

# O Prelúdio Inspiração de Garoto: uma análise

João Vital de Araújo Santos<sup>1</sup>, Luis Felipe Oliveira<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Universidade Federal de Mato Grosso do Sul  
Av. Costa e Silva, s/n, Campo Grande - MS, 79070-900

jvasguitar@gmail.com, luis.felipe@ufms.br

**Abstract.** *This paper analyzes the prelude Inspiração of Aníbal Augusto Sardinha, a.k.a “Garoto”, a Brazilian composer who lived in the first half of the twentieth century and was a very well-known multi-instrumentalist. The graphic analysis presented here aims at describing the material and the structural basis that constitute the work, by means of considerations about formal, harmonic, voice-leading, and motivic aspects. Our findings suggest that this prelude, besides the suggested improvisational characters associated with it, has systematic structural procedures which connect it with the tradition of instrumental preludes of the concert repertoire.*

**Keywords:** *Musical Analysis, Solo Guitar, Brazilian music, Garoto.*

**Resumo.** *Este artigo analisa o prelúdio Inspiração de Aníbal Augusto Sardinha, o “Garoto”, compositor brasileiro que viveu na primeira metade do século XX e que era um multi-instrumentista muito conhecido. A análise gráfica aqui apresentada busca descrever o material e os fundamentos estruturais que constituem a obra, através da consideração de aspectos da forma, da harmonia, da condução de voz e da elaboração motivica. Nossos resultados sugerem que esse prelúdio, além do sugerido caráter de improvisação a ele associado, possui procedimentos estruturais sistemáticos que o conectam com a tradição dos prelúdios instrumentais do repertório de concerto.*

**Palavras-chave:** *Análise musical, Violão solo, Música brasileira, Garoto.*

## 1. Introdução

Este trabalho apresenta uma análise da obra Inspiração, um prelúdio composto em 1947 pelo compositor paulista Aníbal Augusto Sardinha (1915-1955), o Garoto. Além do ofício de compositor, era um instrumentista versátil em diversos instrumentos de cordas (violão, violão tenor, banjo, bandolim entre outros) com consagrada atuação em ambientes predominantemente voltados à prática da música popular, principalmente. Não obstante sua atuação primordialmente vinculada a esse repertório, é interessante observar seu apreço em tocar obras de Bach, Haendel e Mendelssohn transcritas para o violão por Tárrega, além de obras do próprio Tarrega e de Ponce (Mello 2012). Junqueira (2012) traz um facsimile de um programa de recital solo realizado por Garoto no ano de 1950,

no qual se pode observar que existia um diálogo de suas próprias composições com o repertório de concerto europeu. Especialmente em seus últimos dez anos de vida, período de composição de *Inspiração*, o repertório de concerto para violão ocupou grande parte de seu tempo (Mello 2012). Uma parte considerável da produção do compositor pode ser classificada como pertencente ao gênero do choro, porém algumas peças desses últimos anos, entre elas *Inspiração*, são classificadas por Delneri (2009, p. 98) como prelúdios devido ao caráter descritivo, à constância motívica e à liberdade formal, em andamentos lentos e sugestivos de rubatos — *Inspiração* é a única dessas peças que é denominada de prelúdio no manuscrito do próprio compositor.

Tratar da obra de Garoto para violão solo nos remete a duas edições que resgataram parte de sua obra: Ribeiro (1980) e Bellinati (1991). As Fig. 1 e 2 nos apresentam o início de *Inspiração* nessas duas edições. Buscando clarificar as diferenças entre ambas, Junqueira (2012, p. 56) nos informa que:

A publicação de Ribeiro reproduz fielmente o manuscrito de *Inspiração*, conservando em sua edição as estruturas que compõem o manuscrito original, como compasso, notas, figuras rítmicas, etc. Por outro lado, o trabalho de Bellinati se parece mais com uma transcrição da gravação do autor, e aposta em uma alteração do manuscrito original na tentativa de reproduzir no texto musical o que se ouve na gravação. (...) podemos notar as diferenças substanciais entre as duas edições. O compasso original, escrito por Garoto, é alterado por Bellinati, assim como as figuras rítmicas, gerando uma melodia diferente e mais uma voz no acompanhamento. Além disso, existe ainda acréscimo de notas e alterações enarmônicas. (Junqueira 2012, pp. 56-57)

**Figura 1: Transcrição de *Inspiração* por Belinatti**



A análise que aqui apresentamos foi realizada sobre a edição de Bellinati (1991), transcrita a partir da gravação do próprio compositor ao violão. Nossa análise buscou elucidar a constituição estrutural da obra através de recursos gráficos de inspiração schenkeriana, buscando evidenciar a condução de voz e a direcionalidade harmônica de cada seção da peça. Nos gráficos que apresentamos a seguir, eliminamos as repetições e verticalizamos os arpejos — o que Forte e Gilbert (1982) chamam de melodias compostas —, de

**Figura 2: Transcrição de Inspiração por Ribeiro**



forma que a condução de voz se torne evidente. Discutimos, também, algumas questões harmônicas que nos pareceram relevantes dentro da estrutura formal da peça e, graficamente, apresentamos a harmonia cifrada tanto na forma usual da música popular quanto na grafia por graus, típica da harmonia tradicional.<sup>1</sup> Com relação ao aspecto harmônico, a noção de “lugares de chegada” (Freitas 2010) nos parece frutífera para elucidar a direcionalidade harmônica nesta obra.

A metáfora “lugares de chegada” procura representar a noção bastante genérica de que as escolhas e combinações dos acordes, regiões e tonalidades se fazem por meio de dois comportamentos (ou funções, ou vontades de construção) complementares e essencialmente distintos. Alguns acordes, regiões ou tonalidades cumprem o papel de “meta” (o ponto de mira que se procura atingir; o objetivo a ser alcançado; a razão de ser; o princípio e o fim, etc.) e outros são “meios” (aquelas harmonias que possibilitam a preparação e o alcance da meta; os passos que nos tiram de um estado de repouso e nos dirigem a um determinado fim, etc.). Diversas analogias expressam esta dualidade que, ao mesmo tempo, é simples e complexa, abstrata e concreta: alguns (acordes, regiões ou tonalidades) cumprem o papel de “centro” enquanto outros “exercem atração” ou “são atraídos” para tal centro. Alguns são “de repouso” e outros “de movimento”. (Freitas 2010, p. 1)

## **2. Análise**

*Inspiração* é uma pequena peça com duração média de 2’30” datada de 1947. Formalmente, é constituída por duas partes e uma Coda que estão estruturadas na seguinte sequência: A, B, A, A’, B e Coda. A peça está na tonalidade de Lá Maior, com uma modulação para Si<sup>b</sup> maior na parte A’. A parte A, que possui 8 compassos, apresenta-se uma estrutura harmônica que se inicia na tônica, em primeira inversão, caminhando até a dominante, através de acordes de dominante secundária e outros provenientes da região da subdominante menor. Através desses acordes que podemos entender como meios, a direcionalidade até o “lugar de chegada” desta seção (que se apoia sobre a dominante)

<sup>1</sup> Observar-se-ão divergências quanto à notação das notas, em questões de enarmonia, visto que alguns acordes são usualmente cifrados com tensões harmônicas que divergem da escrita da edição utilizada.

é bastante clara e o uso de acordes alterados confere maior variedade harmônica à linha descendente que predomina na condução de voz do descanto.

**Figura 3: Parte A de Inspiração**

Compasso: 1 5 8

A7M/C# D#° Bm7/13 E7/9 A Gm6 B7/F# E7  
 Em7(5b)  
 I vii°/V ii V<sup>7</sup> I ii°/iv V<sup>7</sup>/V V<sup>7</sup>

Podemos observar na Fig. 3 a linearidade na condução de voz do descanto que parte de sol<sup>♯</sup> (7<sup>ª</sup>) e caminha por grau conjunto até a nota si (2<sup>ª</sup>), antes de saltar ao mi (5<sup>ª</sup>), apoiado sobre a dominante. A única ruptura do padrão linear de condução de voz é a ausência do apoio melódico sobre a 3<sup>ª</sup>, a nota do<sup>♯</sup>. O motivo desta seção é a bordadura superior da 7<sup>a</sup> maior do acorde de tônica. Este padrão motivico de bordadura vai se distendendo gradualmente em saltos consonantes, até chegar ao intervalo de 4<sup>a</sup> sobre a dominante da dominante: 2<sup>a</sup> menor, 3<sup>a</sup> menor, 3<sup>a</sup> maior, 4<sup>a</sup> justa.

É digno de nota que o primeiro apoio melódico é sobre a 7<sup>a</sup>, um sol<sup>♯</sup>. Entendemos que as 7<sup>as</sup>, nesta obra, são consideradas parte do acorde de tônica, uma vez que, na condução de voz que Garoto aplica, não é adotado um caminho regular para a resolução dessas dissonâncias. Além do mais, a obra termina sobre o acorde de tônica com a mesma dissonância incorporada, reforçando a ideia de que essa dissonância tem um papel estrutural em seu discurso harmônico. As demais dissonâncias, no entanto, são tratadas de uma maneira mais ortodoxa do que as 7<sup>as</sup> do acorde de tônica.

A parte B contém 20 compassos e seu caminho harmônico não se distânciava muito da tonalidade principal da obra, e podemos dividi-la em duas partes. Aqui observamos um processo composicional, relacionado à condução de voz, designado como *padrão intervalar linear*. Trata-se de “um padrão de condução de voz constituído de pares de intervalos sucessivos formados entre o descanto e o baixo (vozes externas)” (Forte e Gilbert 1982, p. 83, tradução nossa).

Na primeira seção da parte B, observamos o padrão intervalar linear formado por 6<sup>as</sup> e 10<sup>as</sup>: a voz do baixo, sobre o sol<sup>♯</sup> no compasso 10, configura-se em um intervalo de 6<sup>a</sup> com relação ao mi do descanto, ao mesmo tempo que um intervalo de 10<sup>a</sup> é formado entre o baixo e uma das vozes internas. Este padrão movimenta-se de forma ascendente, mediante grau conjunto, até o compasso 14, quando ocorre um intercâmbio de voz e o padrão de 10<sup>as</sup>, que figurava internamente, passa a constituir o descanto. O movimento ascendente em sua totalidade, considerado a partir das 10<sup>as</sup> paralelas, abarca a extensão de uma 8<sup>a</sup>. Em termos motivicos, este movimento ascendente configura-se por bordaduras elaboradas sobre o padrão de 10<sup>as</sup>.

**Figura 4: Parte B de Inspiração**

Compasso: 9 10 14 17

8ª 6ª 10ª 6ª 10ª 6ª 10ª 6ª 10ª 6ª 10ª 6ª 10ª 10ª 10ª 10ª

A E/G# F#m/A G#dim/B A/C# Aaum D E7 F#m7  
I V vi vii° I V/IV IV V vi

Compasso: 18 19 25

8ª 10ª 10ª 10ª 10ª 10ª 10ª 10ª

B7 E7 E#° F#m D A/C# G#dim/B A  
V/V V vii°/vi vi IV I vii° I vii°/ii

Na segunda seção da parte B, existe outro padrão intervalar linear, que se inicia sobre a 8ª de si, no compasso 18, prosseguindo em 10ªs descendentes até a 3ª, sobre a harmonia de tônica. A linearidade do movimento melódico, que na primeira seção da parte B é contínua, agora tem uma interrupção entre os compassos 18 e 21, indicada pelas flechas no segundo sistema da Fig. 4. Motivicamente, esta segunda seção da parte B assemelha-se à primeira parte da obra, constituída por bordaduras e saltos consonantes anacrúsicos, dentro de uma condução de voz linearmente descendente.

**Figura 5: Ponte entre as Partes B e A**

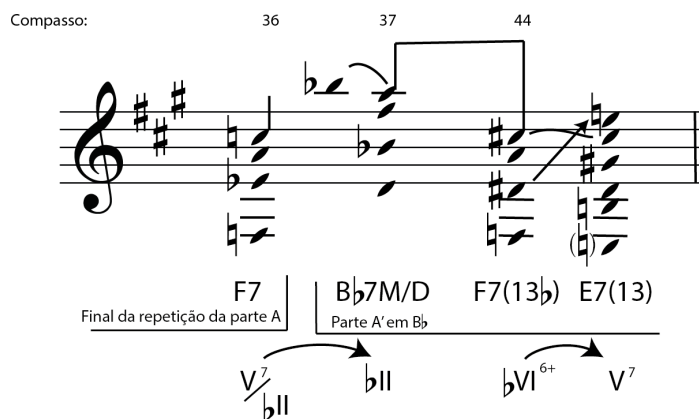
Compasso: 26 27 28

Bm7 E7  
ii V

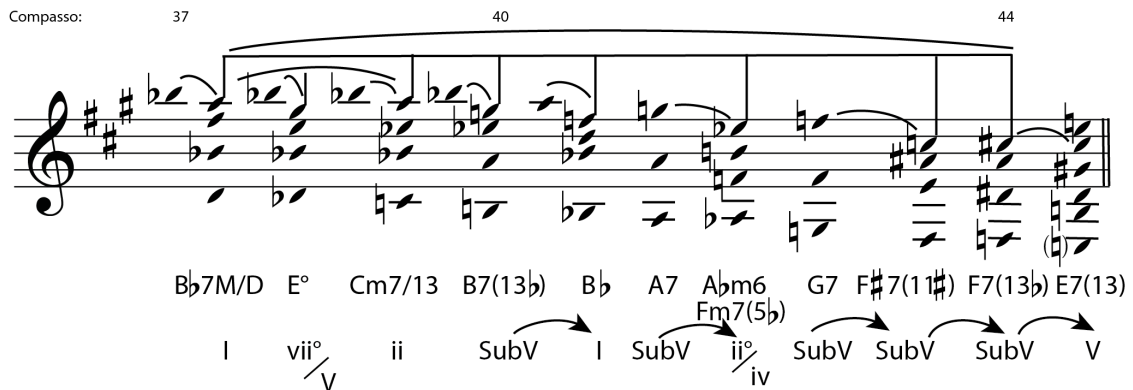
A parte B encerra-se no compasso 25 com o acorde de A#°, acorde que possui a função de dominante secundária do segundo grau. Os compassos 26, 27 e 28 formam uma pequena ponte para cadenciar o retorno à parte A, conforme é evidenciado na Fig. 5. Quanto ao motivo, nesta passagem cadencial tem-se uma justaposição do motivo inicial com aquele observado no início da Parte B.

A primeira repetição da parte A é literal, com exceção do último acorde, o qual merece destaque pela sua função articuladora dentro da estrutura formal da obra. Na parte A, o compositor encerra o trecho com o acorde de dominante da tônica (Cf. Fig. 3); na repetição, em função da modulação que se segue, a dominante da tonalidade principal dá lugar ao acorde de Fá maior, dominante da tonalidade da próxima seção, Si $\flat$  maior. Notável ressaltar que no final deste trecho na nova tonalidade, o acorde de Fá reaparece, no entanto seu emprego é diverso do anterior, pois a *meta* agora é o acorde de Mi maior, dominante da tonalidade principal da peça. Na Fig. 6 sintetizamos tais excertos, com distinção da aplicação do acorde de Fá com função de V e com função de acorde de  $\flat VI^{6+}$ .

**Figura 6: Redução esquemática da articulação tonal das Partes A e A'**



**Figura 7: Reprodução da parte A'**



A parte A' (Fig. 7) é uma repetição variada da parte A em B $\flat$ -maior. O compositor mantém o motivo rítmico e melódico, entretanto altera alguns acordes, ampliando o uso de acordes de 6 $^{+}$  sobre a progressão cromática descendente do baixo. Esta progressão é bastante comum no repertório de música popular, no qual o acorde de 6 $^{+}$  é normalmente entendido como um substituto da dominante (cifrado como SubV na Fig. 7). Temos, pois, uma sucessão de acordes meio, que levam à dominante, o “lugar de chegada” desta passagem. No descanto, a condução de voz do descanto segue o mesmo padrão intervalar da exposição da parte A, meio tom acima, alterando-se apenas o final para o retorno à tonalidade de La maior. Retornando-se ao tom original, a Parte B é repetida sem alterações.

**Figura 8: Reprodução da Coda**

Compasso: 45 47 51 53 54 56

Bm7 F#m7 E7 A7M  
ii VI V I

Para o fechamento da obra, o compositor faz uma pequena coda (Fig. 8), elaborada motivicamente com o emprego de bordaduras, passagens cromáticas e algumas citações de trechos anteriores da obra. Nesta passagem final, encontram-se suspensões de 4<sup>as</sup> e 9<sup>as</sup> no acorde de dominante, que ao resolverem reafirmam o motivo de bordadura, presente desde o próprio início da obra. Por fim, uma escala inicialmente diatônica e posteriormente cromática percorre o intervalo entre a nota sol $\sharp$  e o lá agudo, como uma variação final do próprio motivo de bordadura inicial, de forma que a nota lá que “repouse” na tensão do sol $\sharp$  sobre o acorde tônica.

### 3. Considerações finais

Neste artigo apresentamos uma análise da obra *Inspiração*, peça de 1947 denominada como prelúdio pelo compositor Aníbal Augusto Sardinha, também conhecido como Garoto. Ainda que de maneira segmentada, apresentamos aqui a obra completa em notação analítica.<sup>2</sup> Apesar de Delneri (2009) considerar que essa obra, assim como outras que também categoriza como prelúdios, possua um caráter bastante livre e que a aproxima do universo da música improvisada, observamos em nossa análise a sistematicidade com que Garoto organiza a peça, em termos motivicos, harmônicos e estruturais.

Os caminhos que levam aos “lugares de chegada” são muito claros dentro do plano formal da obra, ou seja, há uma conexão estreita entre o desenvolvimento harmônico e a articulação da forma — o simples e o engenhoso se unem, por exemplo, nos procedimentos de modulação de Lá maior para Si $\flat$  maior, assim como o fazem no caminho inverso, através de um mesmo acorde que conecta o ir e o vir de maneira tão direta e eficiente, entre as duas repetições da parte A da peça. Além dos “lugares de chegada,” os meios, *i.e.*, os caminhos, são procedimentos harmonicamente interessantes, enriquecidos pela utilização de acordes alterados advindos principalmente da região da subdominante menor. Destaca-se também, como uso que garante variedade nas repetições da parte A, o encadeamento de acordes SubV, os quais podem ser descritos como acordes de substituição à dominante, muito provavelmente derivados do uso do acorde de 6<sup>+</sup>. O uso desse acorde como caminho, dentro da direcionalidade harmônica e melódica das reexposições da parte A, e como recurso modulatório entre as duas reexposições, confere variedade dentro da unidade.

<sup>2</sup>Sugere-se ao leitor interessado o contato com as edições de Bellinati (1991), base para nossa análise, e Ribeiro (1980).

A consistência dos padrões de condução de voz é outro aspecto que devemos dar relevo. A parte A, em todas as suas aparições, consiste em um movimento descendente do descanto quase que exclusivamente composto por graus conjuntos; a parte B alterna um padrão intervalar linear ascendente, seguido de outro padrão intervalar linear descendente; a Coda consolida as linearidades dos movimentos melódicos, primeiro através de um movimento cromático ascendente até a bordadura superior da  $\hat{5}$ , no acorde de dominante, depois por um movimento escalar (inicialmente diatônico, posteriormente cromático) até a bordadura superior da nota  $\text{sol}^\sharp$ , que se apoia sobre a tríade da tônica. Como já postulado, essa nota tem especial destaque e incorpora-se ao acorde de tônica — a Coda é, neste sentido, uma confirmação da importância dessa dissonância incorporada.

Em termos motivicos, é muito frequente que prelúdios instrumentais constituam-se por padrões arpejados associados com alguma configuração melódica característica, muitas vezes em estruturas formadas por padrões intervalares lineares (Forte e Gilbert 1982, Cap. 14). Destarte, Inspiração faz jus à denominação de prelúdio que o compositor lhe atribuiu. Na parte A, o motivo de bordadura superior, que inicialmente recai sobre a tensão harmônica incorporada ao acorde de tônica, e que paulatinamente vai se expandindo a intervalos maiores, unifica toda a peça; a parte B encontra-se constituída por um movimento intervalar linear ascendente sobre o qual figura um motivo de bordaduras inferiores, seguido por um movimento intervalar descendente figurado por bordaduras semelhantes àsquelas da parte A. Como evidência complementar dessa unidade motivica, tanto a ponte, que conecta a parte B e as reexposições da parte A, quanto a Coda configuram-se sobre os mesmos motivos. O arpejo constante, no qual se desdobram as configurações motivicas e a linearidade da condução de voz, garante uma textura uniforme por toda a obra. Todos esses aspectos — os motivicos, os harmônicos, e a consistência da condução de voz — reforçam o argumento de que Garoto foi um compositor que conseguiu, especialmente nessas obras de seus últimos anos, integrar um equilíbrio entre a sugestão de um lirismo improvisado e a coerência do pensamento composicional estruturado e coeso.

## Referências

- Bellinati, Paulo. 1991. *The Guitar Works of Garoto*. Volume Vol. 1 e 2. San Francisco, Ca, USA: GSP.
- Delneri, Celso Tenório. 2009. “O violão de Garoto: A escrita e o estilo violonístico de Annibal Augusto Sardinha.” Dissertação de Mestrado, USP, São Paulo, SP.
- Forte, A., e S.E. Gilbert. 1982. *Introduction to Schenkerian analysis*. W.W. Norton & Company.
- Freitas, Sergio P. Ribeiro. 2010. “Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular.” Tese de doutorado, Universidade Federal de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.
- Junqueira, Humberto. 2012. “A obra de Garoto para violão: O resultado de um processo de mediação cultural.” Dissertação de Mestrado, UFMG.
- Mello, Jorge. 2012. *Gente Humilde: vida e música de Garoto*. São Paulo: Edições SESC SP.
- Ribeiro, Geraldo. 1980. *Álbum para violão dos grandes sucessos de Aníbal Augusto Sardinha (Garoto)*. São Paulo, SP, Brasil: Editora Musical Pierrot Ltda.