CELSO TENÓRIO DELNERI

O VIOLÃO DE GAROTO

A escrita e o estilo violonístico de Annibal Augusto Sardinha

CELSO TENÓRIO DELNERI

O VIOLÃO DE GAROTO

A escrita e o estilo violonístico de

Annibal Augusto Sardinha

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração Processos de Criação Musical, Linha de Pesquisa Técnicas Composicionais e Questões Interpretativas, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. Edelton Gloeden.

São Paulo 2009

BANCA EXAMINADORA:	
Presidente:	
Prof. Dr. Edelton Gloeden (Orientador)	
1° Examinador:	
Prof. Dr. Gilmar Roberto Jardim	
2° Examinador:	
Prof. Dr.	

Dedico este trabalho com respeito e consideração aos principais responsáveis pela preservação e recuperação do nome e da obra de Annibal Augusto Sardinha, Garoto.

Aos professores e violonistas

Ronoel Simões,

Geraldo Ribeiro

e

Paulo Bellinati

Agradecimentos

Aos amigos violonistas que influenciaram nosso caminho musical, em especial meus professores de violão Marco Antonio Guimarães e Isaías Sávio, nos primeiros momentos de decisão pela música, e na retomada da estrada violonística, Cristina Azuma, Paulo Bellinati e Edelton Gloeden

Aos meus familiares, amigos, músicos e professores de uma lista infindável de nomes inesquecíveis e fundamentais em nossa vida.

Aos meus alunos que me ensinaram que a vida pode ser sempre nova e renovada.

"Canoa do rio escuro,
Na madrugada de estrelas,
Corre água, terra e vento,
Um dia a gente vai se encontrar"

Thiago de Mello (Barreirinha, AM, 1926)

Resumo:

Annibal Augusto Sardinha, Garoto (1915 - 1955) foi um músico formado na tradição das *rodas de choro*, dos pequenos conjuntos de músicos do rádio e gravadoras, nas décadas de 1930 a 1950. Uma análise de sua obra para violão solo, em especial os *choros*, denota um compositor avançado para o seu tempo e que indicou novos caminhos para o violão brasileiro e para a música popular urbana.

Abstract:

Annibal Augusto Sardinha, Garoto (1915 – 1955) made his music carreer in the small groups of *choro* working for radio stations and studios, beyond 1930's to 1950's. His guitar solo works, mainly the *choros*, give us the mark of a forefront composer of his time indicates new paths for the brazilian guitar and the popular music.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. GAROTO	8
1.2 _ A poética de Garoto	11
1.2 - Garoto e o violão brasileiro	12
1.3 - Métodos Práticos	22
1.4 - Problemática Editorial	26
2. OS CHOROS	30
2.1 - A Intuição	32
2.2 - O Choro Moderno	39
2.2.1 - A Caminho dos Estados	Unidos 40
2.2.2 – Carioquinha	50
2.2.3 – Choro Triste N°2	57
2.3 – Choros Enigmáticos	63
2.3.1 - Enigma	64
2.3.2 – Nosso Choro	71
2.3.3 – Sinal dos Tempos	76
2.4 – Os Choros Típicos	83
2.4.1 – Tristezas de um Violão	84
2.4.2 – Jorge do Fusa	87
2.4.3 Gracioso	90

3. SAMBA		93
4. GAROTO E RADAM	rés	94
4.1 – Toccata em 1	Ritmo de Samba Nº1	94
4.2 – <i>Estudo X</i>		95
5. PRELÚDIO		98
6. VALSAS E CANÇÕE	S	- 102
CONCLUSÃO		- 106
REFERÊNCIAS BIBLIC	OGRÁFICAS	- 108
ANEXOS (entrevistas)		

INTRODUÇÃO

Inicialmente, gostaríamos de ressaltar que o presente trabalho teve origem e foi se delineando a partir de nossa experiência concreta com a música para violão solo de Annibal Augusto Sardinha, Garoto (São Paulo,1915- Rio de Janeiro,1955). O violão tem sido o instrumento que tem centralizado nossa dedicação profissional, como intérprete, compositor e professor. Antes mesmo de uma formação acadêmica em composição e regência, o estudo do violão constituiu uma base sólida em nossa formação musical, através da prática da música popular, aulas de teoria e solfejo e de um estudo sistemático da música clássica para violão, sob a orientação e aulas particulares com o professor Isaías Sávio (Montevidéu, 1900 - São Paulo, 1977), no decorrer da década de 60. Após um período, no qual nossa atividade profissional esteve também concentrada na formação e direção de coros e no ensino de matérias teóricas, o violão tem sido resgatado e foi ocupando um espaço fundamental em nossa carreira. Um estudo contínuo e regular do instrumento foram necessários, com a finalidade de atualização do repertório e revisão técnica. Esse estudo exigiu uma aproximação do estudo da música dos compositores do período clássico europeu (Carcassi, Sor, Giuliani), o aprendizado através da escola técnica de Francisco Tárrega e seus seguidores e a experiência do repertório erudito dos compositores representantes das tendências mais importantes do violão do século XX.

O "violão brasileiro" define suas bases através de um repertório de composições originais de grande fundamento técnico e estético. Desde o princípio do século XX, violonistas e compositores vêm contribuindo de forma decisiva para a criação de uma "escola" que surge da prática da *música popular urbana* e de bases sólidas da música clássica. A música para violão solo de Annibal Augusto Sardinha sempre esteve entre as peças de nosso trabalho e estudo. O interesse pelo violão brasileiro intensifica-se, através do conhecimento do repertório dos compositores contemporâneos do gênero, principalmente a obra de Paulo Bellinati (1950) e Marco Pereira (1950). Participar de rodas de choro e conjuntos de diversas formações também esteve presente, em vários momentos, desse reencontro com o violão.

Atualmente, e após vários anos, procuramos manter as peças de Garoto, em nosso repertório de recitais, resgatando e interpretando sua obra integral para violão solo. Como

uma espécie de homenagem, resultante da convivência com essa música, surge a peça de nossa autoria com o título *Moleque Sapeca* (DELNERI, 1995), publicada na revista especializada *Violão Intercâmbio*, procurando exprimir um "samba esperto", ágil e malandro. A influência de Garoto é evidente em pequenos detalhes da escrita e no estilo do samba carioca (PEREIRA, 2006). O projeto e a realização desta dissertação de mestrado, que ora apresentamos, resulta de uma natural da aproximação com a música de Annibal Augusto Sardinha, Garoto.





No presente trabalho, vamos levantar elementos que possam definir uma *linguagem musical* que se estabelece, a partir de uma análise de aspectos originais e procedimentos recorrentes, no conjunto das peças para violão solo de Garoto. Essa abordagem dependerá de diversas ferramentas de análise e estruturação musical, as quais são necessárias para fundamentar nossos argumentos e justificar nossos pontos de vista e consequentes conclusões.

A obra para violão solo de Garoto esteve sempre reconhecida como um conjunto de muita importância para a música instrumental brasileira. Trata-se de um repertório de profunda complexidade que, utilizando elementos técnicos do violão clássico, vem colocar a música popular brasileira, tais como o *choro* e a *valsa*, o *samba*, a *canção* e o *prelúdio*, numa posição de vanguarda em relação ao seu tempo.

Graças ao esforço e a dedicação de Geraldo Ribeiro (1939), foram publicadas partituras da música de Garoto com o título Álbum para Violão dos Grandes Sucessos de Aníbal Augusto Sardinha (Garoto) (1979), além do disco em LP Garoto por Geraldo Ribeiro, de 1980. Em 1991, Paulo Bellinati, após mais de 10 anos de recolhimento de manuscritos, audição e transcrições de gravações (de diversas fontes), edita e grava uma importante coleção de toda a obra para violão solo de Garoto. A publicação das partituras The Guitar Works of Garoto será sempre a base e a fonte principal para a realização da presente dissertação. (BELLINATI, 1991, vol.1 e 2)

Uma abordagem teórica e estética obra para violão solo de Annibal Augusto Sardinha, o Garoto, com o objetivo de desenvolver uma dissertação de mestrado, é resultado de uma constante leitura e interpretação ao violão, através de aulas e de recitais realizados pelo autor, desde sua publicação em 1991. A convivência com tal obra com a simples intenção de aprender esse repertório, a partir da edição em partituras de Paulo Bellinati, pouco a pouco foi se mostrando como um material de interesse musical singular.

O presente trabalho deve ressaltar a importância da música de Garoto, através da análise dos procedimentos composicionais adotados pelo compositor, com enfoque predominante nos *choros para violão solo*. Essa obra ultrapassa a existência do seu tempo. Descrita, por músicos e parceiros de Garoto, como criador de uma obra "moderna", no sentido de que utiliza elementos inovadores, no gênero da música popular brasileira urbana, Mais do que um conceito estético, empregamos o termo *moderno* no sentido de que esse repertório apresenta características marcantes e que estarão presentes no universo do então chamado *violão brasileiro*.

Os procedimentos composicionais e os recursos técnicos que envolvem a música de Garoto para violão colocam-nos diante de uma obra que define um estilo musical, uma sonoridade e um modo de execução que são encontrados, de maneira bem integrada e fluente, na produção popular e erudita do violão. Garoto, como profissional da música,

esteve sempre imerso no ambiente musical da chamada "Era do Rádio", na qual a transmissão radiofônica dependia de uma atitude artística de muita agilidade e exigia um talento bem desenvolvido para a improvisação. O Rádio era uma verdadeira "escola" do improviso não somente para a música, mas em todas as áreas afins.

"... o rádio abandona no plano musical a sua tentativa de difundir a música erudita, transformando-se no grande veículo de difusão da música popular gravada em disco e, a partir da década de 1930, a música popular apresentada ao vivo nos estúdios e auditórios. Com o advento de grandes programas de palco, dirigidos a uma platéia presente, na década de 1940 (os chamados "programas de auditório", iniciados em agosto de 1938 por Almirante (Henrique Fôreis Domingues, 1908-1980). com o seu Caixa de Perguntas, que levaram a suprimir os vidros que isolavam o público dos artistas), surgiram as grandes orquestras de rádio, dirigidas por maestros arranjadores. Essas orquestras passaram a divulgar um tipo de vestimenta musical popular mais sofisticada, então restrita ao público do teatro musicado dos grandes centros. No período áureo do rádio, entre os anos 1940 e 1950, apenas a Rádio Nacional, do Rio de Janeiro, mantinha em seu quadro de funcionários quase uma centena de músicos e nada menos de 16 regentes arranjadores, entre os quais André e Radamés Gnattali, Lírio Panicali, Ercole Vareto, Chiquinho (Francisco Duarte), Romeu Ghipsman Patané, Leo Peracchi, Alberto Lazzoli, Romeu Fossati, Zimbres, Severino Filho e Moacir Santos. Na área dirigida às grandes camadas brasileiras de menor exigência cultural, o rádio contribuiu, desde o início da década de 1930, para o aparecimento e proliferação de um tipo de grupamentos musicais denominados conjuntos regionais (depois chamados simplesmente "regionais"). Esses conjuntos nada mais representavam do que velhos grupos de choro, acrescidos da percussão exigida a partir da popularização da moderna música de Carnaval (marcha samba e batucada) e dos muitos gêneros derivados do samba (samba-choro, samba-canção, samba de breque etc.)" (in, Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular, 1998, p.660)

A formação musical de Garoto estende-se desde a prática musical do rádio a das gravadoras de sua época até sua procura por um estudo aprofundado do violão erudito, dito "violão por música", isto é, a música escrita em partitura. Portanto, o limite de sua música alcança dimensões estéticas que estão além das necessidades pragmáticas da profissão. Pelas composições de Garoto, percebemos uma expressão artística que justifica o interesse de uma obra que ultrapassa o seu tempo. A sua escrita musical, em partituras manuscritas demonstra um conhecimento técnico da "orquestração" ao violão. A esse material somamse os registros em gravações do próprio autor; podemos perceber um músico compositor e intérprete de sólida formação musical e maduro domínio técnico.

A partir dos anos 1930, apresentam-se as características de um ambiente musical bem definido, nos grandes centros da música popular urbana: Rio de Janeiro e São Paulo. Poderíamos detalhar e ressaltar aspectos que de muito ultrapassaria as dimensões do presente trabalho. Uma história do rádio no Brasil poderia se transformar, facilmente, em uma imensa coleção. Gostaríamos de definir uma terminologia, que até hoje pode ser aplicada na referência a um gênero musical que ganhou força desde a chamada "era do rádio" e se desenvolveu até os dias atuais: a música popular urbana. Esse gênero vem utilizar elementos sonoros resultantes de uma prática musical e a atividade profissional do músico, nos grandes centros, não só no Brasil. Firmaram-se, nesse ambiente, os gêneros da música instrumental e vocal, que se desenvolveram a partir dessa convivência musical onde o improviso e a espontaneidade seriam os atributos necessários à formação dos músicos inseridos nesse cenário. Uma poética própria resultaria dessa efervescência de gêneros musicais. A música erudita e a música popular urbana tiveram a oportunidade de aproximação e de influenciarem-se mutuamente. Nesse universo, surge um músico dos mais requisitados como instrumentista do violão, cavaquinho, bandolim, violão tenor e outros dessa imensa família dos instrumentos do regional de choro: Annibal Augusto Sardinha, o Garoto.

Em sua obra para violão solo, encontramos elementos de uma poética musical integrada ao universo da *música popular urbana*. Partiremos, portanto, de uma leitura dessa música, através de um exame comparativo dos aspectos musicais que levantaremos a partir das partituras editadas e manuscritos publicados.

Garoto, apesar de representar uma classe de músicos de *performance* de alto nível, parece ter se deparado com dificuldades em organizar seu trabalho como compositor. No ambiente em que viveu, também deixou um incontável número de choros, valsas, polcas, maxixes e todo o tipo de música inserida na prática cotidiana dos conjuntos regionais. A escrita dessa música, muitas vezes, chega a nossas mãos através de coletâneas não autorais, editadas com critérios discutíveis quanto à autenticidade, ou mesmo sem critérios precisos do registro das melodias. A maioria desses livros apresenta uma notação da harmonia *por cifras*, nas qual se perdem detalhes importantes, percebidos apenas pelas gravações existentes. De qualquer forma, um ponto parece surgir como matéria para futuras indagações: a relação dos músicos e o mercado editorial no Brasil.

Não são raros os depoimentos de músicos intérpretes, pesquisadores e críticos da música popular brasileira, que apontam Annibal Augusto Sardinha como quem abriu os caminhos para a *Bossa Nova*. Este tema será abordado com respeito, considerando que existem correspondências evidentes entre a música de Garoto e as tendências musicais que o sucedem, ainda na década de 50. Porém, consideramos que essa tarefa exigiria uma pesquisa de grande fôlego e de dimensões que ultrapassariam, de longe, os limites do presente trabalho. Com *A Escrita e o Estilo Violonístico* de Garoto, vamos percorrer os caminhos internos de sua música. Abordaremos apenas os aspectos musicais, observados a partir das peças escritas em partituras recuperadas. Com prática da interpretação ao violão dessa música manipulamos todos os detalhes que podem passar pelos *dedos do violonista*, sugerindo uma análise comparativa dos recursos composicionais que podem definir uma linguagem e um estilo do *violão brasileiro*.

Com essa forma de aproximação com a música de Garoto, através da execução viva, acreditamos apontar para um entendimento do fenômeno musical, a partir de uma audição partir da execução, traduzida para nosso *ouvido interno* pelo canal da manipulação e convivência concreta com as músicas e suas relações de semelhanças, que podem definir os elementos de um *estilo*, ou contrastes característicos da busca pelo *novo*, de uma *escrita violonística* adaptada a um gênero, mas com traços de uma linguagem que deu origem ao *moderno violão brasileiro*.

1. GAROTO

Garoto foi um artista inquieto e instigante. Um artista devotado ao violão acompanhador, soube fazer seu ofício com uma consciência artística de alto nível. Os registros fonográficos e as imagens de filmes mostram uma personalidade alegre e extrovertida. A respeito da amizade de Garoto e Radamés Gnattali, Ronoel Simões cita o fato de que o violão que o Garoto tocava era um "Di Giorgio" que Gnattali tinha lhe emprestado. O professor Ronoel, fala mais sobre Garoto:

"O Garoto dava poucas aulas, mas foi professor de Carlos Lyra, influenciando a Bossa Nova com os acordes e seqüências harmônicas que se consagraram como um estilo novo de pensar a música. Essa influência foi verdadeira e definitiva. Acredito que Garoto foi precursor da Bossa Nova, desde 1939." (SIMÕES, 2007, entrevista)

A participação do violonista Annibal Augusto Sardinha na viagem artística de Carmen Miranda foi condicionada ao destaque de seu nome nos programas, cartazes e toda a mídia da época. Os shows eram anunciados como "Carmen Miranda, Bando da Lua e Garoto". "...Garoto vai, e se constitui num sucesso à parte." (ANTONIO; PEREIRA, 1982, p.33). Aliado ao fato de que Garoto teve dificuldades em obter visto para futuras viagens aos Estados Unidos, o acordo de colocar seu nome em destaque esteve em discussão e foi, num segundo momento, negado nos contratos com a cantora, o que veio a ser motivo de uma recusa definitiva do músico, em seguir esse caminho.Pode-se considerar que Garoto havia alcançado um reconhecimento artístico pelo seu trabalho musical. Essa posição não mais permitiria a concessão de permanecer apenas como músico acompanhante, sem nenhum destaque. Essa consciência profissional e autoestima podem definir um caráter íntegro que se espelha no trabalho de compositor que mantêm forte traço de originalidade. Podemos considerar que a intensidade de trabalho como músico muito requisitado afastava Garoto de se dedicar ao violão e a composição, de forma concentrada. As gravações que chegaram até nós, mostram um músico que executava com virtuosidade bandolim, violãotenor e toda a família dos violões brasileiros.

A partir de 1944, ano que Garoto passou a trabalhar na orquestra da Rádio Nacional, sob direção do Maestro Radamés Gnattali (1906-1988), notamos uma direção profissional cada vez mais dedicada ao violão, consagrada pela estréia do *Concertino Nº*2, de Gnattali, arranjador de grande originalidade, participando de formações consagradas como a do "*Trio Surdina*", com Fafá Lemos (Rafael Lemos Júnior) e Chiquinho do Acordeon (Romeu Seibel). (ANTONIO, e PEREIRA, 1982). A recuperação póstuma de gravações como no LP *Garoto revive Ary* (ODEON, 1957), mostram um violonista raro que demonstra um domínio maduro do instrumento. O chamado "violão brasileiro" começa um longo caminho de afirmação artística e musical. Garoto passa a determinar o que podemos chamar de um novo *violonismo*¹.

Garoto foi um "músico profissional". Esse termo, usado de forma corriqueira, pretende diferenciar os músicos diletantes, amadores, dos que atuam como profissionais da música. Esse critério não deveria subentender uma escala de valor artístico do músico, o que tornaria subjetiva e, muitas vezes, preconceituosa, essa classificação.

A obra de Garoto, conhecida por edições de partituras ou registros fonográficos de várias fontes, denota uma vida de um músico profissional na escala mais alta do valor e do reconhecimento artístico de seu trabalho. Devemos apontar que o "mistério" que envolve a cronologia das composições de Annibal Augusto Sardinha está relacionado à sua intensa atividade como multi-instrumentista, sempre requisitado para realizar funções imediatas, nas rádios e gravadoras. Sua discografia demonstra uma atividade contínua e intensa, que espelha um músico de grande competência, como solista, acompanhador e arranjador.

Os choros assumem um especial papel na obra de Garoto: a invenção e o futuro. O espírito de liberdade do ciclo de prelúdios e a tradição invocada nas valsas parecem avançar em ousadia e singularidade. Obras de caráter forte, utilizam-se de uma dialética musical dos compositores comprometidos com o novo. Sinal dos Tempos, com certeza, nos aponta o futuro, não aquele que se impõe historicamente a seguir, e sim, à experimentação sonora e o gesto ousado sem perder o vinculo com as tradições do estilo. O samba e as canções (Lametos do Morro, Duas Contas e Gente Humilde) são propostas de um estilo comprometido com as tradições urbanas da música, na cidade do Rio de Janeiro. Músico

-

¹ Termo utilizado para definir relações entre as intenções da composição e a técnica instrumental exigida do intérprete.

das rádios, como acompanhador, arranjador e improvisador, Garoto parece transitar, com facilidade, entre o erudito e o popular, esse popular urbano, imposto pela vida musical de consumo das grandes cidades. A ligação profissional e de amizade com Radamés Gnattali, sem dúvida, despertou um estado de influência mútua, consagrada na peça *Toccata em Ritmo de Samba*, de Gnattali, dedicada ao amigo Garoto (SIMÕES, 2007, entrevista). O *Concertino Nº2, para Violão e Orquestra*, também de R. Gnattali, foi estreado, com Garoto ao violão, sob a regência do então jovem maestro Eleazar de Carvalho, frente a Orquestra Sinfônica Brasileira, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1953. (ZALKOWITSCH, 1990)

Uma carreira de compositor e intérprete é interrompida por sua morte prematura, um pouco antes de completar 40 anos, em 1955. A amplitude artística de Garoto poderia ter ultrapassado os limites que ainda se impunham ao seu redor. Ainda em 1953 compôs, com Chiquinho do Acordeom, São Paulo Quatrocentão (com letra de Avaré), para as comemorações do IV Centenário de São Paulo, que vendeu 700 mil discos. Foi ainda naquele ano que gravou seu primeiro disco como violonista, pela Odeon, com Abismo de rosas (Canhoto) e Tristezas de um violão (de sua autoria). Além de Attilio Bernardini, seu professor de violão, teve aulas de Harmonia com João Sépe, autor do reconhecido "Tratado de Harmonia" (SÉPE, 1942). Com Radamés Gnattali, além da amizade íntima e mútua, estudou matérias da chamada estruturação musical, ou seja, elaboração melódica, contraponto, harmonia e formas musicais.

1.2 – A poética de Garoto

Podemos perceber procedimentos diferenciados nos gêneros abordados na obra para violão solo de Garoto. A canção, o choro, a valsa e o prelúdio, cada um deles, apresentam características estéticas diferenciadas, que deixam expressar diferentes recursos de composição. A forma, a expansão harmônica, a melodia e o ritmo, a "orquestração" violonística e o tempo são tratados de diferentes maneiras em cada gênero. O compositor, Garoto, manifesta um comportamento e uma personalidade artística em cada gênero. No sentido de definir uma poética de cada gênero, procuramos uma associação filosófica para descrever a *valsa*, o *prelúdio* e o *choro*.

A *valsa* nos remete a um tempo passado, não exatamente uma lembrança, mas à *memória*, conceito desenvolvido nos trabalhos de Henri Bérgson (1859 - 1941) sobre a psicologia do *gesto e discurso*.

No *prelúdio*, agora relacionado ao caráter descritivo, encontramos uma aproximação psicológica com o *devaneio*, conceito central do trabalho filosófico de Gaston Bachelard (1884 – 1962).

O *choro*, na obra de Garoto, caracterizado pela impetuosidade e ousadia poética, sem contudo se afastar da tradição desse gênero, notamos uma obra de forte *intuição*, conceito largamente explorado no trabalho filosófico do professor Dr. Franklin Leopoldo e Silva (FFLCH-USP).

1.2 – Garoto e o Violão Brasileiro

Garoto teve sua vida profissional sempre ligada ao ambiente da "Era de Ouro" do rádio, no Brasil. Músico muito requisitado, executava diversos instrumentos e foi solista de conjuntos como o "Bando da Lua", acompanhando Carmem Miranda em suas viagens aos Estados Unidos, de 1939 a 1941. Na década de 40, integrou a Orquestra da Rádio Nacional, no Rio de Janeiro, sob a direção do Maestro Radamés Gnattali (1906 – 1988) e participou de gravações acompanhando diversos cantores, além de realizar programas, tocando violão ao vivo nas rádios do Rio de Janeiro e São Paulo. Formou, já nos anos 50, o famoso *Trio Surdina*. As composições para violão solo de Garoto estão situadas no espaço de tempo entre 1938 e 1955, ano de sua morte.

Em 1933, foi aluno regular de Attilio Bernardini (1888-1975). O professor Bernardini nasceu em Tietê, começando seus estudos musicais aos 11 anos tocando bandolim, passando para o violão aos 15 anos. Aos 18 começou a estudar violino com o professor Camilio Sangiovanni. Estudou também contrabaixo ,vindo a ser contrabaixista da Orquestra Municipal de São Paulo. Porém, nunca deixou o estudo do violão, compondo inúmeras peças para esse instrumento, já que considerava como "o mais expressivo dos instrumentos".

"(...) os grupos de choro realizavam as suas rodas. Era uma oportunidade de trocar informações, aprender e ensinar democraticamente. Foi através destas rodas que grandes músicos se formaram e se profissionalizaram. Um dos bons lugares de referência para os chorões foi a casa de Attílio Bernardini." (in, website www.violaomandriao.mus.br, acessado em 17/09/2008)

O amigo mais próximo de Garoto, na época do rádio, foi José Alves da Silva (1908-1979), o Aymoré, que seguirá Garoto, sendo seu parceiro musical. A composição mais conhecida desse encontro é o choro *Quinze de Julho*, gravado em 1937, na qual percebe-se uma melodia sinuosa, virtuosística, e um acompanhamento típico do choro com uma harmonia modulante e inesperada, incomum para o gênero, na época. Esse duo deixou sua marca pela qualidade artística de alto nível, garantindo uma presença constante no meio

musical das gravadoras e das rádios de São Paulo. A música consegue se impor como uma profissão. Uma carreira tem seu início e vemos, a seguir, uma trajetória que se expande rapidamente, de forma contínua. A formação musical de Garoto desenvolve-se a ponto de dominar a técnica do violão clássico e a escrita da música em partitura. Esse estudo, de caráter formal, o leva a estudar harmonia no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, com o professor João Sépe, em 1938. O estilo popular e a técnica clássica estarão presentes nas composições, nas invenções, que exige, da mesma maneira, um apurado domínio do violão para a execução da música do Garoto. A valsa lenta *Doce Lembrança* é uma das partituras que ainda utiliza uma escrita que deixa evidente a influência do professor Bernardini. O prelúdio *Inspiração*, composição de 1947, é dedicada "ao amigo e professor Attilio Bernardini".



(BELLINATI, 1991, fac-simile anexo, vol.1)

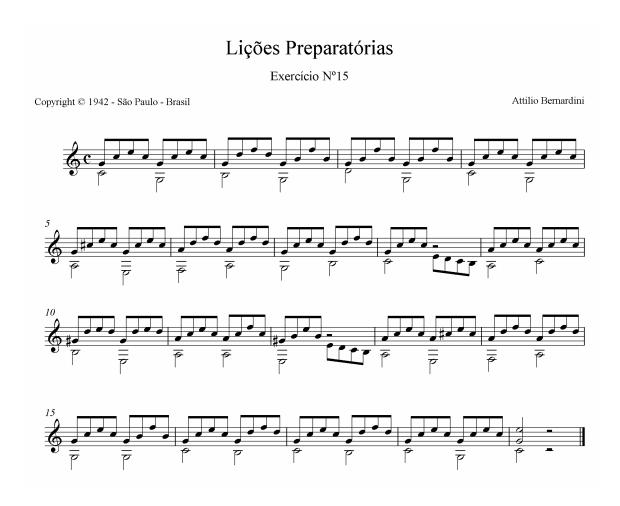
O manuscrito acima pertence a um momento importante das composições de Garoto. Considerando o período das composições para violão solo de Garoto entre os anos de 1940 e 1955, *Inspiração* é uma peça na qual a data (1947) aparece na página de rosto da partitura. Vemos uma escrita coerente com a linguagem da música para violão. Poderíamos ponderar uma discussão sobre vários elementos teóricos dessa escrita, como fórmula de

compasso mais adequada e a direção de *hastes* das figuras para definir o plano polifônico. No entanto, notamos que apenas poderíamos "revisar" uma partitura que apresenta as intenções do compositor, de forma clara e detalhada para a leitura musical.

"O professor Bernardini ensinava a tocar por música o repertório clássico. Escreveu métodos próprios e era muito exigente na forma de pulsar o violão (sonoridade do toque da mão direita), além de ensinar o solfejo falado da divisão musical, apesar de saber cantar as melodias escritas. Penso hoje que o solfejo cantado teria sido mais importante." (SIMÕES, entrevista)

A prática das *rodas de choro* em São Paulo, na década de 30 e 40, criava a oportunidade de uma formação musical através de uma transmissão "oral", onde as informações seriam aprendidas pelo contato direto com os músicos de maior experiência. Muitas vezes, podemos nos referir à uma *escola do choro* sem que isso signifique um aprendizado formal da arte da música ou da técnica instrumental.

Uma das referências dos músicos interessados em um aperfeiçoamento mais aprofundado era a casa de Attilio Bernardini que, como já citado, (1.1, p.10) manteve intensa atividade profissional como professor de violão. Garoto participou desse ambiente instigante, do encontro da prática musical intuitiva e do aprendizado do violão clássico. Reproduzimos, abaixo, uma das lições de *Lições Preparatórias*. Observamos que a proposta do *Exercício Nº15* integra o aprendizado do desenvolvimento técnico com um discurso musical com sentido estético. (BERNARDINI, 1942, p.12) A música e a técnica estiveram sempre integradas no universo dos *chorões*. O método de Bernardini, organizado para iniciantes do violão, desenvolvem *exercícios* de técnica pura (p.ex.: cordas soltas, arpejos, escalas, ligados) que são seguidos de aplicação prática, em *lições* escritas na forma de pequenas peças.



A base da formação musical de Garoto fundamentou-se nessa "escola". As possibilidades do estudo da música, em São Paulo, eram propícias ao encontro da música popular e erudita. A existência do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, fundado em 1906, e as rodas de choro, criavam um ambiente onde era exigido do músico um preparo técnico de bom nível. Nomes como Aymoré, Edgar de Mello, Ivo de Araújo, Oscar Guerra, Alfredo Scupinari e Ronoel Simões, todos importantes na história do chamado "violão brasileiro", transitavam nesse espaço musical efervescente e instigante.

No final da década de 1930, Garoto segue para o Rio de Janeiro onde o reconhecimento artístico fica evidente pela presença constante nas mais importantes emissoras de rádio, nas orquestras e nos chamados "regionais", pequenos conjuntos de formação pequena, com o objetivo de tocar, quase de improviso, o repertório que se impunha nesse ambiente.

No início da década de 40, como vimos, vem um convite para liderar o "Bando da Lua", conjunto responsável por acompanhar Carmen Miranda em suas excursões e filmagens pelos Estados Unidos da América. Vemos, portanto, uma personalidade inquieta a procura de um desenvolvimento musical que estaria cada vez mais focada no "violão solo". A atividade de Garoto como intérprete vai-se pondo em equilíbrio com o compositor, cada vez mais ousado. Sua obra para violão solo apresenta características que nos coloca diante de uma linguagem musical inovadora para o seu tempo e que se projeta como sendo influência constante para as gerações de violonistas e compositores, até os dias atuais.

Na estética da música erudita do século XX, surge o termo "nacionalista" que pretende definir a linguagem de compositores que se utilizam materiais sonoros ou mesmo temas melódicos ou ritmos de origem folclórica, do popular tradicional de comunidades e ligadas quase sempre a festas de caráter coletivo. A figura de Mário de Andrade, em seus escritos e fundamentos didáticos da música brasileira, procurou definir parâmetros estéticos que, com grande sabedoria, aproxima o conceito de "modernismo" e "nacionalismo". Todo esse empenho de um homem preocupado profundamente com a arte brasileira, não somente a música, tem servido de modelo ou tem se adaptado à leitura estética da obra de muitos compositores como Heitor Villa-Lobos que, por outro lado, estavam envolvidos na produção "experimental" da Semana da Arte Moderna de 1922. Esse universo artístico, muito discutido por Mário de Andrade, esteve sempre apontado para a produção clássica, erudita. A música erudita deveria se deixar impregnar do folclore no sentido de expressar uma identidade nacional. A contradição, de caráter etimológico, entre popular e culto fica estabelecida nas relações entre a criação musical e a posição estética do compositor, o que leva a uma produção sem fim de textos que abordam esse instigante argumento. A "música de concerto" começa a se diferenciar de toda a produção musical que está fora dos teatros e das platéias da música clássica. A utilização de elementos sonoros da música popular é considerada, muitas vezes, uma contaminação estranha à música erudita. A parte de correntes estéticas doutrinadoras, o ambiente musical no Brasil até meados da década de 50 permitia um trânsito muito ágil de músicos que atuavam como professores das orquestras sinfônicas clássicas e das orquestras de rádio.

"Annibal Augusto Sardinha, o Garoto, introvertido, tímido. Sua musicalidade precoce o tornou um dos maiores mestres do violão. Um grande número de violonistas o admirava e seguia seus passos. Sua carreira foi curta, mas de uma intensidade fora do comum. Tive a oportunidade de trabalhar com ele quando fez parte do 'Bando da Lua', substituindo Ivo Astolfi em New York, onde permaneceu um ano, fazendo shows, gravando discos e chegou a participar do filme 'Down Argentine Way' acompanhando Carmen Miranda." (OLIVEIRA, contracapa, 1995)

Numa época em que a música popular urbana, a prática dos regionais de choro e a música do rádio em geral priorizavam a melodia, notamos que Garoto deixa-se "influenciar" pelo *jazz*, cujo contato mais próximo aconteceu durante suas viagens aos Estados Unidos da América. Através de sua música, percebemos uma utilização de acordes dissonantes, harmonia expandida, cadências com dominantes estendidas e substitutas. O improviso e a experimentação devem ter imprimido, no músico atento e inquieto, um conceito sonoro que irá se estampar em sua música, nas composições, onde a liberdade e a tradição podem se encontrar. O conceito de "choro moderno" fica, então, adotado para definir um estilo onde o campo harmônico é alargado e imprevisível. Um relato desse momento de intensa atividade, de uma viagem musicalmente intensa, é descrita com muita paixão na monografia biográfica *Garoto – Sinal dos Tempos:*

"Garoto se destacava naturalmente do conjunto. Ele não acompanha simplesmente Carmen Miranda. A ele se destinam as introduções e solos das músicas que ele interpreta ao som do violão tenor, com verdadeiro entusiasmo. Suas enormes habilidades so domínio do instrumento aliado à sua maneira pessoal na interpretação das marchas e sambas que compunham os shows de Carmen, bastavam para projetálo. Duke Ellington e Atr Tatum são no,es que figuravam dessa platéia. Terminado o show, Garoto se exibia tocando o que queria, para uma platéia agora ávida de conhecer as bossas novas (grifo nosso) desse garoto." (ANTONIO; PEREIRA, 1982, p.33).

A prática do improviso e o conhecimento teórico e técnico da música clássica puderam determinar os recursos composicionais utilizados por Garoto, tais como, a construção de melodias e temas, exploração do território harmônico, formação dos acordes, a busca por timbres e tessituras e a forma e estrutura no discurso musical de cada composição. Ao longo das peças do repertório da obra de Garoto, podem-se perceber procedimentos recorrentes e característicos, que define um estilo e uma linguagem original e particular.

Na música para violão solo do Garoto, encontram-se alguns manuscritos autorais, em partitura de caligrafia muito segura, seguindo uma escrita para violão que se desenvolveu desde o período clássico europeu, que deixa documentado o grau de complexidade da estrutura da composição, onde uma notação musical polifônica é exigida para registrar todas as intenções do compositor. Os recursos teóricos, agora utilizados por Annibal Augusto Sardinha, têm fundamento no seu estudo do violão clássico e das matérias de estruturação musical. Como ferramenta de análise, mais adequado ao estilo da música de Garoto, vamos recorrer ao método prático de interpretação da harmonia da música popular, com cifras de acordes, classificação por graus, relação acorde-escala, cadências, funções harmônicas que podem ser aplicados na leitura estrutural da música de Annibal Augusto Sardinha. (GUEST, 2006)

A aproximação, sem fronteiras, da técnica clássica com a prática da música popular, parece ficar evidente, quando, ao lado deste "método prático" de aprendizado intuitivo da música, encontramos um compositor que deixa sua música em partituras clássicas, eruditas, tanto na forma de escrita, quanto na técnica exigida na execução dessa música. "Ainda no ambiente musical da 'Era do Rádio', Garoto vem trabalhar com Radamés Gnattali. (...) o interesse pelo violão erudito intensifica." (ANTONIO; PEREIRA, 1982, P.69)

O "Moleque do Banjo" (apelido de quando, ainda criança, tocava banjo numa orquestra de *jazz*) cresce e vai amadurecendo sua busca pela música. O Garoto nunca abandona as raízes criadas na sua vida musical e, ao mesmo tempo, esteve sempre atento ao novo, tornado-o uma figura instigante para todos que com eles puderam conviver. Não se

contentou em ficar numa atitude "fundamentalista", conservadora até hoje em dia, dos regionais de choro. A definição pelo violão deveria seguir a vida profissional que tem como marco inicial com a gravação de *Bichinho de Queijo* e *Driblando*, dois maxixes, em duo de banjo e violão, com Serelepe. A gravadora era a *Parlophon*, que tinha Francisco Mignone como diretor artístico. Desse momento até meados de 1940, onde tem seu encontro com Radamés Gnattali, na orquestra da Rádio Nacional, no Rio de janeiro, o violão vai assumindo uma posição de destaque na vida musical do Garoto. Sua música adquire, cada vez mais, características diferenciadas da produção do *violão brasileiro*.

Um ponto, que permanece ainda obscuro, é o fato da música do Garoto não ter sido editada em partitura, no seu tempo. É sabido que, outros autores da música para violão solo, tinham a música editada em partitura por várias editoras. Esse trabalho (muitas vezes profissional) era realizado por violonistas que transcreviam, a partir de gravações ou execuções ao vivo, com a finalidade de registro gráfico e autoral das peças. Podemos citar alguns casos bem conhecidos como Canhoto (Américo Jacomino), João Pernambuco (João Teixaira Guimarães), Armandinho (Armando Neves) e mesmo Dilermando Reis, os quais tinham seus parceiros de escrita em partitura de sua música. A revisão e os critérios da escrita dessas partituras apresentam, muitas vezes, diferenças significativas em comparação com a obra executada em gravação. Na maioria das vezes, ao manipular esse material, somos impelidos a cotejar várias fontes de partituras e áudio. O Garoto não foi exceção. Sua música sempre esteve presente no repertório dos violonistas, mas não esteve imune às edições "facilitadas", ou mesmo, transmitida oralmente, "de ouvido", o que poderia sofrer transformações significativas do projeto original.

A música de Garoto também tem passado pelo processo de "arranjos e harmonizações" ou mesmo transcrições livres, com caráter interpretativo, que muitas vezes encontram-se alterados alguns elementos de sua música, como melodia e seqüências de acordes. Devemos considerar que a iniciativa de editar essa música, mesmo com as alterações de um arranjo ou rearmonização, tornou possível que a música de Annibal Augusto Sardinha estivesse sempre disponível.

A dificuldade, já encontrada por outros pesquisadores, em organizar um material autêntico da música de Garoto, coloca em questão o fato de um músico de sólida formação musical deixasse de lado a profissionalização editorial de suas partituras. Essa "dificuldade" ou aparente desinteresse poderia ser matéria de extensa pesquisa sobre o mercado editorial da música no Brasil. A recente edição de Garoto, revisada e recuperada por Paulo Bellinati, apenas foi acolhida com interesse por uma editora dos Estados Unidos da América, que mantém uma coleção denominada *The Great Guitarists of Brazil* (GSP of San Francisco, CA), tendo sido inicialmente recusada por editores brasileiros. (BELLINATI, 2009, entrevista)

A referência das revisões e transcrições de Paulo Bellinati da música do Garoto, justifica-se pela sua insistente preocupação de encontrar documentos (partituras ou gravações) que estivessem o mais próximo da obra original, muitos deles autênticos. Essa obra de revisão demonstra um cuidadoso trabalho de escrita musical, acrescido de informações sobre cada peça, nas notas finais de cada volume. *The Guitar Works of Garoto*, em dois volumes, será nossa principal referência e o material básico para as considerações, questões a serem levantadas, discussão estética e conclusão da presente dissertação. Este trabalho deverá ser nosso ponto de partida para uma análise teórica ou estética da música de Garoto para violão solo, principal objetivo da presente dissertação.

As parcerias e amizades conquistadas no Brasil, antes e depois da histórica viagem, como a convivência e o trabalho constante com todos os músicos que trabalhavam nas emissoras de rádio, no Rio de Janeiro e São Paulo, foram pautados por um profundo conhecimento e uma consciência fundamentada na prática dos regionais e o domínio técnico de vários instrumentos. A preferência pelo violão vai aos poucos ficando mais clara e se justifica em sua busca pela composição no idioma deste instrumento e sua carreira de intérprete solista do violão.

Percorrendo o total das composições para violão solo de Annibal Augusto Sardinha, percebe-se uma conduta dos elementos da composição, com intenções bem definidas, que situa sua música num lugar ímpar. Esta coleção de peças mostra-nos um compositor original que, além de pertencer a um gênero comum ao violão brasileiro, criou um estilo e uma linguagem musical particular da música brasileira.

Nosso Choro revela-se com a marca da "modernidade" da música para violão solo de Garoto que, ao lado de uma harmonia modulante e cromática, matem uma "fluência" na construção das frases e do esquema formal do choro. O manuscrito original foi preservado e editado em fac-simile no 2º volume da coletânea Paulo Bellinati. No exemplo abaixo, notamos que a escolha de Bellinati por uma armadura de clave (4 bemóis) indica uma tonalidade de Fa menor. No manuscrito Garoto indica acidentes ocorrentes no decorrer de toda a partitura. Essa escrita, em partitura, demonstra um conhecimento aprofundado da notação musical. Um estilo violonístico é caracterizado por uma técnica de composição que se baseia no violão acompanhamento, onde o ritmo e os acordes acabam por predominar em relação à linha melódica. Esse é o traço mais marcante de um violonismo peculiar da música de Garoto: acordes realizados a 4 ou 5 vozes que exigem do intérprete um domínio avançado da flexibilidade da mão esquerda e da "leveza" do toque da mão direita, sem "afetar" o caráter do choro, da valsa, da canção e a delicadeza das peças meditativas, os prelúdios.



1.3 – Métodos Práticos

Garoto, na sua inquietude de músico em busca do novo, sempre soube mesclar com naturalidade o conhecimento musical culto, erudito, com a prática espontânea da música popular. A edição do cadernos de música *Tupan*, *Bandeirantes* e *Cacique* (SARDINHA, Irmãos Vitale, São Paulo) de 1943, apresenta uma proposta do aprendizado musical através da linguagem corrente entre os músicos populares, principalmente dos regionais de choro. O prefácio desse método mostra o lado simples e puro da personalidade do compositor de *Gente Humilde*:

"Antes de entrar nas explicações dos estudos práticos deste método, desejo fazer uma rápida apresentação do VIOLÃO-TENOR. (...)foi lançado por mim no Brasil em 1933. Com este maravilhoso instrumento tomei parte de programas radiofônicos, teatrais etc., alcançando sempre grande sucesso e, daí então, começou este instrumento a aparecer em todos os Estados do Brasil tornando-se um instrumento indispensável em um bom conjunto. É muito fácil constatar, ouvindo as gravações de disco por mim feitas no Rio de Janeiro, que os acompanhamentos possuem algo diferente que deve ser atribuído ao VIOLÃO-TENOR. Este instrumento é de origem americana, onde é conhecido pelo nome de TRIOLIN. No Brasil batizei-o de VIOLÃO-TENOR. É de grande utilidade nos acompanhamentos de conjunto regional, jazz e solos. Feita esta breve apresentação do VIOLÃO-TENOR, espero que todos os que se interessarem e adquirirem este método prático aproveitem bem as lições que o mesmo contém, visto estarem feitas em rigorosa regra musical. Este trabalho é também extensivo para o Bandolim do qual somente direi que é um belíssimo instrumento para solos e acompanhamentos. Serve igualmente para o Banjo, sendo bastante estudar o mesmo nas posições e afinação do VIOLÃO-TENOR. O autor: GAROTO"

Abaixo, transcrevemos no pentagrama musical os *métodos* editados em diagramas que indicam a posição dos dedos no *braço* do violão-tenor, cavaquinho e violão, conveniente ao aprendizado "prático" de cada um dos instrumentos.

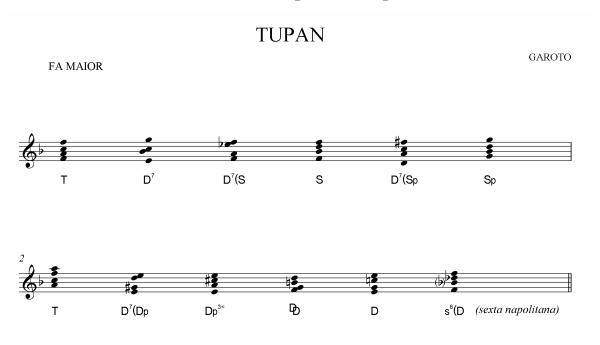
Método Prático para Violão-Tenor e Banjo



As lições deste "método prático" são baseadas nas progressões básicas das tonalidades maiores (para Violão Tenor e Banjo), na ordem das tonalidades do Ciclo das Quintas. Acima, estão transcritas a sequência de acordes, em Sol Maior: 1ª do tom - I (Tônica), 2^a do tom - V7 (7^a de Dominante), Preparação à 3^a maior - V7-(IV) (7^a de Dominante da Subdominante) e 3ª maior - IV (Subdominante); Preparação à 3ª menor -V7-(IIm) (7^a de Dominante da Subdom. Relativa), <u>3^a menor</u> - IIm (Subdominante relativa), <u>2^a de Lab</u> - V.T. - V-(subV7) (Dominante do Dominante Substituto) e <u>1^a do Tom</u> -I (Tonica). Os nomes dos acordes, em tipo itálico, formam um sistema de "funções" dos acordes e são, até hoje, adotados e difundidos entre os músicos dos conjuntos regionais de choro. O mesmo esquema de progressões é também construído nas tonalidades relativas menores, em Mi menor: <u>1^a do tom</u> - **Im** (Tônica menor), <u>2^a do tom</u> - **V7** (7^a de Dominante), <u>Prep. à 3^a</u> - V7-(IVm) (7^a de Dominante do Subdominante menor), <u>3^a</u> - IVm (Subdominante menor); $\underline{3^a}$ - **IVm6** (Subdominante com 6^a), $\underline{2^a de Si} - \mathbf{V} - \mathbf{V}$ (Dominante do Dominante), Si maior – V (Dominante) e 2^a de Fa - subV7–(V) (7^a de Dominante Substituto do Dominante). Um diagrama com a digitação (numeração dos dedos da mão esquerda), na escala do instrumento, está desenhado abaixo dos nomes das "posições".

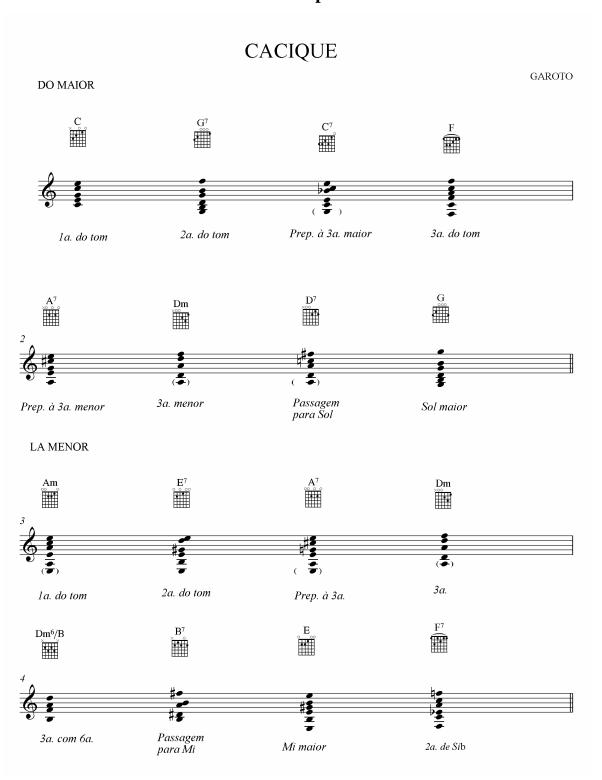
Podemos considerar este sistema como fundamental para se tocar os acompanhamentos dos regionais de choro. Considerando que todos os "desenhos" passam por todas as tonalidades, o método *Bandeirantes* possibilita o estudo prático da harmonia do choro e se aplica à maior parte do repertório deste gênero. Com essa despretensiosa "simplicidade", percebe-se um músico maduro com conhecimento profundo da teoria e da arte da música. A organização das progressões e a "montagem" dos acordes segue os mesmos princípios nos cadernos *Tupan* (para Cavaquinho) e *Cacique* (para Violão), dos quais transcrevemos os exemplos abaixo:

Método Prático para Cavaquinho



As harmonias apresentadas, nos métodos acima citados, configuram um sistema de acordes e técnica de encadeamento de muito fundamento. O repertório das peças para violão solo de Garoto vamos perceber que o conceito de "campo harmônico" é muito ampliado. Os recursos da *substituição harmônica*, *resoluções deceptivas* e *harmonias estendidas* serão amplamente utilizados nessas composições. A categoria muitas vezes conotada de "choro moderno", dessa música, é alcançada pelo rompimento das fronteiras da música clássica e da música popular, resultando num estilo novo e linguagem diferenciada.

Método Prático para Violão



1.3 – A Problemática Editorial

Annibal Augusto Sardinha deixou alguns manuscritos de suas composições. Na escrita em partitura completa para violão solo, Garoto demonstra conhecimento profundo das normas de notação para violão. Suas músicas sempre estiveram no repertório de muitos músicos, desde sua época. O *Choro Triste Nº 2*, também denominado *Tristezas de um Violão* (Fermata do Brasil, São Paulo, 1952), foi editado com "harmonização e arranjo" de Paulo Barreiros (1909 - 2004). Esse músico teve sua vida profissional como violonista e compositor, ao lado dos grandes nomes que despontavam no mundo violonístico da "Era do Radio", como o próprio Garoto, Ângelo Apolônio, o Poly, o professor Aymoré e Laurindo de Almeida. (Ex.1)

Ex.1



A música popular urbana, para vozes e instrumentos, tem sido editada num padrão resumido: melodia e *cifras*. A garantia de autenticidade e correta notação dessa música, muitas vezes, são fontes que apresentam inúmeros "erros" de escrita. Mais recentemente, novas edições tiveram o cuidado em preservar a composição autoral. A prática das *rodas de choro*, grupos de músicos que mantém viva essa tradição até nossos dias, guardam esse "segredo" da arte e da tradição, fontes primordiais para o entendimento da linguagem de uma música complexa que poderia ter um cuidado editorial, para além dos objetivos do lucro.

A coletânea *Quinze Choros De Garoto*, editada e impressa pela Fermata do Brasil, em 1951 (sem nenhuma referência do revisor responsável), apresenta uma escrita passível de inúmeras correções. Das melodias, escritas na tessitura da flauta, e as harmonias (*acordes cifrados*) estão elaboradas sem nenhum critério teórico musical coerente. O choro "Tristezas de um Violão" aparece nos "*Quinze Choros...*" como um modelo de uma partitura, onde não são observados detalhes de uma escrita musical que preservasse um vínculo coerente da notação melódica e harmônica com a prática desse gênero (Ex.2).

Ex.2



A recuperação dessa música haveria ainda de esperar por músicos interessados em preservar a música de Garoto, através transcrições criteriosas, a partir de registros fonográficos autênticos ou manuscritos originais do autor.

Acreditamos que um trabalho necessário, de edições cuidadosas e bem impressas, pode servir, de forma eficiente e duradoura, para transmitir a sabedoria da "escola" prática do *choro*, criando um material que respeitasse sua natureza e importância histórica. Ainda, quando citamos as peças para violão solo de Garoto, estamos diante de uma música engenhosamente "orquestrada" na dimensão técnica do instrumento.

A transcrição de Paulo Bellinati mostra a preocupação de preservar o *estilo violonístico* de Garoto. O trecho abaixo (Ex.3) mostra um "desenho" da partitura de uma música que fora concebida de forma detalhada para o violão.

Ex.3



Nesse choro, uma linha melódica marcante é reconhecida. Na música popular, é comum que certos *temas* sejam utilizados como *standards*, como melodias consagradas e disponíveis para serem adaptadas e arranjadas. O tema melódico de *Tristezas de um Violão* transformou-se numa peça muito executada, motivo de inúmeras versões. Uma edição da *melodia com cifras* não estaria fora da dimensão estética da música. Procuramos pensar essa possibilidade conservando a estrutura harmônica original. Esse modelo proposto pretende conservar os elementos essenciais da composição, permitido sem "traições", que novos arranjos ou adaptações desse *tema* mantenham a identidade da composição, um choro "típico", caracterizado por uma *melodia acompanhada*. (Ex.4)

Ex.4



² Melodia de perfil "horizontal", acompanhada de acordes que realizam a harmonia "vertical" e rítmica.

2. OS CHOROS

Os *choros para violão solo* de Garoto formam uma coleção de 9 peças. Sintetizam elementos da música que definem uma unidade, presente em toda a obra do compositor. Esses *choros* exprimem uma ideia musical que está além de um estilo. O gênero estabelecido pela prática dessa música tinha alcançado um padrão, uma textura de identidade sonora estabelecida. A evolução dos ritmos, do *maxixe*, do *tango brasileiro*, sedimentou uma forma de execução e os princípios de um discurso musical de caráter bem definido. A virtuosidade melódica seria outra marca de um estilo que exigia uma técnica refinada dos instrumentos *solistas*.

Garoto encontrou no *violão solo* o veículo para compor uma música que, apesar de imersa num estilo cristalizado, ganhou uma nova sonoridade, um *timbre*, independente de uma gramática harmônica condicionada pela prática dos *chorões*.

O estilo do *choro* e sua maneira de tocar e interpretar ao violão, pelas mãos de Garoto, conquista uma nova expressão, na qual a *intuição* deve se alargar. Uma nova técnica instrumental seria exigida em função de uma nova *escrita do choro*.

A teoria da forma do *choro*, as relações motívicas, a construção melódica e a estrutura harmônica do *acompanhamento*, fazem eco com a estética do *estilo clássico*, da música do classissismo europeu do final do século XVIII. Não estamos sugerindo, de nenhuma maneira, que haja uma aproximação estética dos dois estilos e que eles possam se entrelaçar. Esse deslocamento da música do seu lugar no *tempo* pode desfigurar a linguagem, criando significados estéticos confusos e de "mau gosto". As formas de interpretação obedecem sempre o conhecimento da uma "dicção", um domínio estético e uma prática histórica de execução. As releituras podem trazer a música do passado para um presente que depende de um largo conhecimento histórico da execução. O *choro* é nobre pela tradição que se mantem forte por mais de cem anos de história.

Estaremos sempre nos referindo a um gênero de música que se constituiu dentro do ambiente da *música popular urbana*, ligada ao universo de uma *industria fonográfica* que estava, por sua vez, ligada ao desenvolvimento do *rádio* no Rio de Janeiro e São Paulo, meio do qual Garoto pertenceu como profissional de intensa atividade.

Esse será o foco primordial desse trabalho, da presente dissertação. Trataremos de um compositor e de sua música dentro de limites bem estabelecidos. As fronteiras das chamadas *música erudita* e *popular* podem ser matéria de especulação profunda e infindável. Os *choros* de Annibal Augusto Sardinha, mesmo que "modernos", mantém a identidade com um gênero do qual Garoto colaborou para uma evolução sem rupturas com suas raízes; com a tradição do *choro tradicional*.

2.1 - A Intuição de Garoto

"... essa criação em continuidade com a intuição interior afirma-se mais precisamente na arte, na medida em que o artista cria realmente a partir do mundo que intui interiormente. No artista, a reflexão é imanente à atividade criadora. A arte do pintor é a arte de ver, a arte do músico é a arte de ouvir: neles o que nos outros é passivo transforma-se imediatamente em atividade." (SILVA,1994, Cap.III, p.283)

A prática musical de acompanhador³ é a manifestação da técnica e da *arte do acompanhamento*, a qual se manifesta na realização da *harmonia por cifras*, símbolos convencionais que representam os acordes. As edições dos cadernos de música "*Tupan*", "*Bandeirantes*" e "*Cacique*" (VITALE, 1943) procuram fundamentar os princípios da "montagem" dos acordes, cadências e sequências harmônicas. O método "Cacique", para violão, organizado segundo um painel acordes cifrados em uma nomenclatura muito difundida nos regionais de choro até os dias atuais (*I*^a, *2*^a, *prep.* à *3*^a, *3*^a *menor*, *passagem* etc.). Os acordes são apresentados em diagramas das posições dos dedos na escala do instrumento. Uma das características desse método é de *distribuir* os acordes com 5 ou mais notas, procurando utilizar ao máximo o âmbito das 6 cordas do violão. Esse procedimento ocorre como resultado da prática do músico dedicado à arte do acompanhamento que a partir das necessidades técnicas e expressivas do *arranjo*, pode escolher a textura e densidade das *vozes* do acorde que seja mais adequada ao resultado sonoro da música.

Nas *rodas de choro*, os violões (de 6 e 7 cordas), o cavaquinho e o pandeiro (ou percussão rítmica) formam a seção de acompanhamento, de *base*, e assumem a função de executar as *harmonias* e o *balanço* rítmico do choro que, além da pulsação dos acordes, muitas vezes criam linhas melódicas em *contracanto* com a melodia principal, enriquecendo a essa "trama" com elementos polifônicos, como *vozes secundárias*. Essa textura resulta em uma sonoridade típica, de muita vivacidade e entusiasmo, que deixa margem ao *improviso* e a "demonstrações" de habilidades sofisticadas por parte dos instrumentistas. As partituras dos *choros tradicionais* trazem uma escrita que resume de

forma eficiente os parâmetros da composição para regional de choro, onde a linha melódica sugere uma regularidade na notação das figuras e, as cifras, combinadas aos diagramas dos acordes, devem indicar os acordes básicos do acompanhamento. Esse modelo editorial é amplamente utilizado para a notação e divulgação do repertório da *música popular urbana* do mundo todo. O *choro* é apenas mais um gênero desse universo. A interpretação da melodia deve torna-se livre da divisão "geométrica" das *semicolcheias*, procurando tocar as notas com um estilo próprio da canção. O acompanhamento, por sua vez, assume a função do *balanço* rítmico, decorrente da alternância dos *baixos* e acordes, a *base* harmônica do choro, como se fora um *baixo contínuo* da música barroca. Essa comparação estabelece apenas uma relação gráfica e funcional de dois estilos que devem conservar as características de territórios sonoros distantes e, cada qual, com suas raízes históricas e culturais particulares. Os *segredos* da "arte do acompanhamento" no choro pertencem à prática das *rodas de choro*, na qual os músicos se libertam da escrita e a *improvisação* assume um papel predominante.

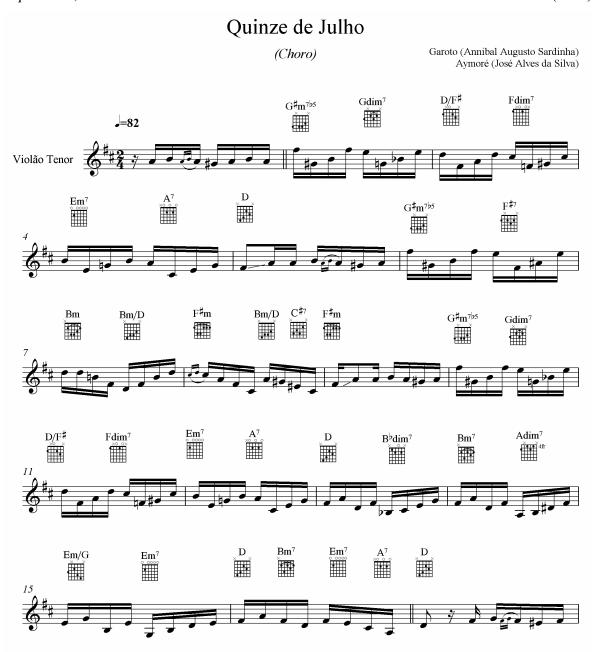
O choro *Quinze de Julho*, música de Garoto em parceria com Aymoré (José Alves da Silva), composição gravada em 1937 (ANTONIO, e PEREIRA, 1982), pode ser modelo da escrita musical corrente nas edições do choro tradicional, isto é, melodia com cifras dos acordes do acompanhamento. Escrevemos uma transcrição realizada a partir da gravação de Poly (Ângelo Apolônio), executada com violão-tenor e violão. (LP "*Músicos Maravilhosos*", 1972)

Geraldo Ribeiro, músico, compositor e violonista de grande importância na recuperação da música de Garoto, em 1979, transcreveu as partituras de peças inéditas de Annibal Augusto Sardinha, inclusive o choro *Quinze de Julho* com arranjo para violão solo. Apesar de notarmos certos descuidos dos revisores, o que faz com que as partituras tenham que ainda passar por correções, notamos que Geraldo Ribeiro, compositor e intérprete, cria uma peça baseada na melodia original com "traços" de uma escrita que resulta num arranjo com estilo próprio, com uma proposta interpretativa.. Devemos sempre ressaltar positivamente o empenho e o trabalho de diversos músicos em resgatar a obra de Garoto. A presente dissertação pretende levar em conta o esforço de músicos, violonistas, historiadores e críticos que se dedicaram, de diversas formas, ao trabalho de sempre

-

³ Instrumentista que acompanha principalmente cantores, nas rádios e gravações.

lembrar a obra e a vida de Annibal Augusto Sardinha. Esses autores, revisores e intérpretes, serão oportunamente citados. As obras, as quais tivemos acesso, são peças imprescindíveis para este trabalho e tornaram possíveis nossos argumentos e considerações sobre a obra de Garoto. Abaixo, na proposta de escrita do choro *Quinze de Julho*, procuramos seguir um padrão editorial dos livros e coletâneas do choro tradicional: melodia com *cifras* dos acordes da harmonia. Essa partitura pode servir para uma leitura e interpretação com *improvisos*, característica comum aos encontros musicais das *rodas de choro*. (Ex.1)



Poderíamos elaborar uma escrita musical do violão acompanhamento (Ex.2). Essa tarefa pretende apenas "tornar visível" uma sonoridade que depende do conhecimento do estilo do choro e da prática do músico destinado a essa função. O chamado "violão acompanhamento" encerra muitos "segredos" de uma arte especializada e que sua "escola" se faz nas reuniões dos músicos que mantêm viva a tradição do choro, por mais de um século. Notamos que a ocorrência sistemática de progressões de acordes por *marcha harmônica modulante*, acordes encadeados por *cromatismo*. Essa sensação de indecisão da tonalidade tornar-se-á um dos *signos* característicos do estilo, na música de Garoto.

Ex.2



Baseados ainda na partitura transcrita do LP de Poly, vamos criar um *exercício* e procurar seguir os mesmos princípios que Garoto, ao violão, poderia ter utilizado na escrita desse choro, seguindo os procedimentos que podemos *intuir* de seu estilo instrumental nas peças escritas ou apenas executadas por ele mesmo, ao violão. Vamos acrescentar um "baixo", baseado nos acordes determinados pelas cifras e diagramas da notação tradicional. Consideramos a necessidade de transportar a tonalidade original de Re Maior, prevista para Violão-Tenor, na qual a extensão e tessituras ficariam mais adequadas aos recursos do violão. A tonalidade de La Maior parece preencher nossas intenções.

Ex.3



Nossa preocupação em manter a "identidade" da linha melódica deixa a ocorrência de "oitavas paralelas" entre as *vozes* do baixo e a nota inferior dos acordes. Isso leva a uma sonoridade "pobre" e monótona. Vamos considerar que *acordes quebrados*, em arpejos,

manifestam uma função harmônica predominante. No projeto de "arranjo" dessa música, pode-se utilizar um recurso que não parece prejudicar ou transformar de forma inadequada a intenção musical da composição. Como será fundamental manter o perfil da linha sugerida pelas notas agudas dos acordes e a manutenção das *inversões* da harmonia em relação aos baixos, tomaremos a "liberdade" de alterar as notas internas dos acordes, completando a harmonia sem prejudicar o "efeito" da peça. A abordagem técnica da execução torna-se mais fluente e a construção de cada acorde é agora completada, criando uma *harmonia a 4 partes*, observadas as *regras* de encadeamento e condução polifônica das *vozes*.

Ex.4



O *desenho* resultante assemelha-se muito aos das peças originais para violão solo. O motivo melódico dos acordes quebrados em arpejo, com perfil característico do balanço rítmico do choro serve de exemplo do procedimento adotado por Garoto nas composições

originais para violão. A divisão pontuada do baixo é aqui utilizada como procedimento recorrente nas composições de Garoto. Nesse jogo de transcrever para violão essa melodia, original para violão-tenor e acompanhamento, onde sua expressão e funcionalidade instrumental são mais adequadas, não tem a força das composições originais para violão solo. Estas apresentam um caráter "inovador". São frutos da *intuição* do compositor em busca de uma nova expressão, sem deixar de lado a naturalidade de um músico fundado na prática do acompanhamento; uma arte que ultrapassa a dimensão "utilitária" e profissional e se eleva ao nível da criação de obras improvisadas a partir de *acordes cifrados* que, aos moldes da realização do *baixo numerado* do contínuo barroco, considera-se uma "especialidade" na arte; trabalho para especialistas no acompanhamento.

2.2 - O Choro Moderno

"O Garoto tocava um 'violão diferente', moderno." (SIMÕES, entrevista)

A Caminho dos Estados Unidos, Choro Triste Nº2 e Carioquinha fazem parte desta classificação de choro moderno. Esta sistemática de organizar uma obra em categorias, no caso dos choros de Garoto, será considerada apenas como sugestão que se justifica por semelhanças de estilo e procedimentos composicionais. "Garoto esbarrou num limite. Na limitação do registro de toda a sua obra. Garoto não a gravou toda. Restam obras inéditas, restou inédito o seu violão." (ANTONIO; PEREIRA, 1982, p.71).

Garoto não sinalizou alguma intenção de inventar uma música ou de estabelecer uma ruptura com a tradição. A consciência e o domínio de sua arte estão aparentes em suas composições. Esse espaço de *devaneio* e *invenção* era propício à criação de uma obra que se expande para territórios novos. Garoto fez *música popular* e se manteve nos limites do seu tempo e lugar.

A escolha de tonalidades "escuras", com Fa# menor, que manifesta uma melancolia, é contrastante com o caráter "claro" dos choros. Andamentos quase lentos são justificados pela densidade harmônica, pela sucessão de acordes dissonantes que se encadeiam cromaticamente.

Garoto era um improvisador. Não apenas um improvisador sobre temas conhecidos, mas um inventor espontâneo de música. Os *choros* seriam a ponte para uma invenção livre, de imaginação vagante. Quando os andamentos se tornam ainda mais lentos, sua música fica próxima da concepção moderna dos *prelúdios*. Em nosso exame detalhado dos *choros*, vamos também perceber a manifestação da *canção*, frases melódicas lineares e independentes, e da nostagia das *valsas*, evocando um tempo passado. *Lamentos do Morro* aponta os caminhos para a percussão orquestral no violão solo. A ponte para o futuro estava construída. Vamos fazer a travessia!

Os *choros modernos* sempre estavam "debaixo dos dedos" de Garoto. Músicos como Luiz Bonfá e Baden Powell, deixaram-se influenciar desse estilo reflexivo do choro. Um novo caminho estaria aberto, sem compromisso com uma *vanguarda* árida e estagnada. A *moderna música popular brasileira* estaria livre de amarras estéticas paralizadoras.

2.2.1 – A Caminho dos Estados Unidos

O subtítulo de "choro moderno" é indicativo de um estilo, das características de toda a coleção de choros de Garoto, para violão solo. As *harmonias cromáticas* ou *cromatismo* sintetizam um recurso que, como já mencionamos, Garoto mantém a "marca" de sua música. Os procedimentos da gramática da harmonia, *paradigmas* de um sistema que definem uma linguagem comum, na música de Garoto, podem caracterizar os *signos* de um estilo próprio; um *timbre*, uma sonoridade resultante de uma escolha incomum de *tonalidades*, *sequências* e *cadências deceptivas*, além de exigir do intérprete uma abordagem técnica na qual o *virtuosismo* está "escondido", fazem das peças para violão solo de Garoto um conjunto que define uma *linguagem*, no universo da música popular urbana.

A partitura de *A Caminho dos Estados Unidos*, transcrita diretamente do manuscrito autoral preservado por Milton Nunes (BELLINATI, 1991, vol.1, anexo), estampa as características do denominado "*Choro Moderno*" e representa o período embrionário de Garoto como compositor para violão solo, mas demonstra um domínio técnico do músico maduro que faz sua obra permanecer como um conjunto de peças atemporais e eternas. A ordem cronológica de suas músicas, muitas vezes, é de difícil determinação; algumas datas apontam o ano do registro fonográfico que podem não coincidir com o momento da composição. Podemos afirmar que essas peças ocupam o período do final da década de 30 até os derradeiros anos de sua vida, na década de 50, no qual o violão veio a ocupar uma posição cada vez mais intensa e profunda, na vida artística de Annibal Augusto Sardinha. (BELLINATI, 2009, entrevista).

A utilização de *harmonias cromáticas*, nos choros de Garoto, não ocorre apenas com a função estender a tonalidade ou criar ambiguidade. A expressão do movimento melódico por semitons sucessivos, nas passagens de ligação entre acordes, passa a ser um recurso da composição. Servindo-se dos conceitos de *substituição* e *interpolação* da harmonia, Garoto cria *progressões harmônicas* que surgem como informações "inesperadas", não apenas com a função de ampliação ou para evitar a redundância. Esses elementos gramaticais e paradigmáticos, da teoria da harmonia dos acordes, elevam-se em parâmetros que definem a expressão da arte e a personalidade do compositor.

A Caminho dos Estados Unidos

(chôro moderno)

manuscrito original (Milton Nunes)

GAROTO (Annibal Augusto Sardinha)















Nos choros para violão solo, Garoto utiliza-se do amálgama harmonia e baixo, Poderíamos pensar uma escrita à maneira do choro tradicional: a melodia "ondula" por todas as notas, mesmo tratando-se de acordes quebrados, em arpejos. (Ex.5)

Ex.5



A seguir, "extraímos" apenas a linha melódica gerada pela "ponta superior" dos acordes do choro *A Caminho dos Estados Unidos*, como uma técnica de *orquestração* onde a melodia segue apenas as notas mais agudas dos acordes. (Ex.6)

Ex.6



Podemos afirmar que os recursos da "arte do acompanhamento", na qual Garoto se destacou na sua carreira profissional, irão influenciar de maneira profunda a escrita e a sonoridade de suas peças, em especial, os choros. A *mecânica* da mão esquerda, que tem a função de tocar acordes completos, de 4 ou 5 notas, torna-se *pesada* e, ao mesmo tempo, exige do instrumentista uma expressão de *leveza*, deixando fluir o choro sem dificuldade. Devemos imaginar que não existe espaço para linhas melódicas expressivas. Garoto não tem outra possibilidade senão ousar; não procura por melodias de contornos horizontais e sinuosos. Suas composições assumem uma posição de originalidade de estilo e, notadamente os choros, apresentam uma escrita que põe em evidência a estrutura harmônica e, portanto, seguem cadências e sequências "inusitadas" e utilizando tonalidades incomuns ao violão. As harmonias realizadas (montagem dos acordes), a invenção de uma linha de "baixo" e a composição de frases e períodos bem construídos denotam um domínio da forma e da expressão que resultam da intuição de um músico consciente de sua arte. A

transcrição do manuscrito de Garoto demonstra a originalidade de um estilo que deixará marcas futuras no chamado *violão popular brasileiro*.

Os *signos* do choro tradicional, dos *choros típicos*, que remontam a Ernesto Nazaret, João Pernambuco, H. Villa-Lobos e tantos outros, estão aqui estampados; as *baixarias*, linhas de baixo utilizadas para *introduções* ou *pontes*, ligando seções ou criando fórmulas para modulações. O baixo pontuado, que *balança* com os elementos da harmonia, criando o ritmo do choro. (Ex.7)

Ex.7 (comp.1 e 2)



Os *arpejos*, os jogos rítmicos e polifônicos em 3 planos (baixo, acorde e melodia) e as *sincopas* que têm função de antecipar acentos, participando de uma "percussão", apenas sugerida (como um pandeiro subjacente). (Ex.8)

Ex.8 (comp. 8 e 9)



Progressões em bloco, ligando cromaticamente e preenchendo o espaço entre dois acordes da mesma espécie (no caso, diminutos ou 7ªdiminutas). (Ex.9)

Ex.9 (comp.10)



Algumas soluções de *encadeamento* de acordes adquirem, na música de Garoto, uma identidade; como traços caligráficos da escrita à mão, com caneta ou lápis, ou gestos do pincel de um pintor. O exemplo (comp.11) a seguir mostra o encadeamento IIm7(b5) - V7, com a inversão do acorde G#m7(b5)/D fazendo a linha de baixo executar um movimento cromático descendente (Re natural – Do sustenido). O efeito assemelha-se ao de uma *appoggiatura*, um retardo (dissonância-consonância) sobre o acorde de C#7. (Ex.10)

Ex.10 (comp.11)



Na progressão IVm - IIIdim7 – IIIM, apontamos uma "correção" no segundo tempo do compasso 16, onde a nota Re# (Re natural, no manuscrito) forma o acorde *diminuto auxiliar* que resolve a dissonância sobre o acorde de A/C#, com movimento cromático ascendente do baixo. (Ex.11)

Ex.11 (comp.16 e 17)



A parte B, é anunciada pela *baixaria* que modula para o tom relativo maior (La Maior). Mais uma vez, encontra-se o recurso do *acompanhamento* em primeiro plano, deixando a *melodia* entregue apenas ás notas superiores dos acordes. (Ex.12)

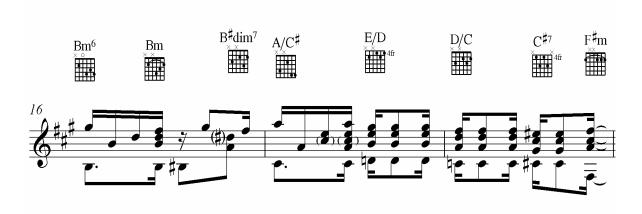
Ex.12 (comp.20 a 24)



A Caminho dos Estados Unidos tem um subtítulo autoral de 'choro moderno'. O violão brasileiro, como hoje se conhece por sua maneira de tocar e pela sonoridade característica, tem também o seu lado seresteiro, brejeiro, mais ligado a uma tradição oral. Essa música, tocada na prática, foi escrita apenas com a intenção editorial de registro de direitos autorais, resguardados pelas editoras musicais. O mais célebre compositor e intérprete desse gênero violão-seresta foi Dilermando Reis (1916-1977). Comenta o professor Ronoel Simões, citando Dilermando: "O Garoto, com esse choro moderno, é um negócio muito sério." (SIMÕES, entrevista, 2007)

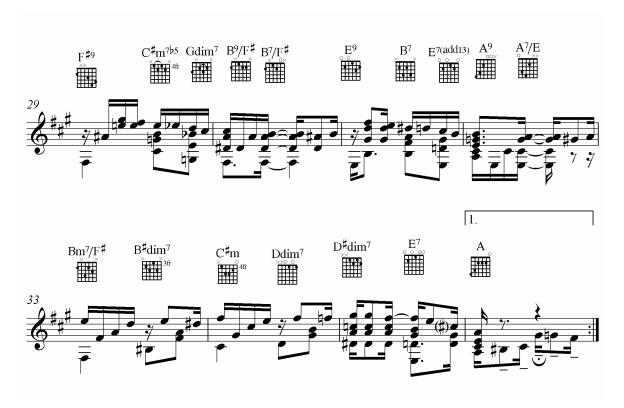
O exemplo abaixo, ainda de *A Caminho dos Estados Unidos*, mostra o 4º segmento da parte A (2º período), onde apontamos, mais uma vez, os compassos 16 e 17 (Ex.5), com modelo de *cromatismo* (que justifica o Re# no acorde diminuto de passagem) seguido de uma sequência de acordes de 7ª de dominante (V7), na 3ª inversão (7ª no baixo) que prepara como dominante substituto (subV) a cadência perfeita (V7-I), para a tonalidade de Fa# menor (tônica do modo menor).

Ex.13



Paralelo ao exemplo acima, extraído do fragmento que encerra a parte B, vemos o princípio do *cromatismo* ser agora ampliado, através da *preparação diminuta* e acordes de 7^a de dominante (2^a inversão) em progressão, alcançando a cadência perfeita que define a tonalidade de La Maior (tônica relativa de Fa# menor).

Ex.14



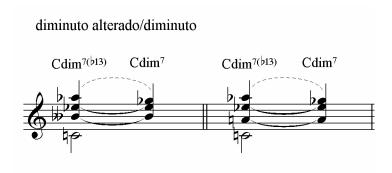
Garoto utiliza um recurso que se torna recorrente em toda a sua obra, notadamente nos choros: o tratamento melódico (dissonância acrescentada ao acorde) do acorde diminuto. O efeito, como já foi observado acima, é de uma *appoggiatura*, resolução descendente da dissonância sobre o mesmo acorde: a 7ª diminuta ou apenas diminuto (na linguagem usual da música popular). Procuramos escrever alguns modelos transpostos (baixo em DO) como padrão do uso do *acorde diminuto alterado*, considerando que sua escrita pode apresentar *enarmonias*⁴ que não mudam a função harmônica do acorde (sibb - la natural). A notação do *acorde diminuto*, muitas vezes, deve seguir esse critério, evitando uma escrita gramatical rigorosa que torna a leitura musical "difícil". Nas partituras de música popular encontramos esta "solução" que indica uma forma prática de notação que

_

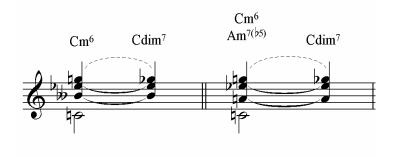
⁴ Notas escritas com alterações (# ou *b*) que podem ser substituídas por outra nota, que representa a mesma altura.

não pode ser invalidada por interpretação teórica baseada nas teorias da harmonia clássica. Seguem, portanto, os exemplos da *condução* melódica do acorde diminuto. (Ex.16a,16b e 16c)

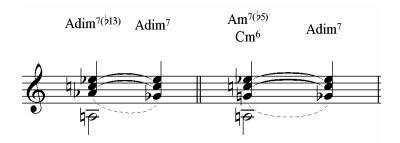
(Ex.16a)



(Ex.16b)



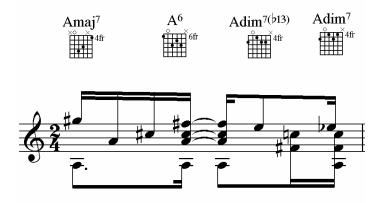
(Ex.16c) - Transposição enarmônica do acorde diminuto.



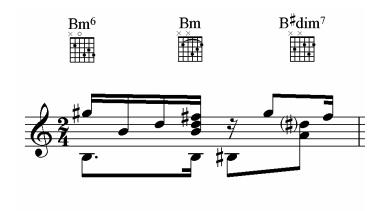
O símbolo das *cifras*, muitas vezes, depende de interpretações equivalentes, que demonstram uma "visão" do acorde segundo a sua inversão ou distribuição de vozes (montagem). Em *A Caminho dos Estados Unidos*, vamos apontar tres ocorrências dos modelos da *condução* melódica do acorde diminuto. (Ex.17, comp.3, 16 e 22, 2º tempo)

Ex.17

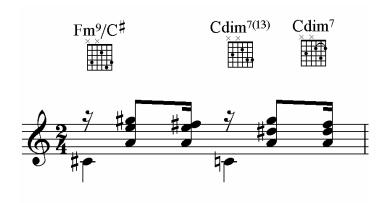
(comp.3)



(comp.16)



(comp.22)



2.2.2 - Carioquinha

"a intuição, por implicar uma relação interna com a totalidade, é algo que ultrapassa o homem, se bem que se dê a partir dele." SILVA (1994, Cap.III, p.288)

O choro *Carioquinha* é considerado um tributo ao compositor Bororó (Alberto de Castro Simões da Silva, 1898-1986) autor de canções de sucesso na década de 30. A melodia de *Da Cor do Pecado*, composição de 1939, é utilizada por Garoto como *citação* ⁵da música de Bororó.

Ex.1



A canção de Bororó segue um padrão estrutural típico da *canção estrófica*; tema em forma de *sentença* – A(a-a') B(a-cadência) – em 4 estrofes (segmentos). O 1º segmento está transcrito no exemplo acima. A *harmonização* é construída a partir de sequências e progressões *estandardizadas*, segundo procedimentos gramaticais da harmonia tonal. Notamos um perfil melódico descendente por intervalos em graus conjuntos. Um motivo de divisão rítmica fica estabelecido no 1º compasso e repetido, como uma "rima", decorrente da estrofe poética da canção: "Esse corpo moreno/cheiroso e gostoso/que você tem..."

 $^{^{5}}$ Referência musical ou $\emph{desenho}$ que se reconhece outra composição, já existente.

Abaixo, vamos estabelecer algumas relações com o choro *Carioquinha*. Apesar das semelhanças evidentes entre as duas peças, Garoto elabora um "discurso" que define o *caráter* próprio do "choro moderno"; o esquema harmônico e a melodia formam uma estrutura entrelaçada e interdependente. Essa música define uma *escrita* própria de Annibal Augusto Sardinha, que propõe um *violonismo* ancorado na *técnica do acompanhamento*, criando uma música em um estilo inovador para o seu tempo.

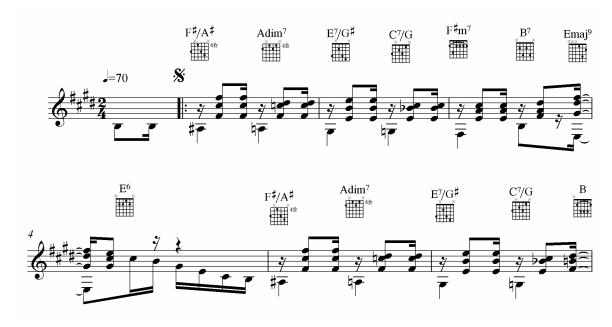
O tema de Carioquinha (Ex.2), lembrando a canção de Bororó pelo contorno melódico muito semelhante, é tratado de maneira muito diversa. Tem início uma progressão modulante que, mais uma vez, segue uma linha de baixo cromática. A tonalidade principal fica definida apenas pela cadência final da frase. Notamos que esse procedimento é recorrente na música de Garoto. Seu estilo pode ser reconhecido. A influência de diversos gêneros da música popular da época coloca sua música em "sintonia" com todas as tendências do momento. Porém, sua intuição permite a criação de uma música que será reconhecida, por gerações futuras, como precursora de novas tendências da música popular e do violão brasileiro.

Ex.2



O esquema harmônico, extraído a partir da partitura transcrita por Paulo Bellinati, (BELLINATI, 1991, vol.1, p.38) está escrito abaixo, na forma de uma *realização dos acordes cifrados*. A partir da música original de Garoto, escrevemos uma proposta de escrita do *acompanhamento*, rítmico e harmônico, com a finalidade de extrair apenas a estrutura dos acordes e as relações das sequências e cadências da harmonia. (Ex.3)

Ex.3



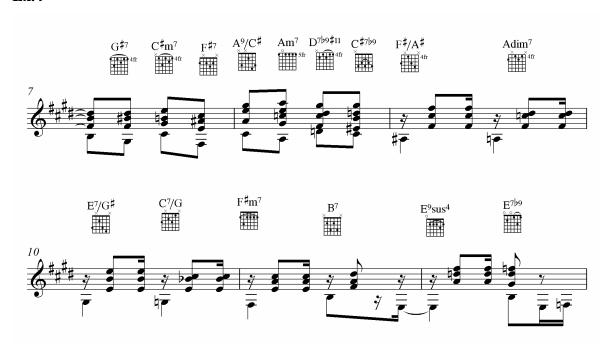
Notamos certos pontos que definem a linguagem musical de Garoto:

- o a melodia aparece como uma espécie de *ornamentação* das notas da voz superior dos acordes da harmonia;
- o a 1ª frase tem início em *suspensão* que demanda uma progressão da harmonia para retornar ao tom principal;
- o uma sequência cromática dos acordes criando *vozes* internas e linha de baixo construída por semitons sucessivos (ascendentes e descendentes);
- o a 2ª frase tem a função de *variação transposta tema*, sendo concluída na *dominante* do II (campo harmônico de *empréstimo modal* (GUEST, 2006, p.11);
- o progressão por *marcha harmônica modulante*, no sentido de criar um "caminho" de retorno pelo *ciclo das quintas* ao tom principal;
- o técnica de *palhetada*⁶, comum aos violões do *jazz*, executada com a unha do polegar da mão direita.

⁶ Toque das cordas com um "plectro" preso pelo polegar e indicador da mão direita.

O *esquema formal* dos compassos 1 - 2 é repetido nos compassos 5 - 6 e 9 - 10. A variante está sempre no 2º segmento das frases (compassos 3 – 4, 7 – 8 e 11 -12) e, nos 4 compassos finais (13 a 16), Garoto "inventa" um elemento novo e de função conclusiva. A forma da *canção estrófica*, da canção popular, ganha um sentido poético novo. Esse "tributo" a Bororó aponta para novos caminhos da *sintaxe* do discurso da música popular.

Ex.4

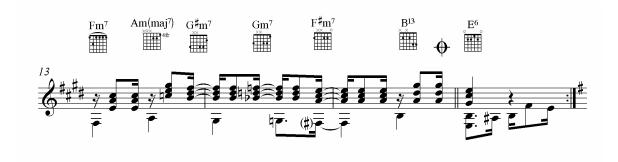


A progressão A⁹/C#- Am⁷- D^{7(b9)#11}- C#^{7(b9)} (Comp.8) é uma *substituição*⁷ da *cadência perfeita*: <u>2^a de Fa#</u> - **subV7**→ (**V**) (7^a de Dominante Substituto do Dominante) - <u>2^a do tom</u> - **V7** (7^a de Dominante) - <u>1^a do tom</u> - **I** (Tônica), na *Tonalidade secundária* de F#Maior. A repetição do 1º frase (comp.9 a 12) *transforma* o acorde de tônica em 7^a de dominante. (FARIA, 1999, p.27).

_

⁷ Progressão de acordes que *substitui* uma progressão harmônica básica.

Ex.5



A passagem cromática descendente, em sucessão paralela de acordes m7, equilibra o esquema de frases em quadratura⁸ e encerra na cadência II-V7/I, concluindo a parte A, do choro.

Carioquinha foi concebido no plano AA-BB-A-Coda, utilizando uma *forma* usual na tradição do choro instrumental. A "segunda parte" da forma ternária, de modo geral, assume um caráter de ampliação tonal: mudança de *armadura de clave* (campo harmônico), utilizando os mecanismos da *modulação*. No entanto, Garoto cria um procedimento "surpreendente" na construção da seção B: a tonalidade de Mi menor (Fa# na clave) é alcançada apenas no seu compasso final (comp.32). O *motivo melódico* do compasso 17 aparece como uma *variação* do motivo inicial, associado com uma harmonia de acordes "quase enarmônicos" ao acompanhamento do tema, seguindo a mesma linha de baixo. Como se diz, na fala coloquial dos músicos, a harmonia "entorta".

Ex.6

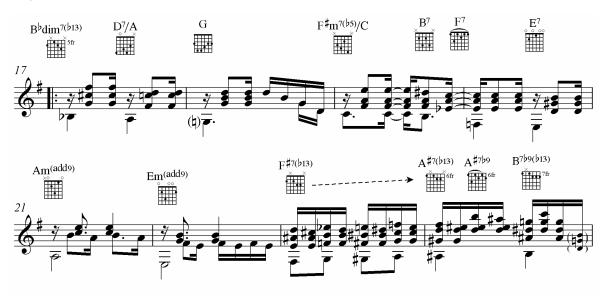


Mostramos, a seguir, a continuação de nosso plano de "realizar a harmonia". Não seria demais ressaltar que a "arte" do *acompanhamento* torna-se uma "técnica" de *composição*. A partir do compasso 21, Garoto abandona a "melodia" e um desenho rítmico

⁸ Frases estróficas de quatro compassos.

é colocado em primeiro plano e a música segue uma progressão cromática em direção ao *ponto culminante* (comp. 24).

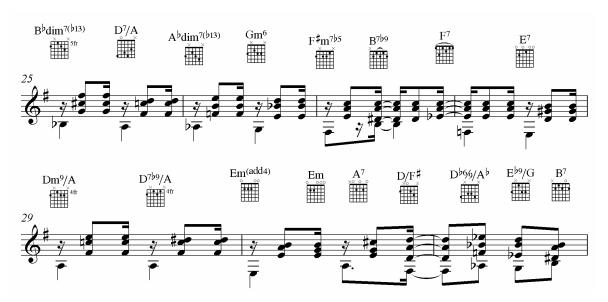
Ex.7



No compasso 24, encontramos o efeito de "acorde fantasma" (re-sol-si), resultante do abandono da mão esquerda do violonista para executar uma brusca mudança de posição. O *ataque* desse acorde deve ser surdo, percussivo, já que não tem função harmônica.

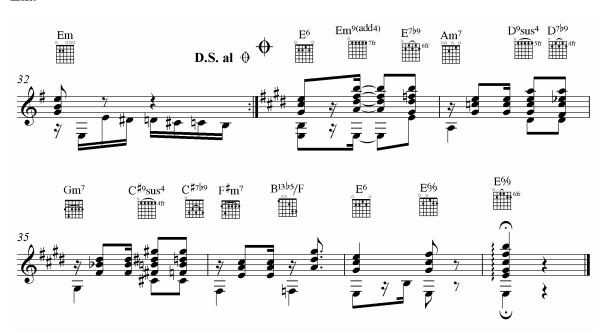
Na seção b de B, temos a recorrência do motivo inicial. A harmonia, mais uma vez cromática, aponta para uma "intrincada" sequência cadencial, no compasso 31.

Ex.8



A *Coda* (comp.33) utiliza o procedimento de *extensão* da parte A, através de uma *marcha harmônica deceptiva* (sucessão IIm-V7, sem resolução). O *cromatismo* originado na passagem de *Gm7* para o acorde de *F#m7* (II grau de Mi) resulta numa "aproximação" ao tom de Mi Maior. A cadência *SubV/I* pontua o final desse "choro moderno".

Ex.9



2.2.3 - Choro Triste N°2

"... a intuição pode simpatizar com o absoluto: assim como este não fabrica produtos, mas os cria a partir da interioridade relativa de cada um, assim também a intuição comunica-se com o interior das realidades intuídas. Assim se compreende que a intuição seja reflexão." (SILVA, 1994, p.288)

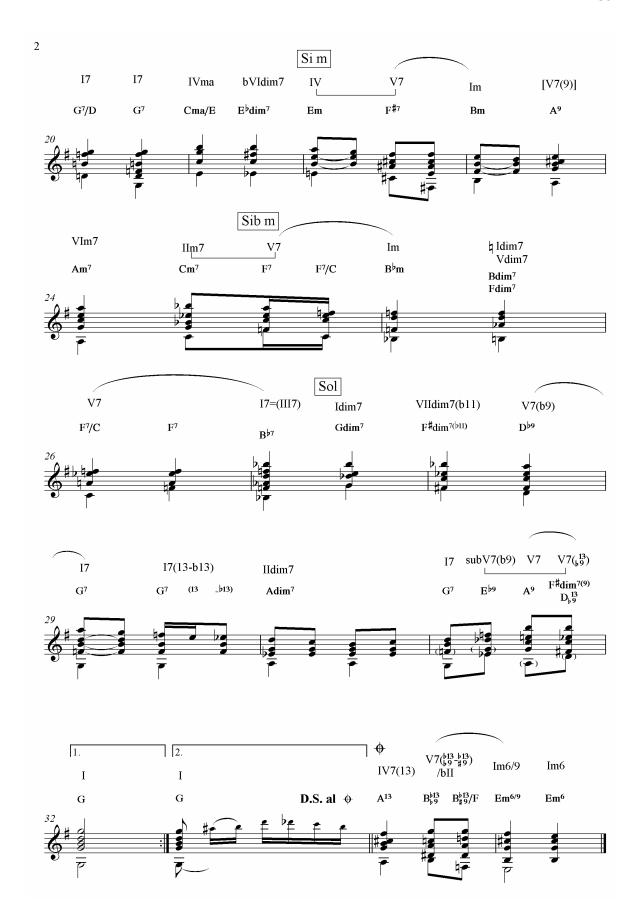
O motivo da *anacruse* do *Choro Triste N°2* reporta, de imediato, ao *baixo* inicial de *A Caminho dos Estados Unidos*. O *desenho* do primeiro compasso apresenta o mesmo perfil, nos dois choros. A diferença está na formação dos acordes; a sequência cromática de acordes diminutos em *A Caminho...* é agora "substituída" por acordes de 7ª de dominante. A cronologia da obra de Garoto exigiria uma pesquisa que não está na dimensão e nos objetivos do presente trabalho. Sabe-se que há uma distância no tempo das duas composições. Garoto era um *improvisador*. Com o violão "em punho", poderia tocar num gesto contínuo de idéias. Suas composições para violão solo evocam momentos de "inspiração" desvinculados de uma produção exigida por uma agenda profissional. Pelo caráter de síntese formal e a densidade de informação de sua música, somos levados a um conjunto inseparável de peças que poderiam ser definidas como *Sinal dos Tempos*, desse tempo de intuição do futuro. (ANTONIO; PEREIRA, 1982)

Elaboramos uma análise de *Choro Triste Nº*2. Um esquema harmônico (acordes classificados em *cifras* e *numerados em graus*) revela as relações tonais e resumem a estrutura da *harmonia* da peça (GUEST, 2006, p.42). A forma *tripartite* (A-BB-A) segue um padrão rigoroso de períodos de 16 compassos. A construção das frases, com extensões assimétricas, é que faz desse choro mais um modelo do chamado "choro moderno". A tonalidade de Mi menor, da parte A, dá margem a um caráter melancólico e nostálgico, que sugere o nome do choro. Nos *enlaces* dos acordes, mais uma vez, recorre-se ao *cromatismo*. A parte B, leva-nos à tonalidade relativa maior, Sol. Essa "claridade" do modo maior é tratada de forma não convencional. Uma *ampliação harmônica* e procedimentos modulatórios criam um caráter instável e vagante. (BUETTNER, 2005) (**Ex.1**)

Choro Triste N°2

Esquema e Análise Harmônica





O esquema harmônico de *Choro Triste Nº*2 segue um critério de *harmonização*, na qual os acordes seguem o pulso da unidade de tempo (semínima). Em alguns momentos, notam-se subdivisões onde ocorrem efeitos de *retardo* e, por vezes, percebe-se uma densidade do movimento dos acordes nas *colcheias* e *semicolcheias*.

As fórmulas cadenciais da harmonia estão descritas abaixo:

o Parte A

1) Acorde de dominante substituto na progressão de dominantes, em direção ao tom principal. (comp.2 e 3)

V7 subV7 Im
$$F^{\sharp 7}/C^{\sharp} F^{7}/C Em$$

2) Preparação diminuta ascendente. O *campo harmônico* da dominante é alcançado, sem resolução. (comp.4 e 5)

IIm7(b5) #IVdim7 V7
$$F^{\sharp}m^{7(\flat5)}/A \quad A^{\sharp}dim^{7} \qquad B^{7}$$

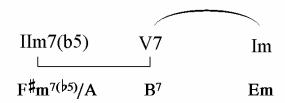
3) O acorde diminuto auxiliar (G#dim7=Edim7) movimenta a preparação secundária da subdominante, La menor. (comp. 6 e 7)

#IIIdim7 V7 IVm
$$G^{\sharp}dim^7$$
 E^7 Am

4) Marcha harmônica modulante deceptiva (sem resolução). O padrão IIm7-V7 (modo maior) é seqüenciado ($Fa\ meio\ diminuto\ e\ Si\ com\ 7^a$ - Mi menor). (comp.7 – 9)

IVm7 V7 IIIm7 V7 IIm7(b5) V7
$$Am^7 D^7/A Gm^7 C^7/G F^{\sharp}m^{7(\flat 5)} B^7$$

5) Cadência perfeita (modo menor). (comp.9 e 10)



6) O acorde alterado (diminuto auxiliar) é utilizado com *appoggiatura*, retardo do acorde de 7 *de dominante*. (com.11)

IValt
$$V7(b13)$$
 $V7$

Aalt/C $B^{7(b13)}$ B^7

7) Preparação de dominante secundária para o IV grau menor - cadência *plagal* (IVm/ Im) - resolução (D7)-D7/ T. (comp.12 – 16)

IVm7(b5) V7(b9) IVm6(7-8) Im(7-8) IV7(13) V7(
$$^{b13}_{b9}$$
) Im

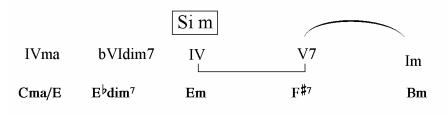
Am^{7(b5)}/E E^{b9} Am^{6(7_8)} Em^(7_8) Am¹³ B^{b13}_{b9} Em

o Parte B

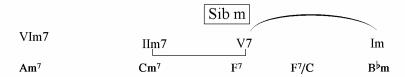
8) Esquema harmônico em frases "rimadas" – preparação dominante e diminuto auxiliar - preparação cadencial para *tônica* com função de *dominante*. (comp.17 – 20)

Sol	V7	Vdim7	V7	V7	I7	Idim7	Ι7	Ι7
	D ⁷ /A	G [‡] dim ⁷ Ddim ⁷	D ⁷ /A	\mathbf{D}^7	G^7	Gdim ⁷ D ^þ dim ⁷	G ⁷ /D	G^7

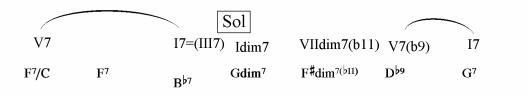
9) Modulação para Si menor. (comp. 21 – 23)



10) Modulação para Sib menor (IIm7), acorde de empréstimo modal (AEM) de Sib maior. (comp.24 e 25)



- 11) [V7(9)] A9 acorde de dominante interpolado. O acorde de La menor "aproxima" a tonalidade de Sol maior. (comp.25 2° tempo)
- 12) Modulação para Sol maior (suspensivo), com função de *dominante*. (comp.26 29)



13) Notas melódicas de passagem (13-b13). Preparação diminuta (Adim7=F#dim7) e sequência cromática com preparação subV para Sol maior (tonalidade da parte B).(29-32)

I7(13-b13) IIdim7

$$G^7$$
 (13 $_{-}$ b13) Adim7

 G^7 (13 $_{-}$ b13) G^7 E^{b9} A^9 F^{\sharp} dim $^{7(9)}$ G^{13} G^{13} G^{13} G^{14}

14) **Coda** – [7(AEM) - V7(subV7) / T6/9] acorde de *sexta aumentada*, fusão da função da *subdominante* com a *dominante*.

2.3 – Choros Enigmáticos

"Ir adiante da consciência instrumental significa alcançar a presença; recuar para aquém da consciência subjetiva significa recuperar de alguma maneira o nível intuitivo de coincidência com a consciência em geral, espírito e duração." (SILVA, 1994, p.287)

Garoto foi um "músico profissional". Esse termo, usado de forma corriqueira, pretende diferenciar os músicos diletantes, amadores, dos que atuam como profissionais da música. Esse critério não deveria subentender uma escala de valor artístico do músico, o que tornaria subjetiva e, muitas vezes, preconceituosa, essa classificação.

Garoto foi um músico profissional, na escala mais alta do reconhecimento artístico de seu trabalho. Devemos notar que o "mistério" que envolve a cronologia das composições de Annibal Augusto Sardinha está relacionado à sua intensa atividade como multi-instrumentista, sempre requisitado para realizar funções imediatas, nas rádios e gravadoras. Sua discografia demonstra uma atividade contínua e intensa, que espelha um músico de grande competência, como solista, acompanhador e arranjador.

Procuramos reunir, nesse capítulo, os *choros enigmáticos*: *Enigma, Nosso Choro* e *Sinal dos Tempos*. Essa classificação não está associada a algum "mistério", ou algo a ser decifrado; talvez, alguma "harmonia secreta" que possa ser ainda ser "descoberta"?

Os *enigmas* de Garoto são, como nos *choros modernos*, "... *coisa muito séria*" (Dilermando Reis, in SIMÕES, entrev.). Este trabalho deve-se concentrar nos aspectos musicais internos de cada uma dessas peças. Um ponto em comum entre esses *choros* é que se pode recorrer aos manuscritos autorais. As idéias composicionais dessas três músicas, em particular, estão elaboradas em detalhes de escritura que exige uma partitura completa, para violão solo. Um rompimento estético ao choro tradicional está aqui estabelecido. Uma postura técnica avançada, por parte do intérprete, exige um *violonismo* muito particular.

-

⁹ O virtuoso guitarrista Frank Zappa (1940 –1993) lançou, em 1981, uma música instrumental: *Variations On The Carlos Santana Secret Chord Progression* (Variações sobre a Secreta Progressão Harmônica de Carlos Santana), música de humor e ironia, marcante em personalidades musicais inquietas, tal como em *Ein musicalischer Spass* (Uma Brincadeira Musical) de W. A. Mozart (1756-1791).

2.3.1 - Enigma

Esse choro reveste-se de alguns "mitos". O manuscrito original está na em *Sib menor* e, segundo o maestro Radamé Gnattali (amigo íntimo de Garoto), foi escrito para piano. (BELLINATI, 1991, vol.2, p.38) Paulo Bellinati decidiu pela transposição para *La menor*, mais adaptada às *cordas soltas* do violão. Observa-se a ausência de *armadura de clave* na partitura de Garoto. Abaixo (Ex.1), mostramos a 2ª versão original e, a seguir, a possibilidade de escrita em dois pentagramas, para piano (Ex.2).

Ex.1





Ex. 2 (trecho para Piano de *Enigma* feito a partir do original por Celso Delneri)

"Finalmente, a terceira e última região da técnica é a solução pessoal do artista no fazer a obra de arte. Esta faz parte do 'talento' de cada um, embora não seja todo ele. É de todas as regiões da técnica a mais sutil, a mais trágica, porque ao mesmo tempo imprescindível e inensinável" (ANDRADE, 1963, in O baile das Quatro Artes, p.15)

Os choros enigmáticos são exemplares únicos de um talento espontâneo e ao mesmo tempo consciente. Uma música que se apóia numa tradição histórica e numa prática cotidiana, é de se "imaginar" pouco espaço para invenção do novo, do futuro. Garoto encontra esse momento nessas peças. Todo o "conhecimento" parece confluir para a concepção de uma música que inaugura o moderno violão brasileiro. Até mesmo a indefinição das datas dessas composições, colabora para que as composições de Annibal

Augusto Sardinha sejam o registro concentrado de uma *vivência* que se transforma em *criação*.

Na definição de códigos autorais da música de Garoto, notam-se procedimentos recorrentes que aparecem como *gestos violonísticos*; como se fossem "peças de encaixe", elementos que podem sempre ocorrer para movimentar as *vozes internas* dos acordes ou progressões harmônicas realizadas com "engenhosidade".

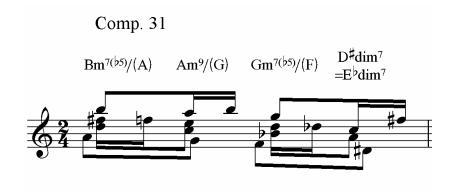
Enigma deixa algumas dessas "digitais" que identificam a música de Garoto: notas de passagem cromáticas ascendentes que valorizam as harmonias dos acordes de 7ª de dominante.

Ex.3



As cifras deixam clara a sequência encadeada por notas de passagem cromática ou dissonâncias de adorno. (Ex.4) A técnica da harmonia, da sucessão melódica dos acordes, não é tratada como polifonia de vozes. Esse movimento interno dos acordes produz um "efeito" de ornamentação dos acordes. Um timbre, no sentido gráfico da palavra, produz uma mobilidade sonora muito particular da música de Garoto. A densidade vertical dos acordes é compensada por uma linearidade interna, formando um jogo rítmico, subdividido, do balanço do choro.

Ex.4



"Uma teoria não tem sentido para além da medida que ela encontra os fatos; é pela experiência que ela se verifica." (BOULANGER., in CHAILLEY, Paris, 1947)¹⁰

Ainda, a respeito da passagem do exemplo 4, a sonoridade e a *digitação*¹¹ ficam estampadas como uma "marca d'água" da música de Garoto. Quase de forma "inconsciente", Paulo Bellinati, *inventa* os compassos finais do arranjo de *Gente Humilde*, estabelecendo uma "*conexão entre o passado e o futuro da música brasileira*". (BELLINATI, 1991, p.36 e 41) Observamos a simples transposição (4ª acima) e a notação proporcional das figuras de divisão, ampliadas para o compasso 4/4, num processo que explora a técnica do *violão acompanhamento*. (Ex.5) Aqui, os conceitos de arranjo e composição estão plenamente integrados, indivisíveis.

Ex.5





.

¹⁰ "Une théorie n'a de sens que dans la mesure ou elle rencontre des faits; c'est par l'experience qu'elle se verifie."

¹¹ Técnica de execução da mão esquerda.

A harmonização de acompanhamento prevalece na concepção sonora desse choro. Um estilo, utilizado como "segundo plano" da música, adquire uma textura que determina a sonoridade da composição. Elementos da gramática harmônica da música popular urbana percorrem a construção de toda a peça. A ocorrência de acordes com notas cromáticas acrescentadas, progressões em quintas perfeitas ou quintas diminutas, acordes substitutos, acordes de empréstimo modal, cadências perfeitas e deceptivas, modulação transitória, tríade do segundo grau abaixado (bIIm) ou sub V, são alguns recursos que poderíamos apontar nessa obra. O mais importante, já observado, é que Garoto utiliza a técnica do acompanhamento como fator poético de sua música, como marca de sua arte.

Vejamos outra *passagem* que evidencia o caráter do *violão acompanhador*, em *Enigma*. (Ex.6) Nota-se, mais uma vez, uma escrita *pianística* do trecho.

Ex.6



No manuscrito, observamos a *fórmula de compasso* 4/8. O pulso subdividido da *unidade de tempo* fica adaptado de forma natural ao espírito do choro lento. Sugerimos um *ritornello* da parte A, considerando que a densidade da estrutura harmônica dessa seção deve estar em equilíbrio com a repetição da parte B. A Coda assume um efeito comum na obra de Garoto: cadência final em *retardo*, sucessão de acordes que *resolvem* pouco a pouco as dissonâncias. Observa-se o *acorde aumentado* com caráter de *Tônica*. O pentagrama *ossia* pode ser empregado como extensão da frase final, na intenção de deixar um "*ponto de exclamação*" no acorde *aumentado com* 7ª *maior*.

Ex.7



A construção da parte B, resume a sintaxe de acordes, cadências, sequências e progressões da harmonia em expansão cromática. A *quadratura* do período (antecedente/conseqüente) e um discurso fluente, apesar do estilo *improvisativo*, são características de um *virtuosismo* composicional, um domínio seguro da *invenção* do novo.

Ex.8



A existência de elementos pontuais na obra para violão solo de Garoto, não somente nos choros, permite "visualizar" um conjunto de diversos objetos unidos por um mesmo traço pessoal. Pela imprecisão do registro das datas das composições ou gravações, percebemos um painel de uma vida profissional intensa, na qual os impulsos de "criação" misturavam-se aos improvisos do músico das rádios e gravadoras da época. Uma classificação sistemática dessa obra, tal como encontramos nos compositores nos quais se observa um "fôlego" poético em fazes, em momentos que se superam e muitas vezes são contraditórios, no caso de Garoto, poderíamos cair em uma argumentação forçada. Uma analogia entre sua música e seu estilo deve levar em conta o contexto social da música popular urbana, onde percorremos um território de produção artística, comum a uma classe de profissionais, que evoca um meio de produção, muitas vezes, "utilitário". Esse termo poderia estar associado a qualquer manifestação artística, mesmo aquelas que pretendem se abster de tal emblema. O vínculo entre utilidade e consumo não pode se elevar a um critério de valor da Arte. As categorias estéticas podem carregar conceitos fechados e preconceituosos, além de construir princípios teóricos inadequados como ferramenta de análise sociológica.

"... felizmente, a obra magistral do fundador do violão moderno brasileiro (coinventor, aliás, da música moderna brasileira) persiste, por usar beleza e força expressiva, sua novidade incorruptível." (DIAS, in CD, RGE, 1998)

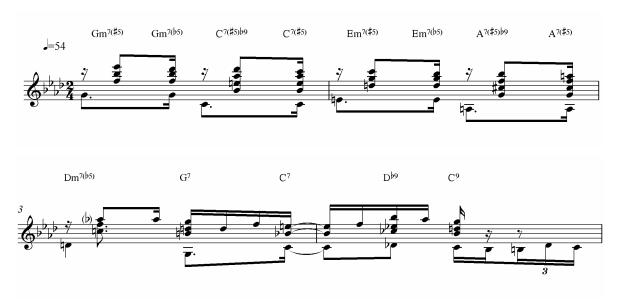
Os textos e artigos *jornalísticos*, como referenciais diretos do cotidiano, de um tempo vivido ou *relido*, são fontes históricas produzidas na mesma esfera do acontecimento comentado ou *criticado*. O conceito de *valor de uso* assumiu novas possibilidades, o que demonstra o caráter evolutivo da história estar vinculado ao desenvolvimento das forças produtivas; podemos observar uma discrepância entre *possibilidade* e *realidade*. (DELNERI, in *Agnes Heller*, resenha, 2007)

2.3.2 - Nosso Choro

A trilogia dos de *choros enigmáticos*¹² é caracterizada por um *timbre*, uma sonoridade peculiar. Garoto emprega de forma sistemática uma harmonia resultante de acordes alterados (#5,b5); 7ª de dominante com dissonâncias acrescentadas (9,b9-11,#11-13,b13); cadências *IIm7-V7*, sem resolução (deceptivas); acordes de dominantes com função de tônica; procedimentos que aproximam sonoridades da música de Debussy, do *jazz* e da música brasileira. Consideradas as diferenças estéticas da música *erudita* e *popular*, os materiais *paradigmáticos* (modelos, padrões) podem transitar livremente nos diversos estilos. A expansão do campo harmônico, tonalidade *aberta*¹³, e efeitos *retardantes* são características comuns a esses choros. A "montagem" dos acordes, por intervalos de *quarta*, vem colaborar de forma decisiva para a sonoridade única de *Nosso Choro*.

Os dois compassos iniciais, apresentam a *ideia temática* da composição. A fórmula *IIm7-V7*, seqüenciada no intervalo de 3^a menor descendente, cria o efeito de uma marcha harmônica vagante. Os compassos 3 e 4 apresentam uma resolução (dominante e subV) sobre um acorde de dominante (\mathbb{C}^9) com função de tônica. (Ex.1)

Ex.1



¹² Enigma, Nosso Choro e Sinal dos Tempos.

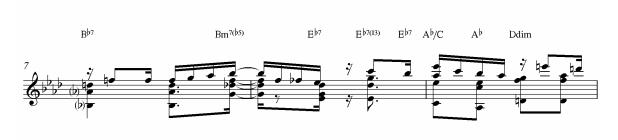
Os compassos 5 e 6 colaboram com *intenção* de criar um plano harmônico "enigmático", com cadências de *engano* (deceptivas) ou "desvios" inesperados. Nota-se uma preparação, agora para *Sib*, seguindo o mesmo padrão cadencial dos compassos anteriores.

Ex.2

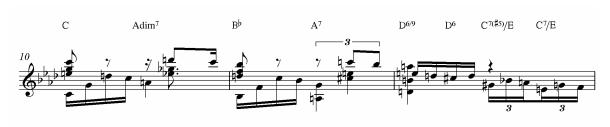


Uma marcha harmônica modulante (progressão de dominantes) confere um caráter de desenvolvimento e ampliação do campo harmônico principal (Lab maior ou Fa menor): $C^7 \rightarrow F^7 \rightarrow Bb^7 \rightarrow Eb^7$. A resolução em Lab maior (comp. 9) é abandonada e extendida.

Ex.3



Nos compassos 10, 11 e 12, observa-se uma progressão cromática $[dim^7, (subV)V^7]$ com resolução de dominante em Re maior. A baixaria 14 (tercinas do comp.12), com função de ponte entre as frases, é realizada sobre a escala do acorde de $C^{7(\#5)}$ (mixolídio alterada). **Ex.4**



¹³ Manuscritos sem *armadura de clave*.

¹⁴ Linha melódica de *baixos*, comum ao acompanhamento dos violões do *choro*.

Sem preparação, segue-se uma *progressão cromática*, conduzida pela *linha de baixo*, descendente, no sentido preparar o *tema consequente*, re-exposto a partir do compasso 17.

Ex.5



A *quadratura* (frases de 4 compassos), da forma clássica do *tema*, está resumida na re-exposição. O compasso 24 une-se, com uma *cadência perfeita* (*Eb*⁷- *Ab*), à frase conclusiva em *Fa menor*, da parte A.

Ex.6



A parte B estabelece um contraste pela "oposição" conceitual com A. O centro tonal Lab maior adquire maior equilíbrio. Por outro lado, a informação motívica e uma melodia de estilo improvisativo percorrem toda a seção B.

A progressão diminuta $Ab^{ma7} - E^{9(13)}$ (comp.29) cria um efeito de afastamento cromático da escala de Lab maior (4 bemóis) para o modo Mi mixolídio (3 sustenidos), oposto pelo *trítono*. Os compassos 30 a 32, retornam ao centro tonal Lab maior, através da *cadência clássica* $IIm^7 - V^7/I$. Afirmação da tonalidade de Lab maior.

No compasso 32, uma melodia de ligação (ao estilo do choro) procura manter o efeito da *tônica* Lab maior. A partir do compasso 33, bequadros ocorrentes alteram a *armadura de clave*. Uma preparação modulatória, utilizando a cadência $\text{IIm}^7 - \text{V}^7/\text{I}^{\text{ma}7}$, está agora na escala de Do maior e, na sequência, a frase direciona-se para La menor (relativa de Do maior – escala menor harmônica).

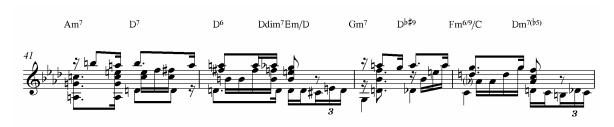
Os compassos 37 a 40, estão interpolados na *quadratura* da forma da parte B. Um frase ascendente, onde o ritmo é alargado e a densidade dos acordes de 6 notas, tocados em arpejo, intensificam a dinâmica para o ponto culminante, no acorde de Mi^{6/9}, *antípoda* (trítono) de Lab maior. O arpejo ornamentado descendente dilui as tensões.

Ex.7



O *consequente* do período (comp.41 a 48) inicia-se com uma *marcha harmônica* (ciclo das 5^{as}), progressão da cadência $IIm^7 - V^7$, em sequência. A "rima" da melodia do 1° segmento (comp.41 e 42), transposto um tom abaixo (comp. 43 e 44) fazem reaparecer os acidentes reb e lab, num procedimento cromático de reaproximar o tom de Lab maior.

Ex.8



Os 4 compassos finais, da parte B, apresentam o efeito retardante das *appoggiaturas* (resoluções de dissonâncias), recurso recorrente na música de Garoto, e concluem através da relação *diminuta* da harmonia ($B^7 - Eb^7$), a tonalidade de Lab maior. Notamos que as notas mi_{\(\beta\)} e la_{\(\beta\)} (cordas soltas) criam um efeito de sobreposição da 7ª de dominante (Eb^7) e a *antitônica* (Mi).

Ex.9

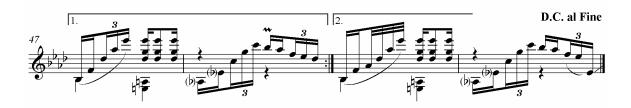


O manuscrito de Garoto, apresenta uma notação que poderia ser adotada numa interpretação. Como existem registros gravados pelo autor dessa peça, também são observadas diferenças de execução dos trechos apontados abaixo (Ex.10 e 11)

Ex.10



Ex.11



2.3.3 – Sinal dos Tempos

"Dentre os 'choros' compostos por Garoto, esse pode ser considerado o mais audacioso para o seu tempo. Garoto provou com essa peça, ocupar definitivamente uma posição de vanguarda aos seus contemporâneos. Na segunda parte, a linha do baixo é executada com o polegar (mão direita) e caracteriza um estilo típico de tocar o choro brasileiro." (BELLINATI, vol.1, p.43, 1991)

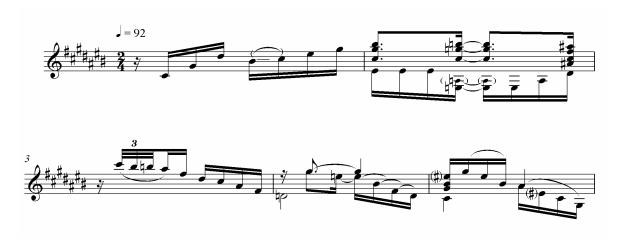
Estamos diante de uma música que está na confluência das formas livres da música erudita, do estilo bebop do Jazz da década de 50 e da música brasileira. Sinal dos Tempos é uma composição atemática¹⁶. Um discurso de gestos, construído numa sintaxe de imprevisibilidade de motivos. Os desenhos são justapostos, ora sequenciados ora expandidos. A estrutura harmônica utiliza acordes e cadências já explorados em Enigma e Nosso Choro. Porém, esses acordes adquirem um timbre em si mesmos, como aglomerados de sons que obedecem uma montagem e tessituras muito particulares. A armadura de clave de Do# maior (7 sustenidos) parece indicar, mais do que uma cor tonal, uma "geometria" violonística, encontrada no repertório do violão erudito do século XX. A apresentação da mão esquerda sobre o braco do violão está condicionada ao timbre, resultante da montagem dos acordes, escalas de estilo improvisativo e a utilização de translado (mudança de posição) pararelo, de efeito sonoro que ultrapassa as "necessidades" gramaticais da harmonia. Uma nova música surge sem, no entanto, abandonar as raízes do choro e da música popular urbana. Garoto não pretendia romper laços estéticos. Esse choro enigmático nos deixa a impressão de um tempo futuro que precisou ser percorrido por violonistas e compositores, para resgatar o vazio de seu desaparecimento inesperado.

¹⁵ "Among all the 'chôros' Garoto composed, this can be considered the most audacious for those days. Garoto definitely proved that he stood in the forefront of his contemporaries with this piece. In the second part, the bass line are played with the thumb and denote a very typical Brazilian style of playing chôros."

¹⁶ Ausência de tema melódico onde se esperaria que houvesse. (GRIFFITS, 1995, p.8)

No esquema harmônico de *Sinal dos Tempos*, observamos que a estrutura das sequências e progressões dos acordes abandonam radicalmente a construção de frases simétricas e consequentes. Uma *anacruse* melódica (comp. 1) dá o "impulso" para uma frase (comp. 2 a 5) que afirma o acorde de Cma (Do maior com 7ª maior). O discurso, estabelecido na peça, cria um efeito de "dúvida". Uma oposição semântica é instaurada e o *gesto* adquire função de *signo*. O material sonoro abandona qualquer princípio de *fraseado* vocal, de inflexão expressiva da música vocal (POUSSER, 1972, p.11). Acordes em *bloco*, repetições de caráter rítmico, arpejos com notas *ornamentadas* (guitarra *jazz*), progressões de dominanates *alteradas*, *baixos* de acompanhamento, tudo colabora para o *timbre*, a qualidade de emissão sonora. Essa peça, de discurso entrecortado de frases desproporcional, também demonstra um *espírito* forte e intenso e um andamento *rápido*, *com brio*, característico das *Toccata*, *Fantasia*, *Capricho* ou *Impromptu*¹⁷ (*circa* = 92).

(1) Sinal dos Tempos (transcrição de Paulo Bellinati)



(2) Esquema harmônico

¹⁷ Formas musicais de estilo improvisado e virtuosistico (ZAMACOIS, 1975, p.229 - 231)

_

Vemos, no trecho abaixo (comp. 6 a 9), a repetição estrita da harmonia e do mesmo *desenho*, equilibrando com a fragmentação dos compassos iniciais. O discurso adquire um novo "fôlego". As *cifras* consideram as possíveis enarmonias existentes na escrita da partitura e o *símbolo* do acorde.

(1)



(2)

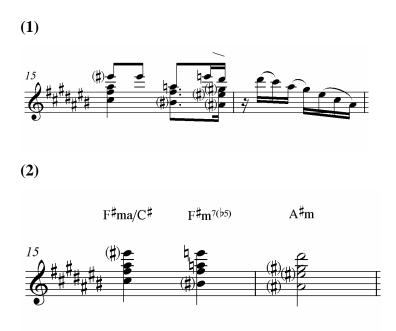


A frase de direção ascendente (comp.10 a 14), em *progressão de dominantes*, atinge o ponto culminante que se "dilui" num arpejo descendente que utiliza sons *harmônicos* num efeito decrescente da *dinâmica*. As direções de *tessitura*, densidades dos acordes, ritmo das "transformações " harmônicas e células de *escalas* são indicativos de uma variação de *intensidades dinâmicas* que pode ser incorporadas na interpretação dessa peça.

(1)



Mestre da *arte do acompanhamento*, Garoto lança mão de um recurso da construção de acordes em bloco, na 4 cordas mais agudas do violão (1, 2, 3 e 4). O encadeamento *cromático* e a ausência do *baixo*, além do efeito do *glissando*, denotam uma intimidade do compositor com os "sotaques" da música do seu tempo. (comp. 15 e 16)



O campo harmônico da Tr (Tônica Relativa) é alcançado. A sequência de preparação subV dá início a um gradativo retorno ao tom principal. (comp. 17 a 20)

(1)

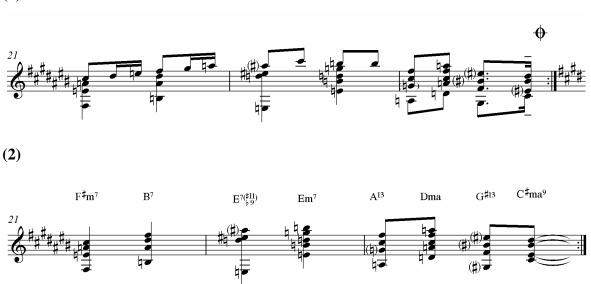


 $A^{\sharp}m^{11}$ $A^{7(\flat 5)}$ $G^{\sharp}ma$ $G^{\sharp}m^{11}$ $G^{7(\flat 5)}$ $F^{\sharp}ma$

(2)

A subdominante menor (F#m⁷) faz a enarmonia como Acorde de Empréstimo Modal [AEM] (GUEST, 2006, vol.2, p.11) que prepara a tonalidade de Mi menor (homônima à parte B). No compasso 23, uma dominante de passagem (V¹³ - subVma) prepara em progressão diminuta a resolução V¹³/ Ima⁹.

(1)



A parte B de Sinal dos Tempos é sinalizada pela armadura de clave da tonalidade mediante (Mi Maior). O motivo melódico do baixo é sequenciado cromaticamente. Essa mobilidade do baixo está sobreposta a uma harmonia estática do mesmo acorde aumentado: la, do#, mi# (comp. 26 e 27). O timbre desse acorde irá percorrer toda a 2ª parte da peça, a parte B. No compasso 28, temos a resolução cromática (Aaum/F#→Eaum), onde o acorde de tônica é quebrado em arpejo, imobilizando o tempo, criando um espaço "meditativo". É evidente o efeito de assimetria da métrica binária, proveniente do desenho arpejado, deslocado da métrica do compasso 2/4. Nos compassos 34 a 37, temos uma interpolação, de forte caráter rítmico. Uma célula sincopada alterna os acordes: A#m^{7(b5)}- A^{7(b5)}. No compasso 36, o acorde A^{9(b5)} é imobilizado. O pulso contínuo das semicolcheias no baixo, intensifica a tensão e prepara (acorde Sub V) a dominante suspensa G#9, sem resolução para a mediante, de Do# maior.. O motivo anacrúsico do compasso 24, faz a ligação para a repetição dos 5 compassos iniciais, como um elemento consequente. A "interjeição" do acorde de Am^{6/9(#11)} cria uma expectativa que é resolvida de forma abrupta, numa *cadência* de engano (G#9→Eaug) para o acorde de E aumentado, com função de tônica. A Coda (comp.45 a 48) reafirma o acorde C#ma⁹, diluindo o ritmo intenso de toda a peça.

Sinal dos Tempos – parte B



Nos compassos finais de *Sinal dos Tempos*, ocorre um *glissando* que aborda uma mesma postura da mão esquerda no braço do violão. Uma sobreposição de 4ªs justas (intervalo da afinação natural do violão) forma um acorde (mi#, la#, re#) que percorre uma extensão também de 4ª justa. O resultado harmônico é de uma *inversão* das notas do acorde. Um *gesto instrumental* com caráter "humorístico" traduz um certo traço de ironia e prazer, como se tudo terminasse numa brincadeira divertida. Esse procedimento identifica a intimidade de Garoto com o violão. Vejamos que o conceito de *gesto* poderia ser identificado pela "espontaneidade" das mãos ao tocar um instrumento. Novas sonoridades e timbres são, muitas vezes, resultados de movimentos espontâneos dos dedos.

A forma *Estudo*, pela sua característica de desenvolver um motivo ou *desenho*, aproxima-se do conceito de *Prelúdio*, no sentido mais moderno do termo, como peça descritiva e *atemática*. A coerência das formas improvisativas decorre do *gesto instrumental*. O compositores violonistas, apoiados na "geometria" do violão, puderam se valer desse recurso, para a descoberta de novas sonoridades e explorar as possibilidades técnicas do idioma instrumental.

Abaixo, mostramos o trecho final do *Estudo Nº*2, de Abel Carlevaro (1916-2001), baseado no movimento transversal dos dedos 1,2,3 e 4 (mão esquerda). A correspondência com a mão direita está na sequência *p,i,m,a* (ascendente) e *a,m,i,p* (descendente). A sonoridade dessa peça é surpreendente e os acordes resultam da simples posição dos dedos na escala, sem significado harmônico tonal.



2.4 – Choros Típicos

O *choro*, nas suas origens, era executado por uma flauta, um cavaquinho e um violão. A fórmula da *melodia acompanhada* estava contida no papel de cada instrumento. A flauta na *melodia*, o cavaquinho no *centro* e o violão nos *baixos*. A leveza rítmica e a fluidez melódica são características essenciais da interpretação do *choro*. A transparência desse trio, de timbres, tessituras e funções específicas, colaboraram para que o estilo do choro se desenvolvesse até os nossos dias. Nas *rodas de choro*, outros instrumentos foram acrescidos, aumentando a *orquestração*. O conceito musical do trio deveria ser mantido como a estrutura funcional dessa música.

O piano foi sempre um instrumento que poderia resumir o efeito orquestral de uma peça. As partituras do choro antigo foram escritas originalmente para piano, até mesmo com intuito editorial. Compositores pianistas sempre se valeram dos recursos sonoros e técnicos do piano que, com total eficiência, presta-se à execução do *choro*: melodia para a mão direita e acompanhamento rítmico de baixos e acordes para a mão esquerda.

Heitor Villa-Lobos (1887-1958) esteve sempre envolvido nas formações populares do *choro*. Músico de impetuoso talento criativo e de consciência estética sempre renovada, soube aprofundar seus estudos da música clássica e erudita sem perder contato com as origens da música popular, em especial do *choro*. Em 1920, escreve um choro para violão solo, em homenagem a Ernesto Nazareth (1863-1934). Essa peça deu origem à série dos 14 *Choros*, obra de grande fôlego, para diversas formações instrumentais e vocais. A impressão da Editora Arthur Napoleão Ltda., do Rio de Janeiro, mostra o título *Choro Típico Nº1*. A classificação de *Choros Típicos* aos choros de Garoto é apenas referencial e sugere uma música mais próxima da tradição do *choro antigo*.

Tristezas de Um Violão (Choro Triste nº1), Jorge do Fusa e Gracioso estão aqui reunidos por um critério poético que tem relação com uma música inovadora que, ao mesmo tempo, não deixa de lado a tradição do choro tradicional, fundamento de toda a criação musical de Annibal Augusto Sardinha.

2.4.1 – Tristezas de um Violão (Choro Triste Nº1)

Choro Triste Nº1 é uma peça exemplar do equilíbrio da arte da composição e da técnica violonistica de execução. "É quase impossível escrever bem para o violão sem ser capaz de tocar o instrumento" (BERLIOZ; STRAUSS, 1991, p.145). O violão, nessa peça, contém todos os elementos que mantém o "jogo" entre melodia e acompanhamento, criando um efeito instrumental que, tal qual a música para violão de Heitor Villa-Lobos, temos a sensação da música plena, sem necessidade de novos arranjos ou transcrições. Estamos lidando, novamente, com uma música da qual temos apenas um registro fonográfico do próprio autor.

Tristezas de um Violão, talvez seja a música mais executada de Garoto, nas mais variadas formações. Recuperar o modelo original do compositor, neste caso, foi de fundamental importância para termos a ideia de sua música para violão.

O plano formal desse choro segue os padrões convencionais de construção de frases de 4 compassos. A estrutura harmônica está estabilizada na tonalidade de La menor, na parte A. O motivo da *anacruse* é seguido por uma condução melódica que se repete nas três primeiras frases. O *tema* em forma de *sentença clássica*, sem transposição, poderia ser interpretado como monótono. No entanto, a variação do segmento que sucede cada repetição cria o contraste necessário para o interesse sempre renovado do discurso musical. A parte B inverte o plano melódico para os baixos e segue uma textura onde a condução harmônica sobressai. Notamos que a linha melódica mais aguda assume um comportamento harmônico em contraste com a curva linear da primeira parte do choro. A "simplicidade" dessa peça é resultante de uma técnica de *escrita* sofisticada e madura

Esse *choro* foi motivo de nossas observações sobre as edições que não obedecem a um rigor de se manter a identidade da composição original. A transcrição fiel da execução de Garoto transmite a importância dessa música, como mais um dos marcos iniciais do *moderno violão brasileiro*. Mesmo que um manuscrito autógrafo não tenha sido encontrado, a gravação ao violão de Annibal Augusto Sardinha transparece, com clareza e precisão, a sonoridade de um verdadeiro *virtuose* do instrumento e demonstra, com detalhes, um compositor em pleno domínio de suas intenções estéticas.

Tristezas de Um Violão

Transcrição de Paulo Bellinati (gravação do autor na casa do Prof. Ronoel Simôes, em 1950)

(Choro Triste N°1)

GAROTO (Anibal Augusto Sardinha)













2.4.2 – Jorge do Fusa

Choro concebido na forma estrita da *canção ternária* (A-B-A). A seção A é construída no tipo *período* clássico: *antecedente e consequente*, na *quadratura* de 16 compassos.

Esquema Formal e Análise Harmônica

Parte A – Re maior

- o Proposição compassos 1 a 4 { $Ima_3 bIdim/IIm^7 V^9/Ima /Ima (V^7)$ }
- o Contraste compassos 5 a 8 { $IIm^7 (V)/Vm^7 /(V^7) /V^{9(b5)}$ }
- o Proposição (repetição) comp.9 a 12 { $Ima_3 bIdim/IIm^7 V^9/Ima /Ima (V^7)$ }
- Cadência compassos 13 a 16 { $IIm^7 (subV^9)/Ima (V^7)/IIm^7 V^{13}/Ima_5^9$ }

Parte B - Re menor

- o Proposição compassos 18 a 21 { $Im^{6/9}$ / $V^{#9}$ / Im / IVm^7 V^7 }
- o Contraste compassos 22 a 25 { ($\mathbf{IIm}^7 \mathbf{V}^9$)/ $\mathbf{VI} /(\mathbf{V}^7) /\mathbf{V}^7$ }
- o Proposição compassos 26 a 29 { $Im^{6/9} / V^{#9} / Im / IVm^7 V^7$ }
- o Cadência compassos 30 a 33 { $(IIm^{7(b5)} V^7)/IVm^7 /Im (V^7)V^7/Im$ }

Coda - Re maior

- o Proposição da Parte B Ima (acorde homônimo maior)
- o Diluição e **impulso rítmico reduzido** (fusa/semicolcheia/fusa)
- Acorde final (Ima^{9(#11)}₅) Dominante com função de Tônica.





2.4.3 – Gracioso

A simplicidade desse *choro*, talvez uma das últimas composições de Garoto, apresenta uma forma do choro *scherzo* (A - B - A - Trio - A), usual na concepção tradicional do gênero. O primeiro compasso mostra um *motivo* de forte personalidade. Radamés Gnattali, teve a percepção da originalidade desse choro para homenagear o amigo Garoto em seu *Estudo X*.

Mais uma vez, Garoto não apresenta uma idéia melódica em primeiro plano. O balanço rítmico predomina. A melodia emerge da malha rítmica e logo se dilui. A parte A, em forma de período, quebra a quadratura no compasso 8. Um gesto jazzístico de acordes cromáticos, estendem o efeito da preparação de dominante que se segue, como cadência que liquida o antecedente. O consequente segue os padrões normais da forma. O surpreendente acontece no acorde de Tônica com 5ª no baixo, um tanto vago, porém integrado naturalmente na sonoridade harmônica da peça. O compasso 17, apresenta um motivo cadencial que é utilizado nas terminações das partes A e B e Coda.

A Parte B, apresenta a tonalidade relativa menor (Fa# manor) com perfil contrastante de caráter preciso. O *gesto instrumental* do *jazz*, as *baixarias* de ligação e as *pontes* melódicas mostram um caráter improvisativo; procedimento muito explorado nas peças de Garoto.

Um *Trio* acontece em Sol maior (subdominante). Mais uma vez, o estilo do *violão* acompanhamento ganha força expressiva. O tempo musical avança com decisão. Momentos "meditativos", criados por acordes que interrompem o *balanço* e envolvem a música em ressonâncias tranqüilas de acordes (compassos 39 a 42). Um *consequente* afirma a tonalidade da subdominante. O compasso de *ritornello* para a parte A é o mesmo que acontece no final da parte B. O compasso final elimina o efeito de *5ª no baixo* e termina a música com a marca da modernidade de Garoto, a *dissonância* do acorde de D^{6/9}.





3. SAMBA

"A introdução é tocada com o polegar até o compasso 10, e Garoto tenta imitar o som da percussão de uma 'escola de samba'.(...) A partir do compasso 36, a melodia é um tributo a Ary Barroso e é quase uma citação de seu famoso samba "Aquarela do Brasil" (BELLINATI, 1991, vol.1, p.42)

O comentário acima se refere a *Lamentos do Morro*, samba de Garoto. Mais uma vez, com a contribuição de Geraldo Ribeiro (em 1980) e Paulo Bellinati (em 1991), tivemos em mãos essa partitura, transcrita de uma gravação do autor. A técnica do violão é mais uma vez ampliada. O papel percussivo do instrumento foi explorado por vários compositores da música, ao redor do mundo. No samba, o violão sempre esteve participando de formações instrumentais onde a função de *acompanhamento*, além do *balanço rítmico*, era realizar as harmonias. Presume-se que *Lamentos do Morro* "inventa" o desenho da *orquestração* de uma "escola de samba" para violão solo, o qual será aperfeiçoado pelos violonistas que seguiram essa tendência do *moderno violão brasileiro*.

O excerto de *Lamentos do Morro*, demonstra uma consciência composicional *atemática*, apenas motívica, que opera forças de aproximação e separação de agregados sonoros, com efeito de *contraste* ou *semelhança*.



4 – RADAMÉS E GAROTO

4.1 - Toccata em Ritmo de Samba Nº1

"Esta música foi dedicada ao Garoto, apesar de não estar escrita na partitura editada. Os dois eram muito amigos. Mais tarde (em 1981), Gnattali escreve a "Toccata em Ritmo de Samba Nº2", dedicada a Waltel Branco (violonista do Rio de Janeiro)." (SIMÕES, 2007, entrevista)

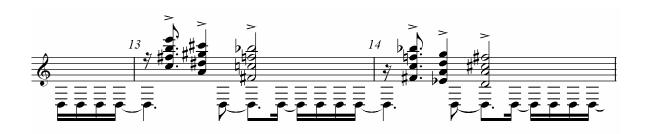
Radamés Gnattali compõe, em 1950, um samba estilizado dedicado a Garoto, que utiliza os desenhos rítmicos e acordes "paralelos", como textura em bloco, inspirados no samba de Garoto. Abaixo, extraímos 3 fragmentos da *Toccata em Ritmo de Samba Nº1*, nos quais percebemos a influência do *violonismo* de *Lamentos do Morro*.



Compassos 1 e 2 – O motivo desenhado pelo baixo, com sonoridade do *surdo* da percussão antecipa o ritmo dos acordes montados em posições "geométricas" do violão, criam um *glissando* na montagem de um acorde diminuto. A tonalidade de Sol maior é anunciada, sem resolução.



Compassos 5 a 7 – O desenho dos primeiros compassos altera a harmonia dos acordes anteriores, com um efeito de dominante $E^{7(\#9)}$, sugerindo La menor como um improviso vagante.



Compassos 13 e 14 – Um motivo rítmico, repetição da nota Re, remete diretamente ao recurso utilizado por Garoto, em *Lamentos do Morro*. A tonalidade de Sol Maior, nas duas peças, está sobreposta ao *pedal de dominante*, que adquire um caráter de suspensão e estímulo para uma improvisação livre.

4.2 - Estudo X

Radamés Gnattali foi um compositor que, ao longo de sua obra, escreveu música em *mimetismo* de outro gênero ou compositor. Não se trata de *citações* ou *variações*. Gnattali procurava uma integração, criando uma espécie de homenagem sonora. "Sempre fiz música para os meus amigos" parece ser uma frase que Radamés repetia para falar sobre o estímulo dessas composições. Suíte Retratos foi composta para o bandolinista Jacob do Bandolim (Jacob Pick Bittencourt, 1918 – 1969), em homenagem a quatro compositores da tradição do choro e da música popular urbana. A homenagem a Garoto está manifesta em seu Estudo X, para violão, não só uma dedicatória e sim uma homenagem "fotográfica" que utiliza a peça que "Garoto mais gostava" como "pano de fundo" composição.

In Memoriam de Anibal Augusto Sardinha "Garoto"

Estudo X

Radamés Gnattali (1968)

Dolente (> = 110)













5. PRELÚDIO

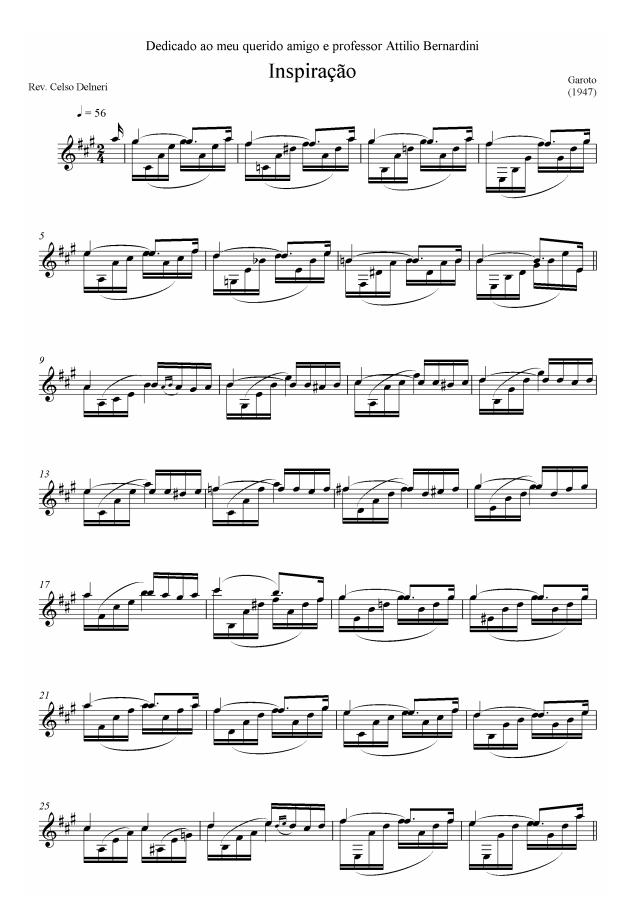
"A palavra inspiração é demasiado genérica para exprimir a originalidade das palavras inspiradas."

"Notamos, aliás, que um devaneio, diferentemente do sonho, não se conta. Para comunicá-lo, é preciso escrevê-lo, escrevê-lo com emoção, com gosto, revivendo-o melhor ao transcrevê-lo." (BACHELARD, 2006, III, p.7)

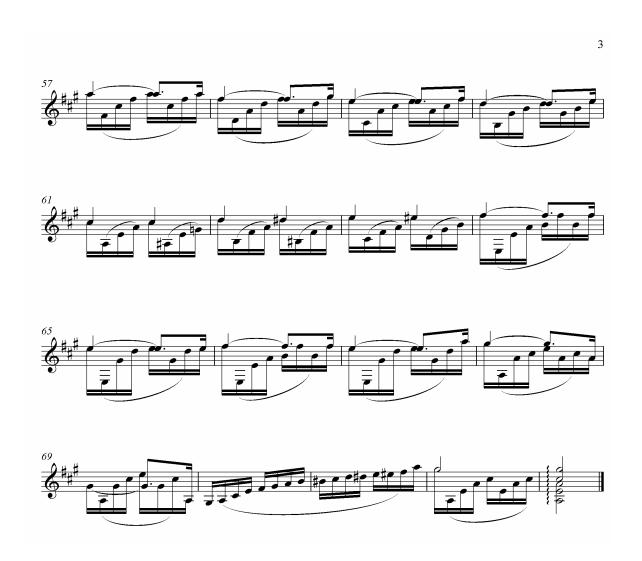
Um novo gênero ocupa um espaço significativo na obra de Garoto, no qual sua música vem criar um estado de sonho, um devaneio através de imagens sonoras de caráter descritivo. Muitas vezes sugeridos em títulos como Um rosto de Mulher e construídos sobre movimentos lentos e rubatos, de liberdade formal e caráter improvisativo, escolhemos, neste trabalho, classificar essas peças com o nome de prelúdios, seguindo a tradição de diversos compositores: Chopin, Scriabin, Debussy, Villa-Lobos, Carlevaro e vários outros, que exploraram na composição, a poética do tempo presente, do devaneio sem passado (BACHELARD, 2006, pg. 43). Debussyana é o exemplo mais evidente para essa correspondência com os Prèludes. Um exame aprofundado dessa aproximação dos prelúdios de Annibal Augusto Sardinha com a retórica impressionista demandaria um espaço além das intenções da presente dissertação 18. Garoto, nessas peças, mantém um caráter meditativo, a criação poética de um momento de visão alargada da imaginação do compositor. Mantendo um discurso livre, que tangencia o que poderíamos denominar de improvisação espontânea, dedilhada sem um plano pré-concebido ou uma forma. Os temas podem ser expandidos ou mesmo justapostos a idéias que surgem inesperadas, que se traduzem por um discurso musical aberto, no qual a forma segue um fluxo onírico da imaginação. Improviso, Voltarei, Meditação, Vivo Sonhando, são títulos de peças que exprimem essa vontade ou impulso de traduzir um momento de sonho. Apenas gravações restaram dessas peças. Garoto toca com muita expressão e tempo rubato. Inspiração é a única partitura. Abaixo, sugerimos uma revisão da escrita dessa música.

-

¹⁸ Los *Prelúdios* han contribuído más que ninguna outra obra a reforzar la idea de que Debussy escrebia música impresionista. (STROBEL, 1966, p.290)







"Querermos simplesmente mostrar que o devaneio, no seu estado mais simples, mais puro, pertence à anima."

"(...) o sonho noturno pertence ao animus e o devaneio à anima."

"(...) não se podia fazer uma psicologia da imaginação criadora se não se distinguisse nitidamente a imaginação e a memória."

"(...) a memória sonha, o devaneio lembra." (BACHELARD, 2006, VI, p.20)

6 - VALSAS E CANÇÕES

"Com isso, a operação prática e conseqüentemente ordinária da memória, a utilização da experiência passada para a ação presente, o reconhecimento, enfim, deve realizar-se de duas maneiras. Ora se fará na própria ação, e pelo funcionamento completamente automático do mecanismo apropriado às circunstâncias; ora implicará um trabalho do espírito, que irá buscar no passado, para dirigi-las ao presente, as representações mais capazes de se inserirem na situação atual." (BERGSON, 2006, p.84)

As Valsas, de Garoto, evocam um tempo passado, uma homenagem nostálgica e um estilo, que por seu caráter lírico assume um encontro da tradição e memória. *Naqueles Velhos Tempos* (partitura transcrita do manuscrito, p.104) é um exemplo, que justifica essa ligação da valsa com a memória histórica.

"Qual é a principal característica da música brasileira?", pergunta o maestro, compositor e pianista Nelson Ayres (1947). "A resposta de todos com certeza é o ritmo. E quando se fala em ritmo, a primeira coisa que lembramos é o samba, seguido de perto pelo choro, baião, maracatu, frevo... E a valsa, onde fica? Numa prateleira empoeirada da memória, arquivada como coisa do passado, uma curiosidade?" (AYRES, 2007)

Este comentário de Nelson Ayres (1947), instrumentista, compositor e arranjador, sempre preocupado com a pesquisa dos diversos gêneros da música brasileira, leva-nos à uma associação direta da *valsa brasileira* com a memória, lembrança de tempos mais antigos. É evidente, que também a valsa segue a linha da *evolução* na história da música. Gostaríamos apenas de apontar o fato de que esse gênero, a *valsa*, sempre despertou a atenção dos compositores. Da música de baile ao devaneio *feminino*, a *anima*¹⁹ que desperta esse ritmo ternário; a dança de movimentos circulares, faz também *girar* nossa

¹⁹ Gênero feminino que expressa a realidade do psiquismo humano. (BACHELARD, 2006, p.58)

imaginação. Garoto utiliza-se da poética da *valsa*, explorando em cada peça, andamentos variados, do *Lento* ao *Vivace*. As curvas melódicas formam linhas ora levemente sinuosas, ora vemos um desenho oblíquo que varre uma ampla tessitura. Em geral, a ligação da *valsa* com o passado pode, também, se transformar em movimentos impetuosos. A *valsa brasileira* tem um espaço muito especial no estilo da *seresta*, música que evoca lembranças e romantismo, simplicidade e ternura²⁰.



Duas canções de Garoto ganharam espaço na coletânea de Paulo Bellinati: Duas Contas e Gente Humilde. Nessa edição, são apresentadas como obras instrumentais, nas versões originais a em arranjos para violão. Bellinati dedica uma especial elaboração musical em seus arranjos, nos quais as versões originais são ampliadas com introdução, improviso e coda e o estilo de Garoto estabelece um salto no tempo, na direção do moderno violão brasileiro dos dias atuais.

²⁰ Surge uma composição de nossa autoria: *Flor do Campo*, publicada na revista *Violão Intercâmbio* em 1996, a partir da vivência concreta com as *valsas brasileiras*, gênero sempre presente no ambiente das *rodas de choro* e das *serestas românticas*.

Naqueles Velhos Tempos

(valsa)

GAROTO (Annibal Augusto Sardinha) 1953

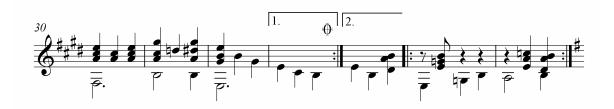
Manuscrito (Ronoel Simões)























CONCLUSÃO

"O Garoto era feliz e tranquilo. Tocava tudo com facilidade. Passava, muitas vezes, necessidades financeiras. Ganhou direitos autorais da marchinha 'São Paulo Quatrocentão', que fez em parceria com o Chiquinho do Acordeão (que vendeu mais de 700 mil cópias). No entanto, era uma música da qual Garoto não gostava. Nos anos 50, dedicou-se, quase que com exclusividade, ao violão solo. Esta música deve ser tocada solo, em um violão só. Já está tudo escrito." (SIMÕES, 2007, entrevista)

Não pretendemos, nesta dissertação, ir além da linguagem da música de Annibal Augusto Sardinha. Sua prática musical será nosso limite; o limite de sua obra que emerge em composições esboçadas a partir do universo da música popular urbana. A procura de conhecimento apurado da arte do violão e da composição fez de Garoto um artista reconhecido em seu tempo. Não existem ressalvas sobre seu *talento*. As gravações e registros de suas execuções mostram um violonista de extrema virtuosidade técnica. Esse cuidadoso carinho pela arte musical está presente em suas peças para violão solo. A *invenção* justifica uma obra que surge com força renovada a cada peça.

Nas composições de Annibal Augusto Sardinha estão manifestas as influências de sua prática profissional cotidiana e de uma incansável procura de conhecimento profundo da técnica clássica do violão. Sua música expressa essa síntese de gêneros e estilos. Ao mesmo tempo, percebemos um artista íntegro em suas intenções estéticas. Percebe-se um comprometimento com a tradição que transmite uma fluência e espontaneidade em sua música. O moderno violão brasileiro tem em Garoto uma referência que faz sua música permanecer atual, o "choro moderno".

Hoje, podemos dizer que a música de Annibal Augusto Sardinha para violão preenche lacunas deixadas por seus contemporâneos. A fundação, em 1942, da Sociedade Violonística Brasileira, sob a direção de Isaías Sávio (1900 – 1977) e, em virtude de um entusiasmo pela arte do violão, tem início as atividades da Academia Brasileira de Violão, em 1953, com programa de aulas e círculo de violões promovido pelo professor Ronoel

Simões, lecionando por 31 anos ao lado de Bernardini e outros mestres formadores de uma nova geração de solistas. Ao lado de uma grande paixão pelo instrumento, o professor Ronoel (como é conhecido por todos) soube preservar gravações exclusivas de violonistas frequentadores desse círculo do violão paulista. A história dessa pequena sala ainda está para ser pesquisada de forma extensa. A existência da música e do violão de Garoto, recuperada em nossos dias, poderia ter se perdido caso não fosse pela percepção atenta de Ronoel Simões. Geraldo Ribeiro e Paulo Bellinati, nossos mentores da arte de Garoto partiram do acervo das gravações e memórias dessa casa do bairro do Bixiga, em São Paulo.

A documentação historiográfica sobre a música brasileira, até os anos 50, está muito relacionada à uma produção jornalística dos fatos. Porém, cabe ressaltar, que essa produção existia com muita força; a crítica musical fazia-se presente a todo momento, criando uma prolongamento entre o anúncio de um concerto e sua futura repercussão. Garoto foi um músico lembrado vagamente, ou mesmo esquecido, após sua morte. As tendências da música popular brasileira que vieram depois de 1955, com predominância da canção "quase falada", "não cantada", criando um ambiente desfavorável à tradição da música instrumental. Um resgate de um caminho apenas indicado teria que ser feito pelas gerações futuras.

A partir de 1950, vimos surgir uma geração de violonistas de formação musical abrangente e sólida. Garoto apareceu como um músico de origem modesta e de personalidade instigante, sempre a procura de um domínio musical cada vez mais amplo e de profunda dignidade profissional.

Referências Bibliográficas:

ANDRADE, Mário de, O Baile das Quatro Artes, Martins, São Paulo, 1963.

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

APOLÔNIO, Ângelo.(Poly) – LP "Músicos Maravilhosos", Chantecler, 1972.

AYRES, Nelson, in www.clubedejazz.com.br Entrevista em 25/11/2007.

BACHELARD, Gaston. A poética do Devaneio, Martins Fontes, 2006.

BARREIROS, Paulo, arr. Tristezas de Um Violão, Fermata do Brasil, 1952.

BELLINATI, Paulo. *The Guitar Works of Garoto*, Vol.1 e 2, GSP, San Francisco, CA, USA, 1991.

BELLINATI, Paulo, entrevista, 11/03/2009

BERGSON, H. – Matéria e Memória, Martins Fontes, 2006

BERLIOZ, Hector; STRAUSS, Richard, *Treatise on Instrumentation*, tradução de Teodore Front, Edwin F. Kalmus, New York, 1948, Dover, 1991, *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes*. Ed. Schonenberger, Paris, 1844.

BERNARDINI, A. *Lições preparatórias, 5 Peças Fáceis, Na Praia.* Irmãos Vitale Editores, Brasil, 1942

BUETTNER, Arno Roberto Von, *Expansão Harmônica: uma questão de timbre*, Irmãos Vitale, São Paulo, 2004.

CHAILLEY, Jacques, Traité Historique d'Analyse Musical, Alphonse Leduc, 1947.

CHEDIAK, Almir, Dicionário de Acordes Cifrados, Rio de Janeiro, Lumiar Editora, 1984.

DELNERI, Celso, Molegue, Violão Intercâmbio, 1995.

DELNERI, Celso, Flor do Campo, Violão Intercâmbio, 1996.

DELNERI, Celso Tenório, resenha *Cultura, Trabalho e Valor*, Agnes Heller, in disciplina Ecléa Bosi, 2007.

DIAS, Mauro, in Zé Menezes Relendo Garoto, CD, RGE, 1998.

DOMINGUES, Henrique Fôreis. Cant., comp., pesquis., rad. Rio de Janeiro RJ 19/2/1908-id. 22/12/1980.

Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular – São Paulo, Art Editora, 1998.

GUEST, Ian. *Harmonia, método prático, Vol.1 e Vol.2*. Lumiar Editora. Rio de Janeiro, 2006.

GRIFFITS, Paul, Enciclopédia da Música do Século XX, Martins Fontes, São Paulo, 1995.

KOELLREUTTER, H. J., Jazz Harmonia, Ricordi Brasileira, São Paulo, 1960.

LEOPOLDO E SILVA, F., Intuição e expressão, a tensão do significado, in Bergson, Intuição e Discurso Filosófico, Loyola, 1994.

OLIVEIRA, Aloísio de, contracapa CD Garoto & Luiz Bonfá, gênios do violão, EMI, 1995.

PEREIRA, Marco. Ritmos Brasileiros, Garbolights P. A., 2006.

POUSSER, Henri, Musique, Semantique, Societe, Casterman, Bélgica, Tournai, 1972.

RIBEIRO, Geraldo. Álbum para Violão dos Grandes Sucessos de Aníbal Augusto Sardinha (Garoto). Editora Musical Arlequim Ltda., 1980.

RIBEIRO, Geraldo, entrevista, 05/01/2009

SARDINHA, Annibal Augusto. *Tupan, Bandeirantes* e *Cacique*. Irmãos Vitale, São Paulo, 1943.

SÉPE, J. Tratado de Harmonia, Ricordi, São Paulo, 1942.

SIMÕES, Ronoel. transcr. Entrevista pessoal em 12/05/2007

STRAVINSKY, Igor, *Poética Musical*, Trad. Maria Helena Garcia, Colecção Diálogo, Publicações Dom Quixote, Portugal, s.d.

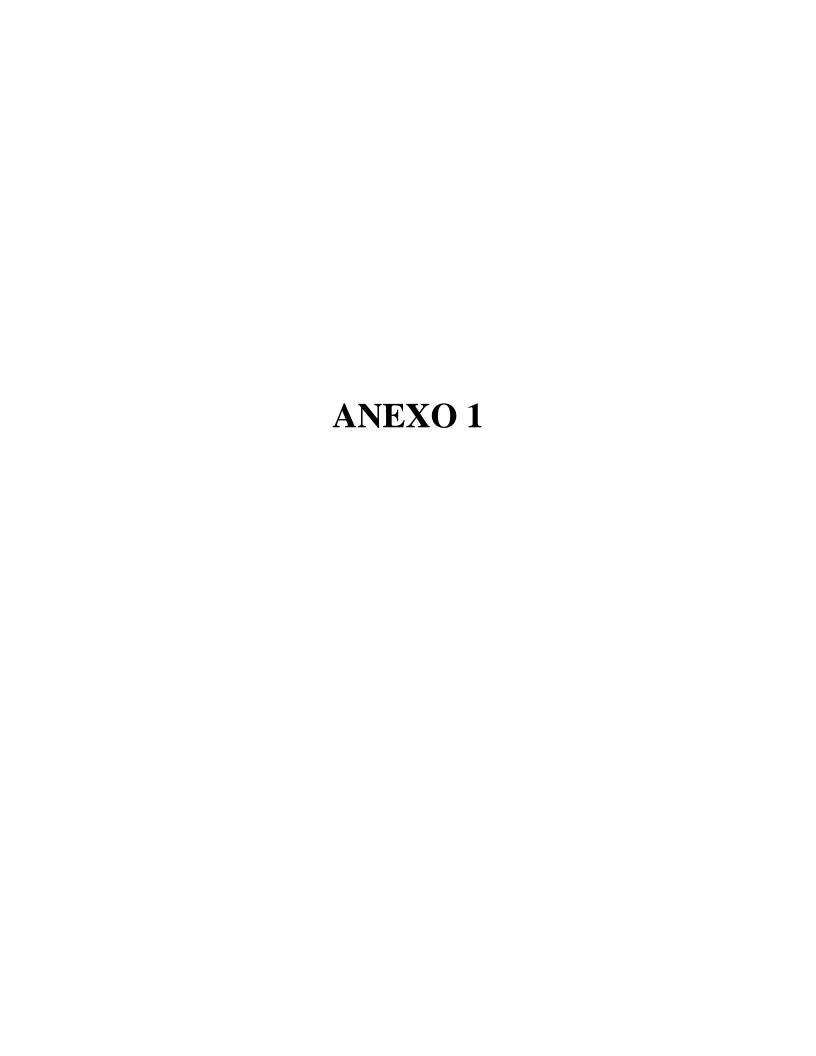
STROBEL, H., Claude Debussy, Ediciones RIALP, S. A., Madrid, 1966.

ZALKOWITSCH, Gennady, The Kid of the Banjo, London, October 1990.

ZAMACOIS, Curso deFormas Musicales, Editorial Labor, Espanha, Barcelona, 1975.

ZANO, Anthony, Mechanics of Modern Music, Edizioni Bèrben – Ancona, Italy, 1973.

website www.violaomandriao.mus.br



Entrevista com Prof. Ronoel Simões

realizada em 12 de Maio de 2007

em sua residência - Rua Dr. Luiz Barreto, 192 São Paulo – SP

Com um telefonema, marcamos a data e horário da entrevista. Perguntei se ainda se lembrava de mim, e ele disse prontamente que sim. O intervalo de 15 anos havia sido, então, abreviado em segundos.

Ronoel Simões, hoje com a idade de 88 anos, reside numa casa modesta e simpática, que é ponto de encontro de violonistas e apaixonados por música para violão. Tendo estudado violão clássico de 1941 a 1947 com Attílio Bernardini, hoje Ronoel possui uma organizada coleção de partituras, gravações em acetato e vinil, fitas magnéticas e CD. Considerada a maior coleção particular de música para violão do mundo, ela preserva um tesouro que está à disposição de qualquer um que se interessa pelo assunto. De valor inestimável, esse acervo é motivo de muitas lendas sobre o futuro de suas peças, pois freqüentemente ouvimos histórias sobre sua venda ou doação. Uma vez, perguntado se a coleção estava à venda, o professor Ronoel respondeu: - "Ainda estou comprando!".

Sabedor e testemunha de muitos eventos e diversas histórias que envolvem a música e os músicos do violão, a conversa transcorreu sobre nosso interesse em trabalhar com a música do Garoto - Anníbal Augusto Sardinha. Nascido em São Paulo em 1915, Garoto foi amigo de Ronoel que, em sua coleção, possui gravações espontâneas do Garoto tocando em sua casa.

Ainda sobre a coleção do professor Simões (nome que usa em atender ao telefone), ela se originou do interesse pela música na época de seus estudos do instrumento. Quando se deu conta, tinha se envolvido em colecionar músicas, partituras e histórias do que propriamente em seguir uma carreira de intérprete. Foi também professor, mas se considerou sempre um

violonista fraco (sic). Sua coleção foi crescendo, muita bem organizada e catalogada por ele mesmo, consultada cada vez mais por pesquisadores e conhecida por muitos violonistas importantes.

Amigo acolhedor, conheceu artistas que se tornaram amigos. A lista de visitantes de sua coleção parece inesgotável e compreende intérpretes ou compositores que, desde meados de 1940, tiveram o violão como foco central de suas atividades. Sempre atento aos acontecimentos, Ronoel comparecia (e ainda hoje está muitas vezes presente) aos concertos dos violonistas que passaram por São Paulo. Lembra-se perfeitamente de tudo o que viu ou ouviu, e sabemos que muitas de suas histórias e testemunhos conservam detalhes precisos e mantém a vivacidade de quem viveu e foi testemunha de fatos muitas vezes não documentados, a não ser pela sua presença no momento acontecido, e que se manifesta em sua fala decidida e cheia de paixão.

A respeito de nosso trabalho que pretende, em um de seus aspectos, estabelecer uma relação da música para violão solo de Garoto e as composições de Radamés Gnattali para esse instrumento. A primeira pergunta, portanto, foi a respeito da peça "Toccata em Ritmo de Samba N°1", obra de 1950, a primeira para violão de Gnattali que Ronoel comenta:

"Esta música foi dedicada ao Garoto, apesar de não estar escrita na partitura editada. Os dois eram muito amigos. Mais tarde (em 1981), Gnattali escreve a "Toccata em Ritmo de Samba Nº2", dedicada a Waltel Branco (violonista do Rio de Janeiro)."

"O Garoto tocava um 'violão diferente', moderno."

Este último comentário refere-se ao recurso técnico e ao estilo harmônico das músicas de Garoto. Músico formado na prática do Choro e do Samba, acompanhador dos maiores artistas da época, principalmente de Carmen Miranda no cinema (com o Bando da Lua), firmou suas raízes na música popular urbana, programas de rádio, ao vivo. Apesar de uma carreira já solidificada, Garoto passa a estudar violão clássico com Attílio Bernardini em 1937;

"O professor Bernardini ensinava a tocar por música o repertório clássico. Escreveu métodos próprios e era muito exigente na forma de pulsar o violão (sonoridade do toque da mão direita), além de ensinar o solfejo falado da divisão musical, apesar de saber cantar as melodias escritas. Penso hoje que o solfejo cantado teria sido mais importante. Ele foi professor do Garoto e do Aymoré (José Alves da Silva - 1908-1979)."

José Alves da Silva, o Aymoré (1908-1979), amigo de Garoto, manteve sempre a mesma prática de compositor e músico de rádio. Um estilo novo de se tocar e escrever para o violão estava nascendo com os músicos que transitavam entre o popular e o erudito.

Apesar da fama já alcançada como compositor e instrumentista, a partir dessa época, Garoto dedica-se ao violão solo de forma concentrada e quase exclusiva, sendo interrompido pela morte inesperada em 1955, às vésperas de completar 40 anos. Um fato notável em sua vida foi a estréia do "Concerto N°2 para Violão e Orquestra", de Radamés Gnattali, em 1953, sob a regência de Eleazar de Carvalho e com a Orquestra Municipal do Rio de Janeiro. A presença de Garoto como intérprete, não somente de suas próprias composições, estaria se desenrolando a partir desse fato. Existe uma gravação (na coleção de Ronoel) da Rádio Gazeta desse memorável concerto.

Garoto esteve sempre presente nos programas musicais de rádio, acompanhando cantores, criando arranjos e participando de diversas formações instrumentais. Em 1944, a convite do maestro Radamés Gnattali, passa a fazer parte da orquestra da Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Inicia-se uma amizade de mútua influência e de interesse pela música de violão solo. As composições de Garoto, desde então, vão se concentrando no trabalho para violão solo, criando um conjunto de peças de estilo único para a época, caracterizado por um profundo senso estético. Apesar de a música de Garoto não ter sido nunca esquecida pelos intérpretes e violonistas, apenas com os esforços de edição em partituras de Geraldo Ribeiro (1939) e Paulo Bellinati (1950) sua música para violão solo teve o merecido reconhecimento.

O professor Ronoel, fala mais sobre Garoto:

"O Garoto dava poucas aulas, mas foi professor de Carlos Lyra, influenciando a Bossa Nova com os acordes e seqüências harmônicas que se consagraram como um estilo novo de pensar a música. Essa influência foi verdadeira e definitiva. Acredito que Garoto foi precursor da Bossa Nova, desde 1939."

O violão brasileiro, como hoje se conhece por sua maneira de tocar e pela sonoridade característica, tem também o seu lado seresteiro, brejeiro, mais ligado a uma tradição oral. Essa música, tocada na prática, foi escrita apenas com a intenção editorial de registro de direitos autorais, resguardados pelas editoras musicais. O mais célebre compositor e intérprete desse gênero violão-seresta foi Dilermando Reis (1916-1977). Comenta o professor Simões, citando Dilermando:

"O Garoto, com esse choro moderno, é um negócio muito sério."

Mais sobre Dilermando Reis:

"Ele era meio 'psicólogo'; tinha uma intuição sobre as pessoas, sabia se eram honestas ou se tinham intenções de fazer intrigas. Um dia, perguntaram (maldosamente) ao Dilermando se ele, afinal, tocava 'por música' ou 'de ouvido'. E ele respondeu: 'Eu toco por necessidade'. Ele era muito disciplinado: estudava técnica diária das 7:00 ás 9:00 e depois passava o dia ao violão. Tinha uma carreira e uma vida econômica estável, viajando constantemente ao exterior para tocar e mantinha também uma atividade de ensino do violão. Foi professor do presidente Juscelino Kubitscheck, vindo a ser seu amigo íntimo."

Voltamos a falar do Garoto.

Ronoel concorda com a opinião de que a música do Garoto carrega uma melancolia, ao contrário da alegria simples do violão de Dilermando: - "Era como se sentisse a sua morte prematura", comenta o professor Simões.

"O Garoto era feliz e tranqüilo. Tocava tudo com facilidade. Passava, muitas vezes, necessidades financeiras. Ganhou direitos autorais da marchinha 'São Paulo Quatrocentão', que fez em parceria com o Chiquinho do Acordeão (que vendeu mais de 700 mil cópias). No entanto, era uma música da qual Garoto não gostava. Nos anos 50, dedicou-se, quase que com exclusividade, ao violão solo. Esta música deve ser tocada solo, em um violão só. Já está tudo escrito."

A respeito da amizade de Garoto e Gnattali, Ronoel cita o fato de que o violão que o Garoto tocava era um "Di Giorgio" que Radamés Gnattali tinha lhe emprestado.

Ainda em nossa conversa, o professor Simões fala com muito carinho, da sua amizade com Isaías Sávio (1900-1976) e sua mulher, Dona Yuki. Nascido no Uruguai, Sávio foi violonista de grande tradição técnica (estudou com Luis Alba, Conrado P. Koch e Miguel Llobet). Radicado no Brasil em 1941, foi um dos professores mais atuantes de sua época. Compositor e intérprete reconhecido, fundou a cadeira de violão do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, em 1947.

Encerrada a entrevista com o professor Ronoel Simões, carinhosamente ele deixa uma mensagem de otimismo:

"O trabalho está num bom caminho..."

Na despedida, o professor Simões queixou-se de uma dor nas costas, pedindo desculpas (depois de 2 horas e meia de conversa). Quando eu lhe disse que ainda nos encontraríamos nos próximos 20 anos, ele respondeu:

7

"Eu já estou no finzinho."

Felicidades e muitos agradecimentos à dedicação infinita do Ronoel Simões, como é

comumente conhecido pelos amantes do violão.

Celso T. Delneri

Aluno ECA-USP, pós-graduação, mestrado.

Orientador: prof. Dr. Edelton Glöeden, Depto. de Música.