



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Victor Rocha Polo

**O VIOLÃO E A GUITARRA DE LULA GALVÃO: UM ESTUDO
SOBRE SUA ATUAÇÃO MUSICAL EM DIFERENTES FORMAÇÕES
INSTRUMENTAIS**

***THE GUITAR STYLE OF LULA GALVÃO: A STUDY ON HIS MUSICAL
PERFORMANCE IN DIFFERENT INSTRUMENTATIONS***

CAMPINAS

2018

Victor Rocha Polo

**O VIOLÃO E A GUITARRA DE LULA GALVÃO: UM ESTUDO
SOBRE SUA ATUAÇÃO MUSICAL EM DIFERENTES FORMAÇÕES
INSTRUMENTAIS**

***THE GUITAR STYLE OF LULA GALVÃO: A STUDY ON HIS MUSICAL
PERFORMANCE IN DIFFERENT INSTRUMENTATIONS***

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas como parte dos
requisitos exigidos para a obtenção do título de
Mestre em Música na área de concentração em
Música: Teoria, Criação e Prática

*Dissertation presented to the Institute of Arts of the
University of Campinas in partial fulfillment of the
requirements for the degree of Master in Music:
Theory, Creation and Practice*

Orientador: Hermilson Garcia do Nascimento

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO
DEFENDIDA PELO ALUNO VICTOR ROCHA POLO, E ORIENTADA PELO PROF.
DR. HERMILSON GARCIA DO NASCIMENTO.

CAMPINAS

2018

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

P766v Polo, Victor Rocha, 1994-
O violão e a guitarra de Lula Galvão : um estudo sobre sua atuação musical em diferentes formações instrumentais / Victor Rocha Polo. – Campinas, SP : [s.n.], 2018.

Orientador: Hermilson Garcia do Nascimento.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Galvão, Lula, 1962-. 2. Música popular. 3. Música - Execução. 4. Violão. 5. Guitarra elétrica. I. Nascimento, Hermilson Garcia do, 1969-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The guitar style of Lula Galvão : a study on his musical performance in different instrumentations

Palavras-chave em inglês:

Galvão, Lula, 1962-

Popular music

Music - Performance

Guitar

Electric guitar

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Títuloção: Mestre em Música

Banca examinadora:

Hermilson Garcia do Nascimento [Orientador]

Antonio Rafael Carvalho dos Santos

Bruno Rosas Manguiera

Data de defesa: 20-08-2018

Programa de Pós-Graduação: Música

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

VICTOR ROCHA POLO

ORIENTADOR: HERMILSON GARCIA DO NASCIMENTO

MEMBROS:

1. PROF. DR. HERMILSON GARCIA DO NASCIMENTO
2. PROF. DR. ANTONIO RAFAEL CARVALHO DOS SANTOS
3. PROF. DR. BRUNO ROSAS MANGUEIRA

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A Ata da Defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 20.08.2018

AGRADECIMENTOS

À minha companheira de vida, Isabella, por todo apoio e carinho de sempre.

À toda minha família, em especial aos meus pais, Marco e Angélica, pela força e incentivo que sempre me deram, especialmente em relação à carreira musical.

Ao meu orientador, Hermilson Garcia do Nascimento (Budi Garcia), pela acolhida ao projeto, pela orientação e pelos sons que fizemos juntos.

Às bancas de qualificação e defesa formadas pelos professores Rafael dos Santos, José Alexandre Carvalho e Bruno Mangueira, pelos apontamentos enriquecedores.

À CAPES, pela bolsa de estudos concedida para a realização desta pesquisa.

Ao Lula Galvão, por sua música instigante, fonte de inspiração para este trabalho.

A todos os colegas músicos que fizeram parte de minha caminhada, em especial aos que participaram do recital de defesa: André Oliveira, Eddy Andrade, Graciela Soares, Klesley Brandão (Pedhipano), Paulo Ohana e Théó Fraga.

A todos os professores, que tanto me estimularam e ensinaram. Agradeço especialmente a Helton Silva, que, além de todos os ensinamentos, apresentou-me à música de Lula Galvão.

RESUMO

O presente trabalho se propôs a estudar a performance musical de Lula Galvão em diferentes formações instrumentais, com foco em três frentes de sua atuação: i. acompanhador; ii. improvisador; iii. solista (violão solo). Para tanto, foram selecionados fonogramas para a análise que compreendeu contextos musicais distintos: formações que vão desde violão solo até septeto e o emprego tanto da guitarra elétrica quanto do violão. Outro critério adotado para seleção das obras foi abranger gêneros musicais variados, a saber: i. baladas jazzísticas ii. bolero; iii. bossa/samba; iv. choros. A principal ferramenta metodológica utilizada foi um procedimento analítico de comparação entre objetos, assemelhado ao uso no modelo proposto por Philip Tagg em seu trabalho intitulado *Analisando a Música Popular: Teoria, Método e Prática* (2003). A escolha por tal referencial justificou-se pela busca por uma análise que almejasse interlocução com exemplos musicais cronologicamente anteriores (significativos para o estudo do caso) e que não fosse apenas descritiva (em termos técnico-musicais). A pesquisa também contou com contextualizações de cunho teórico/prático, com destaque para observação de uma possível vertente ou linha estética que se encontra dentro do grande universo intitulado “violão popular brasileiro” e que dialoga com a guitarra jazzística, na qual se incluem músicos como Lula Galvão, Hélio Delmiro e Romero Lubambo. Os resultados das análises musicais apontam para o uso de recursos recorrentes em performances do músico, de maneira que foi possível, por meio da metodologia proposta, estabelecer relação direta entre as práticas de Galvão e de instrumentistas referenciais para sua formação musical através do reconhecimento e comparação de determinados procedimentos técnicos. O estilo de Lula Galvão se baseia em uma síntese de recursos estilísticos referentes a contextos musicais distintos, tais como: i. a influência técnica-instrumental da “escola” de violão erudito; ii. a presença de procedimentos associados ao *jazz*, refletida em sua atuação pela sua própria escuta de músicos desse campo – que inclui nesse caso, em grande medida, o guitarrista Hélio Delmiro – e pelo estudo de materiais didáticos provenientes da metodologia de ensino jazzística (*jazz theory*); iii. o emprego de elementos associados ao campo da música popular brasileira (área de maior atuação e predileção do instrumentista), a exemplo de recursos rítmicos que remetem a importantes violonistas brasileiros; o uso predominante do violão em relação à guitarra, sobretudo em práticas de gêneros brasileiros. O diferencial desse trabalho se encontra no fato de ele reunir características distintas de um músico considerado uma referência, o que torna a pesquisa pioneira em relação a uma análise ampla das atividades musicais de Lula Galvão.

Palavras-chave: Música Popular. Performance. Violão. Guitarra. Lula Galvão.

ABSTRACT

The present work had the proposition to study the musical performance of Lula Galvão at different instrumental situations, focusing on three fronts of his actuation: i. accompanist; ii. improviser; iii. solo player (guitar solo). In order to do so, phonograms were selected for the analysis which comprehended distinct musical contexts: situations going from solo guitar to a septet and the use of both electric guitar and acoustic guitar. Another criteria for opus selection was the aim to comprehend various musical genres, such as: i. bolero; ii. jazz ballads; iii. bossa/samba; iv. choros. The main methodological tool used was an analytical procedure of comparison between objects, akin to the proposed model used by Philip Tagg in his work named *Analyzing Popular Music: Theory, Method and Practice* (2003). The use of such referential was justified by the intent towards an analysis that aimed interlocution with chronologically previous musical examples (relevant to the study of the case) and which wasn't only descriptive (in technical-musical terms). The research was also supported by theoretical and practical contextualizations, highlighting the observation of a possible strand or esthetic line which is within the big universe named "popular Brazilian guitar" and dialogues with the aesthetics of jazz guitar. In this group are included musicians such as Lula Galvão, Hélio Delmiro and Romero Lubambo. The musical analysis results point towards the use of recurrent resources used by the musician in performances, making it possible, through the proposed methodology, to establish a direct relation between Galvão's practices and those from musicians who were referential to his musical formation through the recognition and comparison of certain technical procedures. Lula Galvão's style is based on a synthesis of stylistic resources referring to different musical contexts, such as: i. the technical-instrumental influence from the classic guitar "school"; ii. the presence of procedures associated with jazz, reflected in his performance by his appreciation of musicians from this field – including in this case, by a large margin, the guitar player Hélio Delmiro – and by the study of didactic materials from the jazz teaching methodology (jazz theory); iii. the use of elements associated with the field of Brazilian popular music (the musician's favorite and most prolific actuation area), such as: rhythmic resources alluding to important Brazilian guitar players; the preponderant use of the acoustic guitar rather than the electric guitar, even more so in Brazilian genres practices. This work's differential is in the fact that it congregates distinct characteristics from a referential musician, which makes it a pioneer research in relation to a broad analysis of the musical activities of Lula Galvão.

Palavras-chave: Popular Music. Performance. Acoustic Guitar. Electric Guitar. Lula Galvão.

Sumário

Introdução	11
Capítulo I - Contextualização	14
1.1 Dados Biográficos	14
1.2 Discografia	16
1.3 Violão no Brasil – Uma Breve Contextualização	16
1.4 A Importância do Violão Erudito para o Violão Popular Brasileiro.....	23
1.5 O Início da Guitarra Elétrica no Brasil – Questões Técnicas e Estéticas.....	28
1.6 Entre o Violão e a Guitarra, Entre a Música Popular Brasileira e o Jazz: Uma Vertente no Violão Popular Brasileiro.....	31
1.6.1 O Caso de Lula Galvão	42
1.7 A Importância de Hélio Delmiro Para Lula Galvão.....	44
Capítulo II - Aspectos Técnicos e de Performance.....	50
2.1 Sonoridade.....	50
2.2 Postura ao Violão e à Guitarra	53
2.3 Apontamentos Sobre a Prática de Estudo e Questões Técnicas da Performance de Lula Galvão	56
2.4 Equipamentos Utilizados.....	58
Capítulo III – Análises e Resultados.....	61
3.1 Metodologia	61
3.2 Considerações Sobre as Obras Seleccionadas	64
3.3 O Improvisador	67
3.3.1 Aspectos Melódicos.....	67

3.3.1.1 Usos de Apojaturas.....	67
3.3.1.2 Cromatismos.....	73
3.3.1.3 Escala Dominante-Diminuta.....	78
3.3.1.4 Outros Procedimentos.....	82
3.3.2 Aspectos Rítmicos	90
3.3.2.1 Blocos de Acorde com Efeito Tipo Tamborim	90
3.3.2.2 Quiálteras.....	93
3.3.2.3 Deslocamento Métrico – Colcheia Pontuada.....	94
3.3.2.4 “Tempo Para Trás” (<i>Lay Back</i>)	97
3.4 O Acompanhador	98
3.4.1 Introduções	98
3.4.2 Padrões Rítmicos em Levadas.....	105
3.4.3 <i>Comping</i>	116
3.4.4 Apontamentos Sobre os Acompanhamentos de Caráter <i>Ad Libitum</i> : Duos de Voz e Violão	123
3.4.5 Trechos com Dobras e Acentuações em Relação à Melodia Principal	127
3.4.6 Alguns Apontamentos Sobre Aspectos Harmônicos.....	131
3.4.6.1 Intervalo de Segunda Menor em Acordes	131
3.4.6.2 Intervalos de Quartas Justas em Acordes	136
3.4.6.3 Acordes Provenientes da Escala Dominante-Diminuta.....	140
3.4.6.4 Sequência de Acordes com Nota Estática na Ponta (Movimento Oblíquo).....	143
3.5 O Solista: o Arranjo de Carinhoso, de Pixinguinha e João de Barro, Para Violão Solo...	145
3.5.1 Considerações Sobre a Composição e o Arranjo.....	145
3.5.2 Recursos Técnicos Utilizados.....	146

3.5.2.1 Re-Harmonização - Seleção de Alguns Trechos	146
3.5.2.2 Texturas Utilizadas – Preenchimento Harmônico	150
3.5.2.3 Trechos de Caráter Improvisado.....	152
3.5.2.4 Utilização de Harmônicos e <i>Campanellas</i>	156
3.5.2.5 Elementos Mais Próximos do Contexto Tradicional da Obra	159
3.5.3 Considerações Finais	161
3.6 Considerações a Respeito das Performances em Formações Instrumentais Distintas	164
Conclusão.....	170
Referências Bibliográficas	175
Referencias Fonográficas.....	179
Sites da Internet.....	181
APÊNDICES.....	183

Introdução

O principal objetivo do presente trabalho é o estudo de performances do músico, violonista e guitarrista, Lula Galvão. O foco da pesquisa é analisar a maneira como o instrumentista atua em diferentes formações instrumentais (de violão solo até um grupo com sete integrantes) exercendo os papéis de acompanhador, improvisador e solista (no caso de seu arranjo de *Carinhoso*, de Pixinguinha e João de Barro, para violão solo). Foram observados, principalmente, os recursos técnicos e estéticos utilizados pelo instrumentista em cada contexto musical específico. Os fonogramas analisados compreendem tanto a utilização do violão quanto da guitarra elétrica.

Lula Galvão é um músico de referência na música popular brasileira, haja vista seu envolvimento com artistas de grande relevância nesse campo além de seu prestígio como instrumentista e arranjador. Dessa forma, a pesquisa visa suprir uma lacuna existente em relação a pesquisas de pós-graduação sobre o músico. Até o presente momento há apenas dois trabalhos de graduação a respeito de suas performances: Moriya (2009) e Zacharias (2009), além de um artigo escrito por Manguiera (2016). Estes autores focaram principalmente em aspectos da improvisação de Galvão, mas a presente pesquisa propõe, além disso, o estudo sobre seus acompanhamentos em situações musicais distintas e também analisa um arranjo seu para violão solo.

Apesar de este trabalho ser de uma natureza predominantemente técnico-musical, também foram abordados conteúdos de cunho histórico-social, no primeiro capítulo. Por se tratar de uma pesquisa que aborda um significativo violonista brasileiro, vislumbrou-se a importância de elaborar uma sucinta contextualização acerca da trajetória do violão no Brasil, a fim de demonstrar a sua importância e seus significados simbólicos dentro da música e da sociedade brasileira.

Muito se diz a respeito de uma possível vertente ou “escola” de violão brasileiro, reconhecida internacionalmente por nomes como Baden Powell, Marco Pereira, Yamandu

Costa, entre outros. Uma das proposições do trabalho foi compreender algumas características e desdobramentos dessa “escola” de violão, a fim de relacioná-las ao estilo de Lula Galvão e também ao de outros violonistas esteticamente próximos a ele.

Analogamente ao que foi realizado em relação ao violão, há uma breve contextualização sobre a guitarra elétrica, com foco em implicações e desdobramentos de sua inserção no contexto musical e social brasileiro. Também se atentou para os significados simbólicos (técnicos e estéticos) associados a tal instrumento.

Entre os tópicos de cunho teórico (mas que também abordam elementos práticos) destacou-se a importância do músico Hélio Delmiro para Lula Galvão. Tal influência se comprova pelos depoimentos de Lula, mas principalmente pela proximidade estética entre ambos os músicos demonstrada pelas análises. Nesse sentido, o trabalho identificou alguns elementos estéticos e técnicos que Galvão absorveu de Delmiro.

No segundo capítulo constam informações e reflexões críticas sobre aspectos técnicos das atividades musicais de Lula Galvão, a saber: i. a sonoridade do músico (características do timbre que extrai do instrumento); ii. sua postura física em relação ao violão e à guitarra; iii. apontamentos sobre sua rotina de estudos e práticas musicais; iv. equipamentos utilizados. Tais elementos foram levados em consideração por se tratar de uma pesquisa que aborda a performance do instrumentista, de forma que, para além da análise do conteúdo musical em si, essas outras variantes técnicas são relevantes para uma compreensão mais ampla de sua prática musical. As análises musicais constam no terceiro capítulo.

A iniciativa para a elaboração desse trabalho surgiu, em grande medida, da experiência do autor como instrumentista ligado à música popular brasileira e ex-aluno do curso de bacharelado em Música Popular na Unicamp, no qual realizou a pesquisa de Iniciação Científica intitulada: *Toninho Horta: um estudo sobre o uso de bloco de acordes nos seus solos improvisados* (POLO, 2014). Este trabalho focou em aspectos práticos e

interpretativos de performances improvisadas do músico Toninho Horta e despertou o interesse do presente autor para o campo de pesquisa na área de Práticas Interpretativas.

Capítulo I - Contextualização

Este capítulo apresenta uma contextualização de assuntos pertinentes ao músico Lula Galvão, tanto teóricos quanto práticos. Buscou-se desenvolver o item 1.6 (“Entre o violão e a guitarra, entre a música popular brasileira e o jazz: uma vertente no violão popular brasileiro”) com maior profundidade, haja vista que há escassez de trabalhos acadêmicos que abordam, com foco aprofundado, essa temática. Cabe também mencionar, logo de início, que todas as partituras para violão/guitarra e contrabaixo se encontram transpostas para estes instrumentos, de maneira soam oitava abaixo.

1.1 Dados Biográficos

Luís Guilherme Farias Galvão (Lula Galvão) nasceu em Brasília – DF, em 22 de outubro de 1962. De família musical, seus pais, embora não fossem músicos profissionais, gostavam de música brasileira, de modo que ainda na infância Lula teve contato com obras de Ary Barroso, Dorival Caymmi, Pixinguinha e Lupicínio Rodrigues. Sua mãe participava, na juventude, dos “Cantos Orfeônicos” regidos por Villa-Lobos e, segundo Galvão, cantava muito em casa.¹ Além disso, três de seus cinco irmãos se tornaram músicos: o baixista, arranjador e compositor Carlos Galvão, o baterista Zequinha Galvão e o saxofonista e flautista Sergio Galvão.

Lula começou a tocar violão aos 15 anos, de maneira que gostava de ouvir bandas de *rock* como *Led Zeppelin*, *Deep Purple* e *Genesis*. (GALILEA, 2012a: 318). Após essa fase mais ligada ao *rock*, Galvão se interessou pela música instrumental, uma vez que entrou em contato com discos lançados pelo selo “Som da Gente”, a exemplo do Grupo Pau Brasil, Hector Costita, Alemão (Idem), além dos músicos Victor Assis Brasil, Miles Davis, Chick Corea e Bill Evans. (HEPNER; RUSCHEL, 1998: 29). É nessa época, através de um dos seus irmãos, que ocorre o contato de Lula com o trabalho de Hélio Delmiro, tópico que será aprofundado em próxima seção do trabalho.

¹ Retirado do link: <<http://musicosdobrasil.com.br/lula-galvao>> Acesso em 02 Jul. 2016.

A decisão pela carreira de músico ocorreu quando Lula Galvão prestou vestibular para o curso de arquitetura na UnB (Universidade de Brasília) e obteve resultado negativo. (GALVÃO, 2011) Aos 18 anos começa, então, um estudo musical mais sério e disciplinado, de forma que teve como primeiro professor o violonista Paulo André Tavares por meio de curso pela Escola de Música de Brasília. Também realizou aulas particulares de violão com Luciano Fleming.

Sua atuação profissional se iniciou em um restaurante, acompanhando uma cantora que apresentava o repertório da Elis Regina; foi nesse mesmo ambiente que conheceu Rosa Passos, quando esta foi contratada para substituir a outra cantora. (GALILEA, 2012a: 318-319). Anos mais tarde realizaria turnês e gravaria diversos discos com Rosa.

Em 1990 muda-se para o Rio de Janeiro e em 1993 grava, como instrumentista e arranjador, o disco *Festa*, de Rosa Passos. Sobre essa gravação, Galvão atribui grande importância para sua carreira, visto que “... foi o disco que me abriu portas lá no Rio, né, porque as pessoas conhecem muito o trabalho dela, e ali no disco ela me, como sempre, me dá total liberdade para fazer arranjos, solos.” (Idem)

Sua carreira baseia-se principalmente na atuação como instrumentista (violonista e guitarrista) e arranjador em discos e shows de artistas da música popular brasileira, a exemplo de Rosa Passos, Guinga, Joyce Moreno, Edu Lobo, Ivan Lins, Leila Pinheiro, Caetano Veloso, Zé Renato, entre muitos outros. Também já atuou ao lado de personagens significativos da música instrumental brasileira e do *jazz*: Raul de Souza, Wagner Tiso, Jaques Morelenbaum, Maurício Einhorn, Idriss Boudrioua, Leo Gandelman, Vittor Santos, Ron Carter, Paquito D’Rivera e Claudio Roditi

Galvão possui apenas um disco como artista principal, intitulado *Bossa Da Minha Terra* (GALVÃO, 2009)², uma homenagem aos 50 anos da bossa-nova. Este álbum apresenta um repertório com temas de bossa-nova em versões instrumentais, à exceção de *Lígia*, de Tom Jobim, que contou com a voz de Rosa Passos. Vale ressaltar a presença de Lula Galvão no CD, promovido pela revista *Guitar Player* (RUSCHEL, 1998), que contou

² Esse disco contemplou a presença dos músicos Idriss Boudrioua, Fernando Moraes, Sérgio Barrozo, Rafael Barata e as participações especiais de Rosa Passos, Cláudio Roditi, Raul de Souza e Maurício Einhorn.

com a participação dos considerados (por um júri de 200 músicos) os 10 melhores guitarristas do Brasil em 1998. Cada guitarrista contribuiu ao CD com uma faixa, sendo que Galvão apresentou uma obra de sua autoria intitulada *A Donzela e O Cangaceiro*, um baião instrumental.³

Lula não possui muitas composições próprias gravadas em disco, de maneira que, além da supracitada, inclui-se *Azul e Papinho* (KIDO, 2004), *Sumaré* (VÁRIOS ARTISTAS, 2013) e *Abaporu* (MORELENBAUM, 2014).

Entre os diversos eventos significativos de sua carreira, o músico destaca a gravação do disco *Entre Amigos* (CARTER; PASSOS, 2003) ao lado de Rosa Passos e Ron Carter e o show com Caetano Veloso no Carnegie Hall. (GALILEA, 2012a: 319). Inclui-se também a indicação ao 26º Prêmio da Música Brasileira, em 2015, na categoria de melhor solista em virtude de sua atuação como violonista junto ao *Cello Samba Trio* no disco *Saudade do Futuro – Futuro da Saudade* (MORELENBAUM, 2014), de Jaques Morelenbaum.

1.2 Discografia

A participação de Galvão em discos é muito ampla, de maneira que seu nome consta em várias dezenas de trabalhos. Estaria fora da proposta da pesquisa, por ser algo muito extenso, enumerar todas as suas participações, minuciosamente. Para maiores informações quanto ao tópico, sugere-se consultar o site *Discos do Brasil* (KFOURI) e buscar pelo seu nome na categoria “músico”, já que esse endereço eletrônico oferece uma significativa amostragem de sua atuação em gravações.

1.3 Violão no Brasil – Uma Breve Contextualização

A importância do violão para a música brasileira é enorme, visto que ele atua como instrumento protagonista em diversas manifestações musicais do país, especialmente nas de cunho popular. Inicialmente como acompanhador de modinhas e lundus, nas baixarias do choro, nas obras de Villa-Lobos dedicadas a ele, na “batida” da bossa-nova, nas eloquentes

³ Para maiores informações quanto à faixa, consultar Moriya (2009).

performances de Baden Powell e Raphael Rabello e em tantos outros exemplos, o violão se mostra indissociável da identidade cultural do país.

A própria utilização do termo “violão” (aumentativo de viola) é uma singularidade de alguns países falantes da língua portuguesa, sobretudo o Brasil, uma vez que o termo mundialmente utilizado para definição do instrumento deriva do árabe *qitara*, tomado do grego *kithara* e utilizado em outros idiomas como *guitar* (inglês), *guitare* (francês), *gitarre* (alemão), *chitarra* (italiano) e *guitarra* (espanhol). (TABORDA, 2004: 11).

A introdução, no Brasil do século XVI, de instrumentos da família do violão, em especial a viola,⁴ ocorreu por meio de jesuítas que se utilizavam desses instrumentos para catequizar índios, além de próprios colonos portugueses que também faziam uso destes instrumentos. (ZANON, 2006: 79). Percebe-se que já em um primeiro momento de formação da sociedade brasileira, instrumentos próximos ao violão se faziam presentes de maneira significativa, contribuindo para definir o que posteriormente se tornaria uma “tradição” na cultura musical nacional.

A posteriori, na transição dos séculos XVIII e XIX, o violão, popularizado principalmente nas áreas urbanas⁵, contava com ampla disseminação em camadas populares da sociedade, visto que “muito antes do choro e da forma chorada de tocar, o violão já era um instrumento popular que tinha participação fundamental em todo tipo de música fora das elites”, conforme afirma Cazes (1998: 45). Utilizado principalmente como instrumento de suporte harmônico, acompanhava serenatas, lundus, modinhas, entre outras manifestações musicais populares. (Idem). Segundo Taborda (2011: 167-168), é através do choro e do violão que “... depura-se o processo de tradução do repertório europeu para uma possível linguagem nacional”.

Como dito anteriormente, a viola foi utilizada num primeiro momento pelas classes dominantes, ou seja, colonos e jesuítas, no entanto, posteriormente, o violão seria associado

⁴ Taborda (2004: 11) atenta para a confusão relativa à nomenclatura dos diversos cordofones daquele período. Segundo a autora, um mesmo instrumento era conhecido por diversos nomes e um mesmo nome era aplicado a vários instrumentos. Sobre essa mesma questão, Reily (2001: 159) afirma que o termo *viola* foi utilizado para se referir aos instrumentos da família do violão, no Brasil colonial.

⁵ Segundo Taborda (2004: 42), com a popularização do violão a viola assume uma identidade regional, interiorana.

a figuras como o boêmio, o capadócio, o malandro e o vadio. Sobre esse aspecto, a chegada da família real portuguesa ao Rio de Janeiro, em 1808, é de grande notoriedade. Muito se transformou culturalmente a cidade após esse fato histórico, de maneira que houve um processo de negação da cultura luso-brasileira a fim de valorizar os costumes estrangeiros, sobretudo ingleses e franceses. (Idem, 169). Em decorrência dessas transformações socioculturais, a modinha e o violão, tão difundidos entre diferentes classes sociais, desvalorizam-se perante uma nova aristocracia urbana. Gilberto Freyre (*apud* Taborda, 2011: 171) comenta:

O mesmo (degradação de hábitos) verificou-se com o violão, vencido de tal modo pelo piano inglês de cauda que se tornou vergonhoso sua presença em casa de gente que se considerasse ilustre pela raça e nobre pela classe. Também o violão tornou-se símbolo de inferioridade social e de cultura, arrastando na sua degradação a modinha. Violão e modinha desceram das mãos, das bocas e das salas dos brancos, dos nobres, dos ricos para se refugiarem nas palhoças dos negros e dos pardos, e nas mãos dos capadócios (...)

Não obstante todo esse processo de desvalorização cultural sofrida pelo instrumento ao longo da maior parte do século XIX e começo do XX, Vianna (*apud* Reily, 2001: 165) afirma que os limites culturais entre a elite e as classes populares eram mais porosos do que deveriam ser, de modo que o violão atuava como mediador dessas interações através da modinha e, posteriormente, do choro. Além disso, figuras como Catullo da Paixão Cearense, músico e poeta, contribuíram para inserir o instrumento nos círculos da alta sociedade carioca. Talvez o evento mais marcante, cujo envolvimento de Catullo foi de vital importância, tenha sido o “episódio do Catete”. Em 1914, durante a cerimônia de recepção presidencial do Marechal Hermes da Fonseca, Nair de Teffé, esposa do então eleito presidente, apresentou em solo de violão o maxixe *Corta-jaca* de Chiquinha Gonzaga. Nair teria acatado a sugestão de Catullo de cantar preferencialmente músicas em português e decidiu por incluir ao programa canções de poetas e compositores brasileiros, o que para aquela época, naquele contexto, era incomum e causava estranhamento. (TABORDA, 2011: 188).

É importante ressaltar que grande parte dos pontos destacados neste tópico, sobre a trajetória do violão no Brasil, referencia-se principalmente à realidade da cidade do Rio de Janeiro. Tendo em vista a pluralidade cultural no Brasil, já no século XIX, e sua grande amplitude geográfica, é importante não incorrer em generalizações. Entretanto, uma vez que o foco do trabalho não é o estudo do percurso histórico e social do instrumento no país, recorreremos a algumas importantes fontes bibliográficas a fim de realizar uma breve contextualização, visto que em meados do século XVIII até meados do XX o Rio de Janeiro atuava como capital política, econômica e como um dos principais polos culturais do Brasil.

No final do século XIX começam a surgir intelectuais preocupados com a afirmação de uma identidade cultural brasileira “autêntica”, que fosse menos vinculada ao eurocentrismo, de caráter nacionalista. Com o projeto modernista, o violão começa a assumir o papel de instrumento nacional, capaz de mediar as relações entre a cultura popular e a estética universal das artes elevadas. (NAVES *apud* REILY, 2001: 168). Dessa maneira, figuras como Manuel Bandeira fizeram referências à importância do violão para a cultura brasileira: “(...) o violão tinha que ser o instrumento nacional, racial. Se a modinha é a expressão lírica do nosso povo, o violão é o timbre a que ela melhor se casa.” (BANDEIRA *apud* TABORDA, 2011: 208).

Na primeira década do século XX, a vinda de dois relevantes violonistas concertistas ao Brasil, Augustin Barrios e Josefina Robledo, foi de grande importância, uma vez que contribuiu para evidenciar o potencial do violão enquanto instrumento solista e para a descoberta de um novo repertório erudito⁶, até então pouco difundido no Brasil. Segundo Cazes (1998: 47), a visita de Barrios e Robledo colaborou para com esse novo ambiente de descoberta do instrumento. Vale acrescentar que naquele momento começavam a surgir os primeiros violonistas solistas⁷: Américo Jacomino (Canhoto), Quincas Laranjeira (que também teve um importante papel no ensino formal do

⁶ Naquele momento, sendo o violão um instrumento jovem, não havia se constituído um amplo repertório onde se aplicasse as técnicas europeias (TABORDA, 2011: 194), ao contrário do piano, por exemplo. Isso contribuía ainda mais para a exclusão e preconceito para com o violão em círculos elitizados.

⁷ Como dito anteriormente, o violão era utilizado majoritariamente naquela época como acompanhador de gêneros populares, principalmente a modinha e o choro.

instrumento), João Pernambuco e Sátiro Bilhar. (ANTUNES, 2002: 13). Contudo, o preconceito para com o instrumento, por parte de certos setores da elite e da imprensa, levaria décadas para ser amplamente dissolvido.

Outro personagem relevante é Villa-Lobos, cuja obra para o violão é uma das mais importantes na literatura mundial do instrumento, embora a série dos *Estudos* não tenha sido reconhecida em seu tempo. (TABORDA, 2011: 194). A relação de Villa com o violão é algo curioso e revela parte do estigma que o instrumento carregava: não obstante a sua grande obra dedicada ao violão (*Estudos, Prelúdios, Suíte Popular Brasileira* e o *Concerto*), sua dedicação autodidata para o aprendizado do mesmo e seu contato em primórdios do século XX com os *chorões*⁸, as contingências socioculturais, como afirma Zanon (2006: 80), fizeram com que seu principal instrumento fosse o violoncelo, numa sociedade que ainda marginalizava o violão. A grande contribuição de Villa para a música brasileira e o violão, além da vasta obra, foi no sentido de compor algo que se adequasse às exigências formais e estéticas da música de concerto europeia (visando também à aceitação de sua obra nesse meio), porém, com amplo vínculo com as musicalidades populares brasileiras, em conformidade ao projeto modernista:

O projeto musical modernista defendido por Mário de Andrade mantinha a tradicional hierarquia entre o erudito e o popular. Porém, não seria possível a constituição de um estilo musical brasileiro sem a inserção do “populário”. Destarte, torna-se preciso submeter o que de melhor havia no popular aos ditames da forma erudita do fazer musical. O compositor que mais se aproximou deste ideário foi Heitor Villa-Lobos. (MENDES; PINHEIRO, 2010: 4)

Com o advento do Estado Novo, em 1930, o rádio propaga-se amplamente pelo Brasil indo ao encontro da política nacionalista-populista de Getúlio Vargas. A música popular passa, assim, a ocupar uma posição de destaque em programas radiofônicos e se tornou a manifestação cultural mais representativa dessa nova fase de formação de uma cultura massiva no Brasil. (ZAN, 1997: 36). Nesse contexto, o samba (gênero urbano recente) se adequa aos interesses do Estado em promover uma cultura massiva e ao mesmo

⁸ Músicos executantes de choro.

tempo possuidora de uma “identidade nacional”. Na análise desse autor, esse processo de transformação do samba em uma manifestação cultural nacional implicou em sua “reinvenção”, uma vez que “ao sair de seus redutos étnicos da Cidade Nova ou dos morros, foi perdendo gradativamente sua ‘rusticidade’, entrando num processo de ‘refinamento’ e intelectualização”. (Idem: 57). Nesse sentido, Noel Rosa, compositor e violonista, exerceu papel fundamental produzindo um samba que se adequasse às diferentes classes sociais, ou seja, “...um samba mais consensual.” (Ibidem: 61)

Nessa conjuntura o violão caminhou gradualmente, segundo Reily (2001: 171), no sentido de sua consagração como instrumento nacional, na condição de mais importante porta-voz dos compositores sambistas. Ao se analisar as primeiras gravações realizadas no Brasil, no início do século XX (bem anterior à popularização massiva do samba), o violão já se fazia presente como um dos principais instrumentos acompanhadores, o que apenas ilustra o quão arraigado ele está nas práticas da música popular brasileira urbana.

Posteriormente, o rádio e a indústria fonográfica dos anos 1940/50 empregaram excepcionais violonistas solistas e acompanhadores, como Garoto⁹, Laurindo Almeida, Dino 7 cordas, Luiz Bonfá, entre outros, muitos dos quais não obtiveram reconhecimento em seu próprio país ou durante suas vidas.

É no contexto do advento da bossa-nova que o violão vai, finalmente, se consagrar como o instrumento capaz de transitar entre os mais diversos meios sociais e classes econômicas distintas. (Idem: 172). Ele já era cada vez mais apreciado através de figuras de enorme sucesso como Dilermando Reis (que apresentava uma estética de seresta aplicada ao violão solista), mas a bossa-nova contribuiu, especialmente por meio da figura de João Gilberto, para que numerosos jovens, especialmente da classe média, se interessassem pelo aprendizado do instrumento. A revolução estética da bossa-nova influenciou artistas da posterior MPB, a exemplo de Chico Buarque, Caetano Veloso e até mesmo o ídolo maior

⁹ Embora não reconhecida em vida, a contribuição de Garoto para a música e o violão brasileiros é extensa. É considerado um dos principais precursores da bossa-nova; nas palavras de Carlos Lyra: (*apud* TAUBKIN, 2007: 55) “... é fácil imaginar a influência que teve, não só na minha, mas também na formação da música moderna deste país – inclusive na maneira diferente de bater o samba – aproveitada por João Gilberto.” Paulo Bellinati complementa: “A bossa nova só existiu porque o Garoto mostrou o caminho. Foi ele o primeiro músico que apareceu tocando acordes sofisticados combinados com um balanço sensacional da mão direita.” (Idem)

da Jovem Guarda, Roberto Carlos. Esses artistas copiaram o estilo vocal e violonístico de João Gilberto no começo de suas carreiras.

Além do grande sucesso do violão bossa novista, Baden Powell surgia no final da década de 1950 para revolucionar a estética do violão popular brasileiro e influenciar várias gerações posteriores de violonistas. Detentor de enorme sucesso nacional e internacional já no início de sua carreira, Baden é considerado um violonista divisor de águas:

(...) foi um desbravador, que mudou toda a relação da mão direita do violão com o ritmo, reproduzindo a complexidade da percussão afro-brasileira num modelo compactado de seis cordas. (...) Não há violonista brasileiro da geração seguinte que possa ignorá-lo. De Egberto Gismonti a Maurício Carrilho, de Marco Pereira ao Duofel, de Toquinho a Yamandu uma coisa é unânime: todos tiveram sua escola botando disco de Baden Powell para tocar e tentando fazer igual. (ZANON, 2007: 05'32"-06'19")

Outro violonista influente da geração de Powell, no Brasil, foi Paulinho Nogueira, que possuía uma maneira de tocar distinta de Baden.

Posteriormente, o cenário do violão no Brasil contaria com uma quantidade enorme de influentes instrumentistas, tanto no campo popular quanto no erudito, a exemplo do Duo Abreu, Duo Assad e Fábio Zanon neste e Raphael Rabello, Hélio Delmiro, Marco Pereira e Yamandu Costa, entre outros, naquele. Há que se considerar também a importância do instrumento para a canção popular pós-bossa-nova (MPB). Compositores importantes associados a este campo como João Bosco, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Djavan, Joyce, Dori Caymmi, entre outros, são também violonistas muito inventivos e que contribuíram significativamente para o repertório de possibilidades do violão popular brasileiro, embora não sejam solistas propriamente ditos.

Apesar da importância do violão na cultura musical do país, sua incorporação em cursos universitários ocorreu tardiamente. Uma das primeiras graduações teve início em 1980 na Escola de Música da UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro), tendo o violonista Turíbio Santos como docente. (TACUCHIAN, 2014) Mais tardia ainda foi a entrada de um curso de Música Popular na academia, que ocorreu apenas na UNICAMP

(Universidade Estadual de Campinas) em 1989. Nessa instituição, o curso de violão popular é ministrado por Ulisses Rocha desde então.

Essa atrasada presença do violão e da música popular nas universidades brasileiras pode ter como razão o antigo e extenso preconceito, além da exclusão, que ambos sofreram nos últimos séculos por parte de ampla parcela de setores elitizados e intelectualizados da sociedade brasileira, sobretudo de uma classe artística mais ligada ao campo erudito. Entretanto, nas últimas décadas, percebe-se que essa segregação vem sendo gradualmente diluída, na medida em que aumenta o surgimento de cursos acadêmicos de música popular e a quantidade de pesquisas acadêmicas sobre a música popular e o violão, no Brasil.

1.4 A Importância do Violão Erudito para o Violão Popular Brasileiro

Uma das particularidades do violão popular brasileiro é a sua aproximação com o repertório erudito, ora tecnicamente, ora esteticamente, ora ambos. Nos Estados Unidos, por exemplo, não há uma tradição violonística da maneira como se tem no Brasil, visto que naquele país é mais comum o uso do violão com cordas de aço tocado usualmente com a palheta. No Brasil, o emprego do violão ao longo dos séculos XIX e XX esteve geralmente associado à versão clássica com a utilização dos dedos da mão direita, em grande medida por essa proximidade com o violão erudito.

Segundo Thomaz (2014: 21), o desenvolvimento técnico do instrumento, no Brasil, esteve associado a métodos europeus e sul-americanos de tradição erudita. Esse fato se evidencia principalmente pela atuação de importantes violonistas professores, que por meio de métodos dessa tradição contribuíram para a formação de muitos dos grandes violonistas brasileiros atuantes no campo da música popular.

É possível que um dos primeiros violonistas disseminadores desses métodos tenha sido Quincas Laranjeira, que foi um grande divulgador do método da Escola de Tárrega. (CAZES, 46: 1998). Ele lecionou para Antônio Rebelo, Levino da Conceição e João Pernambuco.

O uruguaio Isaías Sávio foi um dos mais relevantes professores do instrumento no Brasil. Segundo Fábio Zanon (2006: 81):

Ele teve um papel considerável na promoção do violão dentro do establishment musical do país, publicou dezenas de métodos e arranjos, e formou gerações de violonistas que prontamente se estabeleceram como professores em outras capitais. A Sávio também devemos a criação do curso oficial de violão nos conservatórios e, pouco antes de falecer, nas universidades. Ele teve a sensibilidade de não sufocar a natural vocação do violão brasileiro para o cross-over e, entre seus alunos, podemos contar tanto com um Luís Bonfá ou um Toquinho quanto um Carlos Barbosa Lima. (Grifo nosso)

Marco Pereira, que também foi seu aluno, o considera seu grande mestre e afirma que Isaías trouxe uma “escola” de violão para o Brasil, de prestigiados instrumentistas como Miguel Loblet e Augustín Barrios. Segundo Pereira, o violão era muito primário no Brasil, principalmente no quesito técnico, de modo que o grande papel de Sávio foi contribuir para a difusão dessa “escola” de violão clássico. (GALILEA, 2012b)

Jaime Florence (Meira) foi outro grande professor que ministrou aulas para nomes como Baden Powell e Raphael Rabello. Maurício Carrilho, em depoimento (*apud* TAUBKIN, 2007: 120), relata como eram as aulas de Meira: “... a gente usava um método escrito em espanhol: *La escuela de la guitarra* (...) Nele a gente treinava leitura melódica, rítmica, e algumas peças simples. De vez em quando o Meira apresentava alguma coisa de Bach, Tárrega e Sor.”

Jodacil Damaceno, importante violonista concertista e professor, teve entre seus alunos instrumentistas de destaque como Hélio Delmiro, Joyce e Guinga. Esse último, inclusive, afirma que Jodacil foi extremamente importante para seu crescimento musical, de maneira que reconheceu em Guinga a sua grande habilidade para compor e o incentivou apresentando-o a significativas obras eruditas, além de ensiná-lo algumas peças para violão do repertório clássico. (GUINGA *apud* ZANON, 2007: 14’11” – 14’40”). Já no caso de Delmiro, Damaceno o introduziu aos estudos da técnica do violão clássico. Hélio (*apud* MANGUEIRA, 2006: 8) afirma que Jodacil disciplinou seu estudo, tornando-o objetivo.

Também é importante fazer referência a Henrique Pinto, autor de métodos amplamente utilizados como a série *Iniciação ao Violão*, que conta com peças de Bach, Tárrega, entre outros compositores.

Tendo em vista essa breve descrição de alguns dos principais docentes de violão do século XX, no Brasil, bem como os depoimentos de seus alunos, nota-se a enorme importância da prática do violão erudito para o violão popular brasileiro, visto que uma ampla parcela de expoentes desse campo estudou, em alguma medida, métodos ou repertórios associados à tradição erudita, de maneira que transportaram elementos técnicos e estéticos dessa tradição para o âmbito da música popular brasileira.

No caso de Lula Galvão, objeto desta pesquisa, o músico afirma que ao iniciar um estudo mais sério e dedicado, aos 18 anos, “praticava um repertório de peças e estudos de Leo Brouwer, Matteo Carcassi, Francisco Tárrega e Heitor Villa Lobos.” (GALVÃO *apud* SOUZA, 2008: 40). Para Galvão, o estudo de peças eruditas relaciona-se ao apuro técnico, uma vez que sua atuação musical profissional é baseada majoritariamente no universo do acompanhamento e improvisação em gêneros da música popular brasileira.

No âmbito técnico musical, a proximidade do violão brasileiro solista com a estética clássica se faz presente através de elementos como o largo uso da textura de “melodia acompanhada”¹⁰ e a ampla atividade dos bordões, procedimentos utilizados de maneira recorrente em obras de Garoto, Dilermando Reis, Baden Powell e Marco Pereira, por exemplo. É comum notar, nesse tipo de repertório brasileiro, um uso do tecido sonoro que mantém constantemente as vozes dos acordes separadas, ou seja, baixo, recheio harmônico e melodia principal. Porém, difere da polifonia, já que usualmente estabelece hierarquia entre as vozes de modo a destacar a melodia principal, geralmente presente na voz superior ou também na voz mais grave.

¹⁰ Lima Júnior (2003: 108) afirma que a textura da melodia acompanhada “... oferece uma gama mais variada, enquanto possibilidades de tratamentos do tecido sonoro, que a textura homofônica.” O autor relata que essa textura foi predominante no classicismo ocidental e que ela estabelece uma hierarquia nos diversos planos sonoros de maneira a destacar a melodia principal, diferentemente da polifonia comum no período barroco. (Idem). Esta foi a textura mais empregada por compositores como Fernando Sor, Matteo Carcassi e Dionísio Aguado, que influenciaram diretamente os violonistas brasileiros por meio dos métodos e peças, conforme mencionado anteriormente.

Exemplo 1a: *Jorge do Fusa* (c. 1-6) (GAROTO *apud* BELINATTI, 1991: 30)

Nesse trecho inicial de *Jorge do Fusa*, choro composto por Garoto, é possível perceber o tipo de textura descrito acima, na qual os três planos sonoros se evidenciam: melodia, baixo e acompanhamento harmônico. É importante notar o uso constante de contracantos¹¹ à melodia principal, ora presente nos baixos (bordões), ora nas vozes intermediárias.

Exemplo 1b: *Samba em Prelúdio* (c. 1-2)¹²

Nessa parte inicial do *Samba em Prelúdio*, de autoria de Baden Powell e presente no disco *Le Monde Musical de Baden Powell* (1964), o violonista utiliza a melodia nos

¹¹ “Melodia secundária que dialoga com a primeira voz.” (DOURADO, 2004: 92)

¹² Retirado do link: <<http://www.brazil-on-guitar.de/tabs.html>> Acesso em: 08 Nov. 2016.

bordões de maneira que o acompanhamento ocorre em forma de arpejo nas vozes superiores. O próprio nome da obra remete à influência da tradição erudita, assim como sua estética sonora.

É o uso desse tipo de textura que revela uma sonoridade “cheia”, com amplo preenchimento rítmico-harmônico, usualmente associado ao violão brasileiro solista e que descende diretamente da escola erudita de violão. Outro recurso expressivo utilizado regularmente por violonistas brasileiros solistas, também fruto da escola clássica, é a alteração de timbre durante a performance, por meio de mudanças de posição da mão direita em relação à boca do instrumento.

Em diversos casos é difícil definir um violonista ou compositor somente como popular ou erudito, de modo que no Brasil há diversos exemplos. Músicos instrumentistas considerados populares como Garoto, Baden Powell, Hélio Delmiro¹³, Guinga e Marco Pereira são autores de obras de caráter híbrido, compatíveis tanto com a técnica e ambientação do violão erudito quanto com a estética de gêneros da música popular brasileira.

À vista disso, diversos violonistas concertistas internacionais apresentam em seus concertos peças de Garoto, Baden Powell, Marco Pereira, entre outros, o que segundo Thomaz (2014: 21) “(...) demonstra o nível de compatibilidade técnica presente na obra desses autores que foram, direta ou indiretamente, influenciados pela mesma escola de violão erudito.”

Além dos violonistas brasileiros considerados populares já citados (que foram influenciados de alguma maneira pelo erudito), aponta-se: Paulinho Nogueira, Sebastião Tapajós, Paulo Bellinati, Romero Lubambo, Ulisses Rocha, Gilvan de Oliveira, Marcus Tardelli, Zé Paulo Becker, Alessandro Penezzi, Jean Charnoux, entre inúmeros outros.

¹³ Embora Delmiro esteja associado majoritariamente à música instrumental brasileira de caráter jazzístico ou a artistas da MPB, sua obra para violão solo é riquíssima e de caráter híbrido (desse ponto de vista da junção de elementos eruditos e populares). Para maiores informações quanto às suas peças para violão consultar Gomes (2012).

1.5 O Início da Guitarra Elétrica no Brasil – Questões Técnicas e Estéticas

A guitarra elétrica foi criada diante da necessidade de amplificação de instrumentos acústicos: a partir dos anos 1930, com a expansão e popularização das *big-bands* nos Estados Unidos, alguns engenheiros e fabricantes se dedicaram a pesquisas que possibilitassem a captação e amplificação do som de alguns instrumentos de cordas. Cria-se então o captador eletromagnético, cujo mecanismo consiste em captar energia cinética (vibração) das cordas de aço para transformá-la em sinais elétricos que são enviados a um amplificador externo, cuja função é converter esses sinais elétricos em energia sonora por meio dos alto-falantes. Vale ressaltar que a primeira guitarra amplificada por meio de captadores eletromagnéticos foi a havaiana. (HARVEY)

Sobre a questão da inserção desse instrumento no Brasil, Visconti (2010: 44) salienta que enquanto o processo de consagração do violão como instrumento nacional ocorreu num campo simbólico entre erudito e popular, a guitarra elétrica esteve relacionada à polarização da relação entre o nacional e o estrangeiro, ou ainda à dicotomia entre tradição (representada pelo violão e pelas musicalidades nacionais) e modernidade (guitarra elétrica e musicalidades estrangeiras).

Numa nação que consagrava, há tão pouco tempo, o samba e o violão como símbolos dotados de máxima brasilidade, a entrada de um elemento “novo” e “estrangeiro” representava uma possível ameaça a essas “tradições”, no entanto, figuras importantes como Radamés Gnattali, através do *Concerto Carioca nº 1*, foram favoráveis à incorporação desse instrumento. Nas palavras do mesmo autor: “a ousadia do maestro em compor um concerto para guitarra elétrica e orquestra na década de 1950 parece reforçar seu discurso em favor da modernização do samba ...” (Idem: 36), haja vista que o quarto movimento desse concerto intitula-se *Samba*.

A partir da década de 1940, violonistas ou multi-instrumentistas de cordas como Zé Menezes, Antonio Rago, Laurindo Almeida e Bola Sete incorporaram a então recente guitarra elétrica em suas atividades musicais. No âmbito técnico não havia um consenso, como na “escola” da tradição erudita de violão, sobre a maneira mais adequada de execução da guitarra, o que possibilitou uma diversidade de modos de execução. Visconti

(Ibidem: 41) observa que houve um intercâmbio intenso de técnicas de outros instrumentos de cordas para com a guitarra, principalmente técnicas violonísticas. Muitas dessas técnicas associadas ao violão já se perpetuavam há décadas no país, por meio do ensino através de métodos de tradição erudita, como a “escola de Tárrega”, conforme mencionado em item anterior.

Ao analisarmos alguns exemplos daquela época, deparamo-nos com essa diversidade técnica na execução da guitarra elétrica. Garoto, que possui pouquíssimas gravações à guitarra elétrica, em sua interpretação solo de sua obra *Tristezas de um Violão* (GAROTO, 1951), executa o instrumento com técnica violonística, de forma que se trata nitidamente de uma peça (choro) para violão solo. O mesmo se verifica com Laurindo Almeida, em sua performance ao lado de Radamés Gnattali no álbum *Suíte Popular Brasileira para Violão e Piano* (GNATTALI, 1977), no qual o músico utiliza a guitarra elétrica.

Zé Menezes afirmou, em depoimento, possuir ambas as técnicas de mão direita: “... eu possuo as duas escolas (mão direita e técnica de palheta)...” (CORREA, 2007: 79) Por tocar diversos instrumentos de corda dedilhada (violão, guitarra, bandolim, violão tenor, viola caipira, cavaquinho, entre outros) é coerente que Menezes dominasse diferentes técnicas para se adequar aos variados instrumentos e contextos instrumentais, tanto que na gravação do *Concerto Carioca nº 1*, o músico faz uso dos dedos da mão direita. Todavia, pela escuta da canção *Requerimento ao Prefeito* (BLANCO; GNATTALI, 1956) é possível inferir que o instrumentista utiliza a palheta à guitarra elétrica. Até mesmo Baden Powell, amplamente conhecido como violonista, fez uso da guitarra elétrica, provavelmente utilizando uma técnica derivada da escola clássica. (DREYFUS, 1999: 57-59).

Uma carga estética associada à guitarra no Brasil, inicialmente, era o *jazz* norte-americano. É consenso entre diversos autores a influência do guitarrista Barney Kessel sobre músicos bossa novistas, (CAZES, 1998; VISCONTI, 2010; THOMAZ, 2014) através de sua atuação no álbum *Julie Is Her Name* (LONDON, 1955). Roberto Menescal, sobre esse tema, afirma:

Realmente foi um susto quando ouvimos esse disco, pois sempre escutávamos as cantoras normalmente acompanhadas por Orquestra e como gravava-se nesta época em um ou dois canais de gravação, não ouvíamos os acordes de guitarra. Quando chegou esse disco somente com um baixo e uma guitarra, o mundo clareou p'ra gente...” (MENESCAL *apud* NEGROMONTE, 2014)

Pelo fato de o violão ser o instrumento mais popular daquele período (no Brasil) e por sua semelhança estrutural com a guitarra, violonistas brasileiros interessados em *jazz* puderam transplantar procedimentos harmônicos utilizados por Kessel (entre outros guitarristas norte-americanos) para usos em contextos de música brasileira, como foi o caso de alguns bossa novistas.

Posteriormente, nas décadas de 1960 e 1970, a guitarra elétrica ainda seria associada à cultura estrangeira, porém principalmente ao *rock*, como símbolo emblemático desse gênero. Dessa forma, motivou uma passeata contrária a toda essa simbologia:

Embora já acumulasse mais de vinte anos de história e usos os mais variados na música brasileira popular, a guitarra elétrica era vista já em 1967 como símbolo do Rock e da cultura estrangeira, a ponto de ter sido objeto de um protesto: uma passeata em São Paulo em 17 de julho de 1967, contra a adoção do instrumento pela música brasileira, sobretudo a canção. Num contexto efervescente como o da época, era impossível não se posicionar, fosse defensivamente a favor de uma música “nacional” ou pela expansão dos horizontes culturais brasileiros, rumo a uma desterritorialização. (NASCIMENTO, 2015: 3)

Ao analisar o contexto inicial da propagação da guitarra elétrica no Brasil, é perceptível, portanto, que nos anos 1940/1950 não havia uma distinção estética e técnica tão evidente entre o uso desse instrumento e do violão. Com o passar das décadas seguintes, possivelmente pela própria diferença na nomenclatura característica da língua portuguesa e em especial no Brasil (violão/guitarra), e pela sua associação com o *rock*, frutificou-se a ideia de se tratar de dois instrumentos fundamentalmente opostos, quando, no entanto, podem ser próximos tanto tecnicamente quanto esteticamente. Nesse sentido, músicos mais contemporâneos, a exemplo de Hélio Delmiro, Romero Lubambo e Lula Galvão, exploram as potencialidades de ambos os instrumentos: diferenças de timbres, *sustain*, projeção

sonora, entre outros, porém, utilizando técnicas e elementos estéticos (como fraseado e maneira de harmonizar) semelhantes em ambos.

Apesar da discussão entre o uso da guitarra e violão, algo que necessita atenção é a semelhança entre a denominada guitarra acústica (*hollowbody guitar* ou *archtop*) e o violão. Embora se possa diferenciar os dois termos (em especial no Brasil), não faz sentido compreender uma guitarra acústica como díspare de um violão de cordas de aço, uma vez que se trata, nitidamente, de instrumentos muito próximos, sonora e estruturalmente. Poder-se-ia argumentar que a guitarra acústica possui aberturas em *f* e no violão a abertura (boca) é oval ou redonda, mas há versões de guitarras acústicas com a boca redonda¹⁴ e violões com aberturas em *f*¹⁵. Outro argumento seria de que a guitarra possui o captador eletromagnético, ao contrário do violão, entretanto, há captadores dessa natureza que podem ser instalados em violões.¹⁶

A discussão sobre o embate simbólico associado à guitarra elétrica entre nacional/estrangeiro ou tradição/modernidade interessa à pesquisa no sentido de que Lula Galvão, na condição de instrumentista violonista e guitarrista atuante na música instrumental brasileira e na MPB mais vinculada à bossa-nova, encontra-se posicionado musicalmente e esteticamente entre essas categorias. Em item subsequente deste capítulo se desenvolverá tal questão sobre o campo de atuação do músico assim como suas escolhas estéticas.

1.6 Entre o Violão e a Guitarra, Entre a Música Popular Brasileira e o Jazz: Uma Vertente no Violão Popular Brasileiro

Fábio Zanon (ZANON, 2014) afirma, em depoimento, que o violão brasileiro “é um gênero em si, e é um gênero múltiplo” e que vai “do choro carioca até Ulisses Rocha, que vai desde o Guinga até o Egberto”. Ele destaca a variedade de propostas e vertentes do

¹⁴ A exemplo do modelo “*Howard Roberts*” da marca *Gibson*, que conta inclusive com um captador eletromagnético próximo à boca do instrumento.

¹⁵ A exemplo do modelo “*HMF 240*” da marca *Hofma*.

¹⁶ A exemplo do modelo “*TRIAx*”, da marca *Takamine*.

violão brasileiro, diferentemente do violão flamenco, na Espanha, que vem de uma “tradição contínua”. (Idem).

Entende-se que esse depoimento seja significativo, visto que a definição do que exatamente se configuraria como “violão brasileiro” ou “violão popular brasileiro” se faz extremamente dificultosa e foge ao escopo desse trabalho. Thomaz (2015), ao discorrer sobre as possíveis definições do termo “violão popular brasileiro”, elenca alguns elementos que compõem a complexidade de seu significado: o vago conceito de brasilidade¹⁷, o que exatamente pode ser compreendido por “música popular” e a ligação do “violão popular brasileiro” com musicalidades estrangeiras. O autor reconhece a dificuldade em definir o termo e destaca, assim como Zanon, as distintas e diversas concepções acerca do tema. Sobre a presença da brasilidade, lança algumas provocações:

Um violonista brasileiro tocando um tema de jazz ao violão, poderia ser considerado dentro do “violão popular brasileiro”? E outro violonista brasileiro fazendo um arranjo livre de uma peça de Villa Lobos? E um violonista nascido na Tunísia e radicado em Paris executando um arranjo próprio para um choro, uma bossa-nova ou um afro-samba? (Idem: 248)

Tendo em vista a discussão presente no parágrafo acima, adotaremos os termos “violão brasileiro” e “violão popular brasileiro” como esferas dotadas de ampla multiplicidade de vertentes e possibilidades musicais.

Dentro desse grande universo do violão brasileiro ou “popular brasileiro” pode-se observar um grupo de músicos que absorveu elementos do *jazz* e da guitarra elétrica e os uniu a vertentes musicais brasileiras:

Devido à sua forte identificação com a cultura norte-americana, alguns músicos como Heraldo do Monte, Olmir Stocker e Hélio Delmiro, criaram estilos singulares influenciados por guitarristas de jazz, mas com estreitos vínculos com matrizes de gêneros musicais brasileiros. (VISCANTI, 2010: 41)

¹⁷ Acrescenta-se ainda o significado simbólico que o violão carrega como símbolo de brasilidade, tal como explicitado em subitem anterior. Thomaz (2015: 248) destaca que “...diferentes sujeitos do campo da cultura tem utilizado a brasilidade como característica inerente ao violão popular.”

Lula Galvão, além do já citado Hélio Delmiro, se enquadra no grupo de guitarristas que, não obstante tenham recebido influência direta do *jazz*, do pensamento jazzístico de harmonização e improvisação e da guitarra jazzística, sempre mantiveram estreita relação com gêneros populares urbanos da música brasileira, como o samba, baião, bossa, frevo, choro e ao mesmo tempo com o violão, aproximando elementos de ambas as culturas.

Ressalta-se também a junção de aspectos técnicos associados ao violão e à guitarra nas performances de Galvão, como a utilização ora dos dedos, ora da palheta em ambas as versões, clássica e elétrica. Muitos outros significativos violonistas são próximos dessa vertente mencionada: Romero Lubambo, Juarez Moreira, Conrado Paulino, Nelson Faria, Marcus Teixeira, Chico Pinheiro e Diego Figueiredo.

Nascimento (2015: 2) afirma que embora o *jazz* norte-americano seja tocado, no Brasil, desde as décadas de 1930 e 1940, é a partir da bossa-nova, após 1960, que os músicos brasileiros começam “(...) a buscar uma sonoridade própria e distinta para suas práticas jazzísticas.” Segundo esse autor, é nesse momento que surge o conflito entre realizar uma música instrumental própria, com a presença de ritmos e repertórios brasileiros, mas que fosse atenta às conquistas estéticas do *jazz*. “Esse termo inaugura o que hoje é conhecido como sendo o *Brazilian Jazz*.” (Idem)

Em seu artigo *Jazz, Música Brasileira e Fricção de Musicalidades* (2005), Acácio Piedade discorre acerca do discurso musical do chamado “Jazz Brasileiro” (ou música popular brasileira instrumental), de maneira que procura analisar a relação de tensão (fricção) entre as musicalidades brasileira e jazzística. Acredita-se que a vertente de violonistas e guitarristas da qual Galvão faz parte encontra-se musicalmente em uma linha tênue que dialoga com ambas as musicalidades, deixando-as transparecer mutuamente em maior ou menor grau, a depender do contexto. Ainda segundo Piedade, o *jazz* brasileiro usufrui do paradigma *bebop*¹⁸ ao mesmo tempo em que “(...) busca incessantemente

¹⁸ Entende-se como “paradigma *bebop*” um conjunto de elementos de retórica musical referentes a uma musicalidade jazzística “(...) que torna possível o diálogo entre um trompetista sueco, um pianista tailandês e seu público, numa *jam session* em Caracas; enfim, algo como uma língua comum.” (PIEADADE, 2005: 199-200) Embora reconheçamos que há um conjunto de elementos de musicalidades jazzísticas que foi amplamente disseminado em nível mundial, discordamos da nomenclatura “paradigma *bebop*”. Acredita-se

afastar-se da musicalidade norte-americana, isto através da articulação de uma musicalidade brasileira.” (Idem: 200)

Ressalta-se a importância da *jazz theory* (teoria ou metodologia jazzística) para a formação de muitos instrumentistas brasileiros, principalmente a partir da década de 1970. Barreto (2012: 1-2) destaca a relevância da *Berklee School of Music* (atualmente intitulada *Berklee College of Music*) numa época que o ensino de música popular através de escolas encontrava-se em estágio inicial no Brasil, para onde foram muitos músicos que se tornaram referências para a música instrumental brasileira, como Nelson Ayres, Victor Assis Brasil, Claudio Roditi, Roberto Sion e mais tarde Hélio Alves, Rodrigo Ursaia e Chico Pinheiro. O autor cita também o fato de que, já naquele período, havia uma ampla quantidade de material musical transcrito, analisado e sistematizado no campo do *jazz*, assim como um amplo e sólido mercado editorial norte americano. (Idem). Se comparada ao *jazz*, a produção de métodos e livros sobre música brasileira é bastante parca, mesmo atualmente.

É perceptível que a popularização dessa metodologia de estudo do *jazz*, muitas vezes com foco aprofundado na vertente do *bebop* e no campo improvisação, além da audição e transcrição de solos de músicos jazzistas, influenciou significativamente a formação de muitos violonistas/guitarristas como os já citados anteriormente.

Nessa vertente de violonistas, observa-se em muitas de suas performances certo deslocamento do uso tradicional do violão no Brasil¹⁹, manifesto no modo de tocar: no âmbito do acompanhamento ou do violão enquanto solista é nítida a presença da harmonização em bloco, similar ao *comping*²⁰ presente no *jazz*, bem como recorrentes reharmonizações. Segundo Barreto (2012: 19), a escolha de determinados elementos estéticos na performance musical é uma maneira “(...) do músico se posicionar num campo de

ser um erro partir da premissa de que todos esses elementos largamente difundidos tenham surgido a partir do *bebop*, haja vista todo desenvolvimento de vertentes anteriores e posteriores dentro do *jazz*.

¹⁹ Tendo em vista que seu uso tradicional (já em voga no começo do século XX) configuraria o acompanhamento ritmo-harmônico de gêneros populares brasileiros como choro ou samba, por exemplo, além do violão solista popular (Canhoto, Dilermando Reis) ou erudito.

²⁰ Para ver a definição detalhada do termo sugere-se ir ao item “3.4.3 *Comping*” do presente trabalho.

disputas ideológicas que oscila entre o “tradicional” e o “moderno”, entre as “raízes” e a “sofisticação”, entre a “brasilidade” e o “cosmopolitismo”, etc.”

Como exemplos dessa forma de harmonizar ao violão, destacam-se partes do acompanhamento realizado por Hélio Delmiro no samba canção *Último Desejo*, de Noel Rosa (LINS, 1997) e alguns trechos do arranjo de Lula Galvão para o choro *Carinhoso*, de Pixinguinha e João de Barro (CARINHOSO, 2011), para violão solo, que será cuidadosamente analisado em capítulo seguinte:

Exemplo 2a: trecho do acompanhamento de Hélio Delmiro em *Último Desejo* (02'44" - 02'53")

Exemplo 2b: trecho do arranjo de Lula Galvão para *Carinhoso* (c. 38-43)

Nota-se, no primeiro exemplo, a utilização da técnica do *comping* na harmonização e o uso de um bloco meio tom acima no segundo compasso. Já no segundo exemplo, percebe-se re-harmonizações: acordes com função *sub V* (compassos 39, 42 e 43),

dominantes estendidas (compassos 42 e 43) e cadência de engano (compassos 42 e 43), além de harmonizações em bloco características do estilo *chord melody*²¹. Ambos os exemplos ilustram o apontamento de Barreto (idem) sobre o posicionamento estético dos músicos: *Último Desejo* e *Carinhoso* são canções consagradas no repertório tradicional do samba-canção e do choro, respectivamente, entretanto, os elementos musicais adotados pelos violonistas distanciam-se do universo tradicional desses gêneros, o que faz com que suas performances se posicionem entre os termos destacados pelo autor: “tradicional” x “moderno”, “raízes” x “sofisticação”, “brasilidade” x “cosmopolitismo”. Há muitos outros exemplos de performances de violonistas e guitarristas brasileiros que ilustram a discussão acima, tais como: *Maracangalha* (Dorival Caymmi) na versão de Lula Galvão (MARACANGALHA, 2014), *Mulher Rendeira* (Zé do Norte) em execução de Hélio Delmiro²², *Aquarela do Brasil* (Ary Barroso) em gravação solo de Romero Lubambo²³, *Saudade da Bahia* (Dorival Caymmi) em releitura de Toninho Horta²⁴, entre tantos outros.

Outro aspecto que difere do uso tradicional do violão, e que é usualmente adotado por esses instrumentistas, é o uso de elementos ligados ao *bebop* e ao *blues*, tais como clichês utilizados nas improvisações:

Exemplo 3a: trecho do improviso de Hélio Delmiro em *Lágrima Azul* (01'15" – 01'26") (DELMIRO, 2002)

²¹ Execução simultânea da melodia e harmonia. Nessa técnica, "... o executante concentra ao mesmo tempo as funções de solista e acompanhador, que muitas vezes se confundem, deixando subentendidos alguns movimentos de vozes e harmonias, devido às limitações físicas inerentes ao instrumento." (Mangueira, 2006: 26)

²² Presente no disco *Chama* (DELMIRO, 1984).

²³ Presente no disco *Só – Brazilian Essence* (LUBAMBO, 2014).

²⁴ Presente no disco *Durango Kid 2* (HORTA, 1995).

No exemplo acima, Delmiro aplica uma frase construída com a escala pentatônica menor, que nesse contexto remete claramente ao *blues*. Esse procedimento de utilizar a pentatônica sobre toda uma sequência de acordes variados é muito adotado por jazzistas norte-americanos.

Exemplo 3b: trecho do Improviso de Lula Galvão em *Sambou... Sambou* (c. 63-65) (MORELENBAUM, 2014).

Outro exemplo de fraseado *bluesy*, extraído de performance de Lula Galvão: o violonista aplica e enfatiza a sonoridade da 9ª aumentada (*blue note*) da tônica de Fá (Sol#) sobre um II-V-I de resolução maior.

Exemplo 3c: trecho do improviso de Romero Lubambo em *Batida Diferente* (01'10'' – 01'15'') (TRIO DA PAZ, 2005).

Exemplo 3d: trecho do improviso de Nelson Faria em *Rio* (02'43'' – 02'49'') (FARIA, 2002).

Nos exemplos acima, Lubambo e Faria executam clichês melódicos do fraseado *bebop* sobre acordes com função II-V. O uso das quiálteras de semicolcheia também é algo muito comum dessa musicalidade (conforme exposto no capítulo de análises). Outro

elemento que se dissocia da tradição violonística no Brasil, na performance de Faria, é o uso da palheta.



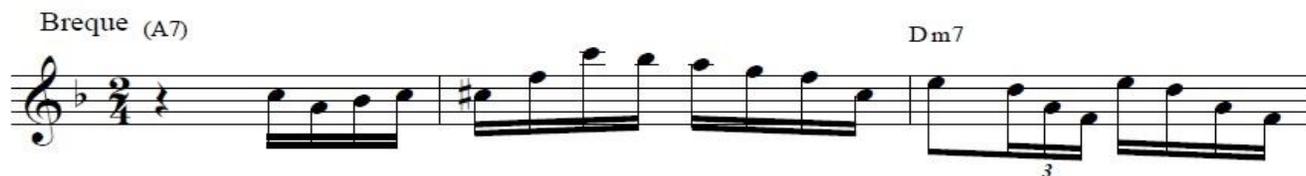
Exemplo 3e: trecho do improviso de Marcus Teixeira em *Jackets* (02'16" – 02'22") (PAULELLI, 2009).

Mais um excerto de um violonista brasileiro que faz uso de um fraseado ligado ao *bebop*. Pode-se dizer que essas quiálteras, nesse contexto musical, configuram-se como pequenas unidades musicais dotadas de retórica musical associada ao *jazz bebop*.

Exemplo 3f: trecho do improviso de Chico Pinheiro em *Théo* (c. 13-19) (SANTO, 2005).

Percebe-se, nesse trecho, o amplo uso de escalas possuidoras de tensões, como o lídio (A7M) além de modos advindos da escala menor melódica: alterado ou superlórico (E7(b9)), lócrio 9 (D# ϕ) e dórico 7M ou menor melódica (Dm6). A escolha por tais modos e a adoção de uma escala diferente para cada acorde são características que o *bebop* contribuiu para popularizar no campo da improvisação jazzística.²⁵

²⁵ David Baker discorre sobre algumas características da improvisação no *bebop* em seu texto intitulado *Bebop Characteristics*. Entre elas, destacam-se as seguintes: “frases melódicas mais longas usando intervalos construídos com notas de tensão dos acordes (9^{as}, 11^{as}, 13^{as}, etc.).” (...) “Os acordes serviram de referencial para improvisação, ao invés da melodia.” (...) “As linhas melódicas eram mais escalares e menos acordais.”



Exemplo 3g: trecho do Improviso de Diego Figueiredo em *Consolação* (02'20" – 02'27")
(FIGUEIREDO, 2008).

Nesse último exemplo de mais um violonista brasileiro que utiliza elementos do fraseado *bebop*, Figueiredo emprega, além da tercina já citada, outro clichê melódico dessa musicalidade: a frase construída sobre a escala alterada nos dois primeiros compassos.

Vale ressaltar que um dos violonistas brasileiros pioneiros na ampla incorporação e desenvolvimento desses procedimentos jazzísticos na improvisação foi Bola Sete (Djalma de Andrade), visto que contemporâneos seus como Laurindo Almeida, Luiz Bonfá e Baden Powell não exploravam explicitamente esse tipo de fraseado em suas improvisações. Na geração subsequente a de Bola Sete, Hélio Delmiro aparece como figura significativa e referencial nesse tipo de abordagem jazzística ao violão, de maneira que exerceu grande influência sobre importantes guitarristas posteriores, a exemplo de Romero Lubambo e Lula Galvão.

Ao mesmo tempo em que é nítida a incorporação de elementos jazzísticos no fraseado desses guitarristas, o manejo de recursos rítmicos associados a gêneros brasileiros (sobretudo ao samba) é recorrente em suas improvisações. Nos exemplos seguintes, os músicos utilizam acordes em bloco de maneira rítmica, algo bastante característico do violão brasileiro e que também será explorado no capítulo de análises:

(...) “Escala mais sofisticadas foram introduzidas na linguagem; um exemplo é a escala diminuída (1 b2 b3 3 # 4 5 6 7 8)” (Tradução Nossa) “Longer melodic phrases using odd intervals built on the extension of chords (9ths, 11ths, 13ths, etc.)” (...) “Chords served as the improvisational referential rather than the melody.” (...) “Melodic lines were scalar rather than chordal.” (...) “More sophisticated scales were introduced into the language; one example is the diminished scale (1 b2 b3 3 #4 5 6 7 8).” (BAKER, 2000)

21 A7M Cm7 F7 B♭7M Dm7 G7

25 Gm7 C7 Gm7 C7 F7M D7 Gm7 C7

Detailed description: This musical example consists of two staves of music. The first staff begins at measure 21 and features a sequence of chords: A7M, Cm7, F7, B♭7M, Dm7, and G7. The second staff begins at measure 25 and features a sequence of chords: Gm7, C7, Gm7, C7, F7M, D7, Gm7, and C7. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Exemplo 4a: trecho do improviso de Lula Galvão em *Sambou, Sambou* (c. 21-27) (MORELENBAUM, 2014).

B♭6 E♭7 B♭6

E♭7 B♭6

Detailed description: This musical example consists of two staves of music. The first staff begins with a B♭6 chord and features a sequence of chords: B♭6, E♭7, and B♭6. The second staff begins with an E♭7 chord and features a sequence of chords: E♭7 and B♭6. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Exemplo 4b: trecho do improviso de Romero Lubambo em *Adeus América* (c. 1-8) (SOUZA, 2009).

B7 B♭7 A7 Dm7

G7 C7M

5

Detailed description: This musical example consists of two staves of music. The first staff begins with a B7 chord and features a sequence of chords: B7, B♭7, A7, and Dm7. The second staff begins with a G7 chord and features a sequence of chords: G7 and C7M. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Exemplo 4c: trecho do improviso de Chico Pinheiro em *Cristal* (03'54" – 04'01") (CRISTAL, 2012)



Exemplo 4d: trecho do improviso de Diego Figueiredo em *Consolação* (02'32" – 02'37") (FIGUEIREDO, 2008).

Esse tipo de abordagem rítmica com uso de acordes já era amplamente explorado por violonistas anteriores aos dos exemplos acima, como Laurindo Almeida, Luiz Bonfá, Bola Sete e principalmente Baden Powell (sendo esse, como mencionado, um revolucionário em aspectos rítmicos da mão direita):



Exemplo 4e: trecho do improviso de Baden Powell em *Garota de Ipanema* (01'53" – 01'58") (POWELL, 1963).

É importante considerar, entretanto, a diferença no tipo de abordagem harmônica realizada pelos violonistas mais recentes (exemplos 4a, 4b, 4c e 4d) e anteriores, especialmente Baden Powell (Exemplo 4e). No caso deste, há, no geral, predileção por intensa atividade rítmica com menos foco em procedimentos harmônicos. Naqueles, há maior preocupação com o emprego de tensões nos acordes, o que evidencia um pensamento mais harmônico.

É baseado no uso e na junção desses diferentes procedimentos musicais elencados acima que se atenta para esse grupo de violonistas brasileiros contemporâneos que incorpora recursos técnico-musicais da linguagem do *jazz* e da guitarra jazzística, como: i. *comping*; ii. fraseado *bluesy*; iii. clichês melódicos e rítmicos do *bebop*. Entre procedimentos absorvidos da música brasileira, em especial do “violão popular brasileiro”,

destacam-se: i. uso dos dedos da mão direita ao invés da palheta; ii. emprego de células rítmicas de musicalidades brasileiras no fraseado melódico e em acordes em bloco; iii. utilização da textura de melodia acompanhada quando em performance solista, característica do “violão popular brasileiro”, tal como mencionado em tópico anterior. O uso da palheta (incorporado por muitos violonistas dessa vertente), embora não possa ser associado exclusivamente à guitarra jazzística, é algo que se dissocia da tradição violonística brasileira.

Por fim, enfatiza-se que a ampla disseminação mundial de musicalidades jazzísticas norte-americanas, por via de álbuns ou materiais didáticos, é responsável pela incorporação e apropriação desses recursos estilísticos, não apenas por esse grupo de violonistas e guitarristas, mas por instrumentistas diversos e de nacionalidades distintas.

1.6.1 O Caso de Lula Galvão

Galvão afirma que ainda em fase adolescente começou a se interessar pelo *jazz* e pela música brasileira:

Tinha outro irmão que não é músico, mas ele tem um bom gosto musical e que vivia comprando discos de jazz e de música brasileira. Começou aí para mim esse interesse de me expressar dentro da música brasileira, mas com a liberdade do Jazz. (GALILEA, 2012a: 317)

Quanto ao jazz, ele me influenciou muito, né, porque, primeiro que me suscitou assim aquela curiosidade de querer saber a relação daqueles solos com os acordes que estavam sendo tocados e aí eu fiquei nessa coisa de ouvir, criar uma imagem na cabeça do que está acontecendo. Eu ouvia muito Bill Evans, acho que foi a pessoa que eu mais ouvi. (...) Mas também ouvia todos os guitarristas, Benson, Montgomery, Joe Pass, né, e muitos outros, né. (GALVÃO, 2017)²⁶

O músico, em outra entrevista (*apud* BASBAUM, 2001: 70), afirma que possui “...essa marca jazzística, que procuro direcionar para algo brasileiro”. Ele também destaca que quando jovem, “...a coisa que tava me fascinando, né, quando eu comecei a ouvir o Hélio Delmiro, que é justamente essa mistura, né, da coisa jazzística em cima do ritmo

²⁶ Foi realizada e apresentada uma transcrição *ipsis litteris* do depoimento de Lula Galvão gravado em áudio, de maneira a manter máxima fidelidade em relação ao sentido de sua fala.

brasileiro, que dá uma graça toda, fica mais rico, né, quer dizer, tem mais a ver com a gente.” (GALVÃO, 2017.) Nota-se que esses depoimentos se relacionam a uma preocupação comum a muitos instrumentistas brasileiros: fazer uso de procedimentos técnico-estéticos estabelecidos pelo *jazz*, porém, indo ao encontro de gêneros ou musicalidades nacionais. Algo que Piedade (2005: 200) define como “...uma vontade antropofágica de absorver a linguagem jazzística e uma necessidade de breçar este fluxo e buscar raízes musicais no Brasil profundo.”

O guitarrista teve contato com a *jazz theory*, uma vez que quando perguntado sobre a maneira pela qual se desenvolveu musicalmente fez referência aos seguintes livros: “(...) *Intervalic Designs*, do Joe Diorio, livros do Ted Greene, um método do Ron Eschete sobre *chord melody* (...) e o *Thesaurus of Scales*, do Nicolas Slonimski (...) um livro matemático sobre padrões melódicos” (GOMES, 2006: 16). Lula também destaca o livro *Chord Chemistry*, de Ted Greene (GREENE, 1971):

(...) é um livro que eu considero ser para a vida toda. Claro que lá tem alguns acordes com “pulos” impossíveis, mas fora isso, é um livro que é sempre bom dar uma olhadinha. Com ele aprendi também a pesquisar minhas próprias inversões. (GALVÃO *apud* GOMES, 2006: 16)

Uma das principais características da abordagem instrumental de Lula é o trato harmônico que aplica ao seu instrumento, pois o músico se utiliza usualmente de aberturas de acordes e procedimentos harmônicos complexos e/ou inusitados. Nesse sentido, percebe-se a influência (através do exemplo musical 2b) do pensamento harmônico jazzístico via *chord melody*, influenciado também pelo livro citado. Ele ainda afirma ter ouvido muitos guitarristas norte americanos: “Ouvi todos desde Wes Montgomery até o Scott Henderson, Allan Holdsworth, Mike Stern, Pat Metheny...”. (GALVÃO *apud* GALILEA, 2012a: 320). Nesse sentido, o uso recorrente da palheta (mesmo à versão clássica) evidencia a influência desses guitarristas.

Ao mesmo tempo em que o violonista se refere à importância do campo jazzístico em sua formação, cita Baden Powell como uma de suas grandes referências ao violão. (Idem). Conforme dito anteriormente, Powell influenciou direta ou indiretamente a maior

Nascimento, Clara Nunes, Ivan Lins, Victor Assis Brasil, entre tantos outros, em mais de duas centenas de trabalhos gravados.

Quando perguntado sobre os principais violonistas que o influenciaram, Lula Galvão cita Baden Powell e “... Hélio, que tem a influência do Baden e jazzística, que ele sintetizou.” (GALVÃO *apud* GALILEA, 2012a: 319). Essa afirmação parece significativa para o entendimento da concepção musical de Delmiro e para sua influência na música de Galvão.

Hélio é um dos principais expoentes dessa maneira de utilizar o violão que assume abertamente uma atmosfera jazzística, seja pela maneira de harmonizar ou frasear. Segundo Manguera (2006: 26), Delmiro, em muitas de suas performances solo, faz “uso ao violão de uma estética habitual do universo da guitarra jazzística, numa forma de tocar que tem em Joe Pass um de seus principais representantes.” O autor faz referência, nessa citação, à interpretação de *Autumn Leaves* (Joseph Kosma e Johny Mercer), realizada por Hélio no disco *Romã* (DELMIRO, 1991), na qual o violonista se apresenta em caráter solo se utilizando da técnica de *chord melody* para expor o tema e improvisar.

Hélio absorveu muito da estética musical e violonística de Baden²⁷, no entanto, é principalmente por conta dessa ambientação jazzística na maneira de improvisar e harmonizar, recorrente em suas performances, que sua concepção difere da de Powell. Embora Baden tenha tocado e gravado temas consagrados do repertório jazzístico norte americano, ele o fazia de uma maneira que remetia, em geral, a outros universos estéticos, sobretudo pelo fraseado e articulações utilizadas, muito mais próximas da *seresta* e dos repertórios de violão erudito que teve contato do que propriamente ao *blues* ou *bebop*.

²⁷ Em depoimento a Manguera (2006: 8), Delmiro afirma: “Eu não estudava com metrônomo. Meu metrônomo era o disco do Baden. Eu botava o disco do Baden, copiava uma coisa dele, em dezesseis rotações – nas “vitrolinhas”, antigamente tinha: “dezesseis rotações” –, daí, copiava aquilo lentinho, depois, botava lá em “trinta e três” e tentava “chegar junto”. Enquanto eu não chegasse junto, não estava bom...”



Exemplo 6a: *Round Midnight* (c. 6 - 10) (POWELL, 1971).²⁸

Exemplo 6b: trecho da interpretação de Hélio Delmiro em *Round Midnight* (01':14" – 01':37") (ROUND MIDNIGHT)

É possível notar a diferença de concepção musical entre Powell e Delmiro nos exemplos musicais acima, ambos referentes às suas interpretações solo (gravadas ao vivo) para *Round Midnight* (Thelonious Monk). O uso dos bordões é muito mais marcante na interpretação de Baden, de maneira que ele sempre executa a fundamental dos acordes,

²⁸ Retirado do link: <<http://www.brazil-on-guitar.de/tabs.html>>. Acesso em: 08 Dez. 2016.

usualmente em tempos fortes. Há também um contracanto à melodia (compasso 4) construído com os bordões.

Hélio utiliza os bordões com mais economia e toca a melodia de maneira mais livre, de forma que emprega frases que soam como comentários à melodia principal. O uso dos *bends* (compassos 3 e 4) remete a um fraseado mais ligado ao *blues* e nota-se em Delmiro um pensamento mais jazzístico que em Powell, dado que Hélio dedica uma seção inteira à improvisação (formato *chorus*²⁹), diferente de Baden que se utiliza de frases de caráter improvisatório apenas em algumas passagens. Ademais, é nítida a diferença do toque de mão direita entre os dois violonistas: Baden tange as cordas geralmente em dinâmica forte e realiza o toque com apoio, o que gera um timbre mais aberto e penetrante. Hélio utiliza um toque suave e sem apoio, o que resulta em uma sonoridade mais “aveludada”.

A preocupação de Baden com o preenchimento harmônico, por meio do uso dos bordões, é uma característica marcante no “violão brasileiro”, que como explicitado anteriormente, possui forte vínculo com a escola clássica. Delmiro, embora tenha estudado a obra de Powell e um pouco da escola erudita, incorporou também procedimentos recorrentes do *jazz*, como o fraseado melódico ligado ao *bebop* e ao *blues* e uma maneira de harmonizar que utiliza mais inversões, muitas vezes na região médio-aguda do instrumento, o que remete a músicos como Joe Pass e Wes Montgomery.³⁰ Ao se comparar a discografia de Powell e Delmiro, percebe-se uma maior presença de temas jazzísticos, além do uso da guitarra elétrica, neste último, o que evidencia essa diferença estética entre ambos.

É baseado nessas diferenças que Galvão atenta para a “síntese” realizada por Delmiro entre as “escolas” violonística de Baden e do *jazz*. Lula afirma que ao ter acesso à obra de Powell e Delmiro nasceu “esse fascínio de juntar a improvisação aos ritmos brasileiros.” (GALVÃO *apud* TAUBKIN, 2007: 151). Nessa perspectiva, entende-se que Galvão buscou em Baden a influência dos gêneros brasileiros e do violão popular

²⁹ Faz-se referência ao formato de improvisação que ocorre geralmente sobre a mesma harmonia do tema, comumente na forma tema-improviso-tema. Esse tipo consagrou-se no *jazz*, sendo que em contextos tradicionais de práticas de choro (roda de choro, por exemplo) é mais usual a utilização da improvisação em torno das diferentes seções do tema, muitas vezes com alternância dos solistas entre essas seções.

³⁰ Hélio (*apud* Mangueira, 2006: 12-13) manifesta sua predileção por Wes Montgomery, que considera o “Pelé da guitarra”.

brasileiro, e Delmiro, em sua visão, já realizava essa “junção” da improvisação³¹ com os ritmos do Brasil: “...e a maneira que ele toca, um gênio total, e aquela coisa do violão, da guitarra, tocando com o suingue, né, brasileiro, misturado né, mas dando uma ênfase na vivência dele, subúrbio carioca...” (GALVÃO, 2017) Portanto, Hélio parece ter sido um espelho em que Lula vislumbrou um universo musical de seu interesse: “...eu ouvi o Hélio Delmiro, que de certa forma fazia aquilo que eu queria fazer, a música brasileira com improvisação e tudo.” (GALVÃO *apud* GALILEA, 2012a: 317). Ele afirma ainda que além de transcrever solos de Delmiro, estudava improvisos de Heraldo do Monte e Alemão.³² (GALVÃO *apud* GOMES, 2006: 17)

Tais depoimentos encontram eco ao se estudar as performances de Galvão: embora o músico trabalhe, em geral, com repertórios de música brasileira, suas escolhas estéticas, como no caso de Delmiro, assumem constantemente uma ambientação jazzística, seja pela maneira de harmonizar, improvisar ou na sua concepção de arranjos.

Outra similaridade entre Hélio Delmiro e Lula Galvão é a preferência pelo estudo do violão ao invés da guitarra: Delmiro (*apud* MANGUEIRA, 2006: 9) afirma “...praticar sempre ao violão, ‘o verdadeiro instrumento’...”. Já Galvão alega que:

Na verdade eu já tinha percebido que se eu estudasse algumas coisas no violão, tecnicamente, elas se estenderiam à guitarra, e o oposto não acontece, pois a guitarra tem muito sustain, e o volume é um botão. Já no violão, é importantíssimo estudar sonoridade. (GALVÃO *apud* GOMES, 2006: 17)

Tal como Hélio (que é amplamente conhecido por não utilizar palheta à guitarra elétrica), Lula emprega de forma recorrente os dedos da mão direita ao invés da palheta à

³¹ Ao se referir à improvisação, neste caso, Lula Galvão faz uma clara referência à improvisação ligada ao *jazz*, que Hélio Delmiro absorveu em suas práticas musicais. Segundo Barreto (2012: 2), muitas vezes “...confunde-se o estudo da improvisação com o aprendizado dos elementos musicais que se tornaram representativos do *jazz*.” A razão de se associar a improvisação majoritariamente ao *jazz*, justifica-se, dentre outros motivos, por haver um amplo repertório de práticas consolidadas mundialmente ligadas a esse gênero. (PIEIDADE, 2005: 199, 200). Além disso, atenta-se para a ampla disseminação de métodos da *jazz theory*.

³² Vale ressaltar que Heraldo do Monte, Alemão e Hélio Delmiro são as principais referências no que diz respeito a uma “guitarra brasileira”, sobretudo para a geração de Galvão, que se iniciava profissionalmente na música em uma época (década de 1980) em que esses três guitarristas (já consagrados na discografia de artistas da música brasileira) iniciavam seus trabalhos instrumentais solo, sendo que alguns desses discos foram lançados pelo selo “Som da Gente”.

guitarra. A influência de Delmiro sobre Lula se expressa técnica e esteticamente, tal como explicitado.

Capítulo II - Aspectos Técnicos e de Performance

Considerou-se pertinente, por se tratar de um trabalho que analisa a performance musical de Lula Galvão, investigar elementos relevantes de sua prática musical. A escolha do músico por determinados aspectos técnicos como tipos de abordagens técnicas de mão direita, postura e equipamentos utilizados influenciam significativamente em fatores de sua performance musical, principalmente na sonoridade que extrai do instrumento.

2.1 Sonoridade

No contexto deste tópico, sonoridade pode ser entendida como o conjunto de características do som que o instrumentista extrai de seu instrumento. Mais especificamente, Dourado (2004: 311) define o termo sonoridade como “uma das qualidades do som, geralmente empregada com relação à intensidade ou ao timbre”.

É importante ressaltar que um tipo de sonoridade não é necessariamente melhor ou pior que outros. Sobre essa questão, o violonista Sérgio Assad comenta:

A minha razão diz que a sonoridade é uma questão relativa (...) Um som limpo e bonito não basta por si. Os melhores intérpretes são capazes de ter muita liberdade e força interpretativa além da limpeza sonora. Existem também sonoridades que estão estritamente ligadas a uma certa linguagem musical e não soam reais se forem muito elaboradas do ponto de vista sonoro. Exemplos óbvios disso são o flamenco e o choro. Um violão muito limpo tocando flamenco soa tão falso quanto o som de um violonista clássico tocando choro. (ASSAD, 2011 *apud* BOUNY, 2012: 80).

É evidente que cada tipo de estética necessita de uma sonoridade, tal como descrito acima. Ao levarmos essa premissa em consideração, quebra-se o preconceito de que um bom timbre é aquele dotado unicamente de certas características específicas.

Lula Galvão é um instrumentista que preza pela limpeza e clareza sonora e é reconhecido por extrair uma sonoridade limpa, nos parâmetros do seu meio de atuação. O campo em que trabalha não exige uma demanda de sonoridade completamente “limpa”, tal como o meio erudito, de maneira que na música popular, muitas vezes, a denominada

“sujeira” atua como elemento marcante do idioma instrumental. Soma-se a isso o fato de o violonista popular geralmente apresentar-se ao vivo com uso de amplificação (muitas vezes com captadores), que já faz com que a sonoridade acústica do instrumento seja afetada. Lula explora diferentes timbres principalmente pela variação de técnicas de mão direita, de maneira que faz uso tanto da palheta quanto dos dedos ao violão e à guitarra.

Quando utiliza os dedos, realiza o toque sem apoio com unha e polpa do dedo ao mesmo tempo, o que resulta num timbre aveludado e com menos pressão sonora (em relação ao toque com apoio). Outro fator que influencia em seu timbre é o ângulo de sua mão direita em relação às cordas:

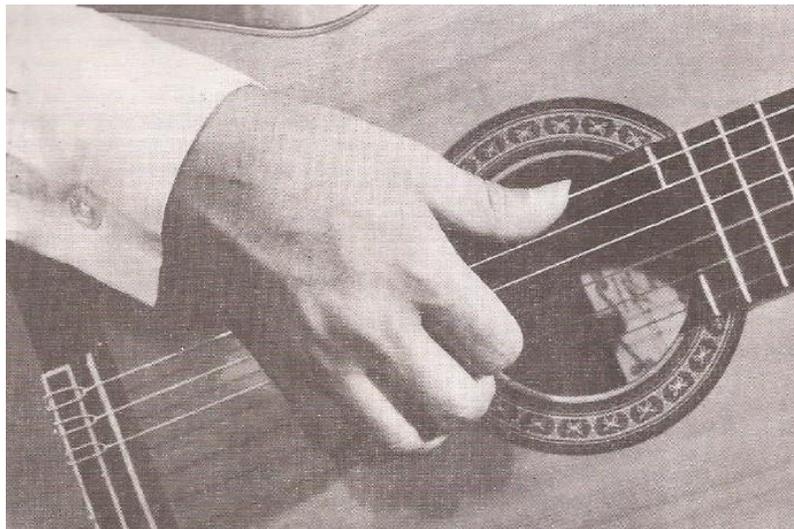


Figura 1a: imagem extraída do método *Iniciação ao Violão* (PINTO: 11)



Figura 1b: posição da mão direita de Lula Galvão. Foto: Sérgio Brandão

A angulação de 90° da mão direita em relação às cordas, no caso da tradicional “Escola de Tárrega” (Figura 1a), faz com que o toque na corda ocorra mais com a ponta da unha, de modo a gerar um timbre mais metálico/agudo. No caso de Galvão (figura 1b), o toque é composto pela lateral da unha com maior utilização da polpa dos dedos, o que produz um som mais doce, entretanto, quando Lula deseja um som mais penetrante tange as cordas numa região mais próxima ao cavalete. O uso da palheta, que também é recorrente ao violão, gera um timbre menos aveludado e mais uniforme³³.

Quanto à guitarra, sua preferência é sempre por um timbre com poucos efeitos, normalmente apenas *reverb*, com a utilização somente do captador do lado braço do instrumento, que produz um som mais grave/encorpado característico da guitarra jazzística.³⁴ Assim como ao violão, Lula utiliza dedos e palheta ao tocar guitarra, tanto em solos quanto em acompanhamentos.

³³ A palheta gera um timbre mais uniforme que os dedos, uma vez que cada dedo e unha possuem tamanhos e espessuras diferentes (mesmo que minimamente), portanto, dificilmente uma nota soará exatamente igual ao ser tocada por dedos diferentes. O timbre mais metálico, usualmente gerado pela palheta, verifica-se por essa ser constituída de material mais denso que a unha.

³⁴ Faz-se referência a um tipo de timbre usualmente adotado por guitarristas desse gênero, tais como Wes Montgomery, Barney Kessel, Jim Hall, Joe Pass, entre outros.

2.2 Postura ao Violão e à Guitarra

A postura adotada por Galvão difere da tradicional postura do violão erudito baseada na utilização de um suporte para a perna esquerda, com esta servindo de apoio ao instrumento; se distingue também da típica postura de violonistas populares, que consiste em apoiar o instrumento sobre a perna direita, com a perna esquerda permanecendo cruzada ou não sobre a direita e vice-versa. A posição mais empregada pelo músico, ao violão, caracteriza-se pelo apoio da parte mais larga do bojo na perna direita, de maneira que o instrumento fique elevado e com sua mão (*headstock*) à altura aproximada da cabeça do músico. Essa postura é típica de violonistas populares ligados ao choro, a exemplo de Dino 7 cordas:



Figura 2a: postura de Lula Galvão ao violão. Foto: Daniel A.

Essa postura permite que o instrumentista mantenha a coluna mais ereta em comparação à postura mais comum adotada pelos violonistas populares, descrita anteriormente.

Outro posicionamento físico utilizado por Galvão (em menor frequência) consiste no violão apoiado na perna direita com esta posicionada sobre um apoio. Essa postura é amplamente utilizada por João Gilberto e por violonistas mais recentes, como Marcus Tardelli:



Figura 2b: postura de Lula Galvão ao violão. Foto: Débora Amorim

À guitarra, é raro vê-lo tocando em pé. O músico adota uma postura sentada com o instrumento apoiado na perna direita (próxima à da figura 2a), porém com a guitarra presa ao seu corpo por meio de uma correia:



Figura 2c: postura de Lula Galvão à guitarra. Imagem extraída de vídeo³⁵

Sobre a questão da postura, é relevante destacar que não há um único posicionamento físico que seja adequado para todos, algo como uma postura ideal para todos os violonistas e guitarristas. A anatomia de cada indivíduo deve ser levada em consideração na problemática da postura física, de maneira que esta deve servir a uma prática que favoreça os movimentos do instrumentista e evite tensões e esforços desnecessários.

Tal como debatido no subitem 2.1 (sonoridade), no qual se argumentou não haver um tipo de sonoridade melhor ou mais relevante, mas sim aquela que se adequa melhor a um estilo ou gênero musical, há uma relação dessa discussão com a questão da postura do instrumentista. A depender do meio em que o músico atua, há um imaginário que espera

³⁵ Retirado do link: <<https://www.youtube.com/watch?v=LkdaLSqy37k>> Acesso em: 22 Fev. 2017.

que este adote um tipo de postura já estabelecido em tal meio. A exemplo disso, é esperada de um violonista erudito uma postura mais ereta, com o uso do banco sob a perna esquerda ou de um suporte acoplado ao instrumento que se encaixe sobre a superfície da coxa do instrumentista. Já no caso de um violonista em uma roda de choro, poderia causar certo estranhamento a utilização do suporte na perna esquerda.

Evidentemente o debate se restringe apenas à análise e discussão de hábitos relacionados a certos gêneros e meios musicais, de maneira que não é a intenção do autor fazer qualquer tipo de juízo de valor sobre a validade ou legitimidade desses costumes.

2.3 Apontamentos Sobre a Prática de Estudo e Questões Técnicas da Performance de Lula Galvão

Em entrevista realizada com Galvão, o músico discorreu sobre diferentes temas relacionados à sua prática de estudo e a questões de ordem técnica em suas performances.

Sobre a manutenção da técnica e de uma boa sonoridade ao violão, o instrumentista cita a importância de praticar constantemente peças e estudos do repertório erudito para o instrumento, a exemplo dos estudos nº 1 de Villa-Lobos, nº 1 e 6 de Leo Brouwer e a peça *La Catedral* (Augustin Barrios), para “...manter mesmo, um pouco de escala, assim, ligado, (...) ataques de diferentes dedos, assim, e aquelas coisas da técnica erudita, né, os arpejos.” (GALVÃO, 2017). Além disso, ele afirma ouvir, praticamente, apenas música erudita, de maneira que destaca a importância da produção de Villa-Lobos e cita compositores como Bach, Debussy, Ravel, Fauré, Tchaikovsky e Prokofiev. (Idem)

Um dilema enfrentado por diversos instrumentistas de guitarra e violão diz respeito a como conciliar o estudo individual de cada um desses instrumentos a fim de obter um bom resultado sonoro e proficiência em ambos, haja vista as diferenças de sonoridade e estrutura física entre eles. Galvão destaca que por conta dessas diferenças, há uma abordagem técnica variada para cada um. Nesse sentido, tal como explicitado no item 1.7, “A importância de Hélio Delmiro para Lula Galvão”, o músico demonstra preferência por uma prática mais regular ao violão:

(...) eu passei anos, até hoje eu faço isso, eu estudo mais no violão, trabalho assim de manutenção da técnica (...) porque é mais fácil você pegar a guitarra depois do que o contrário, se ficar estudando na guitarra quando vai pegar o violão você precisa ter uma sonoridade, então é isso. Mas atualmente eu tenho gostado de tocar mais guitarra ...” (GALVÃO, 2017)

Outro impasse enfrentado pelo instrumentista diz respeito à escolha entre o uso dos dedos da mão direita ou da palheta, tanto ao violão quanto à guitarra. É importante ressaltar que há uma significativa diferença na sonoridade obtida pelo uso de um ou de outro procedimento e também nas possibilidades técnicas. A palheta, por exemplo, pode proporcionar mais agilidade ao se tocar melodias, no entanto, impossibilita o ataque simultâneo de diferentes cordas (apenas para citar um exemplo de como cada abordagem difere tecnicamente):

A questão do dedo e da palheta sempre foi um dilema pra mim. (...) E aí por conta disso eu, eu, comecei no dedo, né, depois teve uma época que eu comecei a estudar de palheta e fazia os solos, tudo de palheta. E aí chegou uma hora que me incomodava aquela coisa de você ‘tá’ tocando de dedo, assim, harmonizando, e de repente na hora de improvisar você tem que tirar a palheta do meio dos dedos e tocar, ou então botar na boca, né, que é uma coisa também anti-higiênica. E aí aquela coisa, e também fica menos orgânico, assim né, eu achava isso. E aí comecei só, parei de estudar com a palheta e comecei a tocar, só, mais de dedo, assim, na guitarra também, no violão. Mas aí é meio maluquice isso, eu vou, às vezes vou gravar, assim, aí falo assim: ah, vou gravar esse solo de palheta né, eu gosto muito do som da palheta...” (GALVÃO, 2017)

Ainda sobre a questão do uso dos dedos e da palheta ao violão e à guitarra, salienta-se que o violão (especialmente a versão clássica com cordas de *nylon*) comumente é tido como um instrumento que deve ser tocado com os dedos, tendo em vista que ele está muito relacionado às “escolas” ou estéticas erudita, flamenca e brasileira, nas quais não há, em geral, emprego da palheta. No entanto, há uma série de violonistas brasileiros ligados a MPB e à música instrumental brasileira que utiliza a palheta à versão clássica do instrumento, entre eles Lula Galvão, Nelson Faria e Chico Pinheiro. Na guitarra ocorre o oposto, de modo que seu uso está vinculado geralmente à palheta. Ainda assim, há

exemplos de guitarristas que utilizam os dedos, tal como Hélio Delmiro, Joe Pass e Wes Montgomery.

Uma questão muito levantada no meio musical (em especial entre instrumentistas violonistas e guitarristas) e que se relaciona diretamente à discussão entre o emprego de palheta ou dedos é a recorrente descrição de um músico como sendo mais “violonista” ou mais “guitarrista”, ou ainda manifestações da seguinte natureza: “fulano toca violão como se fosse guitarra”, ou “cicrano toca guitarra como se fosse violão”. Acredita-se que essas categorizações são demasiadamente simplistas e contribuem apenas para a difusão de estereótipos (muitas vezes de conotação negativa) relacionados a determinados instrumentistas ou mesmo a um olhar preconceituoso que se possa ter em relação ao violão ou à guitarra.

Além de todas essas questões técnicas levantadas por Galvão em relação à sua prática instrumental cotidiana, o músico também afirma estudar de uma maneira mais livre, levando em conta aspectos relativos à espontaneidade e criatividade:

Voltando à coisa do estudo, né, tem essa parte técnica, assim, que quando eu tenho tempo eu faço, né, e também gosto muito de ficar tocando também, aleatoriamente, fazer composições assim instantâneas tentando tocar alguma coisa que eu nunca tinha pensado antes. Acho que isso, é bom também. Ou então pegar uma música, tentar fazer um *chord melody*, e isso aí também me dá prazer. (GALVÃO, 2017)

2.4 Equipamentos Utilizados

Neste tópico descreveremos os equipamentos musicais utilizados pelo instrumentista, a fim de compreender de que maneira eles influenciam na sonoridade e na performance do músico.

O violão de cordas de náilon que mais utiliza é um *Yamaha Grand Concert GC-40*, feito à mão. Segundo o músico, “...ganhei esse instrumento em 1999 no Japão, quando acompanhei Ivan Lins. É o que utilizo ao vivo, com captação RMC...”³⁶ (GALVÃO *apud* SOUZA, 2008: 42). Recentemente, por motivos de praticidade e conveniência em viagens

³⁶ “... o representante da Yamaha foi com um cardápio de violões para eu escolher. Escolhi um que o Toninho Horta fazia propaganda, um Yamaha feito a mão.” (GALVÃO *apud* GALILEA, 2012a: 319)

aéreas internacionais, Galvão adquiriu um violão de corpo sólido da marca *Godin*, modelo *Multiac*, também com captação RMC. De acordo com o músico, esse instrumento “... tem um som até aproximado (...) do que eu uso, esse *Yamaha* com o RMC.” (GALVÃO, 2017)

Quanto à guitarra elétrica, Galvão faz uso de uma *Epiphone Sheraton II*, um modelo semiacústico que se assemelha estruturalmente ao famoso modelo 335 do fabricante *Gibson*. O instrumentista raramente emprega o violão de cordas de aço em suas performances, possivelmente pela demanda estética do meio musical em que atua, de maneira que é possível ouvi-lo tocar este instrumento apenas em poucas gravações.

Os encordoamentos utilizados são da marca *D’addario: EJ43 Pró Arte Nylon – Light Tension* ao violão e *ECG24 Chromes Flat Wound – Jazz Light, 11-50* à guitarra.³⁷ Esse tipo de corda, *Flat Wound*³⁸, é bastante empregado por guitarristas no universo do *jazz* (conjuntamente com guitarras acústicas ou semiacústicas), uma vez que o timbre gerado é mais doce e opaco que as cordas mais comumente usadas (*Round Wound*).

Nota-se, sobre a utilização de cordas de tensão leve ao violão, que essa escolha se relaciona diretamente às suas demandas técnico-musicais, além de seu toque pessoal. Como mencionado anteriormente, Lula (e em geral grande parte dos violonistas vinculados à música popular) se apresenta regularmente com o uso de amplificação, o que diminui bastante a necessidade de extrair grande volume sonoro (acústico) do instrumento. Nesse sentido, o emprego de um encordoamento de menor tensão, embora possa diminuir o volume e projeção potenciais do instrumento, pode favorecer e facilitar os movimentos das mãos do violonista, exigindo menos esforço durante a performance.³⁹ Soma-se a isso o fato de Galvão também fazer amplo uso de complexas aberturas de acordes que, constantemente, demandam grande abertura e esforço da mão esquerda.

³⁷ Informação obtida através do link:

<<http://www.daddario.com/DaddarioArtistDetails.Page?ActiveID=3777&ArtistId=46959&tid=0>> Acesso em: 27 Fev. 2017. Galvão utiliza encordoamentos da marca *D’addario* há mais de trinta anos e firmou recentemente uma parceria com o fabricante, tendo se tornado um *endorser*.

³⁸ O encordoamento *Flat Wound* se caracteriza por ser uma corda de textura lisa (bordões), cujo processo de fabricação inclui etapas de polimento para que ela fique com este acabamento.

³⁹ Outro fator relacionado à escolha da espessura das cordas é o próprio instrumento utilizado. Um mesmo encordoamento pode ser sentido de maneiras distintas a depender das características físicas e da regulação do instrumento.

Sobre o uso de pedais de efeitos, Galvão afirma que “...depois de muitos anos que eu nunca mais tinha usado pedais (...) eu sempre tenho ligado o RMC direto em linha e peço um *reverb* (...) agora eu comprei um (...) *reverb* da *Marshall* pra ter uma segurança, chegar já com um som melhor...” (GALVÃO, 2017) Aqui, novamente as demandas técnicas/estéticas do universo de atuação do guitarrista influenciam na escolha dos equipamentos e da sonoridade. Não há, em geral, grande demanda pela utilização de muitos efeitos de áudio em suas performances, diferentemente de outros nichos musicais como o *pop e rock*, por exemplo. Ademais, um importante elemento que facilita a identificação de um determinado músico durante a escuta de um fonograma é o timbre⁴⁰ por ele adotado. Dessa maneira, a sonoridade empregada por Galvão, para além de seu gosto pessoal, é também uma forma de ouvintes o reconhecerem como portador de uma singularidade (timbre específico) e como pertencente a uma estética sonora (evidenciada pelo timbre adotado e também por outros elementos da performance). Portanto, é comum observar que muitos músicos mantêm um timbre semelhante durante a maior parte de suas carreiras.

⁴⁰ Em se tratando do universo da guitarra elétrica, timbre é um parâmetro que pode ser amplamente moldado, sobretudo pelos efeitos disponíveis através dos pedais e pedaleiras.

Capítulo III – Análises e Resultados

Este capítulo contém as análises dos fonogramas selecionados, assim como a exposição dos critérios metodológicos e a justificativa de escolha das peças observadas.

3.1 Metodologia

O presente trabalho lida com o estudo da performance musical de Galvão em três esferas: improvisação e acompanhamento em formações instrumentais distintas e como solista (violão solo). A fim de tornar a pesquisa mais sistematizada, optou-se por dividir as análises musicais entre as seções “O Improvisador”, “O Acompanhador” e “O Solista”. As improvisações foram transcritas integralmente à partitura, assim como seu arranjo para *Carinhoso* (Pixinguinha e João de Barro). A observação dos acompanhamentos compreendeu alguns trechos considerados mais significativos⁴¹, uma vez que a transcrição integral de toda a performance inviabilizaria as análises e tornaria o trabalho demasiado extenso.

Para todas as análises se adotou como referência um procedimento analítico de comparação entre objetos, assemelhado ao uso no modelo proposto por Tagg (2003). Para o autor, o caráter inerentemente não verbal do discurso musical é a principal razão para empregar tal recurso:

O eterno dilema do musicólogo é a necessidade de usar palavras para uma arte não verbal e não denotativa. Essa dificuldade aparente pode ser transformada em vantagem se, nesse estágio da análise se descarta palavras como uma metalinguagem para música e as substitui por outra música. (...) Assim, usar CeO (comparação entre objetos) significa descrever música através de outras músicas (...) num estilo relevante e com funções semelhantes. (Idem: 20, 21)

⁴¹ A seleção dos trechos escolhidos levou em conta a maior abrangência possível de diferentes elementos musicais, tais como: recursos técnicos empregados e a exposição de variados procedimentos harmônicos, melódicos e rítmicos.

O método foi aplicado com base na comparação entre *musemas*⁴² da peça de análise e de outras músicas de funções e estilos relevantes ao OA (objeto de análise) (Ibidem: 23). A escolha por tal referencial justifica-se pela busca por uma análise que almeje interlocução com exemplos musicais cronologicamente anteriores (significativos para o estudo do caso) e que não seja apenas descritiva, em termos técnico-musicais. Nesse sentido, o uso dessa ferramenta metodológica, no caso da presente pesquisa, teve o intuito de verificar possíveis origens de procedimentos utilizados por Lula Galvão, de maneira a identificar elementos empregados por músicos consagrados, muitos deles referências para o guitarrista.

Outro referencial adotado para a reflexão acerca das improvisações foi o modelo proposto por Givan (2003). Em seu texto *Jazz Taxonomies* (idem), o autor discorre a respeito de algumas categorias (tipos) de improvisação que ocorrem durante um solo. Para tanto, realiza um levantamento bibliográfico sobre o tema e propõe uma possível divisão entre seis tipos de abordagens:

- 1) Improvisação parafrática: derivada do tema. Esclarecendo superficialmente a definição original de Hodeir, descreve-se uma melodia improvisada que retêm traços do tema em sua localização original ou próxima dela.
- 2) Improvisação temática: derivada do tema, porém, envolvendo procedimentos de desenvolvimento que podem juntar fragmentos do tema em sua localização formal original. (...)
- 3) Improvisação formulaica: derivada do repertório de fórmulas do improvisador. (...)
- 4) Improvisação formulaica-motívica: derivada das fórmulas do improvisador, que passam por procedimentos de desenvolvimento. (...) Embora as fórmulas habituais de um improvisador sejam geralmente bastante estáveis em suas formas, elas podem potencialmente ocorrer sob modificação durante uma dada improvisação.
- 5) Improvisação por *chorus*: derivada de criação espontânea. (...) não baseada em fórmulas ou no tema.
- 6) Improvisação motívica: derivada de criação espontânea e envolvendo procedimentos de desenvolvimento.” (GIVAN, 2003: 482) (Tradução Nossa)⁴³

⁴² “Unidades mínimas de expressão musical em qualquer estilo musical dado (...) podem ser estabelecidos pelo procedimento analítico de comparação entre objetos...” (TAGG, 2003: 20)

⁴³ “1) Paraphrase improvisation: derived from the head. Slightly clarifying Hodeir’s original definition, this describes an improvised melody that retains pitches from the head at or near their original formal location.

O autor afirma que as categorias acima podem ocorrer mutuamente e atenta para a possível dificuldade em determinar com clareza os limites entre as categorias. (Idem). Dessa maneira, longe de almejar uma resposta absoluta na identificação exata de qual tipo de improvisação ocorre em determinado momento, acredita-se que esse referencial possa orientar a pesquisa no sentido de uma melhor compreensão quanto às escolhas técnicas (em que se baseiam) do músico no momento de suas performances improvisadas. O intuito será identificar o uso de procedimentos presentes nas categorias descritas acima (em especial na “formulaica”) e identificar as suas recorrências.

Para análise dos acompanhamentos, foi transcrita, integralmente, a execução de outros músicos participantes da mesma performance, com o objetivo principal de observar, em dados momentos, a interação entre as linhas executadas por Galvão e pelos outros músicos. Somente a parte tocada por Galvão, embora constituinte como foco do trabalho, perderia grande parte do seu sentido musical quando dissociada de outras partes executadas, sobretudo em situações de acompanhamento.

Outros elementos musicais também foram destacados, tais como: a maneira como o músico procede musicalmente dependendo da formação instrumental, elemento este chave da investigação da pesquisa; os usos técnicos e estéticos da guitarra ou violão; procedimentos técnicos empregados (alternância entre dedo e palheta, elementos idiomáticos do instrumento, entre outros); recorrência de procedimentos harmônicos, rítmicos e melódicos (tipos de aberturas de acordes, re-harmonizações, estruturas melódicas e rítmicas usuais em improvisações e acompanhamentos). Observou-se alguns dos recursos mais representativos para o objetivo do presente trabalho, haja vista que há uma infinidade de procedimentos técnicos passíveis de discussão. Como referencial para o estudo de

2) Thematic improvisation: derived from the head, but involving developmental procedures that may associate fragments of the head from their original formal location. (...)

3) Formulaic improvisation: derived from the improviser's formulaic repertory. (...)

4) Formulaic-motivic improvisation: derived from the improviser's formulas, which undergo developmental procedures. (...) Though an improviser's habitual formulas are generally fairly stable in their appearances, they potentially may recur under modification during a given improvisation.

5) Chorus phrase improvisation: derived from spontaneous invention. (...) not based on formulas or the head.

6) Motivic improvisation: derived from spontaneous invention, and involving developmental procedures.” (GIVAN, 2003: 482)

procedimentos harmônicos foi utilizado, principalmente, os trabalhos de Freitas (1995; 2010). Devido à proximidade do trabalho de Lula Galvão com a estética jazzística, foram empregados alguns autores referenciais desse campo, tais como Baker (1980; 1987), Aebersold (1992) e Hal Galper.

As análises foram expostas de maneira a apresentar por tópicos a ocorrência de técnicas empregadas (as mais recorrentes em meio aos fonogramas estudados). Nesses tópicos se observou as aplicações de procedimentos semelhantes em várias músicas selecionadas, de maneira que para cada técnica empregada há demonstração de sua ocorrência em trechos de fonogramas distintos (a única exceção foi a análise de *Carinhoso*, visto que é a única que inclui uma performance solista). Tal modelo de exposição foi adotado a fim de tornar o trabalho mais sintético, uma vez que a análise de cada fonograma, individualmente, tornaria o trabalho bastante (e desnecessariamente) extenso. Além disso, os procedimentos técnicos se repetem consideravelmente entre as variadas performances. Ao final de todas as análises musicais consta, na seção “3.6 Considerações a Respeito das Performances em Formações Instrumentais Distintas”, uma síntese (em forma de lista) dos principais procedimentos utilizados por Lula Galvão em cada faixa analisada. Tal modelo de exposição foi baseado no trabalho de Baker (1980).

Por fim, o estudo atentou para a utilização de elementos considerados de estéticas jazzísticas ou brasileiras, uma vez que Galvão se posiciona esteticamente entre esses dois universos. Para identificação dos materiais provenientes de cada estilo foi utilizado o modelo de CeO proposto por Tagg (2003).

3.2 Considerações Sobre as Obras Selecionadas

A escolha dos fonogramas para transcrição e análise levou em consideração, principalmente, o aspecto da variedade de formações instrumentais e também a abrangência de faixas em que o músico utiliza tanto o violão quanto a guitarra elétrica. Dessa maneira, o principal objetivo foi analisar as escolhas técnicas e estéticas do músico Lula Galvão e identificar como ele transita entre as funções de acompanhador, improvisador e solista (violão solo), entre as diversas formações instrumentais. Em segundo lugar, levou-se em

consideração a escolha de gravações de diferentes gêneros ou ritmos, de maneira que entre as peças analisadas constam baladas de caráter jazzístico, bossas, bolero, sambas, choros e canções brasileiras. O último critério envolvido foi o de abranger períodos diferentes da carreira do músico, de forma que as datas de lançamento dos fonogramas abarcam o ínterim de quase 20 anos: 1996 a 2014.

A fim de facilitar a visualização e entendimento acerca dos fonogramas selecionados, uma tabela contendo informações técnicas quanto às gravações e também quanto à natureza da atuação musical de Galvão foi produzida:

TÍTULO/FAIXA - COMPOSITOR	ÁLBUM/DISCO - ARTISTA	ANO	PERFORMANCE/FORMAÇÃO INSTRUMENTAL
<i>A Ilha</i> (Djavan)	<i>Azul</i> (Rosa Passos)	2002	Acompanhador/Improvvisor – Quarteto (tocando guitarra)
<i>Carinhoso</i> (Pixinguinha e João de Barro)	Performance ao vivo	2011	Solista - violão solo
<i>Cheio de Dedos</i> (Guinga)	<i>Cheio de Dedos</i> (Guinga)	1996	Acompanhador – Duo de violões
Introdução e primeiro tema em <i>Folha Morta</i> (Ary Barroso)	<i>Letra e Música – Ary Barroso</i> (Rosa Passos e Lula Galvão)	1997	Acompanhador – Duo de violão e voz
<i>Par Constante</i> (Guinga)	<i>Suíte Leopoldina</i> (Guinga)	1999	Acompanhador/Improvvisor – Quinteto (tocando guitarra)
<i>Memória da Pele</i> (João Bosco e Waly Salomão)	<i>Songbook João Bosco vol. I</i> (diversos intérpretes)	2003	Acompanhador/Improvvisor – Septeto (tocando violão de aço e nylon)
<i>Samba Novo</i> (Durval Ferreira e Newton Chaves)	<i>Bossa Da Minha Terra</i> (Lula Galvão)	2009	Improvvisor – Quarteto (tocando violão)
<i>Sambou...Sambou</i> (João Donato e João Lourenço)	<i>Saudade do Futuro – Futuro da Saudade</i> (Jaques Morelenbaum)	2014	Acompanhador/Improvvisor – Trio (tocando violão)
<i>Luas de Subúrbio</i> (Guinga e Aldir Blanc)	Catavento e Girassol (Leila Pinheiro)	1996	Acompanhador – Duo de violão e voz

Tabela 1: informações das peças transcritas para análise

3.3 O Improvisador

3.3.1 Aspectos Melódicos

3.3.1.1 Usos de Apojaturas

Em contextos de improvisação melódica é muito comum o uso de notas de aproximação (que geram tensão) e que ornamentam as notas básicas do acorde (tétrade). As notas básicas ou as de aproximação terão seu caráter reforçado a depender de sua colocação rítmica, de maneira que ganham destaque quando executadas em tempos fortes do compasso. Esses procedimentos de ornamentação são recursos que podem enriquecer a sonoridade melódica, visto que acentuam o caráter de tensão e relaxamento.

Os tipos de apojaturas mais empregados por Lula Galvão em improvisações são de ampla recorrência nos mais variados contextos musicais, sobretudo em práticas de improvisação jazzística. Tal como descrito por Baker, o mecanismo intitula-se *enclosure* e tem uso recorrente na linguagem melódica de *bebop*: “A linha melódica de bebop pode ser estendida ornamentando a fundamental ou o quinto grau do acorde. Isso é feito atrasando a chegada da nota alvo do acorde (fundamental ou quinta), por meio da inserção de notas meio tom acima e meio tom abaixo da nota alvo.” (BAKER, 1987: 7) (Tradução Nossa)⁴⁴ O mesmo autor também faz referência a um procedimento intitulado “deflexão” (*deflection*), que é similar ao *enclosure*, mas consiste em ornamentar a nota alvo com notas meio tom abaixo e um tom acima da nota de chegada. (Idem)

Esse é um recurso que consta amplamente no vocabulário jazzístico de improvisação, mas também consiste em uma fórmula (em grande medida incorporada de tal vocabulário) que Lula explora regularmente em suas práticas musicais, de maneira que seu uso configura o que Givan (2003: 482) denomina “Improvisação Formulaica” ou “Improvisação Formulaica-Motívica”, tal como assinalado anteriormente na seção “3.1 Metodologia”.

⁴⁴ “The bebop line may be extended by enclosing the root or the 5th of the chord. This is accomplished by delaying the arrival of the chord tone by inserting the notes one half step above and one half step below the tone in question.” (BAKER, 1987: 7)

O guitarrista utiliza as apojeturas em tipologias variadas de acordes⁴⁵:

- Uso sobre acordes maiores (X7M)

Exemplo 7a: improviso em *Sambou...Sambou* (c. 51-53) (MORELENBAUM, 2014)

Exemplo 7b: improviso em *Par Constante* (c. 12-13) (GUINGA, 1999)

Exemplo 7c: improviso em *Sambou... Sambou* (c. 41-43) (MORELENBAUM, 2014)

Exemplo 7d: improviso em *Memória da Pele* (c. 11-12) (MEMÓRIA DA PELE, 2003)

⁴⁵ Foram abordados apenas alguns trechos em que o guitarrista emprega essas apojeturas, uma vez que a exposição integral de todos os usos tornaria a seção demasiado extensa.

Exemplo 7e: improviso em *Samba Novo* (c. 10-11) (GALVÃO, 2009)

Exemplo 7f: improviso em *Sambou... Sambou* (c. 18-23) (MORELENBAUM, 2014)

Os exemplos acima mostram que quando do uso de apojeturas em acordes maiores (tipologia X7M), Lula sempre tem por objetivo a resolução na fundamental (trechos em azul) ou na quinta justa (trechos em vermelho), tal como mencionado por Baker em citação anterior. Optou-se por apresentar a rítmica original das performances visto que, tal como exposto previamente, esse aspecto exerce grande importância sobre como cada nota será destacada (levando em conta, também, as acentuações típicas de cada estilo musical). Sempre que o instrumentista visa à resolução na quinta justa do acorde aplica o modo *lídio*⁴⁶: a 4ª aumentada, nota característica desse modo, encontra-se meio tom abaixo da 5ª justa (assim como a 7ª maior em relação à fundamental) e cumpre, portanto, um papel de tensão análogo ao da sensível⁴⁷. Ressalta-se que no exemplo 7f há a repetição do mesmo

⁴⁶ Cabe aqui mencionar o conceito de acorde de função tônica com a sonoridade lídia, explorado no livro *The Lydian Concept of Tonal Organization for Improvisation* (RUSSEL, 1959) e por outros músicos e autores, que é amplamente incorporado por músicos no campo jazzístico mundial.

⁴⁷ “Sétimo grau da escala maior diatônica e das menores melódica e harmônica, distante um semitom abaixo da tônica (si natural em relação a dó, em uma escala de dó maior), portanto, sensível à atração exercida por esta última.” (DOURADO, 2004: 299)

motivo nos trechos destacados, de maneira que ele foi utilizado primeiramente em A7M e transposto para Bb7M.

- Uso sobre acordes menores (Xm7)

Exemplo 8a: improviso em *Par Constante* (c. 3) (GUINGA, 1999)

Exemplo 8b: improviso em *Memória da Pele* (c. 4) (MEMÓRIA DA PELE, 2003)

Exemplo 8c: improviso em *A Ilha* (c. 17) (PASSOS, 2002)

Exemplo 8d: improviso em *A Ilha* (c. 17) (Idem)

40

E7(b9) Am7

3

Exemplo 8e: improviso em *Samba Novo* (c. 40-41) (GALVÃO, 2009)

Sobre a aplicação em acordes de tipologia menor (Xm7), destacou-se em azul e vermelho os trechos com resolução na fundamental e 5ª justa, respectivamente (tal como nos exemplos relativos aos acordes do tipo X7M). Em verde constam as resoluções na 3ª menor, sendo essas as do tipo de maior recorrência em acordes menores, dentre os solos improvisados transcritos para o presente trabalho. Tal como no uso sobre a tipologia X7M, Galvão aplica, em acordes menores, os ornamentos apenas em relação a notas básicas do acorde: fundamental, 3ª menor e 5ª justa, porém também consta uma apojatura cromática, com ambas as notas de aproximação a meio tom de distância da nota alvo (exemplo 8e).

- Uso sobre acordes meio-diminutos (X \flat ou Xm7(b5)) e dominantes (X7)

20

F# \flat B7 Em7 C7 F# \flat B7

3

Exemplo 9a: improviso em *A Ilha* (c. 20 – 22) (PASSOS, 2002)

4

F# \flat B7

Exemplo 9b: improviso em *A Ilha* (c. 4) (Idem)

The image shows a musical staff in treble clef with three chords: Eø, A7, and F#ø. The melody starts with a quarter note G4 (marked with a brown box), followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The next measure contains a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F5. The final measure contains a quarter note G5 (marked with a red box), a quarter note A5, and a quarter note B5. The brown box highlights the G4 note, and the red box highlights the G5 note.

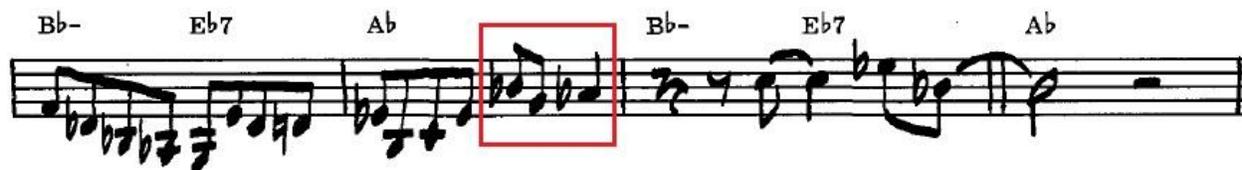
Exemplo 9c: improviso em *Samba Novo* (c. 69 – 71) (GALVÃO, 2009)

Em acordes meio-diminutos a maior ocorrência é em relação à resolução na terça menor (exemplos 9a e 9b), com a inclusão da 9ª maior a meio tom abaixo da nota alvo, o que configura o uso do modo *lócrico 9* (VI modo da escala menor melódica; o mais aplicado por Galvão quando em situações de improvisação ou harmonização sobre essa tipologia de acorde). No exemplo 9c, observa-se a resolução na 7ª menor (trecho em marrom), no qual há inserção de uma nota não diatônica (Dó#) que de certa maneira já antecipa a terça maior do acorde seguinte (A7). No trecho seguinte em vermelho, a nota alvo é a 5ª diminuta. Em B7 (exemplo 9b) a nota alvo é a terça maior, passando pela 9ª aumentada e 11ª aumentada. Vale destacar que todas as aplicações de apojetuas sobre acordes meio-diminutos e no dominante têm o mesmo padrão intervalar em relação à nota de chegada: intervalos de meio tom abaixo e um tom acima.

Para fim de demonstração e comprovação do uso regular desse procedimento por músicos improvisadores de referência no campo do *jazz*, constam abaixo alguns exemplos extraídos de suas *performances*:

The image shows a musical staff in treble clef with four chords: Gø, C7, F-, and C7. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The next measure contains a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F5. The final measure contains a quarter note G5 (marked with a red box), a quarter note A5, and a quarter note B5. The red box highlights the G5 note.

Exemplo 10a: solo de Charlie Parker em *Donna Lee* (c. 24-27) (AEBERSOLD, 1978: 48)



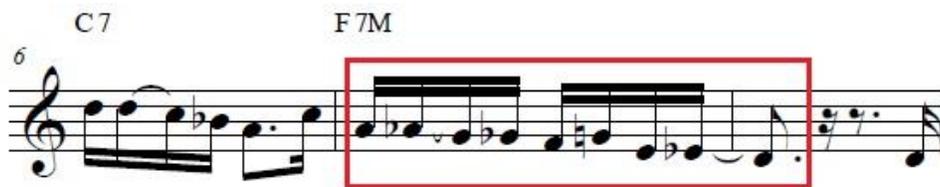
Exemplo 10b: solo de Charlie Parker em *Donna Lee* (c. 96-99) (Idem: 50)



Exemplo 10c: solo improvisado de Miles Davis em *Someday my Prince Will Come* (01'58" – 02'02")
(SOMEDAY MY PRINCE WILL COME, 1961)

3.3.1.2 Cromatismos

O cromatismo é um recurso muito adotado por músicos improvisadores para criar tensão através de linhas melódicas não diatônicas. Entre as frases construídas por Galvão com uso de passagens cromáticas se destaca um tipo de procedimento adotado recorrentemente em solos improvisados:



Exemplo 11a: improviso em Samba Novo (c. 6-8) (GALVÃO, 2009)

Exemplo 11b: improviso em Samba Novo (c. 22-28) (Idem)

Exemplo 11c: improviso em Samba Novo (c. 45-47) (Ibidem)

Os três trechos acima expõem a aplicação desse padrão melódico (*lick*) com cromatismos descendentes, de modo que são bastante similares entre si e também podem ocorrer através de outras variações. Esse tipo de abordagem é muito semelhante ao que Baker sugere em exercícios de aplicação descendente da *escala bebop dominante*⁴⁸, nos quais há inserção de passagens cromáticas para acrescentar tensão:

⁴⁸ Constam na literatura jazzística (*jazz theory*) referências a esse termo. A mencionada escala consiste no acréscimo da 7ª maior ao modo *mixolídio*, com o intuito de fazer com que as notas do acorde (tétrade) coincidam com as “cabeças de tempo” (*down beats*) do compasso, tal como exposto por Baker (1987: 1):

There are a number of reasons why the second scale makes sense. First, in the second scale all of the chord tones are on down beats; and second, the tonic of the scale falls on beat one of each successive measure, and the fifth (C) falls on beat 3.

4. Insert a half step before the first chord tone you come to, as in the following examples:

The image shows three musical staves in treble clef. The first staff has a melodic line with a circled 'OR' indicating an alternative note. The second staff has a similar line with another circled 'OR'. The third staff shows a line ending with 'Etc.'.

Exemplo 11d: trecho do livro *How To Play Bebop – vol. 1* (BAKER, 1987: 5)

Nos trechos destacados dos exemplos 11a, 11b e 11c (executados por Lula), todas as “cabeças de tempo” do compasso coincidem com notas da tríade (à exceção da 6ª maior no último compasso do exemplo 11a, sendo esta uma tensão que o músico buscou como nota alvo).

Outra técnica que consta no repertório do músico é o uso de terças paralelas (geralmente cromáticas ou mesmo diatônicas), tal como exemplificado nos dois excertos seguintes:

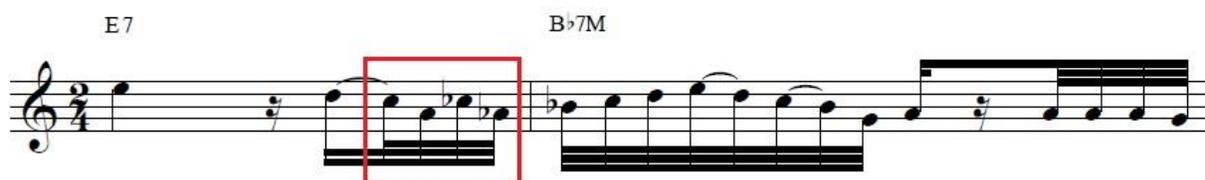
The image shows a musical staff in 2/4 time. The first measure is labeled E7(b9) and the second is labeled Am7. A red box highlights the first two measures.

Exemplo 12a: improviso em Samba Novo (c. 1-4) (GALVÃO, 2009)

The image shows a musical staff in 2/4 time. The first measure is labeled Dm7, the second G7, the third E7, and the fourth A7. A red box highlights the second and third measures.

Exemplo 12b: improviso em Samba Novo (c. 25-28) (Idem)

Na passagem 12a, além da aplicação das terças menores paralelas, o guitarrista já inicia o solo improvisado executando uma linha inteira cromática. Sobre a utilização das terças paralelas cromáticas (maiores e menores) ressalta-se seu extenso uso pelo guitarrista Pat Metheny, uma das referências musicais para Galvão⁴⁹:



Exemplo 12c: trecho do solo improvisado de Pat Metheny em *Isensatez* (02'56" – 03'-00") (INSENSATEZ, 2003)



Exemplo 12d: trecho do solo improvisado de Pat Metheny em *Giants Steps* (c. 16-17) (FOGG; REDDING, 2004)

É nítida a semelhança entre a execução de Galvão e Metheny quando do uso de terças paralelas cromáticas. É significativo mencionar que Pat Metheny é uma enorme influência para muitos guitarristas, sobretudo para a geração de Lula, que iniciou os estudos e a carreira no começo da década de 1980. Nessa época, Pat despontava como um dos grandes expoentes da guitarra e de uma nova vertente de música instrumental jazzística.

⁴⁹ Quando perguntado sobre quais os principais guitarristas estrangeiros que o influenciou, Galvão respondeu que: “Quanto àquela coisa de ouvir mais os guitarristas assim, eu confesso que eu não ouço há mais de quinze anos nenhum guitarrista, assim. Acho que é até um erro meu, mas é que os caras tocam tão bem, tão, de uma forma tão sedutora, assim, você começa. Mas, por exemplo: o Pat Metheny, ouvi pra caraca, e, né, o Jim Hall, todos esses caras assim eu dei uma escutada...” (GALVÃO, 2017)

Além disso, é notória a sua associação com a música brasileira, por meio de artistas como Toninho Horta e Milton Nascimento. Dessa forma, Lula (tal como mencionado em entrevista) tivera contato com sua obra.

Por fim, nota-se outro uso recorrente do cromatismo em solos improvisados:

Exemplo 13a: trecho de música em A#m. O trecho destacado em vermelho mostra uma passagem cromática construída com o recurso da ligadura descendente (pull off) e ascendente (hammer on). O acorde inicial é C#m/F# e o final é A#m. Há um trill (3) e uma ligadura descendente (3) no trecho destacado.

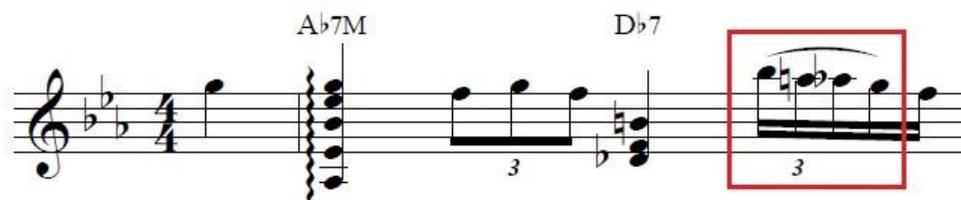
Exemplo 13a: improviso em *Par Constante* (c. 14) (GUINGA, 1999)

Exemplo 13b: trecho de música em B7M. O trecho destacado em vermelho mostra uma passagem cromática construída com o recurso da ligadura descendente (pull off) e ascendente (hammer on). Os acordes são A7M, Cm7, F7 e B7M. Há uma ligadura descendente (5) e uma ligadura ascendente (5) no trecho destacado.

Exemplo 13b: improviso em *Sambou... Sambou* (c. 53-55) (MORELENBAUM, 2014)

Os grifos em vermelhos referem-se a passagens cromáticas construídas com o recurso da ligadura descendente (*pull off*) e ascendente (*hammer on*) nos exemplos 13a e 13b, respectivamente. Tais mecanismos técnicos da mão esquerda baseiam-se em pressionar a primeira nota para descer (*pull off*) ou ascender (*hammer on*) cromaticamente três semitons, utilizando os demais dedos sobressalentes da mão esquerda. Esses procedimentos são

idiomáticos no universo da guitarra e amplamente utilizados, sobretudo pelo guitarrista Joe Pass⁵⁰:



Exemplo 13c: arranjo solo de Joe Pass para *Just Friends* (c. 1) (JUST FRIENDS, 1979).

É importante mencionar que esses tipos de abordagens técnicas em relação ao cromatismo se enquadram dentro do conceito de “improvisação formulaica” mencionado por Givan (2003: 482). São recursos recorrentemente utilizados pelo instrumentista e que fazem parte do seu vocabulário de procedimentos técnico-estilísticos.

3.3.1.3 Escala Dominante-Diminuta

A escala dominante-diminuta ou diminuta (também conhecida no meio erudito por escala “octatônica” ou “dom-dim” e “dim-dom” na música popular) é uma escala simétrica baseada nos intervalos ascendentes de semi-tom (dom-dim) ou tom-semitom (dim-dom). Sobre essa escala, Tiné discorre:

Ela divide a oitava em oito partes desiguais e as tipologias harmônicas se repetem de dois em dois, ora um acorde diminuto, ora um acorde dominante. Quando o modo começa com um intervalo de semitom, o acorde gerado é de tipologia dominante, daí o seu nome Dom-Dim (dominante-diminuto). E, quando o modo começa com um intervalo de tom inteiro, o acorde gerado é de tipologia diminuta e seu nome é Dim-Dom (diminuto-dominante). (TINÉ, 2011: 101)

⁵⁰ “Quanto ao jazz, né, ele me influenciou muito (...) ouvia todos os guitarristas, Benson, Montgomery, Joe Pass, né, e muitos outros, né.” (GALVÃO, 2017)

Lula Galvão possui grande predileção pela sonoridade dessa escala, de modo que a aplica constantemente, principalmente em acordes dominantes:

“...estudei em 1980 com o professor Paulo André Tavares (...) e eu não sabia nenhuma digitação de escala e ele me ensinou logo a escala diminuta, com a aplicação já em cima de dominantes e tudo. E aí era um negócio muito legal, porque tava fresca a minha cabeça e eu devolvia pra ele algumas coisas: ah, então isso aqui também pode? Aí ele, pô que legal. Ele já vinha com outra e a gente ficava nesse.” (GALVÃO, 2017)

“... não sabia nada, nem a digitação da escala maior e o Paulo (André Tavares) já estava explorando o universo das diminutas. Então, comecei por aí mesmo, pensando nas diminutas, antes mesmo da escala maior. Ele me passou essa informação de uma forma bem clara. Como a diminuta é bem simétrica, aquela coisa de tom-semitom-tom-semitom, com sua digitação meio padrão, não foi tão difícil aprender.” (GALVÃO *apud* HEPNER; RUSCHEL, 1998: 59)

“A diminuta cai bem em acordes dominantes.” (Idem: 56)

Seguem, logo abaixo, exemplos de usos dessa escala em contextos de improvisação melódica:



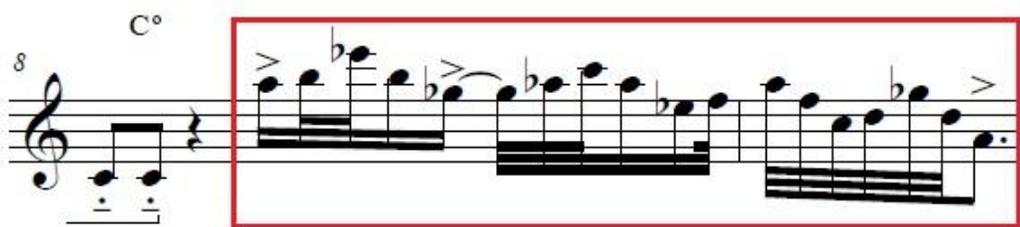
Exemplo 14a: improviso em *Memória da Pele* (c. 6) (MEMÓRIA DA PELE, 2003)

Nessa passagem Galvão utiliza a escala de modo ascendente e por graus conjuntos. Cabe manifestar que a característica principal, que define a sonoridade dessa escala, é a 13^a maior junto às tensões de 9^a menor, 9^a aumentada e 11^a aumentada, além da presença da 5^a justa. A principal diferença entre a escala alterada (VII modo da escala menor melódica, também conhecida por *superlórico*) e a dom-dim é que esta contém a 13^a maior e a aquela possui a 13^a menor.

Exemplo 14b: improviso em *Par Constante* (c. 3-5) (GUINGA,1999)

No trecho destacado do exemplo 14b, Galvão executa a escala dom-dim e aplica um motivo rítmico-melódico (segundo compasso) que se repete no compasso seguinte (terceiro), porém um tom e meio abaixo. Essa simetria (terças menores) é característica da escala diminuta e pode-se afirmar que o emprego desse motivo pelo guitarrista configura o que Givan (2003: 482) denomina por “improvisação motívica-formulaica”, haja vista que o uso de padrões simétricos dessa escala por Galvão é constante (o que caracteriza uma de suas fórmulas), no entanto ocorre, nesse caso, junto a um desenvolvimento motívico.

Exemplo 14c: improviso em *A Ilha* (c. 15) (PASSOS, 2002)



Exemplo 14d: improviso em *Par Constante* (c.8) (GUINGA, 1999)

As passagens sublinhadas acima revelam padrões melódicos executados em alta velocidade pelo instrumentista⁵¹, de modo que a própria natureza simétrica da escala propicia ou facilita a utilização desses padrões simétricos. Pela dificuldade técnica de execução e por se tratarem de padrões, é muito provável que o músico tenha planejado e/ou estudado previamente essas abordagens técnicas, de forma a poder empregá-las proficientemente quando da ocorrência de um acorde de tipologia dominante ou diminuta.⁵² No exemplo 14d há aplicação da técnica de *sweep picking*⁵³ para execução do trecho, procedimento idiomático no universo guitarrístico, sobretudo na versão elétrica (como é o caso dessa performance de Lula). Também nota-se o emprego de tríades maiores sobrepostas: Fá e Ré, no último compasso.

⁵¹ Por se tratarem de solos improvisados executados sobre músicas de andamento lento (baladas) há maior facilidade para exploração de células rítmicas mais subdivididas, como as destacadas nesses trechos.

⁵² Salienta-se que isso não desqualifica, em hipótese alguma, a ampla competência e criatividade do guitarrista. É natural que instrumentistas improvisadores tenham padrões (fórmulas/*licks*) sob seu domínio prévio, haja vista a ampla complexidade em criar, instantaneamente, um discurso musical improvisado. Além disso, tais elementos podem se configurar como recursos estilísticos, que corroboram a assinatura musical do instrumentista.

⁵³ “*Sweep Picking* ou apenas *Sweep* é uma técnica usada na guitarra em que a palheta se “movimenta” como uma vassoura (do inglês “sweep = varrer”), combinada com o movimento correspondente da mão esquerda (ou da mão dos trastes) e produzindo uma série de notas com uma sonoridade rápida e fluida. É necessário total sincronismo entre as duas mãos para se obter o efeito desejado.” Retirado do link: <<http://ituramainstrumentos.xpg.uol.com.br/O%20que%20%E9%20Sweep-Picking.htm>> Acesso em 25 Jun. 2017. A técnica de *sweep* também pode ser executada com os dedos, porém o mais usual é empregá-la com a palheta.

3.3.1.4 Outros Procedimentos

Esta seção inclui outras ferramentas utilizadas pelo instrumentista nas improvisações transcritas, entre elas elementos de cunho estético e/ou técnico.

- Citação/paráfrase do tema

Segundo Givan, há duas categorias de improvisação que se aproximam da melodia original do tema, entre elas: “improvisação parafrática”, que deriva “... do tema. (...) descreve-se uma melodia improvisada que retêm traços do tema em sua localização original ou próxima dela.” e a “Improvisação temática”, “... que deriva do tema, porém envolvendo procedimentos de desenvolvimento que podem juntar fragmentos do tema em sua localização formal original.” (GIVAN, 2003: 482). Embora Lula não utilize o recurso de citação ou mesmo paráfrase do tema com ampla regularidade, essas categorias mencionadas por Givan constam em dois trechos de seu solo improvisado em *Samba Novo*.

IMPROVISO

TEMA

Exemplo 15a: comparação entre trecho do improviso (c. 13-16) e do tema em *Samba Novo* (GALVÃO, 2009)

Neste exemplo é possível perceber a citação do tema por parte do guitarrista (em vermelho), de forma que o sistema superior corresponde ao trecho improvisado e o inferior ao trecho cuja melodia se relaciona à passagem improvisada. A retomada do tema no

improviso ocorre em um momento diferente de sua localização original: os acordes das duas passagens são distintos. O trecho destacado em azul é uma paráfrase do tema: Galvão aproveita o mesmo motivo rítmico executado anteriormente e constrói uma nova frase, com características intervalares próximas à executada anteriormente.

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'IMPROVISO' and the bottom staff is labeled 'TEMA'. Both are in 2/4 time and have a key signature of one sharp (F#). The improvisation starts with an F#m chord, followed by a B7 chord, and ends with an Em chord. The theme starts with an F#m chord, followed by a B7 chord, and ends with an Em chord. A red box highlights the melodic phrase in both, showing a rhythmic similarity but a melodic alteration in the improvisation's ending notes.

Exemplo 15b: comparação entre trecho do improviso (c 63-65) e tema em *Samba Novo* (GALVÃO, 2009)

Esta outra passagem da improvisação (exemplo acima) corresponde ao mesmo momento do tema, de maneira que ocorrem os mesmos acordes de base. Neste caso não há paráfrase do tema, mas ocorre uma ligeira alteração na melodia original, nas duas últimas notas (Si bemol e Lá), originalmente (Lá e Sol), tal como exposto nos dois sistemas.

- Notas repetidas seguidas por ligadura descendente (*pull off*)

Dentro do universo de procedimentos “formulaicos” (derivados de fórmulas, na acepção de Givan) empregados por Galvão em improvisações, há uma regular ocorrência de notas tocadas de maneira repetida (duas vezes) seguidas por ligadura descendente (através do mecanismo de *pull off*). Tal recurso é idiomático em instrumentos de cordas, especialmente pela facilidade de execução:

Exemplo 16a: solo improvisado em *Samba Novo* (c. 32-36) (GALVÃO, 2009)

Exemplo 16b: solo improvisado em *Par Constante* (c. 14-15) (GUINGA, 1999)

Exemplo 16c: solo improvisado em *A Ilha* (c.1-2) (PASSOS, 2002)

Esse mecanismo técnico tem uso notável por Pat Metheny, que, como demonstrado em exemplos anteriores e depoimentos, é um dos guitarristas de grande referência para Galvão, sobretudo no aspecto do fraseado melódico:

Exemplo 16d: solo improvisado de Pat Metheny em *Always and Forever* (06':00'' - 06':10'') (ALWAYS AND FOREVER, 1992)

- Alternância entre uma mesma nota na ponta e outras notas; *double stops*

É muito comum a ocorrência de um padrão melódico, em suas improvisações, que caracteriza o movimento oblíquo⁵⁴. Nos improvisos transcritos se verificou tal recurso em duas passagens:

Exemplo 17a: improviso em *Mémoria da Pele* (c. 12-13) (MEMÓRIA DA PELE: 2003)

Exemplo 17b: improviso em *Par Constante* (c. 16-17) (GUINGA, 1999)

Ambas as aplicações (sinalização vermelha nos excertos acima) dessa técnica ocorrem em momentos finais dos solos improvisados. Tal como mencionado em relação a outros procedimentos empregados, esse é um artifício que consta em seu repertório de padrões melódicos ou “fórmulas”. Já o trecho assinalado em azul corresponde a um *double stops*⁵⁵, técnica muito utilizada por guitarristas, mas também por pianistas.

⁵⁴ “... movimentação melódica de uma das vozes, enquanto a outra permanece estável.” (DOURADO, 2004: 203)

⁵⁵ “... termo empregado no meio ‘guitarrístico’ para o uso de intervalo harmônico no instrumento.” (...) “Sua execução pode vir associada a outros elementos de ornamentação, como ligaduras e “*bends*”.” (MANGUEIRA, 2006: 62)

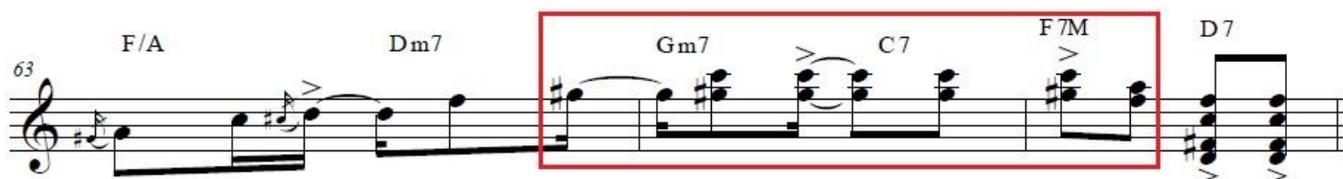


Exemplo 17c: solo improvisado de Pat Metheny em *Bright Size Life* (01'50" – 01'52") (METHENY, 1976)

Pat Metheny explora amplamente o procedimento de *double stops*, sobretudo através de ligaduras nas vozes inferiores, tal como percebido no trecho assinalado acima. É possível que Galvão tenha assimilado de Pat (em alguma medida) a simpatia por tal recurso, visto que, como exposto anteriormente, Metheny é uma referência para Galvão.

- Sonoridade *bluesy*/emprego de *blue notes*

Segundo Dourado, “A característica melódica mais marcante do *Blues* é o abaixamento ornamental da afinação de determinadas notas dos acordes, notadamente a terça, a quinta e a sétima, chamadas *blue notes*.” (DOURADO, 2004: 52) Há um trecho das improvisações em que Galvão imprime um caráter *bluesy*, na finalização do solo em *Sambou... Sambou*:



Exemplo 18a: improviso em *Sambou... Sambou* (c. 63-65) (MORELENBAUM, 2014)

Neste excerto o violonista utiliza e enfatiza a sonoridade de uma *blue note*, a nota Sol# (terça menor, #9, do acorde de função tônica F7M) sobre uma sequência de II-V-I. Tal como mencionado no item “1.6 Entre o violão e a guitarra, entre a música popular brasileira e o jazz: uma vertente no violão popular brasileiro” do primeiro capítulo, esse procedimento de empregar uma *blue note*, ou mesma a escala pentatônica menor, sobre toda uma sequência variada de acordes, é algo que improvisadores do *jazz* incorporam do fraseado do *blues* e utilizam com ampla recorrência. Outro procedimento adotado junto à

blue note e já discutido é o *double stops*, cuja aplicação, segundo Mangueira (2006: 62), é muito comum em estilos como o *blues* e o *country*.

Hélio Delmiro, uma das principais referências musicais para Lula, emprega constantemente frases construídas com *blue notes* e há um trecho executado por Galvão, em um dos solos transcritos, que se assemelha muito a outra passagem tocada por Delmiro:

Exemplo 18b: improviso em *Par Constante* (c. 1-2) (GUINGA, 1999)

Exemplo 18c: solo improvisado de Hélio Delmiro em *Mulher Rendeira* (05'28" – 05'31") (DELMIRO, 1984)

Embora sutilmente diferente da célula executada por Delmiro no trecho assinalado do exemplo 18c, a ideia melódica de Galvão (destacada no exemplo 18b) carrega o mesmo sentido musical, pois consiste em gerar tensão pelo uso da 4ª aumentada como nota passageira. Vale ressaltar que Galvão teve acesso a essa gravação de Hélio, provavelmente quando de seu lançamento em 1984 na condição de estudante de música (aos 22 anos) e fã de Delmiro.⁵⁶

⁵⁶ “Quando comecei, o *Zabumbê-bum-a*, do Hermeto, teve grande impacto sobre mim. Os discos do Hélio Delmiro – Emotiva, Chama – também.” (GALVÃO *apud* BASBAUM, 2001: 70)

- Frase com grandes saltos intervalares

Segundo Aebersold, um dos recursos disponíveis para gerar tensão em uma linha melódica improvisada é o emprego de grandes saltos intervalares, especialmente ascendentes.⁵⁷ Galvão afirma, em depoimento, que utiliza “...aproximações cromáticas, saltos... Gosto de explorar ao máximo as tensões. Tencionar para relaxar... há sempre esse jogo. Música é isso.” (GALVÃO *apud* BASBAUM, 2001: 69)

É comum a execução de amplos saltos intervalares em performances improvisadas do músico, que geram tensão, mas, sobretudo, surpresa por parte do ouvinte. Cabe mencionar que Galvão teve contato com um livro didático-musical que explora amplamente o estudo dos intervalos, intitulado *Intervalic Designs*, de autoria do guitarrista Joe Diorio. (GOMES, 2006: 16)

Entre o emprego desse procedimento em improvisações transcritas se destaca uma frase em especial:

The image shows a musical score for guitar in G major. The first four measures are enclosed in a red box. Above the notes are the chords Em7, Ebm7, Dm7, and G7. The fifth measure has the chord Am7, and the sixth has D7. The notation includes various rhythmic and melodic devices: a triplet in the fifth measure, another triplet in the sixth measure, and a sextuplet in the seventh measure. The notes in the red box show large intervallic leaps, including parallel intervals.

Exemplo 19: improviso em *A Ilha* (c. 9-10) (PASSOS, 2002)

No trecho em destaque, Lula aplica amplos intervalos (muitos dos quais paralelos) intercalando, em geral, movimentos ascendentes e descendentes conforme ocorrem as

⁵⁷ “Elementos que produzem tensão: aumento do volume; linhas ascendentes; ênfase em notas de passagem (notas fora da acorde ou da escala); registros extremos do instrumento; grandes intervalos (especialmente ascendentes); repetição (de quase qualquer coisa); alternar direções; articulações irregulares (...); notas de tensão (4^{as}, 6^{as}, 7^{as} e 9^{as}); recursos dramáticos (glissandos, trinados, etc.); harmonia dissonante.” (Tradução Nossa)

“Elements which produce tension: increased volume; ascending lines; emphasis on passing tones (non-chord/scale tones); extreme register of instrument; wide intervals (especially ascending); repetition (of almost anything); alternating directions; jagged articulations (...); non chord tones (4ths, 6ths, 7ths, 9ths); dramatic devices (glissandos, trills, etc.); dissonant harmony.” (AEBERSOLD, 1992: 45)

mudanças dos acordes. Além dos largos saltos, as de notas de tensão (6^a, 9^{as}, 11^{as}) acentuam a sonoridade densa da frase.

3.3.2 Aspectos Rítmicos

3.3.2.1 Blocos de Acorde com Efeito Tipo Tamborim

Esse termo é utilizado por Santos (2016) em sua dissertação acadêmica a respeito de Baden Powell, na qual estudou a atuação do violonista em seu disco *À Vontade*, de 1963. O termo faz referência a um procedimento largamente empregado por Powell e que consiste na execução de acordes em bloco em células rítmicas que remetem às linhas de tamborim executadas no samba. Sobre esse elemento, o autor afirma que:

Dentre os comportamentos que permitem sua definição, observa-se a melodia executada em blocos de acordes com a linha de baixo seguindo predominantemente o mesmo ritmo do bloco de acorde. Há apenas uma camada rítmica predominante atuando no violão, e a maneira como é empregado o ritmo nesse recurso lembra frases de tamborim presente no samba ao ser frequentemente subdividido em fraseados com muitas semicolcheias. (SANTOS, 2016: 37)

Acredita-se que essa técnica, embora não exponha um ritmo idêntico ao de um padrão de tamborim, possui a característica que lembra seu fraseado rítmico. O tamborim no samba é um instrumento de acompanhamento que, quando bem executado, mantém não só as acentuações que regem sua levada, como também cria pequenas variações de fraseado que estão em torno dela. (Idem: 39)

Esse recurso foi mencionado no primeiro capítulo do presente trabalho, no item “1.6 Entre o violão e a guitarra, entre a música popular brasileira e o jazz: uma vertente no violão popular brasileiro”, no qual foram expostos trechos musicais em que vários violonistas brasileiros contemporâneos empregam tal técnica, que em grande medida foi acurada e difundida por Baden Powell. No solo improvisado em *Sambou... Sambou*, Galvão a utiliza:

The image shows a musical score for a guitar improvisation. It consists of two staves of music. The first staff starts at measure 17 and ends at measure 20. Above the notes are chord symbols: F 7M, Bm7, E7, A 7M, Bm7, and E7. The second staff starts at measure 21 and ends at measure 24. Above the notes are chord symbols: A 7M, Cm7, F 7, Bb7M, Dm7, and G7. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Exemplo 20a: improviso em *Sambou... Sambou* (c. 17-24) (MORELENBAUM, 2014)

Para a análise do trecho acima, cabe retomar que Baden⁵⁸ (junto a Hélio Delmiro) é um violonista referencial para Lula. Ele afirma que ao ter acesso à obra de Powell e Delmiro nasceu “esse fascínio de juntar a improvisação aos ritmos brasileiros.” (GALVÃO *apud* TAUBKIN, 2007: 151) e que Hélio, “...tem a influência do Baden e jazzística, que ele sintetizou.” (GALILEA, 2012a: 319)

Nota-se nitidamente a influência rítmica e violonística de Baden sobre Galvão no exemplo 20a, entretanto, como já salientado previamente, há maior preocupação de Lula para com procedimentos harmônicos, a exemplo do amplo emprego de tensões nos acordes e da constante movimentação dos blocos, de forma que não permanecem estáticos. Esse maior destaque para tais elementos parece se associar, em grande medida, à influência de músicos jazzistas e de Delmiro. Powell, por outro lado, utiliza mais subdivisões rítmicas e mantém os blocos, em geral, mais parados:

⁵⁸ “A gente tem que ouvir o Baden. Eu acho que ele tem lirismo, mas, ao mesmo tempo, quando a música pede uma abordagem mais viril, você sente isso. A destreza dele não é uma coisa à-toa, tá sempre a serviço da música. Não tem nada ali fora do lugar.” (GALVÃO *apud* TAUBKIN, 2007: 151)

Exemplo 20b: trecho do improviso de Baden Powell em *Garota de Ipanema* (1'53" – 1'58") (POWELL, 1963).

Baseado nessas diferenças estéticas e técnicas, além dos depoimentos de Galvão, foi afirmado no primeiro capítulo: “Galvão buscou em Baden a influência dos gêneros brasileiros e do violão popular brasileiro, e Delmiro, em sua visão, já realizava essa ‘junção’ da improvisação com os ritmos do Brasil (...) Portanto, Hélio parece ter sido um espelho em que Lula vislumbrou um universo musical de seu interesse.”

Ainda a respeito do exemplo 20a, nota-se que se trata do único solo improvisado (dentre os demais transcritos) em que Lula explora com abundância acordes em bloco, de maneira que nos outros solos emprega, quase que exclusivamente, melodias (*single notes*). Isso se deve, provavelmente, ao fato de que a formação instrumental em *Sambou... Sambou* é um trio: violão, bateria e violoncelo (que na faixa em questão cumpre o papel do baixo quando em situações de acompanhamento), ao passo que, nas outras faixas, há outros instrumentos harmonizadores (violão ou piano). Sobre a maneira de improvisar em grupo sem um instrumento harmônico (como o piano ou violão), Galvão salienta que:

(...) quando eu vou improvisar, então, é, eu procuro tirar proveito quando não tem um instrumento harmônico, né, que é o caso dessa experiência que eu tenho já há doze anos com o Jaques Morelenbaum, com o *Cello Samba Trio*, né, e com o Rafael Barata. Que, aí na hora do improviso você, procuro tirar proveito disso, que a princípio seria uma coisa assim, poxa, sem harmonia, mas aí, por exemplo: ele dá a tônica e ali na hora eu escolho a função do acorde, o acorde pode ser menor, eu penso nele na hora assim, como, sei lá, um maior com sétima maior e nona aumentada, né, e por aí vai. Às vezes mudo assim pra dar um efeito, né, então você tem esse ganho. (GALVÃO, 2017)

3.3.2.2 Quiálteras

Segundo Mangueira, “As quiálteras representam alterações na métrica ‘normal’ de uma música ou trecho e podem produzir sensações de retardamento, aceleração ou mesmo sugerir uma divisão ou subdivisão diferente da corrente até então, dependendo de como são empregadas.” (MANGUEIRA, 2006: 42) Ainda segundo este autor, as quiálteras podem remeter a uma atmosfera lírica ou nostálgica, além de serem “...um recurso comum a intérpretes quando desejam imprimir um caráter mais expressivo em determinado momento.” (Idem)

Há quiálteras de várias naturezas empregadas por Lula Galvão em improvisações melódicas, no entanto, será abordado um tipo específico que figura com regularidade em suas práticas e também em improvisações de músicos jazzistas:

Exemplo 21a: improviso em *A Ilha* (c. 17-19) (PASSOS, 2002)

Exemplo 21b: improviso em *Sambou... Sambou* (c. 41-42) (MORELENBAUM, 2014)

Essas tercinas de semicolcheias (em agrupamentos consecutivos de três notas, presentes em uma das metades [tempo ou contratempo] dos pulsos do compasso) são células rítmicas abundantemente empregadas por improvisadores da estética *bebop* e

transplantadas para diversos contextos musicais posteriores (a exemplo do *Jazz Brasileiro*⁵⁹, campo em que Galvão atua). Seu emprego por improvisadores remete muitas vezes a essa musicalidade jazzística, de modo que o caráter melódico praticado também pode reforçar tal característica estética. O exemplo abaixo contempla seu uso pelo saxofonista Charlie Parker, em um de seus solos improvisados:



Exemplo 21c: solo improvisado de Charlie Parker em *Blues For Alice* (c. 44-47) (AEBERSOLD, 19: 1978)

3.3.2.3 Deslocamento Métrico – Colcheia Pontuada

No contexto deste tópico, “deslocamento métrico” é compreendido como uma soma de elementos rítmicos que se sobrepõem, gerando uma “superposição” (“*superimposition*”), na acepção de David Liebman (2001: 14). Segundo este autor:

A capacidade de sobrepor elementos (rítmicos ou melódicos) pressupõe um certo grau de aptidão para lidar com múltiplas habilidades musicais ao mesmo tempo, enquanto se mantém o foco em uma dessas habilidades. (...) Pode ser comparado a tocar ou ouvir permutações rítmicas complicadas ao longo do compasso, mas sempre mantendo a estrutura métrica e o pulso originais ao mesmo tempo. Esta é uma habilidade desenvolvida através da experiência e prática repetida. (LIEBMAN, 2001: 4) (Tradução Nossa)⁶⁰

⁵⁹ O termo foi retirado da obra de Piedade (2011), na qual o autor cita a expressão como sinônimo da música instrumental brasileira.

⁶⁰ “The ability to superimpose presupposes a certain degree of aptitude in handling multiple musical skills at the same time while still keep the focus on one of these areas. (...) It can be compared to playing or hearing complicated rhythmical permutations across the barline, but always retaining the original metrical structure and pulse at the same time. This is a trained ability developed through experience and repeated practice.” (LIEBMAN, 2001: 4)

No âmbito rítmico, há três passagens em que Galvão aplica uma mesma célula de “superposição”, gerando “independência” rítmica da linha melódica improvisada em relação ao pulso regular:

Am7 Gm7 C7

Exemplo 22a: deslocamento métrico no improviso de *Samba Novo* (c. 19-22) (GALVÃO, 2009)

C7M E7(b9) Am7 Gm7 C7 F7M

Exemplo 22b: deslocamento métrico no improviso de *Samba Novo* (c. 55-61) (Idem)

The image shows a musical score for Exemplo 22c. It consists of two staves. The top staff is in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It starts with a G7 chord. The melody features a series of eighth notes and quarter notes, with two accents (v) placed over the final two notes. The bottom staff is in bass clef, 2/4 time, showing a bass line with a dotted quarter note, a quarter note, and a half note, followed by a quarter rest and a quarter note.

Exemplo 22c: deslocamento métrico no improviso de *Sambou... Sambou* (c. 8-9) (MORELENBAUM, 2014)

Tal como evidenciado nos exemplos acima, a colocação rítmica desses trechos improvisados sugere um novo pulso no qual a duração de colcheias pontuadas se justapõe à métrica regular binária dos compassos, algo que causa uma percepção de “flutuação” métrica. Esse recurso é aplicado por Lula em improvisações sobre músicas de ritmo samba (*Samba Novo e Sambou... Sambou*), de maneira que essa mesma “superposição” também é observada em outras composições e performances desse gênero, por músicos de referência da música popular brasileira:

The image shows a musical score for Exemplo 22d. It is a single staff in treble clef, 2/4 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). The score starts at measure 49. The melody is composed of eighth notes and quarter notes. There are dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) at the beginning and *p* (piano) later in the phrase. The score includes various chord symbols and articulation marks.

Exemplo 22d: trecho de *Conversa de Poeta*, em interpretação de Baden Powell (SANTOS, 2016: 60)

The image shows a musical score for Exemplo 22e. It is a single staff in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes and quarter notes. Above the staff, three chords are indicated: G7M, Gm7, and C7. The score is a simple melodic line.

Exemplo 22e: início do tema de *Surfboard* (JOBIM, 1994)

3.3.2.4 “Tempo Para Trás” (*Lay Back*)

De acordo com Aebersold (1992: 48), o músico improvisador pode proceder de três maneiras em relação ao pulso regular de uma música: “à frente do tempo” (*Ahead the beat [on top]*), “no tempo” (*On the beat [right on]*) e “atrás do tempo” (*behind the beat [lay back]*). Dentre essas três categorias, a mais utilizada por Galvão em solos improvisados é “no tempo” (*right on*), entretanto, há uma passagem em que se percebe nitidamente o recurso de tocar “atrás do tempo”:

Swing! ♩ = ♩³ ♩

Exemplo 23: improviso em *Par Constante* (c. 1-2) (GUINGA, 1999)

Embora de maneira sutil, o trecho destacado soa ligeiramente “para trás” (no jargão musical mais popular) em relação ao pulso da música. Esse caráter é disfarçado visto que há uma pausa da seção rítmica (*solo break*⁶¹), de modo que apenas quando os outros músicos retornam (no acorde Am7(11)) é que se percebe claramente que o pulso do improvisador está “atrasado” em relação ao tempo regular. Segundo Zacharias, procedimentos que visam a alteração do pulso por parte do solista:

(...) apesar de não evidenciarem, exigem extrema disciplina rítmica e requerem grande habilidade e desenvoltura por parte do intérprete pois, **necessariamente**, não visam alterações de andamento. O emprego desses recursos, além de prover maior dramaticidade e "balanço" às linhas, resulta num maior destaque da melodia solista, devido ao fato de esta se "desprender" do restante da seção rítmica, causando a impressão de se desenvolver ocupando um outro plano sonoro dentro da peça musical. (ZACHARIAS, 2009: 13)

⁶¹ “Um curto trecho de uma música jazzística em que o solista toca sem acompanhamento e geralmente de maneira improvisada.” (Tradução Nossa) “A short segment of a jazz piece in which the soloist plays without accompaniment and usually improvisatorially.” (MERRIAM-WEBSTER)

3.4 O Acompanhador

3.4.1 Introduções

Um aspecto relevante para observação da atuação musical de Galvão é a maneira como ele constrói e executa as introduções de músicas em que atua como acompanhador e, sobretudo, arranjador.⁶² Nessa perspectiva, é bastante notória a preocupação do músico em relação à exploração de procedimentos harmônicos em seu instrumento, especialmente pelo recorrente uso de blocos de acordes com amplo emprego de tensões.

Quando perguntado sobre a maneira como elabora as introduções para gravações, o guitarrista afirmou que: “Eu penso nas introduções como pequenas composições, que tenham a ver com a música, até citando o próprio tema, escolhendo os sons que mais me agradam nas re-harmonizações, separando a melodia em trechos curtos e experimentando.” (GALVÃO *apud* GOMES, 2006: 18). Ainda sobre sua concepção de arranjo, Lula reitera que: “Penso nas quatro primeiras cordas do violão, monto blocos, etc. Na verdade, a Rosa Passos e o Guinga que me delegaram essa função inicialmente, pois eu nunca tinha pensado nisso antes.” (Idem).

⁶² Para a escrita desse presente item do trabalho levou-se em consideração as faixas transcritas que contêm introduções elaboradas por Galvão, nas quais ele atuou como arranjador e músico executante.

Intro

Guitarra

Voz

Contrabaixo

Chords: Cm7(11) Bm(add9) E/B^b F/E^b D7sus A^b/D D^b7(#11) C7M(#11) B7(+9)

Gtr

Voz

Bx

Chords: Em(7M) D/C C#e F#7(+9) F#e B7(+9)

Tema

Gtr

Voz

Bx

Chords: Em(7M) D/C

Lyrics: um fa cho de luz

Exemplo 24a: introdução em *A Ilha* (00':00" – 00':17") (PASSOS, 2002)

O exemplo acima, retirado da gravação da canção *A Ilha*, de autoria de Djavan, ilustra o procedimento amplamente empregado por Galvão de criar uma sequência harmônica exposta através de blocos de acordes. Sobre o encadeamento harmônico do primeiro compasso, Cm7(11) – Bm(add9) – E/B^b – F/E^b – D7sus – A^b/D – D^b7(#11), observa-se que se trata de uma progressão inusitada que gera tensão e surpresa, haja vista que se distancia (logo de início) do tom da música (Mi menor). Apenas nos compassos

seguintes (compassos 2 e 3) é possível perceber a tonalidade, visto que a progressão C7M (#11) – B7 (b9) – Em(7M) (VI – V – I) entrega a tônica aos ouvintes por meio da resolução cadencial de subdominante – dominante – tônica.⁶³

Swing! ♩ = ♩³ ♩

G7sus G7sus G7(b9)(13) C7M F7M Em7 Dm7 C7M A7(b13)

Exemplo 24b: introdução em *Satin Doll* (0':00" – 0':06") (PASS, 1975)

Esse tipo de abordagem com blocos de acordes é muito habitual e amplamente explorado no universo do *jazz* por pianistas e guitarristas. No exemplo 24b, o guitarrista Joe Pass elabora uma introdução com técnica similar à utilizada por Galvão.

Na introdução de *Memória da Pele*, de autoria de João Bosco e Waly Salomão, Lula também faz uso desse procedimento, porém, com dois violões harmonizando simultaneamente (ambas as linhas são executadas por Galvão):

⁶³ “A *Teoria Funcional*, para a qual “só existem três classe de funções harmônicas”, (RIEMANN, 1927: 39 *apud* FREITAS) entende que para o polo conceptual “*repouso*” a função harmônica correspondente é a da “Tônica”, termo de *domínio* que implica na ausência do “*movimento*”. No outro extremo – em *contradomínio* que implica no abandono de um estado de “*repouso*” - após uma cuidadosa e histórica observação sobre as características principais do “*movimento*”, estabeleceu-se a subdivisão em dos sub-movimentos. Um primeiro, de “*afastamento do repouso*”, correspondente à função harmônica de “Subdominante” (S) e um segundo, de “*aproximação do repouso*”, correspondente à função harmônica de “Dominante” (D). (...) “A expressão dramática do discurso da Harmonia é decorrência do conflito entre esses termos.” (FREITAS, 1995: 21)

Intro: *ad libitum*

Violão Nylon

Violão Aço

Voz

Cello

Contrabaixo

Bateria/Percussão

D/F# F7M A7M(#11) Tema A7M C#7alt

Vlo Nylon

Vlo Aço

Voz

Cello

Baixo

Bat./Perc

Eu já es que ci vo cé ten to

Exemplo 25: introdução em *Memória da Pele* (00':00" – 00':19") (MÉMÓRIA DA PELE, 2003)

No excerto acima, Galvão já torna a clara a tonalidade logo no início, por meio de uma progressão dentro do campo de Lá maior, mas com a inclusão de acordes de empréstimo modal⁶⁴, D#ç (#IVç)⁶⁵ e F7M (bVI7M), o que acrescenta um outro matiz harmônico. Observa-se também que a opção por incluir dois violões tocando blocos (muitas vezes distintos entre si), faz com que haja uma expansão harmônica, de sonoridade do instrumento. O resultado sonoro se assemelha ao de um piano, haja vista que é possível construir acordes com mais de seis sons e com cada violão atuando em uma região (tessitura). Analogamente ao piano, o violão de nylon corresponderia à mão esquerda e o de aço à mão direita. A dobra do violoncelo também acrescenta peso à melodia principal.

Violão

Voz

Exemplo 26: introdução em *Luas de Subúrbio* (00':00" – 00': 11") (PINHEIRO, 1996)

Neste exemplo 26, na introdução de *Luas de Subúrbio* (de Guinga e Aldir Blanc), cuja formação instrumental é um duo de violão e voz, o músico também emprega acordes, porém em forma de arpejos, algo mais próximo do universo da guitarra clássica e do repertório de violão erudito⁶⁶ e também do violão brasileiro (pela influência do universo

⁶⁴ Entende-se por empréstimo modal o uso de acordes provenientes de tonalidades menores em tonalidades maiores, de maneira que "... somente o Menor empresta para o Maior, e não há vice-versa, em duas direções principais." (FREITAS, 1995: 128)

⁶⁵ "O acorde sobre o "#IVm7(b5)" grau é mais um opção de sonoridade para Subdominante principal da tonalidade Maior, que ganha autonomia e pertinência funcional para uso nas mesmas situações de presença de um "IIIm7", ou "IVmaj7" ou ainda, dos demais graus de Empréstimo Modal disponíveis para a função "S". (FREITAS, 1995: 157)

⁶⁶ Sobretudo no quesito "Arpejos", há um grande número de *Estudos* e composições (da escola violonística erudita) dedicados ao aprimoramento técnico desse procedimento.

erudito, conforme discutido previamente). Nota-se que, em geral, o músico executa o baixo e a nota da ponta simultaneamente para depois preencher o acorde com as vozes intermediárias. Nesse excerto, novamente Galvão se utiliza de empréstimos modais para enriquecer a sonoridade harmônica, através dos acordes C7M(#11) (bVI7M) e B7sus(b9)(V7sus(b9))⁶⁷.

Em nenhum dos trechos analisados acima (referentes ao item 3.4.1), Lula utilizou o recurso de citar a melodia de forma direta, ou mesmo de forma indireta através de variações. No trecho abaixo, retirado da canção *Folha Morta*, de Ary Barroso, ele emprega um excerto da melodia na introdução:

⁶⁷ Embora o acorde de B7sus esteja dentro do campo harmônico da tonalidade (Mi maior), o acréscimo da nona menor (b9) se configura como um elemento de empréstimo do campo menor.

Intro: *Ad libitum*

Violão

Voz

Vlo

Voz

Vlo

Voz

Exemplo 27a: introdução em *Folha Morta* (00':00" – 00':19") (GALVÃO; PASSOS, 1997)

O trecho correspondente à citação da melodia está nos compassos 5 e 6, nos quais foi incluída a letra da canção referente a seguinte passagem melódica: *Como eu sou infeliz* (melodia condizente com a última repetição dessa frase). Há apenas a alteração de uma nota da melodia original nessa citação: na sílaba *in* (de infeliz) a melodia original corresponde à nota Si natural (13ª do acorde de D7), no entanto, o músico executa a nota Si bemol, 13ª menor do acorde. Além disso, Lula cria uma sequência de acordes tonal, que caminha para resolução no acorde de tônica maior (Sol maior).

Nesse mesmo exemplo 27a, Galvão mescla acordes tocados em arpejo e blocados. A estética harmônica e a maneira como ele escolhe e executa as aberturas de acordes remete a guitarristas de *jazz* que empregam a técnica de *chord melody*, mas, sobretudo, alude também a forma como Hélio Delmiro toca:

The image shows a musical score for the introduction of the song 'Nunca Mais'. It is written on a single staff in 4/4 time. The melody consists of eighth and quarter notes, with several triplet markings. The chords are indicated above the staff: C7M, Bm7, Am7, Bm7, C7M, Bm7, Am(add9), D7(b9), Ab7, and G7M. The final chord, G7M, is marked with a fermata.

Exemplo 27b: introdução executada por Hélio Delmiro em *Nunca Mais* (00':00" – 00':12") (NUNCA MAIS, 1993)

O trecho acima trata da introdução (ao violão solo) de Delmiro em *Nunca Mais* (Dorival Caymmi), faixa em que acompanha a cantora Angela Ro Ro. A estética e a sonoridade de Lula são bastante próximas às de Hélio ao se comparar esses dois trechos, notadamente pela maneira como tocam arpejos, blocos e criam melodias nessa formação de violão solo. Uma passagem, nos dois trechos, que deixa nítida essa semelhança entre um músico e outro é o final da introdução em ambos os exemplos: o modo similar como eles tocam os acordes de Ab7 e G7M, para finalizar as introduções.

3.4.2 Padrões Rítmicos em Levadas

Neste tópico foram identificados e analisados os padrões rítmicos que o violonista emprega nas “levadas”⁶⁸ executadas em acompanhamentos das músicas transcritas, que incluem gêneros variados: choro, samba/bossa, bolero e jazz.

⁶⁸ “Levada” é sinônima de “batida”, expressão de cunho mais popular e que se refere ao “Estilo próprio de executar um instrumento ou gênero popular, no Brasil, especialmente no aspecto rítmico. Diz-se: a batida do violão de João Gilberto, a batida do CONTRA-TEMPO (...) da bateria, a batida da BOSSA-NOVA.” (DOURADO, 2004: 47)

Chords in the first system: Cm7(9), Fm7(9), Fm/E_b, D7(9), D_b7(#11), Cm7(9)/G

Chords in the second system: Cm7(9), Fm7, Gm7, D_b7(#9), C7(#9), Fm7(9)

Exemplo 28a: *Cheio de Dedos* (00':12" – 00':22") (GUINGA, 1996)

No exemplo acima, Galvão (sistema superior) acompanha Guinga (sistema inferior) no choro *Cheio de Dedos* (Guinga). Enquanto o compositor executa a melodia, Lula emprega um padrão rítmico que remete às células executadas pelo surdo (baixos dos acordes em semínimas) e pandeiro (vozes superiores dos acordes nas 2^a e 4^a semicolcheias):



Ex. 28b: rítmica do pandeiro no choro (BOLÃO, 2003, p.104) Ex. 28c: rítmica do surdo no samba (BOLÃO, 2003, p.29)

Os exemplos acima ilustram variações de células rítmicas executadas pelo pandeiro e surdo no choro e samba, respectivamente. A parte executada por Galvão é uma síntese das linhas tocadas por esses dois instrumentos: embora o violonista não execute as quatro semicolcheias (conforme indicado no exemplo 28b), o emprego da 2ª e da 4ª semicolcheias alude à segunda variação desse mesmo exemplo. No caso da linha do surdo, Lula emprega a primeira variação do exemplo 28c.

Outra observação pertinente em relação ao acompanhamento do violonista em *Cheio de Dedos* é que a região (tessitura) em que ele toca os acordes é a mesma região da melodia executada. Dessa maneira, por se tratar de dois instrumentos similares e, portanto, com timbres semelhantes (violões com cordas de *nylon*), além da sonoridade próxima, nessa performance, que os dois músicos extraem do instrumento, a resultante sonora evidencia um amálgama entre os violões, algo que também acrescenta peso ao arranjo.

A

Vlo

Cel

Bat

8

8

13

13

13

13

Gm7 C7(9) F7M Ab°(b13) Gm7 C7(9) Cm7(9) F7(13)

Bb7M Bbm6 F/A Dm7 G7(#11) C7sus(9) Ab°(b13)

Exemplo 29a: *Sambou... Sambou* (c. 8 – 16) (MORELENBAUM, 2014)

B

Vlo

Cel

Bat

17

17

17

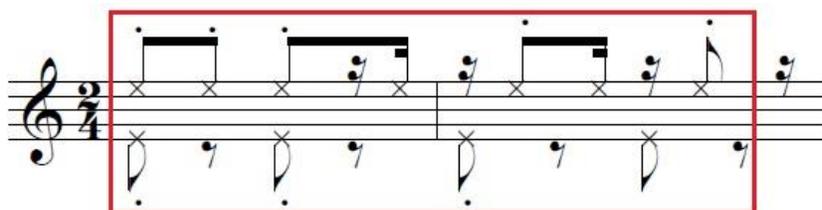
17

E7sus E7 A7M A6 E7sus E7 A7M A6

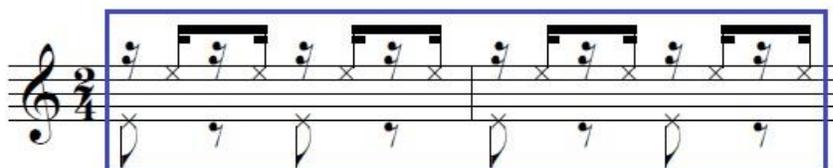
Exemplo 29b: *Sambou... Sambou* (00':30" – 00':36") (Idem)

Nos excertos acima, extraídos do tema *Sambou... Sambou* (João Donato/ João Lourenço), Galvão realiza, ao violão, o acompanhamento de bossa na formação de trio,

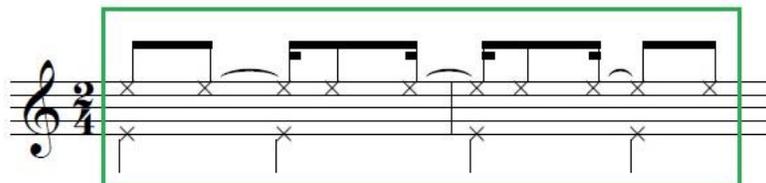
junto a um violoncelo e bateria. Neste contexto, o músico cumpre o papel central do acompanhamento (de junção da harmonia e ritmo), tendo em vista que não há um contrabaixo. As notas grafadas em formato de X representam ataques rítmicos da mão direita (que toca de maneira percussiva nas cordas), de modo que as notas não soam com nitidez e a sonoridade obtida ao violão se assemelha a de um instrumento de percussão. Há, nos trechos assinalados acima, três padrões rítmicos muito semelhantes a variações executadas por João Gilberto:



Exemplo 29c: variação rítmica executada por João Gilberto em *Samba da Minha Terra* (GILBERTO, 1961)



Exemplo 29d: rítmica da levada de João Gilberto na introdução de *Samba da Minha Terra* (Idem)



Exemplo 29e: variação rítmica executada por João Gilberto em *Eu vim da Bahia* (GILBERTO, 1973)

Os exemplos 29c (vermelho), 29d (azul) e 29e (verde) se correlacionam às passagens em vermelho e azul do exemplo 29a e verde do exemplo 29b. Nota-se que a

rítmica adotada por Galvão nas levadas é praticamente a mesma de João Gilberto nos trechos que se correspondem pela cor, com a diferença que Lula toca, em geral, de maneira mais percussiva batendo a mão direita contra as cordas, algo não praticado por Gilberto. Sobre os trechos em azul, salienta-se que se trata da linha percussiva executada pelo pandeiro no samba/choro, tal como apontado previamente no acompanhamento em *Cheio de Dedos*. No exemplo 29b, a célula rítmica executada pela bateria (*cow-bell*⁶⁹) causa a sensação de flutuação do tempo (colcheia pontuada), que se soma como complemento à outra célula executada pelo baterista e também à levada de Galvão.

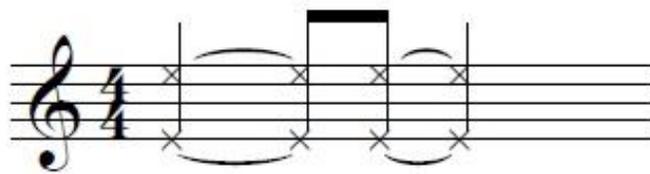
Uma vez que João Gilberto é considerado o principal criador da “batida” da bossa-nova, é natural que muitos músicos imitem seu estilo e o ressignifiquem de acordo com o contexto de suas atuações musicais e suas próprias perspectivas pessoais. Tal como debatido no primeiro capítulo, a importância de Gilberto para artistas da MPB (pós bossa-nova) e para o violão popular brasileiro é enorme, de maneira que grande parte dos compositores e instrumentistas consagrados nesses campos foi, em alguma medida, diretamente influenciada pelo bossa-novista.

⁶⁹ Instrumento de percussão que muitos bateristas acoplam à bateria para ter uma opção a mais de timbre. Traduzido do inglês o termo significa “sino de vaca”.

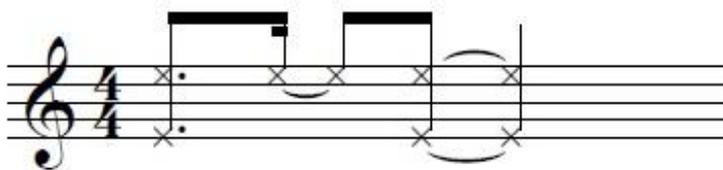
Exemplo 30a: *Memória da Pele* (c. 17-20) (MEMÓRIA DA PELE, 2003)

O exemplo acima é um trecho transcrito de *Memória da Pele*, em gravação realizada pela intérprete Rosa Passos e que conta com a participação de Galvão aos violões de aço e nylon. Trata-se de um bolero⁷⁰ (ritmo bastante explorado pelo compositor João Bosco) cuja letra (como é muito comum neste gênero) explora o tema do amor romântico. Nesse excerto, nota-se que a linha executada pelo violonista (bordões do violão de nylon) possui a mesma melodia (apenas com algumas diferenças de oitava) da parte executada pelo baixista, de maneira que ocorre uma dobra. A parte executada ao violão de aço soa como um complemento a esse padrão rítmico estrutural. João Bosco também emprega variações rítmicas similares em seu acompanhamento ao violão, em uma de suas interpretações para essa canção:

⁷⁰ “Dança espanhola que se tornou muito popular a partir do século XVII, era embalada por suaves melodias em um cadenciado compasso ternário. Levada para Cuba, foi sendo gradualmente modificada até adaptar-se ao compasso binário, característico da ilha, disseminando-se a partir daí como gênero popular por toda a América Latina e influenciando a música de diversos países.” (DOURADO, 2004: 54). O Bolero tem uma vasta influência sobre a música popular brasileira, haja vista a grande quantidade de músicas (compostas por Tom Jobim, Dori Caymmi, João Bosco, entre outros) que se enquadram nesse gênero.



Exemplo 30b: variação rítmica executada por João Bosco em *Mémoria da Pele* (BOSCO, 1992)



Exemplo 30c: variação rítmica executada por João Bosco em *Mémoria da Pele* (Idem)

Ambos os exemplos acima são derivados da mesma concepção rítmica, com a única diferença de que o exemplo 30c contém uma subdivisão rítmica a mais que o exemplo 30b. Essa ideia rítmica é o alicerce da levada utilizada por Lula no trecho 30a, de maneira que ele apenas complementa, com notas mais agudas, a linha de base empregada nos bordões e no contrabaixo. Logo abaixo, há outra ideia rítmica praticada por João Bosco e incorporada por Galvão à sua performance:

33 A 7M E 7sus A 7M E 7(b13)

Vlo Nylon

Vlo Aço

Voz

33 ten ço á ra ça da pe dra du ra Quãn do

Cello

Baixo

Bat./Perc

Exemplo 31a: *Memória da Pele* (c. 33-36) (MEMÓRIA DA PELE, 2003)

Aqui novamente o violonista opta por incluir (dobrando a rítmica nos dois violões) uma variação rítmica que deriva de uma das levadas mais características de João Bosco quando do acompanhamento em boleros. Bosco a utiliza em canções como *Papel Machê* (João Bosco/Campinam), *Jade* (João Bosco), *Memória da Pele*, além de muitas outras:

Exemplo 31b: variação rítmica executada por João Bosco em *Mémoria da Pele* (BOSCO, 1992)

Sobre as levadas empregadas por Lula em *Memória da Pele* é importante atentar para o intuito do músico em preservar ou mesmo reverenciar ideias originais praticadas pelo compositor da canção, tendo em vista que é de autoria de Galvão o arranjo dessa gravação. Ademais, o emprego dos dois violões em rítmicas semelhantes, porém, em que violonista executa aberturas de acordes distintas, gera, tal como observado no exemplo 25 do item 3.4.1, uma expansão das possibilidades e do colorido harmônico. Além disso, com recursos tecnológicos disponíveis através da mixagem de um fonograma é possível posicionar (no espectro sonoro estereofônico) cada violão mais a um dos lados dos canais (esquerdo ou direito) do que outro, algo que proporciona uma maior sensação de preenchimento do espaço sonoro, como no caso deste fonograma.

Am7(11) Am(7M)(11) Am7(11) D7/A C#7/G#

Gtr

Voz

Vlo

Ctb

Exemplo 32a: *Par Constante* (01'14" – 01'26") (GUINGA, 1999)

34

Gtr

Voz

Vlo

Ctb

B \flat m6 A \flat m6 B \flat m6 A \flat m6 B \flat m6 A \flat m6 B \flat m6 Bm6 C \sharp m6

Exemplo 32b: *Par Constante* (03'11" – 03'17") (Idem)

Os exemplos 32a e 32b são referentes à gravação de *Par Constante*, uma balada instrumental composta por Guinga cuja acentuação rítmica da melodia deriva das “colcheias suingadas”⁷¹ características do *jazz* norte-americano. Possivelmente por se tratar de um contexto explicitamente jazzístico e por já haver um violão de nylon (tocado pelo próprio compositor), Galvão opta pela guitarra elétrica como uma opção de sonoridade que é mais habitual nesse universo musical. Além da técnica de *comping* (que será abordada em item seguinte), Lula também executa um padrão rítmico de acompanhamento que é característico da guitarra jazzística tradicional, no qual ocorre a marcação dos tempos fortes em semínimas com leve acentuação nos tempos 2 e 4.

E \flat m B \flat 7 E \flat m7 A \flat 7 D \flat 7M G \flat 7

Exemplo 32c: acompanhamento de Barney Kessel em *Boddy and Soul* (3'07" – 3'17") (BODY AND SOUL)

⁷¹ Também é usual a expressão “colcheias tercinadas”. Os termos fazem referência à seguinte figura:



Logo acima, o exemplo 32c contém uma amostra desse tipo de abordagem tradicional do *jazz*, tocado pelo relevante guitarrista Barney Kessel. Ainda sobre esses trechos 32a e 32b, destaca-se que embora o guitarrista execute um padrão rítmico contínuo, há grande variação das aberturas de acordes utilizadas, de modo que não permanecem estáticas, sobretudo na quantidade de notas de cada bloco que varia entre dois e cinco sons. Embora Galvão adote a mesma rítmica executada por Guinga (violão), os blocos de acordes que emprega estão, em grande maioria, em uma região mais aguda que o violão, algo que enriquece a sonoridade e o colorido harmônico além de causar mais nitidez na percepção dos acordes.⁷² Por fim, outro elemento importante a ressaltar é a alternância entre o uso da palheta e dos dedos na aplicação dessa célula rítmica. No emprego da palheta (representado no exemplo pelo símbolo de arpejo ao lado das harmonizações em bloco) o acorde soa arpejado, diferentemente de quando há uso dos dedos através do qual as notas soam simultaneamente.

3.4.3 *Comping*

A expressão *comping* deriva de dois termos: acompanhar (*accompanying*) e complementar (*complementing*). O significado de *comping* está nos “...acordes, ritmos e contracantos que um pianista (ou organista), guitarrista (...) utiliza para oferecer suporte a um improviso ou linha melódica de um músico jazzista. É também a ação de acompanhar, e a parte (de harmonia de apoio) executada pela mão esquerda do pianista.” (HUGHES, 2002: 5) (Tradução Nossa)⁷³

⁷² “Tocar com outro instrumento harmônico, é, a gente tem que estar sempre ouvindo, né, pra tocar, a gente, é a maneira de você se comunicar, você tem que ouvir o outro. Então eu procuro fazer isso, pra que a gente divida, né, as regiões e tudo.” (GALVÃO, 2017)

⁷³ “...chords, rhythms, and countermelodies that keyboard players (piano or organ), guitar players (...) use to support a jazz musician's improvised solo or melody lines. It is also the action of accompanying, and the left-hand part of a solo pianist.” (HUGHES, 2002: 5)

Em artigo a respeito da definição, do uso e das implicações acerca do *comping*, Hal Galper⁷⁴ tece comentários significativos sobre o papel do piano (que também podem se aplicar a outros instrumentos harmônicos, como a guitarra) num contexto de *jazz*:

O piano é classificado como um instrumento de percussão. Também possui um forte componente melódico e harmônico. Em um grupo de *jazz*, o acúmulo de funções deve ser evitado. Assim que dois instrumentos assumem a mesma função (duplicação), a música sofre. Como um grupo de *jazz* já possui um instrumento de percussão (a bateria), um instrumento harmônico (o baixo) e um instrumento melódico (o solista), a tendência do piano para duplicar as funções está sempre presente. Por causa deste precedente, sempre considerei o piano como um instrumento supérfluo em um grupo de *jazz*. Apenas não é necessário. Os outros instrumentos já cumprem os papéis melódicos, harmônicos e rítmicos. Por causa de sua capacidade de ser tão interruptivo, o papel do piano em um grupo é muito sensível e deve haver moderação. Qual é então a função dos pianistas em um grupo de *jazz*? É preciso supor que todos os membros do grupo conheçam as progressões harmônicas, portanto, não é necessário que o pianista toque os acordes para eles. O baixo já está fazendo isso. O grupo já tem um baterista, então o piano não é necessário para manter o tempo e o solista já está tocando a melodia. O papel do pianista é atuar como um colorista rítmico, melódico e harmônico. De fato, todos os instrumentos são coloristas. O pianista deve se esforçar para suprimir os aspectos percussivos do piano e torná-lo, em certo sentido, "líquido". Acordes tocados de uma maneira muito percussiva, muito alta ou muito ativa, irão interromper o fluxo rítmico da música e distrair o solista, assim como o ouvinte. Voicings [aberturas de acordes] com muitas notas confinarão a escolha de melodias dos solistas. A questão de "quando" fazer algo é tão importante quanto "o que" fazer.⁷⁵ (Tradução Nossa)

⁷⁴ Importante músico (pianista) e educador no campo jazzístico norte-americano. Autor de obras escritas significativas e instrumentista reconhecido, de maneira que já trabalhou ao lado de Chet Baker, Stan Getz, Cannonball Adderley, Phil Woods, John Scofield, entre muitos outros músicos de grande destaque no *jazz*.

⁷⁵ "The piano is classed as a percussion instrument. It also has a strong melodic and harmonic component. In a jazz group, duplication of roles is to be avoided. As soon as two instruments take the same role (duplication) the music suffers. As a jazz group already has a percussion instrument (the drums), a harmonic instrument (the bass) and a melodic instrument (the soloist), the tendency for the piano to duplicate the roles is always present. Because of the preceding, I have always considered the piano as being a superfluous instrument in a jazz group. It is just not needed. The other instruments are already fulfilling the melodic, harmonic and rhythmic roles. Because of it's ability to be so interruptive, the piano's role in a group is then very sensitive and must be used with restraint. What then is the pianists role in a jazz group? One must assume that all the members of the group know the chord changes, hence the piano is not needed to plunk down the chords for them. The bass is already doing that. The group up already has a drummer so the piano is not needed to keep time and the soloist is already playing melody as well. The pianists role as that of a rhythmic, melodic and harmonic colorist. As a matter of fact, all instruments are colorists. The pianist must strive to suppress the percussive aspects of the piano and make it, in a sense, "liquid". Chords that are attacked in a manner that is too percussive, too loud, or too active, will interrupt the rhythmic flow of the music and distract the soloist as

Nesse sentido, entende-se *comping* principalmente como um complemento do acompanhamento, visto que o papel que a guitarra ou o piano desempenham (quando do uso dessa técnica em um grupo com baixo, bateria e solista melódico) relaciona-se a complementar (ou colorir) ritmos, harmonias e melodias, em vez de realizar a função central de preenchimento rítmico-harmônico.

Dentre as peças transcritas, há duas situações em que Lula Galvão emprega a técnica de *comping* em acompanhamentos: nas gravações de *Par Constante* (GUINGA, 1999) e *A Ilha* (PASSOS, 2002). Ambas as músicas são baladas nas quais os arranjos assumem uma estética explicitamente jazzística, seja pela maneira como os músicos tocam (tipo de condução rítmica e tipo de harmonização adotada) quanto pelos timbres empregados pelos instrumentistas. Nesses acompanhamentos Galvão adota a guitarra elétrica com um timbre limpo e encorpado (captador próximo ao braço), apenas com o efeito de *reverb*. Isso é algo bastante próprio e usual em contextos de estética sonora jazzística, tal como observado e discutido nos itens “2.1 Sonoridade” e “2.4 Equipamentos utilizados” da presente pesquisa.

The musical score for 'Par Constante' is presented in four staves. The top staff is for guitar (Gtr), showing a series of complex chord voicings: Am7(11), Am(7M)(11), Am7(11), D7/A, C#7/G#, D6/F#, and C#7/A. The tempo is marked 'a tempo'. The second staff is for voice (Voz), featuring a melodic line with triplets. The third staff is for violin (Vlo), and the fourth staff is for cello (Ctb), both providing harmonic support with rhythmic patterns.

Exemplo 33a: *Par Constante* (00'22'' – 00'38'') (GUINGA, 1999)

well as the listener. Voicings with too many notes in them will confine the soloists choice of melody. The question of "when" to do something is as important as "what" to do." (GALPER)

The musical score for Example 33b, 'Par Constante' (01'40'' - 01'53''), is arranged for four instruments: Guitar (Gtr), Voice (Voz), Violin (Vlo), and Double Bass (Ctb). The guitar part is the most prominent, featuring a series of chords: E7M(9), Dm/C, C#m/B, Cm/Bb, D6, C#7, and C#7(#9)(#11). The guitar part includes arpeggiated chords and triplets. The voice part has a melodic line. The violin and double bass parts provide harmonic support with chords and bass lines.

Exemplo 33b: *Par Constante* (01'40'' – 01'53'') (Idem)

Nos dois trechos acima, percebe-se que Galvão harmoniza de maneira livre ritmicamente, o que gera contraste com as linhas executadas pelo violão e contrabaixo. O músico mescla ataques de mão direita entre palheta (representado pelo símbolo de arpejo ao lado dos acordes) e dedos (notas tocadas simultaneamente). É significativo destacar que em momentos de repouso da melodia há maior atividade rítmica, de maneira que o músico cria contracantos principalmente por meio de acordes em bloco. Atenta-se para o amplo uso do movimento paralelo em relação aos blocos, algo bastante empregado por músicos jazzístas, guitarristas e pianistas, e também em arranjos para *big bands*⁷⁶. No primeiro compasso do exemplo 33b, há um procedimento muito utilizado por Lula e, sobretudo, por Toninho Horta⁷⁷: a técnica de *glissando*⁷⁸ aplicada em acordes em bloco:

⁷⁶ Ainda que o procedimento de harmonização por blocos paralelos seja bem anterior ao *jazz*, nesse universo essa técnica é largamente difundida e explorada.

⁷⁷ “O Toninho Horta, todo mundo que toca guitarra e violão é fã, né, outro gênio. Criador, assim de, criou um som diferente, toca sem unha né e tem um som diferente, doce, assim, e mestre da harmonia, né. É, sempre fui fascinado com a maneira que ele toca, e harmoniza e compõe, é um mestre. Eu sempre fui mais assim pelo lado da composição dele, porque os improvisos são lindos, mas eu nunca parei pra tirar nada, assim, porque aquilo ali é uma coisa que flui tão naturalmente, assim, que eu acho que você acaba se embecendo daquilo de uma forma bem tranquila, assim, e natural.” (GALVÃO, 2017)

⁷⁸ “Efeito obtido por instrumento de cordas, sopro, teclado ou no canto, consiste em saltar de uma nota a outra com pouca ou nenhuma distinção de sons intermediários, em uma espécie de longo portamento. Entre os instrumentos de cordas, o efeito é obtido pelo deslizar do dedo, partindo da nota inicial até aquela final indicada pelo salto. (...) O glissando costuma ser representado por um traço reto sobre as notas a serem ligadas ou ainda pela abreviatura [*gliss*].” (DOURADO, 2004: 148)

81 F7M F7M D7 Gm7

Exemplo 33c: trecho do solo improvisado de Toninho Horta em *Lullaby of Birdland* (c. 81-84) (HORTA, 1992).

17 C7(#9) C7(#9) Cm7

Exemplo 33d: trecho do solo improvisado de Toninho Horta em *Stella by Starlight* (c. 17-19) (Idem).

Essa técnica de tocar blocos de acordes em *glissando* não deixa de ser algo idiomático do universo do instrumento, haja vista a facilidade da execução, principalmente quando se trata de aberturas com a mesma fôrma.

No excerto seguinte, retirado da gravação de *A Ilha* (Djavan), o músico adota o mesmo procedimento de harmonização que utiliza nos exemplos 33a e 33b, porém, emprega apenas os dedos da mão direita em vez da palheta:

The musical score consists of three systems, each with three staves: Guitar (Gtr), Voice (Voz), and Bass (Bx).
 System 1 (Measures 7-10):
 - Gtr: Chords B7, E7, Am7, D7sus, A7. Features triplets and a 'Deixar soar' instruction.
 - Voz: Lyrics: 'sem fim', 'Eu chei ro das mar', 'in pes ta do no ar a moor'.
 - Bx: Bass line accompaniment.
 System 2 (Measures 11-13):
 - Gtr: Chords G7M(#11), C7M(#11), F#e. Features triplets and a 'Deixar soar' instruction.
 - Voz: Lyrics: 'tor pe cer', 'Qui se ra ví e se do'.
 - Bx: Bass line accompaniment.
 System 3 (Measures 14-17):
 - Gtr: Chords B7, Em7, C7M, F#e, B7. Features triplets.
 - Voz: Lyrics: 'mar o são de vo cé'.
 - Bx: Bass line accompaniment.

Exemplo 34: *A Ilha* (00':38" – 01'12") (PASSOS, 2002)

Nesse trecho nota-se novamente maior atividade rítmica (com amplo uso de quáteras) e densidade harmônica quando da pausa da melodia, especialmente no último compasso, no entanto, cabe mencionar que Galvão também opta por tocar com menos densidade em alguns momentos de intervalo da melodia, haja vista o sexto compasso desse exemplo 34, no qual toca um acorde em forma de arpejo de maneira graciosa. Desse modo, é possível atentar para a frase ligeira do contrabaixo (executada pelo instrumentista Paulo

Paulelli) nesse mesmo compasso, de modo que o baixista a tocou possivelmente por perceber que havia espaço para criar uma linha mais articulada sem que se corresse o risco de “embolar” com outras linhas executadas pelos demais músicos. Nesse sentido, vale ressaltar que a formação de trio (baixo, bateria e instrumento harmônico/melódico), sobretudo quando em performances de baladas como esta, propicia a abertura para mais espaços vazios durante a execução. Por não haver outro instrumento harmônico, o harmonizador em situação de trio controla muito a densidade harmônica, o que pode fazer com que em alguns momentos ele pare de tocar ou toque menos a fim de ter uma maior variação dinâmica e para abrir espaço para que o baixista e/ou baterista aproveite esse vazio para construir ideias.

A maneira como Lula emprega a técnica de *comping* nos exemplos anteriores vai ao encontro de conceitos que Hal Galper descreve em seu texto, tanto pela parte já mencionada (no começo dessa seção) como pelas seguintes:

O pianista não deve impor suas idéias ao solista. Em certo sentido, o solista é o líder da performance do grupo nesse momento! Os acompanhadores (incluindo baixo e bateria) devem se esforçar para adquirir a percepção de que toda ideia que um solista toca é uma sugestão (um sinal) para os acompanhadores sobre o que o improvisador precisa para dar suporte ao solo que está tentando criar. (...)

Para manter seu *comping* interessante, você deve variar os acordes em duração e volume, atividade e inatividade. (...)

Acordes sem a fundamental devem ser usados (o baixo já está tocando as fundamentais). *Single Lines* não devem ser reproduzidas no *comping*. A exceção a essa regra é quando o pianista toca uma *single line* atrás do solista. (...)

O pianista deve evitar uma hiperatividade rítmica. A ilusão de espaço deve ser criada. O conselho de "Menos é melhor" se aplica aqui. Durante a performance em grupo, o acompanhador sentirá muitos impulsos rítmicos internos, mas deverá aprender a não responder a todos eles.⁷⁹ (Tradução Nossa)

⁷⁹ The pianist must not impose their ideas on the soloist. In a sense, the soloist is the leader of the group effort at that moment! The accompanists (including bass and drums) should strive to acquire the perception that every idea a soloist plays is a suggestion (a signal) to the accompanists as to what the soloist needs behind them to support the sound the soloist is trying to create. (...) To keep your *comping* interesting, you should

Ao levar em consideração os conceitos acima, na análise da performance de Galvão, nos trechos expostos, percebe-se que, tal como Galper sugere, Lula:

- Respeita a melodia de maneira a não se sobrepor a ela; amplia a atividade em pausas e repousos melódicos;
- Varia o modo como toca os acordes: tecnicamente, pela alternância entre arpejos ou notas tocadas simultaneamente; ritmicamente, uma vez que explora com bastante liberdade diferentes células rítmicas de acordo com sua criatividade, mas também em função de linhas executadas por outros músicos; harmonicamente, tendo em vista que varia bastante os tipos de abertura de acordes, tanto pelo número de vozes quanto pelo uso de diferentes tensões;
- Raramente emprega a fundamental nos acordes;
- Nos trechos analisados não utiliza melodias (*single notes*); opta por contracantos em blocos, principalmente quando há repouso ou pausa da melodia;
- Deixa espaços mais vazios e não toca a todo o momento.

3.4.4 Apontamentos Sobre os Acompanhamentos de Caráter *Ad Libitum*⁸⁰:

Duos de Voz e Violão

Por se tratar de uma formação camerística e intimista é recorrente a prática de *ad libitum* em duos, de forma geral. Em um duo (no qual há comumente um solista e um acompanhador), a aplicação do recurso de *ad libitum* pode ser facilitada e potencializada, visto que o músico acompanhador se encontra independente para criar suporte rítmico-harmônico e seguir o solista de maneira autônoma, despreocupadamente ao que outro

vary chords of different duration and volume, activity and inactivity. (...) Rootless voicings should be used (The bass is already playing the roots). Single lines should not be played in comping. The exception to this rule is when pianist plays a single line behind vocalist. Activity: The pianist should avoid a hyperactive approach to rhythmic comping. The illusion of space must be created. The advice of "Less is best" applies here. During group playing, the comping will feel many internal rhythmic impulses but must learn not to respond to them all." (GALPER)

⁸⁰ “Expressão encontrada ocasionalmente nas partituras, serve para instruir o músico que sua interpretação deve ser livre, ou que o intérprete pode improvisar com liberdade, evitando uma marcação rígida no ritmo e no andamento da música ou do trecho.” (DOURADO, 2004: 20) Transcrever para a partitura performances executadas dessa maneira é um grande desafio, visto que uma série de recursos tem de ser adotados para que as notas sejam adequadas aos tempos dos compassos. Muitas vezes é necessário utilizar diferentes fórmulas de compasso.

possível acompanhador poderia executar. Dessa forma, o ouvido do harmonizador (em situação de duo) deve estar atento ao solista e a si próprio tão somente.

No Brasil e na história da música brasileira popular, os duos de violão e voz são de grande tradição, visto que esse instrumento é utilizado como o principal acompanhador de cantores (desde o século XIX) e já se verificava duos dessa natureza nos primeiros registros fonográficos realizados no Brasil, no início do século passado (XX). Esse conteúdo (história do violão no Brasil) foi abordado de maneira mais aprofundada no primeiro capítulo da presente dissertação.

Schoenberg apresenta alguns conceitos sobre acompanhamentos que se relacionam à maneira como Galvão executou as linhas de violão em suporte à voz nas faixas analisadas:

Sendo um dispositivo unificador, o acompanhamento deve estar organizado de maneira similar àquela de um tema, ou seja, utilizar um motivo: o *motivo do acompanhamento*. Raramente o motivo do acompanhamento pode ser trabalhado de maneira análoga ao de uma melodia ou tema, com suas grandes variedades e desenvolvimentos. Ao contrário, seu tratamento consiste de simples repetições rítmicas e adaptações à harmonia.” (...)

Figuração. Os requisitos do estilo pianístico são melhor preenchidos através do uso de acordes arpejados...” (...) “... um acompanhamento arpejado utilizará uma ou mais figuras especiais de maneira sistemática: o motivo do acompanhamento.”

(Baixo dos acordes): “Não se pode esquecer que ele tem de ser tratado como uma melodia secundária, e que deverá, portanto, mover-se no âmbito de uma tessitura definida (exceto quando há intenções especiais) e possuir um certo grau de continuidade...” “O ouvido está acostumado a prestar muita atenção ao baixo, e mesmo uma nota curta é percebida como uma voz “contínua”, até que a nota seguinte seja executada como uma continuação (melódica). (SCHOENBERG, 2008: 108 – 112)

The image shows a musical score for the piece 'Luas de Subúrbio'. It consists of two staves: 'Vlo' (Violon) and 'Voz' (Voice). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The guitar part (Vlo) starts with a 'Tema' and features a repeating rhythmic motif of eighth notes with chords E7M, A7M/E, E7M, A7M/E, E7M, C/E, E(add9), and B7(9). The voice part (Voz) has lyrics: 'Nos so nhos do i lhéu On dea ca bao mar co me çao chão do céu to da tris te zaê coi sa'. There are some markings like '5' and '3' above notes in both parts.

Exemplo 35: *Luas de Subúrbio* (00':11" – 00':26") (PINHEIRO, 1996)

No acompanhamento à voz de Leila Pinheiro, realizado pelo violonista em *Luas de Subúrbio* (Guinga e Aldir Blanc), há o emprego de motivos rítmicos que se repetem, tal como mencionado por Schoenberg. Galvão adota (nos três primeiros compassos) um mesmo padrão rítmico e de digitação da mão direita em arpejos dos acordes, e ao final do trecho também ocorre outro padrão em colcheias. Outro elemento empregado na maior parte da passagem é o “baixo pedal”⁸¹ na sexta corda solta (bordão), algo bastante idiomático do universo violonístico e que favorece o uso de certas aberturas de acordes, visto que um dedo a mais da mão direita (que seria utilizado para preencher o baixo) fica disponível para a construção de acordes.⁸²

⁸¹ “Som continuo ou repetido, em geral no registro grave, sobre o qual é construída a estrutura melódica e harmônica de uma composição.” (DOURADO, 2004: 248)

⁸² Nessa perspectiva, a guitarra possui uma grande limitação em relação ao piano, pois ainda que o instrumento de cordas possua uma tessitura consideravelmente ampla (três oitavas e meia a quatro oitavas, dependendo do instrumento), a ampla exploração do tecido sonoro esbarra na limitação inerente aos movimentos de apenas uma mão (esquerda). Ao piano, o instrumentista conta com as duas mãos para explorar a tessitura, de maneira que cada uma pode trabalhar em registros opostos (extremo grave e extremo agudo). Ao violão, isso só é possível pelo uso de baixos com cordas soltas.

8

Vlo

G7M

F#(frigio)

F#7(#11)

F#7(b9)

Voz

Sei que fa lam de mim

12

Vlo

F6(9)(#11)

E7(b9)

Bb7(#11)

A7

C#6

Voz

Sei que zom bam de mim Oh Deus

Exemplo 36: *Folha Morta* (00':16" – 00':33") (GALVÃO; PASSOS, 1997)

Nesse exemplo 36, que inclui um trecho do acompanhamento de Galvão na canção *Folha Morta* (Ary Barroso), interpretada por Rosa Passos, o violonista toca de maneira mais solta, de forma que não mantém um mesmo padrão nos arpejos dos acordes. No entanto, em relação às prescrições de Schoenberg, Lula apresenta uma linha de baixo contínua e com notas longas. Essa característica, no tocante às linhas de baixo, é habitual no trabalho do instrumentista, visto que quando do emprego de harmonizações em formações de duos ou mesmo em formato solo (violão solo) as vozes intermediárias dos acordes costumam apresentar mais atividade em relação aos baixos.

Em ambos os trechos expostos (exemplos 35 e 36) de caráter *ad libitum*, a técnica de acompanhamento por arpejos (*figuração*) é utilizada. Por se tratar de performances com marcação de tempo livre, tal recurso representa um modo eficaz de preencher a harmonia e ao mesmo tempo criar atividade rítmica. No caso de uma música interpretada com pulsação de tempo regular (sobretudo no universo popular), uma determinada levada pode cumprir esse papel de preenchimento rítmico.

3.4.5 Trechos com Dobras e Acentuações em Relação à Melodia Principal

Um recurso presente em diversos acompanhamentos realizados pelo guitarrista é o procedimento de realizar dobras em relação à melodia principal executada pelo solista (cantor ou instrumentista). Algumas dobras tem caráter apenas rítmico, visto que somente reforçam ou acentuam o aspecto rítmico da melodia. Esse tipo de reforço rítmico ocorre especialmente quando do uso de acordes em situações de levadas, como é o caso dos dois exemplos seguintes:

The musical score is presented in two systems. The first system includes parts for Violão (Guitar), Cello, and Bateria (Drums). The second system includes parts for Vlo (Violin), Cel (Cello), and Bat (Drums). The guitar part features a series of chords: Gm7, C7(b9), F7M, D7(b9), Gm7, C7, F7M, and D7(b9). The violin part features a series of chords: Gm7, C7, F7M, D7(b9), Gm7, and C7. The cello and drums parts provide a steady accompaniment.

Exemplo 37: introdução em *Sambou...Sambou* (00':00" – 00':09") (MORELENBAUM, 2014)

B 7(13) B \flat 7(13) E \flat 6(9) D \flat 7sus(13) G \flat 7M(6) B 7(9)
 G 7(9) B 7(9) A \flat 7(13) G 7(13) Cm7(9)/G
 G 7 C 6(9) F \flat m7(11) F 7(#11)

Exemplo 38: *Cheio de Dedos* (casa 1: 0':22" – 0':30") (casa 2: 0':44" – 0':48") (GUINGA, 1996)

Nesses exemplos 37 e 38, nota-se que a própria natureza rítmica da melodia principal propicia esses tipos de acentos. Em *Sambou... Sambou* o músico realiza a levada de modo a acentuar alguns trechos da melodia, especialmente quando esta ocorre em colcheia. Já em *Cheio de Dedos* Galvão realiza acentos rítmicos (trechos em vermelho) quando o solista (o violonista e compositor Guinga) aumenta a densidade harmônica

preenchendo a melodia com blocos, algo que sugere essas convenções ao músico acompanhador. Ainda em *Cheio de Dedos* há uma dobra melódica (trecho em azul), de modo que Lula toca a melodia uma oitava acima. Vale ressaltar que ambos os trechos tratam de gêneros da música brasileira, bossa e choro, respectivamente, desta forma, um tipo de antecipação muito comum ao acompanhamento rítmico desses gêneros consiste em tocar o acorde referente ao próximo compasso na última semicolcheia do compasso anterior. Isso ocorre em vários compassos dos exemplos 37 e 38 e em alguns deles os músicos acentuam essa antecipação.

The image displays two systems of musical notation for guitar, voice, and double bass. The first system is in 4/4 time and features the following chords: Gm/F, Eε, E>7(#11), E>7M(#11), Em/D, C#ε, C7(#11), Dm/C, Bε, and B>7(#11). The guitar part includes a 'rubato' marking. The second system is in 4/4 time and features the following chords: Bm6(9), Dm6(9), A°, D7(dom-dim), and G6(9). The guitar part includes a '4' marking and a '3' marking. The double bass part includes a '3' marking.

Exemplo 39: introdução em *Par Constante* (00':00" – 00':19") (GUINGA, 1999)

No excerto acima, é possível constatar que o guitarrista realiza a função de preenchimento em relação à linha executada pelo violonista Guinga, realizando dobras.

Guinga é conhecido por ser um compositor que explora (com grande *expertise*) possibilidades harmônicas ao violão, de maneira que é notável neste caso que a linha executada por Galvão respeita (por meio das dobras) a ideia violonística do compositor. Outra característica é que a guitarra atua, em geral, na região médio-aguda e o violão na médio-grave, algo muito comum em relação às escolhas técnicas dos instrumentistas, usualmente, no que diz respeito à guitarra e ao violão quando em situação de performance musical conjuntamente.⁸³ Tal como exposto em análise anterior, cabe recapitular que as partes executadas por cada instrumento ganham, geralmente, mais nitidez em meio a resultante sonora quando cada instrumento explora uma região diferente.

The musical score shows the guitar part in treble clef and the other instruments in bass clef. The guitar part has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The chords indicated above the guitar staff are Bm6/D, Em6, Bm6, E7(9), C#e(9), and Ee(9). A red box highlights a section of the guitar part from measure 39 to 40, with the instruction 'Deixar soar' (Let ring) written below it. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and accidentals.

Exemplo 40: *Par Constante* (04'28'' – 04'38'') (Idem)

⁸³ Frequentemente, quando há violão e guitarra harmonizando juntos é comum que esta atue em uma região superior àquele.

The image shows a musical score for 'Luas de Subúrbio'. It consists of two staves: 'Vlo' (Violoncello) and 'Voz' (Voice). The key signature is two sharps (F# and C#). The guitar part (Vlo) starts with a 'Tema' and features a series of chords: E7M, A7M/E, E7M, A7M/E, E7M, C/E, E(add9), and B7(9). The voice part (Voz) has lyrics: 'Nos so nhos do i lhêu On dea ca bao mar co me çao chão do céu to da tris te zaé coi sa'. A red box highlights the final four measures of the guitar part, corresponding to the chords C/E, E(add9), and B7(9).

Exemplo 41: *Luas de Subúrbio* (00':11" – 00':26") (PINHEIRO, 1996)

Nos dois trechos superiores, Lula interage ritmicamente com a melodia nas passagens sublinhadas em vermelho. No exemplo 40, quando do uso de *comping* em *Par Constante*, ele toca um acorde arpejado na mesma rítmica da linha melódica da voz. Como o guitarrista realiza, nessa faixa, uma série de harmonizações de caráter espontâneo e mais livres (inerentes à técnica de *comping*), essa dobra rítmica soa como uma passagem improvisada, do músico acompanhador que está atento e conhece bem a melodia. Já no exemplo 41, tem-se a impressão de que o violonista tenha elaborado previamente a ideia, por se tratar de um acompanhamento em que toca de maneira menos livre por estar só. Nas quatro primeiras colcheias dessa mesma passagem Galvão executa uma dobra de terça acima em relação à melodia cantada.

3.4.6 Alguns Apontamentos Sobre Aspectos Harmônicos

Esta seção do trabalho se dedica a apresentar e analisar alguns dos procedimentos harmônicos mais recorrentes nas performances transcritas do instrumentista, atentando para as especificidades técnicas e instrumentais decorrentes de suas execuções.

3.4.6.1 Intervalo de Segunda Menor em Acordes

Dentre as várias ocorrências de padrões harmônicos, observa-se o emprego assíduo do intervalo de segunda menor, através de uma fôrma específica de mão esquerda, na formação de diferentes tipos de acordes. Sobre a característica do uso dessa fôrma, Galvão afirma, em entrevista a Nelson Faria, que: "...pode ser o dominante alterado, o dominante

sem alteração, o menor, o meio diminuto...” Nelson Faria, em meio a essa declaração, acrescenta: “o maior”. Lula confirma: “exatamente...” (GALVÃO *apud* FARIA, 2017). A depender da nota de função fundamental executada, o acorde pode assumir diferentes tipologias. O exemplo abaixo ilustra a fôrma desse acorde em relação ao braço do instrumento (lembrando que pode ser transposto para outras regiões):

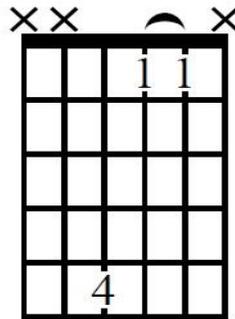


Figura 3: fôrma do acorde comumente executado por Lula Galvão, com intervalo de segunda menor entre as vozes.

Observa-se que esse desenho de acorde ocorre sobre as cordas 2, 3 e 4 e que além do intervalo de segunda menor formada entre as cordas 3 e 4, há um intervalo de 3ª maior entre as cordas 2 e 3.

Nos trechos seguintes se observará o emprego da segunda menor (especialmente através dessa fôrma) sobre as diferentes tipologias mencionadas (dominante alterado, dominante sem alteração, menor, meio diminuto e maior), com ou sem o emprego da fundamental pelo músico (em alguns casos esta já está sendo executada por outro membro do grupo).

Exemplo 42: linha do violão de nylon em *Memória da Pele* (c. 33 – 36) (MEMÓRIA DA PELE, 2003)

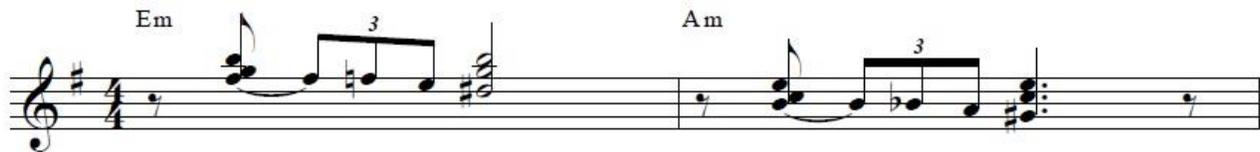
No caso de sua aplicação em acordes dominantes alterados obtêm-se, além da terça maior, as tensões #9 e b13. No trecho em vermelho do exemplo 42, o guitarrista utiliza o acorde de maneira a sustentar todas as suas vozes, no entanto, também é bastante corriqueiro o emprego de contracantos quando do uso dessa abertura:

Exemplo 43: trecho do acompanhamento em *A Ilha* (04':03" – 04':13") (PASSOS, 2002)

Aqui Lula explora, em ambas as aplicações sobre E7 e Am7, o mesmo contracanto através de mecanismos de mão esquerda idênticos. Em E7, a voz mais grave descende da tensão #9 para b9, e em Am7 da 9ª maior para a fundamental, para depois retornar à 9ª maior.

Exemplo 44a: trecho do acompanhamento em *A Ilha* (00':38" – 00':48") (Idem)

Nessa outra passagem de *A Ilha* o músico opera um contraponto semelhante ao anterior, porém descendo cromaticamente da 9ª maior até a fundamental para depois regressar à 9ª maior, em Am7. O trecho destacado se assemelha a uma parte da introdução que o guitarrista Barney Kessel executa em *Cry Me a River* (Arthur Hamilton), na qual realiza um procedimento contrapontístico similar com essa mesma abertura de acorde:



Exemplo 44b: parte da introdução executada por Barney Kessel em *Cry Me a River* (00':00" – 00':08")
(LONDON, 1955)

Essa gravação faz parte do emblemático disco *Julie Is Her Name* (1955), de Julie London. Tal como mencionado no primeiro capítulo, este trabalho influenciou, à época, músicos brasileiros ligados à bossa-nova.

Exemplo 45: trecho das linhas dos violões de nylon e aço em *Memória da Pele* (c. 11 – 14) (MEMÓRIA DA PELE, 2003)

No exemplo 45, o trecho em vermelho corresponde ao emprego dessa abertura em acordes menores, além de constar também variações do contracanto regularmente empregado: em F#m7 da 9ª maior à fundamental e em Bm7 da 9ª maior à 7ª menor, sendo que em ambos o contracanto é utilizado de modo diatônico. Os grifos em azul condizem

com a aplicação do intervalo de segunda menor em um acorde maior (entre a 7ª maior e fundamental), porém, em uma fôrma diferente do corriqueiramente executado por Galvão (figura 3).

Exemplo 46: trecho do acompanhamento executado por Lula Galvão em *Cheio de Dedos* (00':22" – 00':26") (GUINGA, 1996)

Acima, o uso da fôrma recorrente ocorre sobre um dominante sem alteração (modo *mixolídio*) resultando em um acorde *sus*, já que não possui a terça. Embora tal abertura não possua a 4ª justa, interpretamo-la como *sus* (em detrimento da tipologia menor com 11ª) devido ao contexto harmônico que esse acorde se insere e em virtude da fôrma se assemelhar a um tradicional (muito utilizado) desenho da tipologia *sus* (pesta na sobre as 1ª, 2ª, 3ª, 4ª e 5ª cordas). Em acordes dessa tipologia, a aplicação dessa fôrma (destacada no exemplo 46) faz com que as vozes sejam, além da 7ª menor⁸⁴, somente tensões: 9ª maior e 13ª maior.

⁸⁴ “No âmbito da presente concepção da Harmonia Tonal em uso na música popular, destacamos que: adotamos a “tétrade” como o acorde básico. A “tétrade”, é a unidade acordal mínima que fundamenta a razão teórica que aqui se expõe. Este acorde de quatro sons – daí o termo “tétrade” – é conseguido pela superposição de mais um intervalo de terça a “triade”. Em nosso contexto, a sétima (quarta nota resultante da operação de superposição de terças) deixa de ser entendida como uma dissonância adicionada ao acorde, e passa a ser interpretada como uma nota constitutiva e tão própria ao acorde quanto o é a Fundamental, a terça e a quinta.” (FREITAS, 1995: 14)

Exemplo 47: trecho do acompanhamento em *Par Constante* (03':10" – 03':15") (GUINGA, 1999)

Por fim, no excerto 47, observa-se o uso das segundas menores em acordes tipo *sus* (C#m/F# e Cm/F, que também poderiam ser grafados por F#7sus e F7sus, respectivamente) e também no acorde meio diminuto (A#ø). Nessa tipologia (meio diminuto), a segunda menor aplicada abarca a 5ª diminuta e a 11ª do acorde.

3.4.6.2 Intervalos de Quartas Justas em Acordes

Sobre o emprego do intervalo de quarta justa por instrumentistas de guitarra é importante notar que a própria anatomia do instrumento favorece seu uso, posto que é possível uma execução anatômica da mão esquerda através do uso de pestanas ou meias pestanas. Há, portanto, um favorecimento do uso da harmonia (ou melodia) quartal possibilitado pelos aspectos idiomáticos da guitarra afinada em quartas justas. O emprego das quartas por Galvão, em situações de acompanhamento, ocorre de forma recorrente junto ao recurso de paralelismo.

É importante mencionar que a ampla exploração da harmonia quartal (sobretudo com paralelismo) ocorreu no “impressionismo”⁸⁵, por compositores como Debussy e Ravel. Entretanto, no campo do *jazz*, pianistas como Bill Evans (o qual Lula diz ter escutado bastante), McCoyTyner, entre outros também contribuíram para o desenvolvimento e uso

⁸⁵ “Termo surgido no século XIX, referia-se inicialmente à pintura de franceses como Renoir e Monet. Chegou a ser usado na música de forma pejorativa, mas após o *Prelúdio à tarde de um fauno*, de Debussy, a ideia acabou associada à obra do compositor, estendendo-se igualmente a alguns de seus contemporâneos, como De Falla, Ravel e Dukas. Algumas das características do movimento foram o paralelismo, as escalas de tons inteiros, o modalismo, as dissonâncias e a não-resolução harmônica de sequências de acordes. (DOURADO, 2004: 165-166)

desse tipo de harmonização, de forma que uma das características muito presente no *jazz modal*⁸⁶ é justamente o uso da harmonia quartal.

The image shows a musical score for guitar and voice. The guitar part is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features a sequence of quartal chords (dyads) in the right hand, with a bass line in the left hand. The first chord is labeled 'E7M'. The voice part is written in treble clef and consists of a single note, 'cê', which is a whole note. The guitar part ends with a fermata over the final chord.

Exemplo 48a: trecho final de *Luas de Subúrbio* (02':08" – 02':20") (PINHEIRO, 1996)

No trecho acima, o instrumentista toca aberturas de acordes quartais para finalizar a canção (cuja formação é violão e voz), de maneira que essa progressão soa como uma *cadenza*⁸⁷ final. Galvão faz uso do modo *lídio*, pela presença da 4ª aumentada em grande parte das aberturas, e toda sequência de blocos caminha de modo paralelo. Os acordes empregados são ricos em tensões e cabe destacar que o último bloco possui: 4ª aumentada, 6ª maior, 7ª maior e 9ª maior.⁸⁸ É um acorde de sonoridade violonística “cheia”, pelo uso das tensões e por ter seis sons. Outro acorde emblemático contido no trecho (representado pelo terceiro bloco do primeiro compasso e segundo bloco do segundo compasso) constitui “... a clássica abertura por quartas com o intervalo de 3ª nas vozes agudas que se tornaram

⁸⁶ O *jazz modal* foi uma vertente explorada por músicos como Miles Davis (principalmente através do álbum *Kind of Blue*, de 1959), John Coltrane (na década de 1960) entre muitos outros músicos contemporâneos e posteriores aos mencionados. Nessa estética, é muito comum a presença de acordes (modos) que permanecem estáticos por longos períodos, em oposição às progressões tonais de acordes que caminham para uma resolução. Dentre os principais exemplos, pode-se citar os *standards* *So What* (Miles Davis) e *Impressions* (John Coltrane).

⁸⁷ “Trecho (...) em que o solista exhibe sua virtuosidade. Geralmente desacompanhada, a *cadenza* passou a relacionar tematicamente com o movimento, desenvolvendo-se na dominante para ao final concluir na tônica.” (DOURADO, 2004: 63)

⁸⁸ É nítida a preferência estética de Galvão por modos ricos em tensões, modos estes muitas vezes “dissociados” (TINÉ, 2011: 44) de suas funções harmônicas. Por exemplo, nessa passagem 48a ele emprega o modo *lídio* (fruto do 4º grau da escala maior natural) em um acorde de função tônica (I grau, que diatonicamente corresponderia ao modo *jônio*).

antológicas em “So What” (Miles Davis)...” (TINÉ, 2011: 41) Tal acorde, nessa gravação do disco *Kinf of Blue* (1958), foi tocado pelo pianista Bill Evans.

Exemplo 48b: acompanhamento em *Par Constante* (01':40" – 01':48") (GUINGA, 1999)

Mais uma passagem em que todas as aberturas (com a exceção da primeira, que é uma tríade de Si maior) são quartais, caminham através do paralelismo e configuram o emprego do modo *lídio* nos acordes maiores. Aqui novamente figura o acorde citado anteriormente, presente na gravação original de *So What* (Miles Davis).

Exemplo 48c: acompanhamento em *A Ilha* (01':02" – 01':12") (PASSOS, 2002)

No trecho superior se destaca o uso de alguns procedimentos em relação ao emprego de acordes quartais: na abertura destacada em vermelho, a 3ª maior do acorde (no caso um Ré sustenido) é substituída pela 9ª aumentada (nota Ré natural, 3ª menor), o que lhe confere um colorido diferente em relação ao acorde tradicional (maior com sétima menor) de função dominante. Por conter apenas a 3ª menor, essa abertura pode se

configurar como oriunda do Vm7 (dominante menor), este derivado da escala menor natural.⁸⁹

O uso dessa mesma abertura sobre acordes dominantes é costumeiro em práticas do músico Toninho Horta (com a diferença que Horta acrescenta, no trecho seguinte, a fundamental como nota mais aguda dos blocos):

The image shows a musical score for guitar in the key of B-flat major. It consists of six measures. Above the staff, the chords are labeled: Bb7M/F, F#o, Gm7, Ab7M(#11), Dm7(b5), and G7(alt). The notation includes various rhythmic values and articulations. A red box highlights the final measure, which contains a sequence of chords where the fundamental note (Bb) is added to the bottom of the block, creating a 'Vm7' structure.

Exemplo 48d: trecho do solo improvisado de Toninho Horta em *Stella by Starlight* (c. 13-16) (HORTA, 1992).

A respeito do exemplo 48c, a passagem grifada em azul contém a aplicação de acordes quartais paralelos com uma peculiaridade: o guitarrista realiza a técnica de tocar um bloco para logo em seguida ascender todas as notas em meio tom através de uma ligadura. É significativo notar que esse procedimento de ligaduras cromáticas (em acordes) é bastante idiomático e de relativa facilidade de execução ao violão ou à guitarra em comparação ao piano, visto que ele é obtido com um sucinto movimento ascendente da mão esquerda do guitarrista. É também amplamente explorado por guitarristas de *jazz*, como recurso para criar tensão.

Ainda sobre o trecho em azul, nota-se que ocorre um mecanismo harmônico similar ao destacado em vermelho nesse mesmo exemplo 48c e no exemplo 48d: no primeiro bloco do último compasso Galvão executa uma abertura quartal que contém a fundamental, 11^a

⁸⁹ “...sim: o “Vm” tem função dominante. Mas uma dominante peculiar, desviante, uma dominante-contraventora que assimila a condição de exclusão e, sem deixar de contravir, quer ser aceita. Uma dominante que não atua sozinha (pura, autônoma, sem “conotações programáticas”), uma inflexão consideravelmente sutil, uma desobediência civil que só *funciona* em conjunto com uma série de outros expedientes musicais e extra-musicais contribuindo para matizar determinadas visões de mundo. Digamos, o “Vm” é uma “dominante” conveniente aos ideários que se apresentam como *modernizadores* (ou *revigorizadores*) apregoando um retorno (ainda que utópico e idealizado) de valores arcaicos.” (FREITAS, 2010: 116)

justa e 7ª menor, respectivamente (em relação ao acorde de F#♭), dessa forma, não há presença da 5ª diminuta (grau que define a natureza sonora da tipologia meio diminuta⁹⁰) e o acorde soa de forma suspensa.

3.4.6.3 Acordes Provenientes da Escala Dominante-Diminuta

Tal como demonstrado em análises prévias de improvisos de Galvão, essa escala é amplamente empregada pelo músico em contextos melódicos. Em situações harmônicas ele também a explora de forma assídua, geralmente através de sequências simétricas de acordes em blocos. Nos excertos seguintes, ele se aproveita de pausas da melodia (recurso já verificado anteriormente) para criar sequências de acordes simétricos derivados dessa escala:

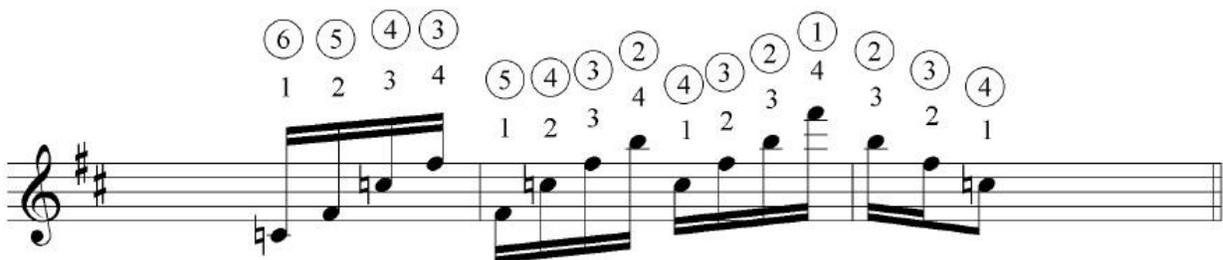
The image shows a musical score for three instruments: Guitar (Gtr), Voice (Voz), and Bass (Bx). The key signature is one sharp (F#). The guitar part (Gtr) starts at measure 17 with a B7 chord, followed by an E7 chord, and then returns to B7. The chords are played with triplets of eighth notes. The voice part (Voz) starts at measure 17 with a triplet of eighth notes and then has a rest. The bass part (Bx) starts at measure 17 with a simple bass line. A red box highlights the guitar chord sequence.

Exemplo 49a: *A Ilha* (04':03" – 04':10") (PASSOS, 2002)

⁹⁰ Um das “principais” (no sentido de hierarquia de importância para definição da tipologia de determinado acorde) notas do acorde meio diminuto é a 5ª diminuta. Em outros acordes como o maior, menor, dominante e diminuto, as notas “definidoras”, por assim dizer, de suas tipologias são a 3ª e a 7ª. No caso do meio diminuto (além da 7ª menor) a nota que o define, que caracteriza sua natureza, é a 5ª diminuta. Tomemos algumas situações hipotéticas a fim de análise: se sobre uma determinada tônica se execute apenas a 3ª menor e a 7ª menor, a sonoridade tende para o acorde menor com sétima (tendo em vista que a 5ª justa consta na série harmônica natural). Por outro lado, caso se execute apenas a 3ª menor e a 5ª diminuta poder-se-ia interpretar tal acorde como sendo um diminuto (tríade diminuta, sem a sétima diminuta). Dessa maneira, as notas 5ª diminuta e 7ª menor são as que melhor definem a natureza sonora do acorde meio diminuto, quando de seu uso em relação a uma nota de função fundamental.

Nessa sequência de acordes destacada, os dois primeiros acordes tocados pelo guitarrista são tríades sobrepostas⁹¹: Fá menor (enarmonicamente) e Fá maior. O terceiro bloco também é formado por duas tríades, Lá bemol maior e menor. No universo da dom-dim, há várias possibilidades de sobreposição de tríades maiores e menores sobre os acordes dominantes ou diminutos, de modo que elas sempre possuem a distância simétrica de terça menor (entre as tríades mais próximas, vizinhas). Os demais blocos são formados por intervalos de quartas, justas e aumentadas, e configuram uma fôrma muito utilizada por Lula, e, sobretudo, por Hélio Delmiro. Mangueira discorre acerca de seu uso (em um contexto melódico) por Delmiro:

Nele, o braço da guitarra/violão é trabalhado horizontal e verticalmente. A simetria característica do intervalo de trítone encontra um paralelo na associação visual proporcionada pela escala do instrumento, onde as notas estão dispostas a uma casa e uma corda de distância. Entre as cordas 3 e 2, que guardam entre si intervalo de terça e não de quarta, predomina a simetria física, resultando num intervalo de quarta justa. A única exceção é reservada às cordas 2 e 1, onde é realizada abertura entre os dedos 3 e 4 da mão esquerda, resultando em nova quarta justa [quinta justa]. A aplicação mais comum desse *lick* costuma ser sobre o acorde dominante, com início na sétima menor, resultando numa tipologia X7(13). O exemplo a seguir é uma transcrição dos compassos 128-130 do improviso sobre *Pro Zeca*, sobre o acorde D7. (MANGUEIRA, 2006: 54-55)



Exemplo 49b: padrão melódico recorrente de Hélio Delmiro (Idem)

Embora Galvão não aplique (no exemplo 49a) esse padrão da mesma maneira que Hélio, há uma grande semelhança entre ambos sob o ponto de vista do desenho no braço do

⁹¹ Segundo Tiné (2011, 87) tríades sobrepostas se configuram como um recurso capaz de adicionar tensões por meio das posições fechadas específicas das tríades.

instrumento. A diferença é que Lula utiliza apenas as quatro primeiras cordas e em seus acordes o intervalo formado pelas notas das 2ª e 1ª cordas é de trítono, porém, também é comum ouvir Hélio executando (em outras gravações) esse mesmo padrão com o intervalo de trítono entre as 2ª e 1ª cordas. Dessa maneira, vale ressaltar que Hélio é uma das principais referências para Galvão, e o trecho do exemplo 49b é uma transcrição de uma gravação (do disco *Emotiva* [1980] de Delmiro) que Lula ouvira muito quando ainda em sua fase jovem de formação musical.⁹²

The musical score is arranged for Nylon guitar, Acoustic guitar, Voice, Cello, Bass, and Drums/Percussion. The key signature is two sharps (F# and C#). The guitar parts feature a series of chords: Bm(7M), Bm7, C#(9), F#7alt, Bm7, and E7alt. The voice part has lyrics: "lá bios que meus lá bios su gam de pra zer Su go". The E7alt chord in the guitar parts is highlighted with a red box.

Exemplo 50: *Memória da Pele* (c. 7-8) (MEMÓRIA DA PELE, 2003)

⁹² “Naquela época que ele lançou o disco *Emotiva*, né, e tudo, e a maneira que ele toca, um gênio total, e aquela coisa do violão, da guitarra, tocando com o suingue, né, brasileiro, assim, misturado né, mas dando uma ênfase na vivência dele, subúrbio carioca, e tocando com todo mundo, né, gravava muito, então tinha uma experiência fantástica e uma assinatura forte, né, e, pô, tocando lindamente. E quando eu fui, estudei em 1980 com o professor Paulo André Tavares, ele era muito fã do Hélio Delmiro.” (...) “E depois da aula a gente ia, às vezes, pra casa dele, eu ficava ouvindo o Hélio Delmiro e conversando a respeito, né. A irmã desse meu professor acabou casando com o Hélio e o Hélio esteve em Brasília quando eu morava lá. Então a gente assistia os shows dele, né, tinha uma proximidade também. Isso criou um laço muito forte, né, assim, de eu ser também um grande admirador dele.” (GALVÃO, 2017)

No exemplo 50, o instrumentista aplica blocos simétricos nas duas linhas superiores, dos violões. Cabe mencionar o movimento contrário⁹³ presente entre as partes dos violões: o de *nylon* ascende e o de aço desce, elemento este que torna a condução de vozes menos óbvia. Sobre a passagem em que Lula executa ao violão de *nylon*, destaca-se que se trata de uma sequência de blocos que marca uma assinatura estilística própria, tendo em vista a ampla recorrência em que ela figura em várias de suas práticas musicais e por se tratar de algo que, pela escuta e impressão do presente autor, não se verifica dessa maneira em outros guitarristas. Pela simetria inerente a essa escala, o desenho dessa sequência também é simétrico:

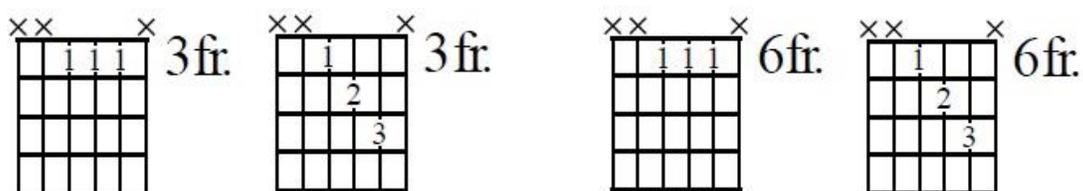


Figura 4: sequência simétrica de blocos da escala dom-dim.⁹⁴

Na figura 4, é possível visualizar a digitação que o músico emprega em tal progressão, em que utiliza uma tríade maior formada por uma pestana, seguida pelo acréscimo dos dedos anelar e médio em casas superiores. Este movimento salta sempre de três em três casas podendo percorrer uma ampla extensão do braço. Para aqueles que possuem maior conhecimento e familiaridade com as performances do músico, é notável o uso desse recurso como um elemento característico de sua linguagem e estilo musical.

3.4.6.4 Sequência de Acordes com Nota Estática na Ponta (Movimento Oblíquo)

Um procedimento empregado por Galvão com recorrência em improvisos melódicos consiste em tocar uma determinada nota para logo em seguida descer, intercalando as notas descendentes com uma nota aguda que permanece a mesma durante

⁹³ “... movimentação melódica de duas partes em direções opostas.” (DOURADO, 2004: 213)

⁹⁴ A sigla “fr.” se refere à palavra inglesa *fret*, que significa traste. A numeração, nas figuras, indica de que traste se parte (de cima para baixo) para representar o acorde.

determinado período (tal como exposto nos exemplos 17a e 17b da seção “Improvisador”). Na introdução em *Folha Morta* (Ary Barroso), foi observada a utilização de uma técnica próxima em um contexto de *chord melody*, no qual ele toca uma sequência de três acordes mantendo a mesma nota na ponta (voz mais aguda):

The image shows a musical score for the introduction of 'Folha Morta'. It consists of two staves: 'Vlo' (Guitar) and 'Voz' (Vocal). The guitar staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first five measures are highlighted with a red box. Above these measures are the chord symbols: G6(9), F7(13), E7(#9)(13), Ab7, and G7M. A red line connects the highest notes of the first three chords, showing a descending melodic line. The vocal staff is in treble clef and has a key signature of one sharp. It starts with the word 'liz' and later has a triplet of notes labeled 'Tema'.

Exemplo 51: *Folha Morta* (00':13" – 00':19") (GALVÃO; PASSOS, 1997)

Embora a nota mais aguda se mantenha a mesma durante o trecho destacado, ela muda de função a cada acorde (tônica em G6(9); 9ª maior em F7(13) e 9ª aumentada em E7(#9)(13)), elemento que gera surpresa através do movimento oblíquo. Como exemplo desse procedimento (nota de ponta estática em uma sequência variada de acordes) cita-se a parte “A” da canção *Samba de Uma Nota Só*, de Tom Jobim e Newton Mendonça.

3.5 O Solista: o Arranjo de Carinhoso, de Pixinguinha e João de Barro, Para Violão Solo

Dentre as várias peças escolhidas para transcrição e análise, esta se destaca por ser um arranjo para violão solo, algo pouco comum em relação aos registros em áudio e vídeo do músico Lula Galvão.⁹⁵ Como exposto anteriormente, a atuação do músico se baseia principalmente em situações nas quais ele exerce o papel de acompanhador ou improvisador junto a outros músicos. Todavia, o violonista demonstra possuir grande proficiência em relação à criação de arranjos e em performances nessa formação de violão solista, sobretudo pelo seu depurado senso harmônico, conforme demonstrar-se-á com as subseqüentes análises.

3.5.1 Considerações Sobre a Composição e o Arranjo

Carinhoso (Pixinguinha e João) é uma canção que pode ser considerada um hino no Brasil, tamanha a popularidade que obteve, especialmente a partir da versão lançada em 1937 por Orlando Silva. Além disso, é um tema composto com ousadia para a época, visto que:

A estranheza causada por “Lamentos” e “Carinhoso” se deve ao fato de eles se diferenciarem claramente do formato dos Choros que se faziam até então. Havia um compromisso muito rígido em se criar Choros em três partes num esquema originário da polca e conhecido há muito tempo como forma Rondó. (...) “Carinhoso” e “Lamentos” não têm essa forma, ambos foram feitos em duas partes, sendo que “Lamentos” conta originalmente ainda com uma introdução.” (CAZES, 1998: 70)

A estética do arranjo de Galvão afasta-se do universo tradicional do choro: o músico utiliza muitas re-harmonizações, opta por uma sonoridade que privilegia o uso das tensões nos acordes e realiza constantemente harmonizações em bloco semelhantes às realizadas por guitarristas de *jazz*, nas quais, muitas vezes, para cada nota da melodia se utiliza um bloco diferente. Tal como mencionado anteriormente, no primeiro capítulo, a escolha de determinados elementos estéticos na performance musical é uma maneira “(...) do músico

⁹⁵ A performance de Galvão foi gravada ao vivo e exibida pelo programa “Talentos”, da TV Câmara, em 14/05/2011. A gravação de *Carinhoso* se encontra disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5UhgVUOamog>> Acesso em 05 Jul. 2016.

se posicionar num campo de disputas ideológicas que oscila entre o “tradicional” e o “moderno”, entre as “raízes” e a “sofisticação”, entre a “brasilidade” e o “cosmopolitismo”, etc.” (BARRETO, 2012: 19)

Ressalta-se que por se tratar de uma canção bastante popular a aplicação de certos procedimentos de ordem técnica e estética, que direcionem a obra para outro universo estético como os descritos no parágrafo anterior, pode gerar grande surpresa para o ouvinte já habituado ao contexto tradicional associado à canção. Nesses casos, o receptor reconhece a melodia em meio a outros elementos inusitados que possam causar certa estranheza.

Ademais, o violonista não mantém a pulsação de tempo regular, tocando de maneira *ad libitum*⁹⁶, e a forma do arranjo é a seguinte: Introdução – A – B – *Cadenza* final.

3.5.2 Recursos Técnicos Utilizados

3.5.2.1 Re-Harmonização - Seleção de Alguns Trechos

O arranjo de Galvão conta com muitas re-harmonizações, como mencionado em item anterior. No exemplo abaixo o músico cria uma nova harmonia para o começo do tema, pois faz uso de uma linha de baixo cromática sinalizada pelas duas primeiras marcações:

⁹⁶ Pela própria limitação da guitarra (em relação ao piano) no sentido de um amplo preenchimento rítmico e harmônico na condição de instrumento solista, o uso de *ad libitum* pode ser um recurso viável para que se possa obter mais expressividade e desenvoltura técnica.

The image shows a musical score for the song 'Carinhoso' in 2/4 time. It consists of three systems of music, each with a treble clef staff and a bass line. The lyrics are written below the notes.

System 1 (Measures 5-7):

- Measure 5: *G7sus(9)*
- Measure 6: *G7(b9)*
- Measure 7: *C7M/G* and *C7M/G#* (highlighted in a red box)

Lyrics: Meu co ra ção

System 2 (Measures 8-10):

- Measure 8: *Am(add9)*
- Measure 9: *C7M/G#* (with a triplet '3' over the notes)
- Measure 10: *C7M/G* and *C7M/G#* (highlighted in a red box)
- Measure 11: *Am(add9)*
- Measure 12: *Bb6* and *B7(b9)* (highlighted in a red box)

Lyrics: não sei por quê Ba te fe

System 3 (Measures 11-13):

- Measure 11: *Em(add9)*
- Measure 12: *C#7M(#9)C#7(#9)* (highlighted in a red box)
- Measure 13: *F#7(b9)(13)*, *F#7(b13)*, and *B7(#9)* (highlighted in a red box)
- Measure 14: *Em7*
- Measure 15: *E7(dom-dim)*

Lyrics: liz quan do te vê

Exemplo 52a: *Carinhoso* (c. 5-13)

Na harmonia original de *Carinhoso*⁹⁷, no momento inicial do tema, ocorre a progressão: C – C(#5) – C6 – C(#5) – C – C(#5) – C(6) – C#. Galvão mantém o movimento da quinta justa passando pela quinta aumentada e sexta (traço harmônico característico da composição), porém o aplica na voz mais grave dos acordes, o que promove tensão através de uma linha de baixo cromática. Além disso, ele ainda inclui o acorde Bb6 para completar a linha cromática até o acorde de B7(b9), que se resolve, no compasso subsequente, em Mi menor.

Já na última marcação (compassos 11 e 12) o músico substitui a progressão Em(b6) – Em(6) – Em(b6) (presente na gravação de Orlando Silva) pelos acordes destacados em

⁹⁷ Levando em consideração uma das gravações mais consagradas dessa canção: a interpretação de Orlando Silva (CARINHOSO, 1937).

vermelho. Sobre a seqüência C#7M(#9) – C#7(#9) se destaca sua ampla utilização por Lula e também pelo músico Toninho Horta:

The image shows a musical score for the song 'Pedra da Lua'. It features a vocal line (Canto) and a series of chords. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as quarter note = 90. The chords are E7(#9), E7(#9), Em11/A, A13, Dm11/A, and G13/A. The vocal line consists of a series of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.

Exemplo 52b: *Pedra da Lua* (compassos iniciais) (HORTA, 2017: 88)

No primeiro compasso do exemplo acima, Horta utiliza essa progressão (E7M(#9) – E7(#9)) em sua composição *Pedra da Lua*. (HORTA: 1979). No caso de seu emprego em *Carinhoso*, a condução de vozes (movimento descendente da 7ª maior para a 7ª menor) faz com que ocorra um retardo do acorde dominante (C#7(#9)), que está inserido em uma cadência de dominantes estendidas⁹⁸.

⁹⁸ “O conceito de Dominante Secundária traz consigo novos acordes que, uma vez estabelecidos quanto ao tipo de sua téttrade e quanto aos seus usos e funções, dilatam o conjunto restrito de *acordes diatônicos* para um conjunto mais amplo: de *acordes diatônicos para acordes não diatônicos*, disponíveis em uma tonalidade. Ao se fazer pertencer legitimamente à este conjunto mais amplo, a Dominante Secundária passa a ser tratada (*como todos os demais acordes do Campo Harmônico são tratados*) como um acorde que pode também ser preparado por uma Dominante própria. Desta forma, a Dominante Secundária, enquanto atua como Meio de Preparação *para um* acorde, pode também ser precedida *por um* acorde de preparação que lhe é individualizado. Esta Dominante de uma Dominante Secundária é aqui denominada “Dominante Estendida”. Essa possibilidade de uma Dominante própria e especialmente dedicada à um (V7) Secundário, se manifesta através do uso de um (V7) Estendido desta forma, àquele modelo de progressão cadencial V7 → I, já transferido para (V7) → X, se volta agora sobre o próprio (V7) Secundário e, novamente transposto e moldando, inaugura mais um nível de preparação: (V7) → (V7) → X. Junto à essa capacidade de atuar como um Meio de Preparação que pode se estender e alcançar lugares de chegada mais distantes do que aqueles preparados pelas Dominantes Secundárias, o conceito de “Dominante Estendida” pode também se voltar para si próprio, provocando uma série de preparações onde, as “Dominantes Estendidas”, são também precedidas por outras “Dominantes Estendidas”. Desta generalização do conceito de preparação, que se transfere para níveis cada vez mais afastados, decorrem seqüências do tipo ... (V7) → (V7) → (V7) → (V7/X) → X, onde, o número de “Dominantes Estendidas” pode variar...” (FREITAS, 1995: 82)

28

Am D7sus G7M Ebm7(9)(11)Ab7(13) Am Ab7(#9)(13)

tu não fu gi ri as mais de mim vem vem vem

31

D#6(7M)(9)(#11) C6(9) D#7 G#7 C#7 F/G F#m7(11)

rit. sf

vem Vem sen tir o ca lor

Exemplo 53: *Carinhoso* (c. 28-33)

No trecho logo acima, na primeira marcação, Galvão insere o acorde de Ebm7(9)(11) antes de Ab7(13) (dominante este presente na harmonia original) para completar a cadência SubII_m7 – SubV⁹⁹. No compasso seguinte substitui o II_m - V7 original (D_m - G7) por um novo movimento cadencial de SubII_m – V7 (Am – Ab7(#9)(13)), visando a resolução no acorde de sexta napolitana (bII7_M)¹⁰⁰ no compasso seguinte (D_b6(7_M)(9)(#11)), que retarda a chegada em C6(9).

Outro movimento cadencial amplamente explorado pelo músico nesse arranjo é o de dominantes estendidas. Ele re-harmoniza o trecho correspondente ao compasso 32,

⁹⁹ “Todo acorde de SubV7 pode se fazer acompanhar por II cadencial, a ele relacionado por distância de quarta justa inferior, ou quinta justa superior, que se encontra a distância de trítono do II grau diatônico da meta “X” (assim como o SubV7 se encontra a distância de trítono do V7 grau diatônico). Essa é uma generalização do conceito de substituição por trítono que introduz na Harmonia acordes não diatônicos, mas funcionalmente estabelecidos e disponíveis para o uso nas estruturas cadenciais de [II_m7 V7] → I que, a partir deste novo conceito, passam a poder se manifestar também como [SubII_m7 SubV7] → I. Ou em combinações alternadas, tipos [II_m7 SubV7] → I e/ou [SubII_m7 V7] → I.” (FREITAS, 1995: 116)

¹⁰⁰ “Recebe o nome de acorde de Sexta Napolitana aquele acorde maior, com fundamental sobre o segundo grau da escala menor alterado um semitom para baixo; daí o termo de cifra “bII_maj7”. “(...) é totalmente capaz de proporcionar novas sonoridades e de adicionar um outro matiz harmônico à tonalidade.” (Idem: 40)

inserindo quatro acordes com essa função para resolver em F#m7, que substitui o original B7.

3.5.2.2 Texturas Utilizadas – Preenchimento Harmônico

No contexto desse tópico, textura pode ser entendida como a maneira que o tecido sonoro está organizado no aspecto vertical. De acordo com Dourado (2008: 331), a textura pode ser homofônica, polifônica, mista ou ainda monofônica, na qual há apenas uma linha melódica desacompanhada.

Galvão utiliza em alguns trechos a textura homofônica, que se caracteriza “...pela exploração vertical do tecido sonoro, à maneira coral, com predominância do emprego de blocos de acordes”¹⁰¹. (LIMA JÚNIOR, 2003: 99) Contudo, predomina a textura de “melodia acompanhada”, na qual há uma gama mais variada de possibilidades de tratamento do tecido sonoro (em comparação à homofonia), de modo que os planos se dividem em melodia principal (presente geralmente na voz superior), acompanhamento (vozes intermediárias) e baixo (voz inferior). (Idem: 108-109) Tal como salientado previamente, o repertório de violão brasileiro solista se baseia majoritariamente nessa textura (também pela proximidade com o repertório erudito), que se associa a uma sonoridade “cheia” e permite que o instrumento possa ter autonomia enquanto solista, por meio de um adequado preenchimento harmônico, rítmico e melódico.

Seguem dois excertos do arranjo em que o violonista faz uso das duas texturas mencionadas acima:

¹⁰¹ Atenta-se para uma possível ambiguidade associada ao termo, visto que homofonia também pode significar “... música executada em uníssono sem independência melódica ou rítmica...” (DOURADO, 2004: 163). No nosso caso, faz-se referência a um tipo de homofonia na qual as diferentes vozes dos blocos se mantêm geralmente em mesma divisão rítmica com a melodia.

26

D7(9)(13) A \flat 7M(#5) F#7(#9)(13) G7M

E como é sin

cero

o meu a mor Eu sei que

Em7(9) Cm(7M)(#11) C#m(7M)(#11)

Exemplo 54a: *Carinhoso* (c. 26 – 27)

39

Am7 A \flat 7(13) Gm7 C7(b9)(#11) F7M A7

tar es ta pai xão

que me de vo ra o co ra

accel.

42

Dm7C#7 Cm7 B \flat 7(#11) C6 B7 B \flat 7 A7(#11) Dm7(9)(11)

rit. ção e só a ssim

en tão se rei fe liz

Exemplo 54b: *Carinhoso* (c. 39-44)

Nos dois trechos acima, destacou-se em vermelho o uso da homofonia (acordes em bloco) e em azul o emprego da textura de melodia acompanhada. Percebe-se que quando do uso da melodia acompanhada, o músico realiza o ataque inicial do compasso (tempo forte) executando a melodia (acompanhada ou desacompanhada de outras notas) junto ao baixo para depois preencher o acompanhamento, geralmente em forma de arpejo.

Na harmonização por blocos de acordes, Galvão mescla movimentos paralelos (compasso 27 do exemplo 54a) e contrários (demais trechos em vermelho). É importante mencionar que o emprego dos acordes em bloco está constantemente associado (neste arranjo e em contextos musicais com uma estética próxima a esta) à re-harmonização, tal como exposto nos trechos em vermelho. É comum a prática de harmonizar cada nota da melodia com um bloco diferente, de maneira que estes acordes em bloco podem não ter relação diatônica com o acorde original, entre si ou mesmo relação de proximidade com o campo harmônico exposto.

3.5.2.3 Trechos de Caráter Improvisado

Embora habitual nas práticas musicais de Lula Galvão, a improvisação por “formato *chorus*” (que ocorre geralmente sobre a mesma harmonia do tema, comumente na forma tema-improvisado-tema e também muito comum em contextos jazzísticos) não é utilizada na performance de *Carinhoso*. O músico executa sucintas passagens de caráter improvisado que se aproximam das *cadenzas* comuns ao repertório de tradição erudita. De acordo com Dourado (2004: 63), a *cadenza* pode ser definida como um trecho em que o solista exhibe sua virtuosidade, geralmente desacompanhado dos demais instrumentistas. Pode ser improvisada pelos próprios solistas ou escrita pelo compositor.

Os trechos seguintes compreendem a utilização de frases que soam como comentários ao repouso da melodia:

11 Em(add9) C#7M(#9)C#7(#9) F#7(b9)(13) F#7(♯13) B7(#9) Em7 E7(dom-dim)

liz quan do te vê

14 Am7(11) D7(13) G6(9) C7(13)₃

os meus o lhos fi cam so rrin do E pe las

Exemplo 55: *Carinhoso* (c. 11-16)

No exemplo 55, a sinalização em vermelho corresponde a uma frase executada sobre o repouso da melodia, na qual se destaca o uso de blocos de acordes provenientes da escala dom-dim, e em azul nota-se a volta da melodia. Essa mesma abordagem harmônica (da passagem em vermelho) foi verificada na figura 5 do item “3.4.6.3 Uso de acordes provenientes da escala Dom-Dim”, de modo que, tal como discutido, é bastante comum nas práticas do guitarrista e marca uma assinatura estilística própria:

xx x 3fr. xx x 3fr. xx x 6fr. xx x 6fr. | xx x 9fr. xx x 9fr.

Figura 5: sequência simétrica de blocos da escala dom-dim.

Exemplo 56: *Carinhoso* (c. 33-35)

No excerto acima, o trecho em vermelho corresponde a uma frase que se resolve em uma nota da própria melodia (trecho em azul), para assim retornar ao tema. A escala utilizada na primeira metade do compasso 34 (escala diminuta de Ré sustenido) evidencia a relação de prolongamento e de tensão, visto que ocorre a progressão Eb° - Dm. Esse acorde diminuto exerce a função de “diminuto auxiliar de aproximação cromática descendente” (Freitas, 1995: 154)¹⁰² e essa progressão é muito comum na música popular.

Exemplo 57: *Carinhoso* (c. 45-47)

No exemplo 57, a parte destacada em vermelho corresponde à outra passagem executada sobre o repouso da melodia: trata-se de um trecho preenchido por acordes em blocos, entre os quais se observa o uso de segundas menores, que é amplamente empregado

¹⁰² Segundo este autor, “esses acordes Diminutos Auxiliares, quando utilizados como aproximação cromática descendente, são recursos de preparação secundária para graus diatônicos que, no entanto, não se confundem com aqueles outros Diminutos, derivados de seus respectivos V7 secundários. Assim, os Diminutos Auxiliares que tratamos aqui, cumprem função análoga aos Diminutos tradicionais; combinam-se e/ou substituem esses V7 Secundários e inserem um novo matiz harmônico, original e caracteristicamente inconfundível na tonalidade maior.” (Idem)

por Galvão e que consta no repertório de suas predileções tal como demonstrado anteriormente em outras situações musicais. Há também amplo uso do movimento paralelo em relação aos blocos. No compasso seguinte desse mesmo exemplo, o violonista retorna ao tema (trecho em azul).

The musical score consists of three staves of music in 3/4 time. The first staff (measures 48-50) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 48 starts with an F# chord. Measures 48-49 are highlighted with a blue box and contain a melodic line with accents (>) and a blue box around the notes. Chord symbols above these measures are F# and Fm7(11) Dε. Measure 50 has an E7sus chord. The second staff (measures 51-53) continues the melodic line with accents and triplets (3). Chord symbols above are G7 and D♭. The third staff (measures 54-56) features a melodic line with accents and triplets. Chord symbols above are C6(7M)(9)(#11) and C(6)(9)(#11) C6(7M)/G. Performance markings include 'accel.' (accelerando) and 'rit.' (ritardando).

Exemplo 58: trecho final de *Carinhoso* (c. 48-56)

Na passagem acima, correspondente aos compassos finais da performance de Galvão, o músico executa uma *cadenza* sobre uma sequência harmônica que caminha para a tônica, com a inclusão de acordes de empréstimo modal: F#♭ (#IVm7(b5)) - Fm7 (IVm7) – Dε (IIIm7(b5)) – E7sus (IIIIm7(sus)) – Eb° (bIII°) – Dm (IIIm) – G7 (V7) – Db (bII) – C7M (I7M). A opção pelo acréscimo desses acordes de natureza de empréstimo modal adiciona mais expressividade à passagem, visto que enriquece o colorido harmônico por meio de

acordes que não estão “... restritamente relacionados ao âmbito diatônico da tonalidade principal Maior...” (FREITAS, 1995: 128). Também nota-se que o violonista utiliza um motivo melódico do tema de *Carinhoso* no início da passagem (trecho em azul) e a técnica de executar harmônicos em arpejos de acordes, descrita no tópico seguinte (compasso 55).

Sobre as frases construídas pela sobreposição de quartas justas (compassos 50, 51 e 53), salienta-se que a própria anatomia do instrumento favorece seu uso (algo já discutido). Para além desse quesito técnico instrumental intrínseco a essa performance, o emprego do elemento quartal também se relaciona ao posicionamento estético do músico frente a uma obra tão tradicional do repertório de música popular brasileira, posto que a aplicação desse recurso faz com que haja, como mencionado previamente, maior distanciamento do contexto original e tradicional da obra.

3.5.2.4 Utilização de Harmônicos e *Campanellas*

Em alguns trechos do arranjo, Galvão aplica a técnica de tocar harmônicos com cordas presas. Esse recurso consiste em posicionar um dedo da mão direita sobre a superfície da corda, porém, 12 casas adiante da nota pressionada com a mão esquerda para então tanger a corda em questão com outro dedo da mão direita. O som resultante é um harmônico artificial que soa uma oitava acima da nota pressionada.

O emprego dessa técnica no arranjo de *Carinhoso* se dá na forma de arpejos de acordes, nos quais o músico alterna notas tocadas com e sem o uso dos harmônicos:

Exemplo 59: trecho da introdução em *Carinhoso* (c. 1-4)

A sonoridade resultante se assemelha a de uma harpa ou a de um piano, visto que a aplicação desse procedimento permite que o violonista execute um arpejo com dez notas (arpejos ascendentes em todos os compassos do exemplo 59) ao mesmo tempo em que mantém outras notas soando. Outra característica é que não há mudança de posição da mão esquerda, dado que a fôrma do acorde se mantém. Genil Castro¹⁰³ ressalta que esse tipo de abordagem técnica em relação aos harmônicos “...propicia a gente tocar essas harmonias mais pianísticas e sons diferentes na guitarra.” (CASTRO, 2006)

Galvão aplica essa técnica de uma maneira diferente do usual. Sobre sua peculiaridade, comenta:

A coisa do harmônico, que, sempre me seduziu e eu tenho uma grande dificuldade de fazer da forma correta, da técnica mesmo do erudito, que é você encostar o dedo indicador na corda e ferir a corda com o polegar e fazer o harmônico dessa forma. E eu não consigo, muda muito a minha mão, fica, tem que sair da posição, né, natural pra fazer aquilo. Aí eu acabei pensando numa forma que seria ao contrário, ou seja, você encosta na corda com o polegar e fere ela com i m, com indicador e médio. A mão fica praticamente na mesma posição, o polegar só tem que descer um pouquinho e achei mais simples assim né, pra mim. Por isso que é interessante cada pessoa procurar um jeito, cada pessoa tem uma

¹⁰³ Genil Castro é um guitarrista brasileiro especialista e divulgador dessa maneira de executar os harmônicos. Castro é contemporâneo de Lula Galvão e é radicado em Brasília, de maneira que atua como professor da Escola de Música de Brasília. Nessa instituição, tem sido responsável pela formação de inúmeros guitarristas da cidade, na qual a técnica dos harmônicos é bastante difundida em grande medida por sua influência.

compleição física (...) foi uma forma que eu pensei ter inventado né, porque outro dia eu tava vendo o Jaco Pastorius fazendo, tocando o harmônico no baixo justamente dessa forma, que ele fazia também, né. Aí eu acreditei mais, né. (GALVÃO, 2017)

Observa-se ainda que possivelmente Lula tenha conhecido e absorvido essa técnica através do próprio Genil Castro, haja vista que os dois tiveram contato direto por morarem na mesma cidade (Brasília) e também por Castro ser um dos principais divulgadores dessa técnica, que não é tão amplamente difundida e utilizada.

Entre outros recursos empregados no arranjo destaca-se o uso das *campanellas*, algo bastante idiomático do universo violonístico clássico. As *campanellas* se caracterizam pelo “... efeito resultante em cordas presas e soltas¹⁰⁴ e o prolongamento desses sons provocando um batimento de suas ondas quando no caso de fragmentos utilizando-se de graus conjuntos.” (LIMA JÚNIOR, 2003: 135)

Exemplo 60: *Carinhoso* (c. 7-8)

No exemplo 60 (referente ao trecho inicial da melodia) as notas destacadas correspondem à melodia, que se mistura em meio aos arpejos dos acordes. Outro elemento idiomático instrumental do trecho acima é o uso de uma nota mais aguda em uma corda mais grave: o Dó natural na terceira corda, que forma um intervalo de segunda menor com o Si natural da segunda corda solta. A utilização das *campanellas* é uma maneira de otimizar a performance e aproveitar as potencialidades técnicas do instrumento, haja vista que resulta em uma forma mais confortável de executar a melodia (sem mudança na mão

¹⁰⁴ “O que se quer dizer com cordas soltas diz respeito também àqueles casos em que se transpõe o fragmento através do uso da pestana, modificando a sonoridade apenas nas relações de altura e mantendo, no entanto, o resultado em termos de combinações de cordas para produzir o efeito da *campanella*.” (LIMA JÚNIOR, 2003: 135)

esquerda, como neste exemplo) e em uma sonoridade mais “cheia” causada pelas notas que soam simultaneamente, e nesse caso, com batimento de suas ondas por conta dos graus conjuntos. Além disso, há uma ampla presença desse procedimento em repertórios de tradição erudita para guitarra clássica, o qual Lula teve contato por meio do estudo de peças de compositores diversos, tal como explicitado em capítulos anteriores.

3.5.2.5 Elementos Mais Próximos do Contexto Tradicional da Obra

20 Fm7 G7(b9) 3 C Fm7 G7 C6
fo ges de mim Ah se tu sou

23 Em7(11) C7 Bb7(#11) Am7 C6 B7sus(b9) Em
be sses como *accel.* sou tão ca ri nho e mui to mui to que te quero

26 D7(9)(13) D#7(#9) Ab7M(#5) F#7(#9)(13) G7M Em7(9) Cm(7M)(#11) C#m(7M)(#11)
E como é sin cero o meu a mor Eu sei que

Exemplo 61a: *Carinhoso* (c. 20-28)

Não obstante ocorra uma série de recursos técnicos e estéticos no arranjo, que o faz distanciar de um universo mais tradicional, há dois momentos em que Galvão opta pela

incorporação de elementos que remetem a tradição e ao campo do conhecido associado a este clássico. São eles dois contracantos: o primeiro, no compasso 21, constitui uma frase cromática que vai da fundamental à quinta justa do acorde de função tônica (Dó maior). Embora não esteja presente na referida versão de Orlando Silva, essa frase (e variações aproximadas) é muito utilizada em execuções dessa canção, tendo se tornado quase que uma parte anexa à melodia principal. O exemplo seguinte mostra uma variação dessa frase executada por Paulinho da Viola em acompanhamento ao violão, junto à Marisa Monte:

Exemplo 61b: trecho do acompanhamento de Paulinho da Viola em *Carinhoso* (02'07'' – 02'11'')
(CARINHOSO, 2003)

O outro contracanto, nos compassos 25 e 26, está presente na gravação de Orlando Silva, cujo arranjador foi o próprio Pixinguinha. Ele consiste em repetir a melodia que foi exposta previamente, porém com o uso de terças paralelas. No excerto abaixo, extraído de versão de Silva, as notas inferiores correspondem à melodia principal cantada pelo intérprete e as superiores ao contracanto executado pela orquestra de cordas.

Exemplo 61c: redução da versão de Orlando Silva para *Carinhoso* (00':59'' – 01':03'') (CARINHOSO, 1937)

À semelhança do outro contracanto, este também um elemento que se tornou parte da canção. Seu uso por Galvão revela que ao mesmo tempo em que o músico procura desconstruir a estética tradicional, não abre mão de apresentar pequenos fragmentos que aproximam o ouvinte, em geral, daquilo que está consagrado e lhe é seguro e conhecido.

Nascimento em seu texto *Um original de Música Popular e Suas Atualizações: Entre Permanências e Diferenças* (2004: 5), relata que “(...) o original não é aqui percebido como mito da “primeira vez” e sim como o sentimento compartilhado proveniente da experiência com a obra.” Ele afirma ainda que a noção que temos de uma música é mais importante para o entendimento da obra que sua primeira gravação. (Idem) Dessa maneira, as passagens musicais expostas acima se configuram como elementos associados ao “original” da obra (ainda que não tenham sido adotados na gravação de maior referência, a exemplo do primeiro contracanto), visto que muitos (talvez a maior parte) de ouvintes e músicos compartilham da experiência de ter esses elementos como referências em relação a essa canção.

3.5.3 Considerações Finais

O arranjo para *Carinhoso* de Lula Galvão apresenta uma ampla diversidade de elementos empregados, que ilustram o posicionamento estético do músico frente a uma obra tão tradicional do repertório brasileiro: re-harmonizações, trechos com caráter improvisado, o amplo emprego de tensões nos acordes, mas também a retomada de procedimentos consagrados no campo da tradição. Nesse sentido, Nascimento também observa que:

Uma conduta artística freqüentemente verificada na música popular permite ao intérprete alta dose de licença poética (às vezes sem a aprovação do compositor), alterar, colocar, retirar, conectar, sobrepor elementos os mais diversos, aproximar textos até contraditórios. A situação criativa numa nova atualização envolve necessariamente pelo menos uma comparação, na qual o intérprete observa as escolhas do original e as suas, aproximando-as para se exibirem uma à outra, se mirarem num espelho mágico, ou como se brincasse de um exótico jogo dos sete erros. Os materiais são processados numa recriação como tensivos vetores de forças, uns tendendo à permanência outros à diferença, situando cada aspecto da atualização nalgum ponto desse movimento

pendular interpretativo. O repertório nos dá vários exemplos de que é possível o resultado de uma atualização ser fortemente distinto do original (*origine loco factu alteru loco*). (NASCIMENTO, 2004: 4)

Em relação ao campo técnico-instrumental, ressalta-se que a incorporação de elementos idiomáticos do instrumento, harmônicos e *campanellas*, além de representarem maneiras de o músico otimizar sua performance e explorar os recursos peculiares da guitarra, evidenciam o contato do violonista com procedimentos amplamente trabalhados e estabelecidos no repertório de tradição erudita, ocorrência que agrega um valor simbólico (associado à tradição do instrumento) à sua performance. Especialmente sobre a maneira como Galvão utiliza os harmônicos, salienta-se que se trata de uma técnica não muito difundida e utilizada, o que, somado a outras ferramentas aplicadas corrobora a assinatura estilística do guitarrista nesse arranjo e performance.

Outro aspecto significativo a ser evidenciado diz respeito a como Lula Galvão se posiciona no campo do violão popular brasileiro solista, principalmente em relação às suas principais influências, Baden Powell e Hélio Delmiro. No item “1.7 A importância de Hélio Delmiro para Lula Galvão” do primeiro capítulo, discorreu-se a respeito da maneira como Delmiro possivelmente “sintetizou” (nas palavras de Galvão) a vertente do violão popular brasileiro, principalmente via Baden, e a vertente jazzística. Nesse sentido, Lula se mostra bastante atento e parece absorver muito das práticas instrumentais de Delmiro, pois a estética de seu arranjo conta com uma linguagem harmônica moderna, expressa principalmente pelas re-harmonizações em blocos de acordes e com trechos improvisados nos quais se observa o emprego de elementos muitas vezes associados a uma estética jazzística (frases e blocos quartais, blocos paralelos, uso da escala dom-dim). Powell, embora contasse com amplo conhecimento harmônico e fosse também um músico improvisador, dificilmente construiria um arranjo com a estética tal como aplicada por Galvão. Mesmo em relação a Delmiro, Lula mostra mais ênfase em aspectos harmônicos, de maneira que a linguagem de Hélio nesse quesito é mais simples, pois ele demonstra um pensamento mais melódico e ampla fluidez nesse campo. No quesito técnico-violonístico,

Galvão também se aproxima de Delmiro, visto que ambos possuem um toque de mão direita mais suave e menos explosivo que o de Baden, além de tocarem sem apoio.

Um dos traços marcantes da performance e arranjo em *Carinhoso* é o trato harmônico aplicado. Nesse sentido, além da presença jazzística (por influência direta de Hélio Delmiro, mas também por sua vivência auditiva e prática com outros músicos desse campo), há de se retomar a importância dos materiais didáticos do campo jazzístico (*jazz theory*) para a formação de Galvão. Quando perguntado por Gomes (2006: 16) sobre como ocorre o processo de pesquisa de sua sonoridade, o músico citou o livro *Chord Chemistry*, de autoria do guitarrista Ted Greene: “... é um livro que eu considero para vida toda.” (...) “Com ele aprendi também a pesquisar minhas próprias inversões de acordes.” Além desse trabalho, Lula também cita, nessa mesma entrevista, o método de Ron Eschete sobre *Chord Melody*. Dessa maneira, é evidente pelo depoimento, mas principalmente pelas análises, a incorporação pelo guitarrista de procedimentos harmônicos utilizados e difundidos no âmbito das práticas e do ensino formal do *jazz* norte-americano.

3.6 Considerações a Respeito das Performances em Formações Instrumentais Distintas

Esta seção visa apresentar, de forma sucinta e objetiva, as particularidades técnicas e estéticas empregadas por Lula Galvão em cada faixa musical transcrita, com o intuito de conectar o conteúdo exposto nas análises à maneira como ele procede em cada situação musical dos fonogramas observados. Foi utilizado um modelo próximo ao empregado por Baker (1980).

- A Ilha – acompanhador e improvisador

- Formação de quarteto (bateria, contrabaixo, guitarra e voz);
- Canção popular brasileira; balada de caráter jazzístico;
- Utiliza a guitarra elétrica;
- Realiza o acompanhamento com os dedos e o solo improvisado com palheta;
- Adota um timbre limpo e encorpado, apenas com efeito *reverb*, algo característico do universo da guitarra jazzística;
- Acompanha de maneira livre, fazendo uso de *comping*; adota acordes carregados de tensão, muitas vezes omitindo notas básicas dos acordes, algo que gera uma sonoridade “suspensa”; realiza contracantos com blocos de acordes, aumentando a atividade rítmica e harmônica especialmente quando do repouso da melodia;
- Solo improvisado construído apenas com melodias, *single notes* (no momento da improvisação há uma segunda guitarra executando um acompanhamento); preferência por modos com notas de tensão (escalas menor melódica, dom-dim);
- Introdução com blocos de acordes.

- Carinhoso – solista

- Formação de violão solo
- Canção tradicional do repertório popular brasileiro;
- Utiliza o violão, tocado somente com os dedos;

- Caráter *ad-libitum*;
- Adota procedimentos que fogem ao contexto tradicional da obra, tais como: re-harmonizações e trechos improvisados que valorizam uma sonoridade de tensão;
- Mescla a textura de melodia acompanhada (característica do repertório solístico erudito e do violão brasileiro) com a textura homofônica (muito utilizada por guitarristas de *jazz*), sendo esta última empregada especialmente em re-harmonizações;
- Emprega procedimentos idiomáticos do universo do violão clássico, tais como harmônicos e *campanellas*;
- Embora o músico se mantenha distante de um contexto mais “original” da obra, adota alguns elementos que remetem a um enredo mais tradicional.

- Cheio de Dedos – acompanhador

- Formação de duo de violões;
- Choro instrumental;
- Utiliza o violão, tocado somente com os dedos;
- Cumpre majoritariamente o papel de manter a pulsação de tempo regular, executando, principalmente, células rítmicas análogas às do pandeiro e do surdo;
- Emprega dobras melódicas e acentuações rítmicas da melodia;
- Harmoniza, em geral, na mesma tessitura da melodia (região médio-grave).

- Introdução e primeiro tema em *Folha Morta* – acompanhador

- Formação de duo (voz e violão);
- Samba-canção tradicional do repertório popular brasileiro;
- Utiliza o violão, tocado somente com os dedos;
- Caráter *ad-libitum*;

- Introdução em *chord melody* que remete ao universo estético/técnico de Hélio Delmiro; o músico adota um fragmento do tema ao final da introdução;
- Acordes tocados principalmente em forma de arpejos, sem um padrão pré-estabelecido;
- Amplo emprego de tensões nos acordes;
- Maior atividade e densidade quando do repouso da melodia.

- Par Constante – acompanhador e improvisador

- Formação de quinteto (bateria, contrabaixo, guitarra, violão e voz)
- Tema instrumental; balada de caráter jazzístico;
- Utiliza a guitarra elétrica;
- Realiza o acompanhamento com os dedos e palheta, mesclando os dois procedimentos; no solo improvisado é utilizada somente a palheta;
- Adota um timbre limpo e encorpado, apenas com efeito *reverb*, algo característico do universo da guitarra jazzística;
- Acompanha de maneira livre, fazendo uso de *comping*; também emprega o padrão rítmico tradicional do *jazz* que consiste em realizar a marcação dos quatro tempos (semínimas), com leve acentuação dos tempos 2 e 4; adota acordes carregados de tensões; realiza contracantos com blocos de acordes, aumentando a atividade rítmica e harmônica especialmente quando do repouso da melodia; acordes são tocados em tessitura médio-aguda, em complementaridade ao violão que atua na médio-grave;
- O solo improvisado é construído principalmente com *single notes*, mas há um pequeno trecho em que executa blocos; preferência por modos com notas de tensão (menor melódica, dom-dim, lídio);
- Na introdução realiza dobras em relação à linha executada pelo violonista e compositor (Guinga), respeitando e complementado sua linha.

- Memória da Pele – acompanhador e improvisador

- Formação de septeto (bateria, contrabaixo, dois violões, percussão, violoncelo e voz)
- Canção popular brasileira; bolero;
- Executa dois violões: cordas de aço e *nylon*;
- Acompanhamentos são tocados com os dedos; o solo improvisado (ao violão de *nylon*) é construído com a palheta;
- Nos acompanhamentos adota muitas dobras rítmicas em relação aos violões; cada violão harmoniza, em geral, em uma tessitura (violão de nylon em região mais grave e aço em região mais aguda); o músico executa, normalmente, aberturas de acordes distintas em cada violão, algo que enriquece o colorido harmônico por meio do acréscimo de tensões diferentes; adota levadas rítmicas similares às executadas pelo compositor e violonista João Bosco, fazendo referência a gravações originais da obra; há maior atividade rítmica e harmônica quando do repouso da melodia; amplo emprego de tensões nos acordes (blocos derivados de modos da escala menor melódica, dom-dim);
- O músico utiliza somente de *single notes* no solo improvisado (há outros dois violões harmonizando); o solo tem caráter curto e é executado somente sobre uma parte “A” da canção, sendo essa uma característica comum a muitos solos improvisados executados em canções; amplo emprego de tensões nas construções melódicas.
- A introdução e a primeira parte do tema têm caráter *ad-libitum*; na introdução há dobras melódicas do violão de *nylon* em relação ao violoncelo; na primeira parte do tema há maior atividade dos violões quando há repouso da melodia.

- Samba Novo – improvisador

- Formação de quarteto (bateria, contrabaixo, piano e violão);

- Samba instrumental rápido;
- Utiliza o violão tocado com a palheta;
- O solo improvisado é construído apenas com *single notes*; dentre os solos analisados, este concentra o maior número de procedimentos “formulaicos”, possivelmente em virtude do andamento acelerado e das várias e rápidas mudanças de acordes.

- Sambou... Sambou – acompanhador e improvisador

- Formação de trio (bateria, violão e violoncelo);
- Samba/bossa instrumental;
- Utiliza o violão tocado somente com os dedos;
- Nos acompanhamentos adota amplo preenchimento rítmico-harmônico, em função de ser o único instrumento harmonizador e também por não haver contrabaixo; emprega variações de levadas muito similares às utilizadas por João Gilberto; utiliza acentuações em relação à melodia, especialmente na introdução;
- Constrói a primeira metade do solo improvisado (primeiro *chorus*) empregando acordes em blocos (“blocos de acorde com efeito tipo tamborim”) e a outra metade (segundo *chorus*) principalmente com *single notes*; é o único solo em que o músico explora blocos de maneira abundante, provavelmente em virtude de não haver outro instrumento harmônico (há somente a linha de baixo executada pelo violoncelo).

- Luas de Subúrbio – acompanhador

- Formação de duo (voz e violão);
- Canção brasileira;
- Utiliza o violão, tocado somente com os dedos;
- Caráter *ad-libitum*;

- Introdução em *chord melody*, na qual cria uma sucinta sequência de acordes dentro da tonalidade da música.
- Acordes tocados principalmente em forma de arpejos, com alguns padrões pré-estabelecidos; amplo emprego de tensões nos acordes; uso do baixo pedal; maior atividade e densidade quando do repouso da melodia; há trechos em que Galvão realiza dobras em relação à melodia.

Conclusão

Com o intuito de concluir as discussões até aqui apresentadas, serão retomados os principais pontos da pesquisa e realizados alguns apontamentos finais que visam colaborar para uma melhor compreensão dos resultados do trabalho.

Na observação dos elementos técnicos e estéticos que permeiam as práticas do músico, nota-se a importância do estudo de peças da “escola” erudita. Como salientado no primeiro capítulo, a presença dessa tradição clássica nas práticas de violonistas brasileiros é ampla, visto que há um grande costume de ensino através de métodos e repertórios eruditos. Além disso, elementos técnicos instrumentais consagrados dessa tradição clássica permeiam os repertórios e performances de violonistas brasileiros, mesmo aqueles associados ao campo da música popular. Dessa maneira, Galvão faz parte desse grande número de violonistas brasileiros que foram influenciados de alguma forma pela tradição clássica de violão. O emprego de procedimentos como harmônicos e *campanellas* (elementos consagrados em uso nos repertórios eruditos há séculos) em seu arranjo para *Carinhoso* revelam o contato do instrumentista com técnicas que são, em grande medida, associadas a essa tradição.

Por outro lado, o músico adota a guitarra elétrica em suas atividades. Tal como debatido, o violão carregou (o que em certa medida se faz presente até os dias de hoje) a simbologia de ser um instrumento tipicamente brasileiro, o “instrumento nacional”, nas palavras de Manuel Bandeira. A guitarra esteve associada ao elemento estrangeiro, ao *rock*, a uma possível “ameaça” às tradições musicais brasileiras “autênticas”. Além disso, como discutido anteriormente, há uma visão de que guitarra e violão possam ser instrumentos que, embora correlatos, caminham muitas vezes em estéticas diferentes e possuem significados simbólicos opostos. A pesquisa intenciona atenuar a dicotomia que se considera haver (diversas vezes) entre ambos os instrumentos. Quando se trata, sobretudo, de versões de guitarras acústicas (*hollowbody*) é nítido que se refere a um instrumento muito próximo, sonora e estruturalmente, em comparação a um violão de cordas de aço. Como violonista brasileiro e inevitavelmente ligado à tradição do violão no Brasil, o uso da

guitarra por Galvão, sobretudo em contextos de música brasileira, faz com que o músico se posicione entre campos simbólicos associados a tais instrumentos.

O trabalho também procurou desenvolver, com alguma profundidade, as especificidades de uma possível vertente ou linha estética (a qual Galvão se insere) que faz parte do grande universo chamado “violão popular brasileiro”, haja vista que se encontra pouco material acadêmico que reflete sobre essa questão. Lula Galvão, assim como Hélio Delmiro, Romero Lubambo, Marcus Teixeira e Diego Figueiredo, por exemplo, faz parte de um campo de instrumentistas de guitarra que utilizam o violão em contextos de música brasileira, mas que realizam também intercâmbio intenso com elementos consagrados dentro da estética jazzística, algo que se revela principalmente pela maneira como improvisam (traços de fraseado ligado ao *blues* ou *bebop*) e harmonizam (*comping*; amplo emprego de blocos de acordes com tensões, que remetem frequentemente às práticas de guitarristas de *jazz* consagrados). Tal como observado, um dos pioneiros desse tipo de utilização técnica/estética do instrumento foi o músico Bola Sete. Na geração subsequente à sua, Hélio Delmiro se configura como o principal nome associado a tal campo. Cabe aqui retomar a fala de Lula, que diz que possui “...essa marca jazzística, que procuro direcionar para algo brasileiro.” (*apud* BASBAUM, 2001: 70) e também a citação de Piedade, que afirma que muitos músicos brasileiros tem “...uma vontade antropofágica de absorver a linguagem jazzística e uma necessidade de breçar este fluxo e buscar raízes musicais no Brasil profundo.” (PIEADADE, 2005: 200) Essa referida “marca” jazzística foi absorvida por Lula, em grande medida, pela influência de materiais didáticos norte-americanos (*jazz theory*).

Outro ponto abordado foi a importância musical de Hélio Delmiro para Galvão, tema que se relaciona ao conteúdo do parágrafo anterior. Lula encontrou em Hélio um modelo estético a seguir, pois Delmiro realizava o que Galvão almejava musicalmente: “...eu ouvi o Hélio Delmiro, que de certa forma fazia aquilo que eu queria fazer, a música brasileira com improvisação e tudo.” (GALVÃO *apud* GALILEA, 2012a: 317). Ao mencionar a improvisação, nessa citação, Galvão faz clara referência a uma improvisação de caráter jazzístico. Tal como Delmiro, Lula transita com grande competência (como

salientado) entre o violão e a guitarra e emprega muitas vezes os dedos em vez da palheta na versão elétrica, sendo essa uma das principais particularidades técnicas de Hélio Delmiro e também uma característica associada à escola do violão brasileiro. No entanto, Lula também utiliza a palheta à versão clássica, algo que se distancia do universo tradicional do violão brasileiro. Cabe destacar a importância do selo “Som da Gente”, pelo qual muitos instrumentistas significativos, a exemplo de Hélio Delmiro, lançaram alguns de seus trabalhos instrumentais nos anos 1980.

Sobre algumas particularidades técnicas (expostas no segundo capítulo) observa-se que a questão da sonoridade (timbre) é algo demasiado relativo, tomando por base uma perspectiva qualitativa a respeito desse tema. Tal como debatido, não há um tipo de sonoridade necessariamente melhor ou pior que outro, mas sim aqueles que melhor se adequam a determinadas práticas e contextos musicais. Nesse sentido, Galvão se preocupa com a limpeza e clareza sonora, mas o meio em que atua não exige uma demanda de sonoridade completamente “limpa”, tal como o meio erudito. Ao contrário, na música popular muitas vezes a denominada “sujeira” atua como elemento marcante do idioma instrumental. Tal como exposto, o próprio fato de o violonista popular utilizar, em geral, captadores, já faz com que a sonoridade “pura” (acústica) do instrumento seja afetada. Outro ponto debatido foi como o timbre de determinado músico contribui para sua marca estilística, sua assinatura própria musical. Galvão mantém (ao longo de sua carreira) timbres semelhantes, tanto à guitarra quanto ao violão. À guitarra sempre adota um timbre limpo (geralmente apenas com *reverb*) com uso apenas do captador próximo ao braço: esse tipo de sonoridade é característico da guitarra jazzística. Soma-se a isso o fato de o músico utilizar (à versão elétrica) cordas do tipo *flatwound*, outro elemento característico das práticas de guitarristas jazzistas, sobretudo os mais antigos. Ao violão, o timbre que extrai é mais doce e aveludado, haja vista que realiza o toque de mão direita sem apoio e o posicionamento (dessa mesma mão) gera ataques mais laterais da unha em relação às cordas, em comparação à postura proposta pela tradicional “Escola de Tárrega”.

A metodologia principal adotada para as análises, o procedimento proposto por Tagg (2003) de comparação entre objetos (CeO) através dos *musemas* (unidades mínimas

de expressão musical em qualquer estilo musical dado), permitiu a identificação de vários elementos adotados por Lula Galvão que remetem a outros músicos e/ou outros universos estéticos, especialmente a músicos brasileiros e jazzistas norte-americanos. O principal intuito para o emprego dessa abordagem foi “explicar música através de música”, nas palavras de Tagg. Esse tipo de análise objetivou a busca por estabelecer relações e comparações entre os elementos de análise (na obra de Lula Galvão) e outros músicos cuja influência se faz notória nas práticas do guitarrista. Dessa forma foi possível identificar elementos provenientes de músicos como Baden Powell, Hélio Delmiro, João Bosco, João Gilberto, Pat Metheny, Toninho Horta e de outros músicos de referência no campo jazzístico (Charlie Parker, Barney Kessel, Joe Pass e Miles Davis), a fim de observar como Lula maneja esses recursos em seu próprio contexto. A maior parte dos instrumentistas mencionados é citada por Galvão como sendo grandes referências para sua atividade musical. Além disso, no caso da análise de seu arranjo para *Carinhoso*, foram identificados elementos que remetem a um contexto tradicional da obra por meio da comparação com versões de intérpretes próximos a um campo mais ligado à “tradição”.

Após as análises dos fonogramas foi possível observar como o músico atua e transita entre formações instrumentais e gêneros distintos, atentando para suas escolhas técnicas e estéticas dentro dos diferentes contextos. Em conexão à discussão sobre o uso da guitarra ou violão, nota-se que as faixas analisadas em que emprega a versão clássica são aquelas ligadas a gêneros da música brasileira, como choro, samba/bossa, canções clássicas do cancioneiro brasileiro e bolero (que embora não seja um gênero brasileiro, foi incorporado por diversos compositores de relevância no Brasil). O emprego da guitarra elétrica aparece associado a arranjos explicitamente jazzísticos (baladas), nas quais Galvão aplica a técnica de *comping* nos acompanhamentos. Ainda que seja de maneira não consciente, essas escolhas do instrumentista dizem muito sobre os significados simbólicos ou cargas estéticas associadas a ambos os instrumentos.

Outra observação foi em relação aos procedimentos que se repetem com ampla recorrência em meio às diferentes performances. Embora o músico possa não ter criado muitos desses elementos, alguns deles se constituem como parte da linguagem, da

assinatura do músico. Entre eles se destacam principalmente, na percepção do presente autor, a sequência de blocos simétricos derivada da escala dom-dim e o uso de segundas menores em acordes de diversas tipologias através de uma fôrma específica de mão esquerda, de maneira que ambas as técnicas são amplamente exploradas por Galvão. O uso desses procedimentos, pelo músico, facilita o seu reconhecimento quando da escuta de uma determinada gravação. Nesse sentido, cabe retomar o depoimento do guitarrista, que disse que “...é muito difícil, né, você criar uma identidade, é difícil demais. Então é o sonho, de todo mundo, é igual sonho. Se um dia eu conseguir dar duas notas (...) e ser reconhecido, isso aí, aí já é o lance, né.” (GALVÃO, 2017) Muitos dos outros procedimentos, tal como salientado, remetem a práticas de outros músicos, de modo que foi possível estabelecer relação direta entre as performances de Galvão e de instrumentistas referenciais para sua formação musical.

As práticas de Galvão se baseiam na ampla exploração de tensões, em todos os contextos analisados. Isso revela uma preferência por um tipo de sonoridade e também um posicionamento estético do músico, que tende, em linhas gerais, para a “modernidade” em oposição à “tradição”, tal como exemplificado em seu arranjo para *Carinhoso*.

Por fim, pelo fato de Lula Galvão ser considerado uma referência no campo dos instrumentistas brasileiros, espera-se que a pesquisa possa fornecer subsídios musicais instrumentistas e estudantes de violão e guitarra, que poderão tomar por base as soluções musicais de Galvão para atender suas demandas pessoais e fundamentar suas próprias performances. Também se enseja que novos trabalhos a respeito do músico possam surgir, de modo que a presente pesquisa possa servir como uma das referências para que se continue a expandir o conhecimento sobre questões práticas e teóricas a respeito do instrumentista.

Referências Bibliográficas

AEBERSOLD, Jamey. *Charlie Parker Omnibook*. Santa Monica: Atlantic Music Corp, 1978.

_____ *How to Improvise*. NewAlbany: JAMEY AEBERSOLD, 1992. 6ª ed.

ANTUNES, Gilson Uehara. *Américo Jacomino “Canhoto” e o Desenvolvimento da Arte Solística do Violão em São Paulo*. 2002. 164p. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2002.

BAKER, David. *How To Play Bebop – vol, 1*. Colorado: Alfred Publishing, 1987.

_____ *The Jazz Style Of John Coltrane*. Miami: Warner Bros. Publications, 1980.

_____ *Bebop Characteristics*. 2000. Disponível em: <http://www.88keys4kids.com/share/jazz-leadsheets/37_bebop_characteristics.pdf> Acesso em 15 Jun. 2017.

BARRETO, Almir Côrtes. *Improvizando em Música Popular - Um Estudo Sobre o Choro, o Frevo e o Baião e Sua Relação Com a “Música Instrumental” Brasileira*. 285p. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2012.

BASBAUM, Sérgio. *Lula Galvão – Os Passos De Um Mestre*. Revista Guitar Player; n. 64, p. 66 – 70, 2001.

BELLINATI, Paulo. *The Guitar Works of Garoto, vols. 1 e 2*. San Francisco-CA: GSP, 1991.

BOLÃO, Oscar. *Batuque É Um Privilégio*. Rio de Janeiro: Ed. Lumiar, 2003.

BOUNY, Elodie - *Violonista de Formação Erudita e Violonista e Formação Popular: Investigando Diferenças na Educação Musical*. 123p. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2012.

CASTRO, Genil. *Depoimento*. 2006. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jLHQ-Knl06g>> Acesso em: 08 Ago. 2017.

CAZES, Henrique. *Choro: Do Quintal Ao Municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998. 2ª ed.

CORREA, Marcio Guedes. *Concerto Carioca n.1 de Radamés Gnattali: A Utilização da Guitarra Elétrica Como Solista*. 250p. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo. 2007.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de Termos e Expressões da Música*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

DREYFUS, Dominique. *O Violão Vadio de Baden Powell*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

FARIA, Nelson. *Um Café Lá em Casa com Lula Galvão e Nelson Faria*. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FJ5ymP3ocm4>> Acesso em: 12 Jun. 2018.

- FOGG, Rod; REDDING, Dan. *Transcrição do Solo de Pat Metheny em Giants Steps*. 2004. Disponível em: <<http://danredding.co.uk/wp-content/uploads/2011/11/Giant-Steps-with-some-editing.pdf>> Acesso em 21 Jun. 2018.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Teoria da Harmonia na Música Popular: Uma Definição das Relações de Combinação Entre os Acordes na Harmonia Tonal*. 174 p. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo. 1995.
- _____. *Que Acorde Ponho Aqui? Harmonia, Práticas Teóricas e o Estudo de Planos Tonais em Música Popular*. 817p. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2010.
- GALILEA, Carlos. *Violão Ibérico*. Rio de Janeiro: Trem Mineiro, 2012a.
- _____. *Entrevista com Marco Pereira*. 2012b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oQkWR8kJi_8> Acesso em: 18 Out. 2016.
- GALPER, Hal. *Comping*. Disponível em: <<http://www.halgalper.com/articles/comping>> Acesso em 09 Jun. 2018.
- GALVÃO, Lula. *Programa Talentos – TV Câmara*. 14/05/2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9TgEzdrD1Tc>> Acesso em: 05 Jul. 2016.
- _____. *Depoimento gravado em áudio e enviado a Victor Rocha Polo, em resposta às perguntas enviadas previamente por email*. Meio digital, 24/07/2017.
- GIVAN, Benjamin. *Jazz Taxonomies*. *Jazz Research News* 10 (2003): 472–86
- GOMES, Vinícius. *Lula Galvão: Um Expoente Do Violão Brasileiro Moderno*. Revista Violão Pro; n. 2, p. 16 - 18, 2006.
- GOMES, Vinicius José Spedaletti. *Hélio Delmiro - Composições Para Violão Solo*. 137p. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2012.
- GREENE, Ted. *Chord Chemistry*. Miami, Florida: Warner Bross Publications, 1971.
- HARVEY, Dan. *Electric Guitar*. Disponível em: <<http://www.encyclopedia.com/literature-and-arts/performing-arts/music-history/electric-guitar>> Acesso em: 15. Jun. 2017.
- HEPNER, David; RUSCHEL, Beto; *Pureza e Baião*. Revista Guitar Player; Ano 3, n.30, p. 56- 60, 1998.
- HORTA, Toninho. *108 Partituras de Toninho Horta*. Belo Horizonte, Minas Gerais: Terra dos Pássaros Produções, 2017.
- HUGHES, Fred. *The Jazz Pianist: Left Hand Voicings and Chord Theory*. Los Angeles, California: Alfred Music, 2002.
- KFOURI, Maria Luiza. *Discos do Brasil*. Disponível em: <<http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/indice.htm>> Acesso em: 09 Jun. 2016.
- LIEBMAN, David. *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*. 4. ed. Rottengurg: Advance Music, 2001.

LIMA JÚNIOR, Fanuel Maciel de. *A Elaboração de Arranjos de Canções Populares para Violão Solo*. 200p. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2003.

MANGUEIRA, Bruno Rosas. *Concepções Estilísticas de Hélio Delmiro: Violão e Guitarra na Música Instrumental Brasileira*. 87 p. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2006.

_____. Estudo Sobre o Uso das Escalas Dominante Diminuta, Alterada e Lócrio 9M, A Partir do Solo Improvisado de Lula Galvão em “Candeias”. In: CONGRESSO DA ABRAPEM, 4. 2016, Campinas. *Anais do evento*. Campinas, Instituto de Artes (Unicamp), 2016. pp. 55-65.

MENDES, Patrícia Muniz; PINHEIRO, Priscila da Costa. *Reflexões Sobre A Política e a Linguagem: A música Brasileira na Visão de Heitor Villa-Lobos*. 2010. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/virtu/files/2010/05/artigo-7a8.pdf>> Acesso em: 10 Out. 2016.

MERRIAM-WEBSTER. *Definition of Solo Break*. Disponível em: <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/solo%20break>> Acesso em 20 Jun. 2018.

MORIYA, Igor Seije. *Características da Improvisação de Lula Galvão: Análise da Música A Donzela e o Cangaceiro*. 70p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música). UniFIAMFAAM, São Paulo. 2009.

NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. Um Original de Música Popular e Suas Atualizações: Entre Permanências e Diferenças.. In: *V Congresso da Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, IASPM-AL*, 2004, Rio de Janeiro. *Anais do V Congresso da Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, IASPM-AL*, 2004.

_____. Guitarra Elétrica e Licença Jazzística no Samba Alienadinho, de Heraldo do Monte. In: *Congresso da Anppom*, 21. 2015, Vitória. *Anais do Evento*. Vitória: UFES, 2015.

PIEIDADE, Acácio. Jazz, Música Brasileira e Fricção de Musicalidades. *Revista Opus*, v. 11, p. 197-207, 2005.

_____. Perseguido os Fios da Meada: Pensamentos Sobre Hibridismo, Musicalidade e Tópicas. *Revista Per Musi*, Belo Horizonte, v. 23, p. 103-112, 2011.

NEGROMONTE, Bruno. *Roberto Menescal – Entrevista Exclusiva*. 2014. Disponível em: <<https://musicariabrasil.blogspot.com.br/2014/09/roberto-menesca-entrevista-exclusiva.html>> Acesso em: 17 Jan. 2017.

POLO, Victor Rocha. *Toninho Horta: Um Estudo Sobre o Uso de Blocos de Acordes nos Seus Solos Improvisados*. Trabalho de Iniciação Científica (Pibic/CNPq). Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2014.

_____. O Violão “Audaz” de Toninho Horta: Um Olhar Sobre Suas Aberturas de Acordes Formadas Através do Uso de Pestanas Com os Dedos 2, 3 e 4. In:

Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, 8. 2015, Curitiba. Anais do Evento. Curitiba: Embap/UNESPAR, 2015.

_____. O Solo de Toninho Horta em ‘Stella by Starlight’. In: *Congresso da Anppom*, 22. 2016, Belo Horizonte. Anais do Evento. Belo Horizonte: UFMG/UEMG, 2016.

_____. A Guitarra de Lula Galvão em “Par Constante” (Guinga). In: *Congresso da Anppom*, 23. 2017. Campinas. Anais do Evento.

_____. “Carinhoso”, de Pixinguinha: Uma análise do Arranjo e da Performance de Lula Galvão ao Violão Solo. In: *Simpósio Acadêmico de Violão da Embap*, 9. 2017, Curitiba. Anais do Evento. Curitiba: Embap/UNESPAR, 2017.

REILY, Suzel Ana. *Hybridity and Segregation in the Guitar Cultures of Brazil*. In: *Guitar Cultures*, New York: Berg Publishers, 2001.

RUSCHEL, Beto. *Revista Guitar Player*. Ano 3, n.30, 1998.

RUSSEL, George. *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation*. New York: Concept Publishing Company, 1959.

SANTOS, Gustavo de Medeiros. *Baden Powell À Vontade: Recursos Técnicos Para Arranjos de Violão Solo*. 180p. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2016.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. 3ª ed. 1ª reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SOUZA, Henrique Inglez de. *Bossa Nova 50 anos – Lula Galvão*. *Revista Guitar Player*; Ano 13, n. 150, p. 40 – 42, 2008.

TABORDA, Márcia Ermelindo. *Violão e Identidade Nacional: Rio de Janeiro 1830/1930*. 168p. Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2004.

_____. *Violão de Identidade Nacional*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2011.

TACUCHIAN, Ricardo. *O Violão Chega à Universidade*. 2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/09/1515232-arquivo-aberto---o-violao-chega-a-universidade.shtml>> Acesso em 11 out. 2016.

TAGG, Philip. *Analisando a Música Popular: teoria, método e prática*. Em Pauta: Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. V. 14 – n. 23 – pp. 5-42. Dezembro, 2003.

TAUBKIN, Myriam. *Violões do Brasil*. São Paulo: Sesc São Paulo, 2007.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Harmonia: Fundamentos de Arranjo e Improvisação*. São Paulo: Rondó, 2011.

THOMAZ, Rafael. *A Linguagem Musical e Violonística de Marco Pereira – Uma Simbiose*

Criativa de Diferentes Vertentes. 166p. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2014.

_____. O Violão Popular Brasileiro: Procurando Possíveis Definições. In: *Simpósio Acadêmico de Violão da Embap*, 8. 2015, Curitiba. Anais do Evento. Curitiba: UNESPAR, 2015.

VISCONTI, Eduardo de Lima. *A Guitarra Elétrica na Música Popular Brasileira: os Estilos dos Músicos José Menezes e Olmir Stocker*. 284p. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2010

ZACHARIAS, Daniel Gutilla. *O Estilo Interpretativo de Lula Galvão: Novos Horizontes do Violão na Música Popular Brasileira*. 27p. Relatório final de atividades de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2009.

PINTO, Henrique. *Iniciação ao Violão – Volume 1*. São Paulo: Ricordi do Brasil, s/a.
ZANON, Fábio. O violão no Brasil depois de Villa-Lobos. In: *Música Erudita Brasileira: textos do Brasil* nº12. Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, São Paulo, 2006.

_____. *Depoimento ao Violab*. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rjTrx3fOywc>>. Acesso em 31 mai. 2015.

ZAN, José Roberto. *Do Fundo de Quintal à Vanguarda: Contribuição Para uma História Social da Música Popular Brasileira*. 248p. Tese (Doutorado em Sociologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 1997.

Referencias Fonográficas:

ALWAYS AND FOREVER: Pat Matheny (compositor, intérprete, violão). 1992. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xmDAkQIwVuA>> Acesso em 23 Jun. 2018.

BODY AND SOUL: Johnny Green (compositor); Edward Heyman (compositor); Robert Sour (compositor); Frank Eyton (compositor); Barney Kessel (intérprete, guitarra). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XYZk1eNdm5o>> Acesso em 25 Jun. 2017.

BOSCO, João. *Acústico*. Columbia/Sony Music, 1992.

BLANCO, Billy; GNATTALI, Radamés. *Doutores em Samba*. Kuarup, 1958.

CARINHOSO: Pixinguinha (compositor); João de Barro (compositor); Orlando Silva (intérprete, voz). RCA Victor, 1937.

_____. Pixinguinha (compositor); João de Barro (compositor); Marisa Monte (intérprete, voz); Paulinho da Viola (intérprete, violão). 2003. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=88tBivTeHyw>> Acesso em: 18. Mai. 2018.

- _____ Lula Galvão (intérprete, violão). 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5UhgVUOamog>> Acesso em: 03 Set. 2016.
- CARTER, Ron; PASSOS, Rosa. *Entre Amigos*. Chesky Records, 2003.
- CRISTAL: César Camargo Mariano (compositor); Chico Pinheiro (intérprete, violão). 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GAv6URPcCaM>> Acesso em: 15 Mai. 2017.
- DELMIRO, Hélio. *Emotva*. EMI/Odeon, 1980.
- _____ *Chama*. Som da Gente, 1984.
- _____ *Romã*. Line Records, 1991.
- _____ *Violão Urbano*. Independente, 2002.
- FARIA, Nelson. *Nelson Faria*. Independente, 2002.
- FIGUEIREDO, Diego. *Dadaiô*. Stunt Records, 2008.
- GALVÃO, Lula. *Bossa Da Minha Terra*. Groovin`High/Biscoito Fino, 2009.
- _____; PASSOS, Rosa. *Letra e Música – Ary Barroso*. Lumiar Discos, 1997.
- GAROTO. *Tristezas De Um Violão*. 1951. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BD2OsS2aAMc>> Acesso em 10 Fev. 2017.
- GILBERTO, João. *João Gilberto*. Odeon, 1961.
- _____ *João Gilberto*. Verve/Polygram, 1973.
- GNATTALI, Radamés. *Suíte Popular Brasileira*. Continental, 1977.
- GUINGA. *Cheio de Dedos*. Velas, 1996.
- _____ *Suíte Leopoldina*. Velas, 1999.
- HORTA, Toninho. *Terra dos Pássaros*. Independente, 1979.
- _____ *Once I Loved*. Verve/Polygram, 1992.
- _____ *Durango Kid 2*. Big World Music, 1995.
- INSENSATEZ: Tom Jobim (compositor); Vinícius de Moraes (compositor); Pat Metheny (intérprete, guitarra). 2003. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1otriwDgYro>> Acesso em 21 Jun. 2018.
- JOBIM, Tom. *Antônio Brasileiro*. Columbia Records, 1994.
- JUST FRIENDS: John Klenner (compositor). Joe Pass (Intérprete, violão) *I Remember Charlie Parker*. Pablo Records, 1979.
- KIDO, Yuka. *Rio Smiles*. Toy's Factory, 1994.
- LINS, Ivan. *Tributo a Noel Rosa 2*. Velas, 1997.
- LONDON, Julie. *Julie is Her Name*. Liberty Records, 1955.
- LUBAMBO, Romero. *Só – Brazilian Essence*. Sunnyside Records, 2014.
- MARACANGALHA: Dorival Caymmi (Compositor); Lula Galvão (intérprete, violão). 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9TgEzdrD1Tc>> Acesso em: 25 Mai. 2015.

- MEMÓRIA DA PELE: João Bosco (compositor); Waly Salomão (compositor). Lula Galvão (intérprete, violões); Rosa Passos (intérprete, voz). *Songbook João Bosco – vol. 1*. Lumiar Discos, 2003.
- METHENY, Pat. *Bright Size Life*. ECM, 1976.
- MONTE, Heraldo. *Heraldo do Monte*. Eldorado, 1980.
- MORELEMBBAUM, Jaques. CELLO SAM3A TRIO. *Saudade do Futuro – Futuro da Saudade*. Biscoito Fino, 2014.
- NUNCA MAIS: Dorival Caymmi (compositor). Angela Ro Ro (intérprete, voz); Hélio Delmiro (intérprete, violão). *Songbook Dorival Caymmi – vol. 1*. Lumiar Discos, 1993.
- PASS, Joe. *Portraits of Duke Ellington*. Pablo Records, 1975.
- PAULELLI, Paulo. *Insight Moments*. Independente, 2009.
- PASSOS, Rosa. *Festa*. Galeão, 1993.
- _____ *Azul*. Velas, 2002.
- PINHEIRO, Leila. *Catavento e Girassol*. EMI, 1996.
- POWELL, Baden. *À Vontade*. Decca Records, 1963.
- _____ *Le Coeur de Baden Powell*. Musidisc, 1971.
- ROUND MIDNIGHT: Thelonious Monk (compositor); Hélio Delmiro (intérprete, violão). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uE70DJGxZGo>> Acesso em: 08 Dez. 2016.
- SOMEDAY MY PRINCE WILL COME: Larry Morey (compositor); Frank Churchill (compositor). Miles Davis (intérprete, trompeta). *Someday my Prince Will Come*. USA: Columbia, 1961.
- SANTO, Thiago Espírito. *Thiago Espírito Santo*. Maritaca, 2005.
- SOUZA, Luciana. *Tide*. Verve Records, 2009.
- TRIO DA PAZ. *Somewhere*. Blue Toucan Music, 2005.
- VÁRIOS ARTISTAS. *Violão Ibérico*. Trem Mineiro Produções Artísticas, 2013.
- ZANON, Fábio. Baden Powell, 2007. Programa da série “O Violão Brasileiro”, Rádio Cultura FM de São Paulo. Disponível em <www.vcfz.blogspot.com>. Acesso em 11 out. 2015.
- _____ Guinga, 2007. Programa da série “O Violão Brasileiro”, Rádio Cultura FM de São Paulo. Disponível em <www.vcfz.blogspot.com>. Acesso em 11 out. 2015.

Sites da Internet:

- <http://www.brazil-on-guitar.de/tabs.html>

- <https://www.youtube.com/>

- <https://www.sinonimos.com.br>

<http://www.daddario.com/DaddarioArtistDetails.Page?ActiveID=3777&ArtistId=46959&tid=0>

- <http://musicosdobrasil.com.br/lula-galvao>

APÊNDICES

Ficha técnica dos fonogramas analisados:

- *A Ilha*

Composição: Djavan

Disco/Artista/Faixa: *Azul*; Rosa Passos; Faixa 10.

Ano: 2002

Gravadora: Velas

Músicos: Lula Galvão – guitarra

Rosa Passos – voz

Paulo Paulelli – baixo acústico

Celso de Almeida – bateria

Arranjo: Lula Galvão

- *Carinhoso*

Composição: Pixinguinha e João de Barro

Disco: Performance gravada ao vivo e exibida pelo programa “Talentos”, da TV Câmara

Ano: 2011

Músicos: Lula Galvão – violão

Arranjo: Lula Galvão

- *Cheio de Dedos*

Composição: Guinga

Disco/Artista/Faixa: *Cheio de Dedos*, Guinga, Faixa 01

Gravadora: Velas

Músicos: Lula Galvão – violão

Guinga - Violão

Arranjo: não especificado

- **Folha Morta**

Composição: Ary Barroso

Disco/Artista/Faixa: *Letra e música* – Ary Barroso; Rosa Passos e Lula Galvão; Faixa 02

Ano: 1997

Gravadora: Lumiar Discos

Músicos: Lula Galvão – violão

Rosa Passos – voz

Jorge Helder – contrabaixo

Erivelton Silva – bateria

Arranjo: Lula Galvão

- **Par Constante**

Composição: Guinga

Disco/Artista/Faixa: *Suíte Leopoldina*; Guinga; Faixa 10

Ano: 1999

Gravadora: Velas

Músicos: Lula Galvão – guitarra

Guinga – violão

Jorge Helder – contrabaixo

João Cortez – bateria

Participação especial: Ed Motta - voz

Arranjo: Lula Galvão

- **Memória da Pele**

Composição: João Bosco e Waly Salomão

Disco/Artista/Faixa: *Songbook - João Bosco - vol. 01*; Diversos Intérpretes; Faixa 13

Ano: 2003

Gravadora: Lumiar Discos

Músicos: Lula Galvão – violões de aço e nylon

Márcio Eymard Mallard : violoncelo

Jorge Helder – contrabaixo

Rafael Barata – bateria

Don Chacal - percussão

Participação especial: Rosa Passos - voz

Arranjo: Lula Galvão

- **Samba Novo**

Composição: Durval Ferreira

Disco/Artista/Faixa: *Bossa Da Minha Terra*; Lula Galvão; Faixa 10

Ano: 2009

Gravadora: Groovin'High/Biscoito Fino

Músicos: Lula Galvão – violão

Fernando Moraes – piano

Sergio Barrozo – baixo acústico

Rafael Barata – bateria

Arranjo: Lula Galvão

- **Sambou... Sambou**

Composição: João Donato e João Lourenço

Disco/Artista/Faixa: *Saudade do Futuro – Futuro da Saudade*; Jaques Morelenbaum - CELLOSAM3ATRIO; Faixa 08

Ano: 2014

Gravadora: Biscoito Fino

Músicos: Lula Galvão – violão

Jaques Morelenbaum - violoncelo

Rafael Barata – bateria

Arranjo: não especificado

- **Luas de Subúrbio**

Composição: Guinga e Aldir Blanc

Disco/Artista/Faixa: *Catavento e Girassol*; Leila Pinheiro; Faixa 13

Ano: 1996

Gravadora: EMI

Músicos: Lula Galvão – violão

Leila Pinheiro – voz

Arranjo: Lula Galvão

Depoimento de Lula Galvão (transcrito de áudio gravado e enviado ao autor) em resposta às perguntas:

Qual a importância do estudo do violão erudito para sua formação?

Quanto à primeira pergunta, me ajudou muito, porque na Escola de Música, quando eu estudei lá em 1980, tinha que cumprir um determinado programa de música erudita, né, pequenas peças, né. Mas aí eu comecei a ter contato com a parte técnica, né, que me ajudou muito e até hoje eu faço os estudos, assim, aquele número 1 de Villa-Lobos, o número 1 do Leo Brouwer também, como formas de, né, manutenção, ali, um pouco da técnica. Mas nada que eu tenha me embrenhado, assim, pra tocar. Sempre tirava coisas do Segovia tocando Bach, assim né, tirava uns trechos, assim, umas coisas. E sempre gostei muito e hoje em dia eu só, praticamente, escuto música erudita. Tem muita coisa do Villa, que eu tenho que conhecer, que ele produziu muito, né. Então a cada dia uma surpresa pra mim, o Villa-Lobos e também os impressionistas lá né, o Debussy, o Fauré, o Ravel e todos eles, né, cara, que são foda, né. O pai, o pai de todos lá, o Bach, e os russos, pô, Tchaikovsky, Prokofiev. Então hoje em dia me ajuda como forma de alimentação mesmo né, da música, da sensibilidade e conhecimento, né, das coisas que vieram aí que foram muitas, né, e lindas. E então me ajudou, me ajuda como forma de manter uma técnica, né, fazer as escalas com aquelas variações rítmicas, né, ataques de diferentes dedos, assim, e aquelas coisas da técnica erudita, né, os arpejos.

De que maneira o jazz o influenciou?

Quanto ao jazz, né, ele me influenciou muito, né, porque, primeiro que me suscitou assim aquela curiosidade de querer saber a relação daqueles solos, né, com os acordes que estavam sendo tocados e aí eu fiquei nessa coisa de ouvir, criar uma imagem na cabeça do que está acontecendo. E eu ouvia muito Bill Evans, assim, acho que foi a pessoa que eu mais ouvi. É, todo dia, inclusive na hora do almoço, eu botava o disco do Bill Evans que é um de solos, preferencialmente, pra dar um clima assim, né. Mas também ouvia todos os guitarristas, Benson, Montgomery, Joe Pass, né, e muitos outros, né. E tinha uma coisa legal que eu fazia, eu tinha uma fita que eu gravava pedaços de solos, assim, já dos brasileiros, né, que já era o jazz, a coisa que tava me fascinando, né, quando eu comecei a ouvir o Hélio Delmiro, que é justamente essa mistura, né, da coisa jazzística em cima do ritmo brasileiro, que dá uma graça toda, fica mais rico, quer dizer, tem mais a ver com a gente. E aí, é, eu fazia dessa fita cacete, (hein, Victor, não sei se você já ouviu falar nisso, sacanagem [risos]) eu botava pedaços do solo do Hélio Delmiro, não conseguia tirar

inteiros, né, porque eu não tinha técnica pra isso. Pedacos de solos do Hélio, pedacos de solos do Heraldo do Monte, pedacos do Alemão, do Olmir, né. E ficava tentando tirar aquilo e vendo a relação das notas com os acordes. Então, a princípio foi isso, como, acho que como deveria ser, né, a pessoa ter contato primeiro com o ouvido, né, como a gente aprende a falar, né. Se tiver, começar com um estudo mesmo assim, formal, né, papel na frente, você já cria um intermediário entre você e aquele papel, você fica com aquela dependência ali. E acaba que não desenvolve tanto a coisa intuitiva, que é, que eu acho que é o maior tesouro do ser humano é a intuição, né. Que as vezes o cara faz uma coisa intuitiva e depois ele vai pensar, vai pensar, e vai chegar naquela conclusão que ele já tinha feito. Né, pô, um Coltrane, por exemplo: a universidade estuda o Coltrane. Então me influenciou muito.

Quais guitarristas estrangeiros você considera importantes em sua formação?

Quanto àquela coisa de ouvir mais os guitarristas assim, eu confesso que eu não ouço, há mais de quinze anos nenhum guitarrista, assim. Acho que é até um erro meu, mas é que os caras tocam tão bem, tão, de uma forma tão sedutora, assim, você começa. Mas, por exemplo: o Pat Metheny, ouvi pra caraca, e, né, o Jim Hall, todos esses caras assim eu dei uma escutada, assim. Gostava de ouvir, não que eu tirasse coisas, assim. Comecei a tirar coisas também de saxofone, sempre pequenos trechos, só pra entender, assim. Mas é muito difícil, né, você criar uma identidade, é difícil demais. Então é o sonho, de todo mundo, é igual sonho. Se um dia eu conseguir dar duas notas como esses caras que eu citei aí e ser reconhecido, isso aí, aí já é o lance, né.

Você cita Hélio Delmiro como uma de suas principais referências. Em quais aspectos Delmiro o influenciou de maneira significativa?

Quanto ao Hélio Delmiro, foi o, é... Naquela época que ele lançou o disco Emotiva, né, e tudo, e a maneira que ele toca, um gênio total, e aquela coisa do violão, da guitarra, tocando com o suingue, né, brasileiro, assim, misturado né, mas dando uma ênfase na vivência dele, né, subúrbio carioca ali, e tocando com todo mundo, né, gravava muito, então tinha uma experiência fantástica e uma assinatura forte, né, e, pô, tocando lindamente, né. E quando eu fui, estudei em 1980 com o professor Paulo André Tavares, ele era muito fã do Hélio Delmiro. Inclusive eu fui estudar com ele e eu não sabia nenhuma digitação de escala e ele me ensinou logo a escala diminuta, né, com a aplicação já em cima de dominantes e tudo. E aí era um negócio muito legal, porque tava fresca a minha cabeça e

eu devolvia pra ele algumas coisas: ah, então isso aqui também pode? Aí ele, pô que legal. Ele já vinha com outra e a gente ficava nesse... E depois da aula a gente ia, às vezes, pra casa dele, eu ficava ouvindo o Hélio Delmiro e conversando a respeito, né. A irmã desse meu professor acabou casando com o Hélio e o Hélio esteve em Brasília quando eu morava lá, então a gente assistia os shows dele, né, tinha uma proximidade também. Isso criou um laço muito forte, né, assim, de eu ser também um grande admirador dele.

Você toca há muitos anos com o Guinga. Você recebeu influência dele em algum aspecto musical?

Completamente, recebi influência dele musical e como pessoa também, como vivência. Incrível e pra mim mudou minha vida, né, porque eu pude ter contato com um dos maiores compositores brasileiros, assim, acho que de todos os tempos, né. E isso me fez crescer como violonista, me faz crescer como violonista, né, porque sempre que eu toco uma música dele assim eu melho. E, mas então foi isso, a influência que ele teve pra mim foi total, assim: mudança de rumos, assim.

E Toninho Horta, é uma referência para você?

Ah, o Toninho Horta, todo mundo que toca guitarra e violão é fã, né, outro gênio. Criador, assim de, criou um som diferente, toca sem unha, né, e tem um som diferente, doce, assim, e mestre da harmonia, né. É, sempre fui fascinado com a maneira que ele toca, e harmoniza e compõe, é um mestre. Eu sempre fui mais assim pelo lado da composição dele, porque os improvisos são lindos, mas eu nunca parei pra tirar nada, assim, porque aquilo ali é uma coisa que flui tão naturalmente, assim, que eu acho que você acaba se embecendo daquilo de uma forma bem tranquila, assim, e natural.

Como você vê as possibilidades da guitarra e do violão? Há para você uma grande diferença estética e técnica entre os dois?

A guitarra e o violão, né. Pelas características diferentes, você já acaba tendo uma abordagem, né, diferente também. Né, a guitarra tem aquele sustain que você não tem no violão, né, o volume, o botão de volume e tudo, e a própria condição física, né, o braço mais fino, as cordas de aço, assim, mais próximas também, uma das outras, então acaba você tendo uma maneira diferente de tocar. Agora eu passei anos, até hoje eu faço isso, eu

estudo mais no violão, trabalho assim de manutenção da técnica sempre eu faço no violão, ou seja, eu gosto muito de fazer aquele estudo número 1 do Villa-Lobos, né, eu acho que o número 6 do Leo Brouwer também, né, uns pedaços, um pouco, toco La Catedral, assim, um pouco também pra estudar e aquelas coisas de fazer pra manter mesmo, um pouco de escala, assim, ligado. Então é por aí que eu faço, né, porque é mais fácil você pegar a guitarra depois do que o contrário, se ficar estudando na guitarra quando vai pegar o violão você precisa ter uma sonoridade, então é isso. Mas atualmente eu tenho gostado de tocar mais guitarra, gravei no último disco do Antônio Adolfo, só guitarra, né. E agora mesmo acabei de voltar de quatro shows com a Rosa em Curitiba, levei a guitarra também. E aí eu estou sentindo falta de ter mais contato pra pegar mais a mão, né, da guitarra assim.

Em suas performances, é comum vê-lo utilizando ora os dedos, ora a palheta, tanto à guitarra, quanto ao violão. Qual o critério utilizado para o uso de ambos os procedimentos?

A questão do dedo e da palheta sempre foi um dilema pra mim. O quê que eu faço, será que eu estudo no dedo, será que eu estudo na palheta (?) E aí por conta disso eu, eu, comecei no dedo né, depois teve uma época que eu comecei a estudar de palheta e fazia os solos, tudo de palheta e aí chegou uma hora que me incomodava aquela coisa de você tá fazendo, tocando de dedo, assim, harmonizando, e de repente na hora de improvisar você tem que tirar a palheta do meio dos dedos e tocar, ou então botar na boca, né, que é uma coisa também anti-higiênica. E aí aquela coisa, e também fica menos orgânico, assim né, eu achava isso. E aí comecei só, parei de estudar com a palheta e comecei a tocar, só, mais de dedo, assim, na guitarra também, no violão. Mas aí, é meio maluquice isso, eu vou, às vezes vou gravar assim, aí falo assim: ah, vou fazer esse solo de palheta né, eu gosto muito do som da palheta, né, e aí, mas aquela coisa da troca que tava me incomodando, mas eu, agora eu vou investir também um pouco mais na palheta, também.

Como organiza seu estudo no dia a dia? Como estuda para obter uma boa sonoridade (timbre) no violão e na guitarra?

Voltando à coisa do estudo, né, tem essa parte técnica, assim, que quando eu tenho tempo eu faço, né, e também gosto muito de ficar tocando também, aleatoriamente, assim, fazendo composições assim instantâneas tentando tocar alguma coisa que eu nunca tinha pensado antes, acho isso, é bom também. Ou então pegar uma música, tentar fazer um chord melody, isso aí também me dá prazer.

De que maneira você desenvolveu a técnica dos harmônicos? (Usada, por exemplo, em seu arranjo solo de Carinhoso)

A coisa do harmônico, que, sempre me seduziu e eu tenho uma grande dificuldade de fazer da forma correta, da técnica mesmo do erudito, né, que é você encostar o dedo indicador na corda e ferir a corda com o polegar e fazer, né, o harmônico dessa forma. E eu não consigo, muda muito a minha mão, fica, tem que sair da posição, né, natural pra fazer aquilo. Aí eu acabei pensando numa forma que seria ao contrário, ou seja, você encosta na corda com o polegar e fere ela com i m, com indicador e médio. A mão fica praticamente na mesma posição, né, o polegar só tem que descer um pouquinho e achei mais simples assim né, pra mim. Por isso que é interessante cada pessoa procurar um jeito, cada pessoa tem uma compleição física, tudo. Então foi uma forma que eu pensei ter inventado, né, porque outro dia eu tava vendo o Jaco Pastorius fazendo, tocando o harmônico no baixo justamente, era dessa forma que ele fazia também, né. Aí eu acreditei mais, né. Ah, tô estudando ainda, né, procuro, agora tô tentando fazer acordes, mais acordes também, é difícil deixar soando no violão, né, a guitarra tem mais sustain e aí que eu vou estudar mais.

A pesquisa analisa performances em que você toca em formações instrumentais distintas, desde solo até em septeto. O que muda na hora de harmonizar junto com outro instrumento ou só? E na hora de improvisar com ou sem o suporte de outro instrumento harmônico?

Tocar com outro instrumento harmônico, né, é, a gente tem que estar sempre ouvindo, né, pra tocar, a gente, é a maneira de você se comunicar, você tem que ouvir o outro. Então, eu procuro fazer isso, pra que a gente divida, né, as regiões e tudo. Uma vez o Cristóvão Bastos falou assim: ah, essa coisa do piano e do violão, é, falam que embola, sei lá, ou que são incompatíveis juntos. Ele falou, poxa o violão trabalha aqui, ele mostrou assim no centro do teclado né, e o piano pode ficar andando, as agudinhas que nem o Tom fazia, né, os graves ali. E, né, tudo é uma questão de, depende do músico que você vai tocar, né, você percebe na hora como é que vai ser e você, é, eu toco da forma que eu tô, que eu vou ouvindo, né, eu não consigo pensar assim de outra forma. Mas, é, porque depende de muita coisa, né, depende do repertório, depende do músico que você está tocando. E agora quando eu vou improvisar, então, é, eu procuro tirar proveito quando não tem um instrumento harmônico, né, que é o caso dessa experiência que eu tenho já há doze anos com o Jaques Morelenbaum, com o Cello Samba Trio, né, e com o Rafael Barata. Que, aí na hora do improviso você, procuro tirar proveito disso, que a princípio seria uma coisa assim, poxa sem harmonia, mas aí, por exemplo: ele dá a tônica e ali na hora eu

escolho a função do acorde, o acorde pode ser menor, eu penso nele na hora assim, como, sei lá, um maior com sétima maior e nona aumentada, né, e por aí vai. Às vezes mudo assim pra dar um efeito, né, então você tem esse ganho. No caso ainda de tocar com outro instrumento harmônico, né, depende também do que vai tocar. Na bossa-nova, por exemplo, a coisa já fica mais definida, né, que o violão [faz a] batida e o piano fica fazendo aqueles complementos no agudo, sei lá, acordes esparsos assim, né. Aí, no samba é a coisa mais rítmica, aí você, eu procuro fazer uma coisa mais, né, jogando mesmo com o ritmo de acordo com o que o piano tá fazendo, por exemplo. Eu fico fazendo um jogo, ali, rítmico com ele, sempre funciona. E na hora de improvisar também, às vezes eu peço pra o piano deixar de tocar também, um pouco, pra que eu possa fazer as re-harmonizações e tudo, e ficar livre quanto a isso, né.

Quais equipamentos têm utilizado? (Encordoamentos, instrumentos, amplificadores, pedais)

Tenho utilizado uma Epiphone da Gibson, né, e tenho um violão Yamaha desde 1999, que ele é um Grand Concert 40 e que eu botei um RMC, né, toco com a captação RMC há uns vinte anos já. E tenho um Godin também, Multiac, por questões de, às vezes viagens, assim, principalmente na Europa, assim, às vezes tem umas viagens com aviões menores que eu já tive problemas, aí comprei esse Godin que tem um som até aproximado, surpreendentemente, porque eu experimentei mais de oito, assim. É, e ele tem um som mais aproximado do que eu uso, esse Yamaha com o RMC, né. Mas esse eu tenho usado de um ano pra cá. Quando é aqui no Brasil que eu sei que vai, eu levo o Yamaha mesmo, né. E agora, recentemente, o Guinga me deu um violão, cara, muito maluco ele. Um violão japonês que é o melhor violão que eu tive até hoje, esse aí, né. Agora tem que estudar pra tocar direito nele, porque ele te exige mais, mas ele também, por isso mesmo né, você tem que tá em contato com ele pra ele te fazer melhor e também você a ele, porque o som dele vai abrir ainda, né, porque é pinho. E agora em Curitiba, depois de muitos anos que eu nunca mais tinha usado pedais, assim né, eu sempre tenho ligado o RMC direto em linha e peço um reverb, né, e agora eu comprei um reverb lá em Curitiba, reverb da Marshall pra ter uma segurança, chegar já com um som melhor, né.

Transcrições: *Carinhoso* e solos improvisados

Carinhoso

Performance gravada ao vivo (2011)

Composição: Pixinguinha

Violão: Lula Galvão

Transcrição: Victor Polo

Violão

Ad. Libitum

B \flat 7M(#11) A7(#11)(13)
 Am7(11) Ab7(#11)
 G7sus(9) G7(b9) C7M/G C7M/G#
 Am(add9) C7M/G# C7M/G C7M/G# Am(add9) B \flat 6 B7(b9) *sf*
 Em(add9) C#7M(#9)C#7(#9) F#7(b9)(13) F#7(b13) B7(#9) Em7 E7(dom-dim)

2

Carinhoso

14

Am7(11) D7(13) G6(9) C7(13)₃

17

F6(9) A7(b13) A7(#11) Dm7(9) F#6

rit.

20

Fm7 G7(b9)₃ C Fm7 G7 C6 B7

23

Em7(11) C7 Bb7(#11) Am7 C6 B7sus(b9) Em

accel.

26

D7(9)(13) D#7(#9) Ab7M(#5) F#7(#9)(13) G7M Em7(9) Cm(7M)(#11) C#m(7M)(#11)

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Carinhoso'. It consists of five systems of music, each with a treble clef and a 4/4 time signature. The first system (measures 14-16) features a melodic line with a triplet of eighth notes and a bass line with chords Am7(11), D7(13), G6(9), and C7(13) with a triplet. The second system (measures 17-19) includes chords F6(9), A7(b13), A7(#11), Dm7(9), and F#6, with a 'rit.' (ritardando) marking. The third system (measures 20-22) contains chords Fm7, G7(b9) with a triplet, C, Fm7, G7, C6, and B7. The fourth system (measures 23-25) features chords Em7(11), C7, Bb7(#11), Am7, C6, B7sus(b9), and Em, with an 'accel.' (accelerando) marking. The fifth system (measures 26-28) includes chords D7(9)(13), D#7(#9), Ab7M(#5), F#7(#9)(13), G7M, Em7(9), Cm(7M)(#11), and C#m(7M)(#11). The score uses various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

Carinhoso

3

28

Am D 7sus G 7M Ebm 7(9)(11) Ab 7(13) Am Ab 7(#9)(13)

31

Db 6(7M)(9)(#11) C 6(9) D 7 G 7 C 7 F/G

rit. *sf*

33

F#m 7(11) (D#) D m (add 9)

36

G 7 C C(#5) C 6 B 6(9) C#E

39

Am 7 Ab 7(13) Gm 7 C 7(b9)(#11) F 7M A 7

accel.

4

Cainhoso

42 *rit.* $Dm7C\#7$ $G(add9)/B$ $Cm7$ $Bb7(\#11)$ $C6$ $B7$ $Bb7$ $A7(\#11)$ $Dm7(9)(11)$

45 *accel.* $F7M/A$ $C7M/E$ $Dm7(9)$ $Dm7$ $Em7(11)$ $G7$

48 $F\#6$ $Fm7(11)$ $D6$ $E7sus$ $(D\#)$ Dm *accel.* 3 3

51 $G7$ Db *accel.* 3 3 3 3

54 $C6(7M)(9)(\#11)$ $C(6)(9)(\#11)$ $C6(7M)/G$ *rit.*

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Cainhoso'. It consists of five staves of music in treble clef. The first staff (measures 42-44) starts with a *rit.* marking and features complex chords like $Dm7C\#7$, $G(add9)/B$, $Cm7$, $Bb7(\#11)$, $C6$, $B7$, $Bb7$, $A7(\#11)$, and $Dm7(9)(11)$. The second staff (measures 45-47) begins with an *accel.* marking and includes chords $F7M/A$, $C7M/E$, $Dm7(9)$, $Dm7$, $Em7(11)$, and $G7$. The third staff (measures 48-50) continues the *accel.* and features $F\#6$, $Fm7(11)$, $D6$, $E7sus$, $(D\#)$, and Dm , with triplets and a *rit.* marking at the end. The fourth staff (measures 51-53) shows $G7$, Db , and triplets, with an *accel.* marking. The fifth staff (measures 54-56) concludes with $C6(7M)(9)(\#11)$, $C(6)(9)(\#11)$, and $C6(7M)/G$, ending with a *rit.* marking.

Improviso em "A Ilha"

Azul - Rosa Passos (2002)

Composição: Djavan

Guitarra: Lula Galvão

Transcrição: Victor Polo

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a series of chords and melodic lines with various techniques:

- Staff 1 (Measures 1-3):** Chords: E7sus, E7(b9), Am7, D7, C#m7, F#7. Includes a triplet of eighth notes.
- Staff 2 (Measures 4-6):** Chords: F#6, B7, Em7, Ebm7, Dm7, G7, Am7, D7. Includes a triplet of eighth notes and a sixteenth-note run.
- Staff 3 (Measures 7-9):** Chords: C#m7, F#7, F#6, B7, Em7, Ebm7, Dm7, G7. Includes a triplet of eighth notes and a sixteenth-note run.
- Staff 4 (Measures 10-12):** Chords: Am7, D7, C#m7, F#7, F#6, B7. Includes a triplet of eighth notes and a sixteenth-note run.
- Staff 5 (Measures 13-15):** Chords: Em7, Ebm7, Dm7, G7, Am7, D7. Includes a triplet of eighth notes and a sixteenth-note run.
- Staff 6 (Measures 16-18):** Chords: C#m7, F#7, F#6, B7. Includes a triplet of eighth notes.

Improviso em "A Ilha"

2

Musical score for improvisation in "A Ilha". The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of two staves of music.

The first staff (measures 17-19) features the following chord progressions: Em7, Ebm7, Dm7, G7, Am7, D7, C#m7, and F#7. The melody includes a sextuplet (6) and two triplets (3). There are also accents (>) and slurs over the notes.

The second staff (measures 20-22) features the following chord progressions: F#m7, B7, Em7, C7, F#m7, and B7. The melody includes a triplet (3) and a final double bar line.

Improviso em "Memória da Pele"

Songbook João Bosco - Vol. 1 (2003)

Composição: João Bosco/Waly Salomão

Violão: Lula Galvão

Transcrição: Victor Polo

The musical score is written in 4/4 time and consists of five staves of music. The chords and their positions are as follows:

- Staff 1: F 7M(#11), F 7M(#11), A 7M, C#7(#9)
- Staff 2: F#m 7, Fm 7, Em 7, F#7(b13), Bm 7, E7(#9)
- Staff 3: G7sus(13), G7(b9)(13), F#m 7/C#, F#m 7, Bm 7, Cm 7
- Staff 4: E7sus, F 7M(#11), F 7M(#11)
- Staff 5: A 7M, C#7(#9)

The score includes various rhythmic patterns, including triplets and accents, and ends with a final chord of C#7(#9) on the fifth staff.

Improviso em "Par Constante"

Suite Leopoldina - Guinga (1999)

Composição: Guinga
Guitarra: Lula Galvão
Transcrição: Victor Polo

Swing! $\text{♩} = \text{♩}^{-3}$

Pausa

Am7(11) Am7(7M)(11)

Am7(11) D7/A C#7/G#

Notas abafadas

D6/F# C#7/A D6/F# D7M(#11)/F#

Notas abafadas

C° E♭7/B♭

E7M(9) Dm/C C#m/B Cm/B♭

D6

2

Improviso em "Par Constante"

13 $C\#7(\#9)(\#11)$

14 $C\#m/F\#$ $A\#\phi$ Cm/F $A\phi$

16 $E7M(9)$ $Em6$ $E7M(9)$

Improviso em "Samba Novo"

Bossa da Minha Terra - Lula Galvão (2009)

Composição: Durval Ferreira

Violão: Lula Galvão

Transcrição: Victor Polo

The musical score is written in 2/4 time and consists of seven staves of music. The key signature has one sharp (F#), and the piece is in the key of D major. The score includes various chords and melodic lines with articulation marks such as accents and slurs. The chords are labeled as follows:

- Staff 1: E7(b9), Am7, Gm7
- Staff 2: C7, F7M, Dm7, G7
- Staff 3: C7M, E7(b9), Am7, D7, Dm7
- Staff 4: G7, C7M, E7(b9), Am7
- Staff 5: Gm7, C7, F7M, Dm7
- Staff 6: G7, E7, A7, Dm7, G7
- Staff 7: Eø, A7, F#ø, B7, Eø

The score also features several triplet markings (indicated by a '3' under a bracket) in the sixth staff, and various articulation marks like accents (>) and slurs throughout the piece.

Improviso em "Samba Novo"

2

36 A7 Dm7 G7 C7M E7(b9)

2º Chorus

41 Am7 Gm7 C7 F7M

46 Dm7 G7 C7M E7(b9)

51 Am7 D7 Dm7 G7 C7M

56 E7(b9) Am7 Gm7 C7

61 F7M F#6 B7 E7

66 A7 Dm7 G7 Eø A7

71 F#ø B7 Tema Eø A7 Dm7

76 G7 C7M E7(b9) Am7

Improviso em "Sambou... Sambou"

Saudade do Futuro/Futuro da Saudade - CELLOSAM3ATRIO (2014)

Composição: João Donato/João Mello

Violão: Lula Galvão

Transcrição: Victor Polo

The musical score is written in 2/4 time and consists of six staves of music. The chords and melodic lines are as follows:

- Staff 1:** F7M, D7, Gm7, C7, F7M, D7, Gm7, C7.
- Staff 2:** Cm7, F7, Bb7M, Eb7, F/A, Dm7, G7.
- Staff 3:** Gm7, C7, F7M, D7, Gm7, C7.
- Staff 4:** Cm7, F7, Bb7M, Eb7, F/A, Dm7, Gm7, C7. Includes a triplet of eighth notes.
- Staff 5:** F7M, Bm7, E7, A7M, Bm7, E7.
- Staff 6:** A7M, Cm7, F7, Bb7M, Dm7, G7.

Improviso em "Sambou... Sambou"

2

25

Gm7 C7 Gm7 C7 F7M D7 Gm7 C7

29

Cm7 F7 Bb7M Eb7 F/A Dm7 Gm7 C7

2° Chorus

33

F7M D7 Gm7 C7 F7M D7 Gm7 C7

37

Cm7 F7 Bb7M Eb7 F/A Dm7 G7

41

C7 Gm7 C7 F7M D7 Gm7 C7

45

Cm7 F7 Bb7M Eb7 F/A Dm7 Gm7 C7

49

F7M Bm7 E7 A7M Bm7 E7

