prentice-Hall, 1976.

Notas

1 Na biografia de Garoto escrita por Irati Antonio e Regina Pereira de 1982 pela Funarte intitulada “Garoto, Sinal dos Tempos” é citado no capítulo 3, pág.33 momentos dos quais Duke Ellington e Art Tatum vão a um show de Carmen Miranda nos EUA para assistir ao Garoto. Ela cita que Garoto não era apenas um músico de apoio do show, mas sim parte dele, e ficava com solos e introduções que chamavam a atenção de vários músicos americanos. A biografia especula a aproximação dele com o *bebop* que estava em ascensão nos EUA e os shows de Carmen Miranda eram nas mesmas casas noturnas onde músicos de *jazz* apresentavam-se.

2 Em harmonia tonal, o acorde de sexta napolitana ou simplesmente a sexta napolitana é um acorde de empréstimo que consiste em um acorde perfeito maior do segundo grau, executado na primeira inversão (ou "estado de sexta") situado um semitom abaixo de sua tonalidade natural. Por exemplo, ré bemol maior, na tonalidade de dó maior. Este acorde substitui frequentemente a função de subdominante, já que o baixo se encontra no quarto grau da tônica.

3 A linguagem tonal se diferencia pelo estabelecimento de um centro tonal, pelo uso preferencial das escalas maior e menor, e o reforço da sonoridade da dominante através de um sistema de relações entre acordes chamado de harmonia funcional. Já a prática modal, derivada da música eclesiástica, se apoia nos usos dos modos. O termo modal tem seu significado expandido nos tempos atuais, significando muitas vezes formas composicionais que fogem do sistema tonal ao utilizar modos e relações harmônicas não funcionais.

4 Garoto participou como solista, do Concertino nº2, para violão e orquestra, de Radamés Gnattali, obra dedicada ao próprio Garoto, tendo a frente da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, o maestro Eleazar de Carvalho. Em 1954, em programa especial da Rádio Gazeta de São Paulo, Garoto interpreta duas obras de Radamés Gnattali para violão e orquestra: o citado Concertino nº2, e a Suíte para piano e orquestra, com a participação do “pianista Fritz Jank e a Orquestra Sinfônica da PRA-6, regida pelo maestro Armando Belardi. Teve grande amizade e parceria com radamés nos anos em que trabalhou na Rádio Nacional e admiração que era recíproca.



5 O professor Atilio Bernadini, considerado o introdutor no Brasil, “da primeira escola de violão baseada no método de Tárrega, uma ideia que só se concretizou, efetivamente, tempos mais tarde quando Isaías Sávio fundou no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo a primeira cadeira de violão do país.