

Idiomatismo Violonístico e Construções Identitárias na Obra de Lula Galvão

Davi Melo, Marta Castello Branco

Universidade Federal de Juiz de Fora | Brasil

Resumo: Este artigo apresenta o questionamento acerca de mecanismos da cultura brasileira que determinam sua construção identitária. A partir da transcrição e análise da introdução ao arranjo de *Brigas Nunca Mais* (Tom Jobim e Vinicius de Moraes, 1959), composto para violão solo e gravado por Lula Galvão (2017), foram analisados aspectos biográficos, escolhas estéticas e idiomáticas feitas pelo violonista, com o objetivo de elucidar a relação entre ferramentas técnicas e analítico-musicais e uma possível caracterização identitária do repertório brasileiro. Nossa hipótese aponta para a compreensão dos principais recursos utilizados por Galvão em seu arranjo como: o uso da 2ª menor, rearmonizações, baixos estáticos, trechos de caráter livre e procedimentos idiomáticos no uso do instrumento como *campanellas*, escolhas de encaminhamentos harmônicos e *voicing* como elementos musicais que se relacionam diretamente à fluidez do conceito de identidade e a seu reconhecimento no contexto da música popular brasileira.

Palavras-chave: Música Popular Brasileira, Lula Galvão, Violão Solo, Arranjo musical.

Abstract: This paper examines the mechanisms of Brazilian culture, which determine processes of identity construction. Starting from the transcription and musical analysis of the introduction to the arrangement of *Brigas Nunca Mais* (Tom Jobim and Vinicius de Moraes, 1959), composed for solo guitar by Lula Galvão (2017), biographical aspects, aesthetic and idiomatic choices made by the guitarist were analysed aiming the elucidation of technical and concrete procedures in the characterization of a 'Brazilian identity' through its musical repertoire. Our hypothesis points to the understanding of the main musical resources used by Galvão in his arrangement, such as: the use of the 2nd minor, rearmonizations, static basses, passages of free character and idiomatic procedures in the use of the instrument such as bell towers, choices of harmonic routings and voicing, as being directly related to the fluidity of a non-essentialist concept of 'identity' and its recognition in the context of Brazilian popular music.

Keywords: Brazilian Popular Music, Lula Galvão, solo guitar, musical arrangement.

O presente artigo se baseia na transcrição e análise da introdução ao arranjo de Lula Galvão para a música *Brigas Nunca Mais*, composta por Tom Jobim e Vinicius de Moraes e gravada por João Gilberto em seu primeiro disco, *Chega de Saudade*, em 1959.¹ A performance para violão solo criada por Galvão foi gravada em *Um Café lá em Casa*, um programa de entrevistas apresentado pelo guitarrista Nelson Faria, em 2017.² A realização da análise musical que aqui se apresenta, permite que se observe a utilização de alguns elementos musicais que são recorrentes no arranjo. A partir desses elementos surge a proposta de compreender como Galvão utiliza diferentes recursos musicais e instrumentais na construção de uma interpretação que em diversos aspectos corresponde a mecanismos de questionamentos identitários coerentes ao contexto da música popular brasileira. Neste sentido, a opção pelo enfoque analítico-musical na introdução do arranjo é um aspecto de nossa metodologia que visa revelar a combinação de elementos próprios ao idiomatismo violonístico no contexto do repertório popular brasileiro. Seguem-se à introdução um primeiro trecho dedicado à melodia da canção e um segundo trecho de improvisação. Se o último deles possui o maior nível de virtuosismo interpretativo e o primeiro situa o ouvinte em relação ao repertório interpretado, é na introdução ao arranjo que Galvão combina elementos próprios à linguagem violonística com trechos temáticos da peça, mostrando claramente o idiomatismo instrumental como articulador do repertório e, conseqüentemente, de uma forte referência identitária em relação ao cancionário brasileiro. Nosso objetivo é compreender algumas características próprias à performance do violonista, como o uso do intervalo de 2ª menor, rearmonizações, baixos estáticos e o aproveitamento do idiomatismo do violão solo, como no caso do uso de *campanellas*,³ na escolha de cada acorde, em seu encaminhamento e *voicing*,⁴ como apresentados no arranjo, para em seguida contextualiza-los como elementos de representações identitárias, que justamente se constroem a partir de uma canção significativa ao cenário brasileiro; unindo assim inventividade e o reconhecimento de uma ‘identidade’ musical bastante difundida em território nacional.

¹ Artigo resultante de projeto de pesquisa financiado pelo programa BIC/UFJF da Pró-reitoria de Pós-graduação e Pesquisa da Universidade Federal de Juiz de Fora.

² O arranjo foi posteriormente gravado pelo violonista em seu CD *Alegria de Viver* (Galvão, 2019).

³ Recurso idiomático em que se executa uma sequência de notas escalares em cordas distintas.

⁴ Refere-se à maneira como as notas são distribuídas no acorde.

Lula Galvão é frequentemente reconhecido como um músico que trouxe uma nova face para o violão brasileiro, com seus improvisos melódicos e harmonias ricamente coloridas que são comumente associados à ideia de uma ‘brasilidade única’; o violonista tem uma bagagem ampla e diversificada, somando experiências em choro, rock, jazz e bossa nova. Por ser reconhecido como um grande violonista, compositor e arranjador, Lula Galvão passou a ser frequentemente mencionado não apenas em contextos referentes à música popular brasileira, mas também em investigações científicas e em trabalhos acadêmicos, como lê-se em Moriya (2009), Zacharias (2009), Mangueira (2016), Oliveira (2018), Polo (2018) e Polo e Nascimento (2019). No entanto, a caracterização objetiva de sua mencionada ‘brasilidade’, não deixa de se configurar como uma lacuna na literatura secundária que se dedica diretamente à descrição do fazer musical de Lula Galvão. Inúmeras caracterizações de sua linguagem ‘essencialmente brasileira’ passam ao largo do questionamento identitário acerca do que seria esta mesma ‘brasilidade’. Neste sentido, o presente trabalho tem como objetivo relacionar a investigação de uma construção identitária nacional (BARBATO, 2014; MARQUES; DOMINGUES, 2014, NETO, 2015; PEREIRA, 2016) à análise musical da obra mencionada, contemplando assim o idiomatismo violonístico e a escolha de recursos pelo intérprete como elementos técnico-analíticos que venham a elucidar a descrição de um fenômeno musical como ‘brasileiro’.

A estrutura deste trabalho contempla uma breve introdução à biografia de Galvão e um pouco de sua trajetória como músico profissional, seguida da análise do arranjo para violão solo, demonstrando como ele utiliza o intervalo de 2ª menor em *campanellas* e *plaquê*,⁵ o uso do baixo estático, que é uma ferramenta presente em praticamente metade da peça, o aproveitamento da ressonância e a compreensão de como ele cria suas estruturas de rearmonização. Feita esta análise, serão apresentadas as formas como Lula Galvão utiliza desses elementos musicais para construir seu arranjo. A partir da consideração dos elementos musicais e idiomáticos do violão, assim como de seu emprego no arranjo, nos dedicaremos à discussão acerca de questões identitárias, que atuam na construção da ideia de um idiomatismo violonístico brasileiro. Por fim, encontram-se as considerações finais deste artigo, que discorrem sobre a identificação técnica de padrões que o

⁵ Refere-se às notas de um acorde quando tocadas de forma simultânea.

violonista utiliza como parte de seu vocabulário musical e sua compreensão como expressão identitária ‘brasileira’.

2. Biografia e breves relatos históricos

Luís Guilherme Farias Galvão nasceu em Brasília, no ano de 1962 e iniciou sua carreira artística na mesma cidade, como músico e arranjador. O violonista cresceu em um ambiente cercado de músicos, destacando-se três de seus irmãos: Sergio Galvão (saxofonista e flautista), Carlos Galvão (baixista, compositor e arranjador) e Zequinha Galvão (baterista). Iniciando seus estudos aos 18 anos, tendo aulas particulares de violão com Luciano Fleming, o músico ingressou na Escola de Música de Brasília, onde estudou com Paulo André Tavares. Naquela época, seu estudo incluía o repertório de caráter erudito, como a obra dos compositores: Leo Brouwer, Fernando Sor, Carulli e Matteo Carcassi e também a música popular brasileira. Além de seus estudos em aulas regulares, Lula Galvão buscou outras formas de adquirir conhecimento musical, e fez parte de seu aprendizado a audição de discos e a compreensão da relação entre melodias e acordes. O músico gravou seu primeiro CD, *Curare* (1991), ao lado da cantora e compositora Rosa Passos.

Em 1998, a Revista *Guitar Player* elegeu os dez melhores violonistas e guitarristas brasileiros do ano: Lula Galvão estava entre eles com a sua composição *A Donzela e o Cangaceiro* (*Guitar Player*, 1998). Sua penetração no cenário da música popular brasileira pode ser observada através da participação em inúmeros shows e gravações de artistas reconhecidos no contexto de tal repertório, como: Caetano Veloso, Guinga, Fátima Guedes, Rosa Passos, Joyce, Gal Costa, Ivan Lins, Chico Buarque, Zé Renato, Cláudio Roditi, Paula Morelenbaum, Jaques Morelenbaum, Ron Carter, Wagner Tiso, Edu Lobo, João Donato, Henri Salvador, Kenny Barron, Kenny Rankin, Leila Pinheiro, Chano Domínguez, Frank Gambale, Nana Caymmi e Beth Carvalho. Atualmente, Lula Galvão realiza apresentações com o *Cello Samba Trio* e ministra workshops.

A biografia de Lula Galvão, sua escolha pelo violão como instrumento principal e a construção de uma carreira no contexto da música popular brasileira são elementos que usualmente fundamentam o discurso sobre a ‘brasilidade’ de sua obra performática. Neste sentido, a literatura secundária acerca de sua obra se baseia principalmente no conceito de um ‘local de origem’ da

expressão musical e do músico como indivíduo, para caracterizar o proclamado ‘caráter musical brasileiro’. No entanto, tais observações se mostram fortemente limitadas na medida em que desconsideram o fato de que “termos de engajamento cultural, tanto antagônicos quanto afiliativos, são produzidos performativamente” (BHABHA, 1994, p. 2, tradução nossa).⁶ Neste sentido, tais discursos (e a literatura secundária como um todo) reafirmam uma ilusão essencialista acerca da música e ainda a projetam publicamente ao se divulgarem pela sociedade como um todo. Mas como “a articulação de identidades é sempre uma “negociação complexa e contínua” (BHABHA, 1994, p. 2, tradução nossa),⁷ apresenta-se a necessidade de se investigarem mecanismos performáticos que demonstrem um engajamento cultural nas performances de Lula Galvão. Nossa hipótese é de que o idiomatismo violonístico cercado de inventividade e da relação com o repertório brasileiro, estabeleça uma referência simbólica entre ‘ícones’ musicais e sua fruição presente. Compreendemos aqui o termo ‘ícone’ a partir de sua utilização pela semiótica, como representação de um objeto, pessoa, área ou domínio, neste caso o conjunto cultural e o coletivo humano reconhecido como pertencente a uma ‘identidade brasileira’, e o processo interpretativo em que este ícone passa a significar ou substituir aquilo que representa.

Tal hipótese permite-nos aprofundar o questionamento acerca da obra de Galvão como representante de uma ‘brasilidade’ musical que vá muito além de uma ‘origem cultural’ e que comprove a importância de estudos de caso como ferramentas que suportem outras investigações de artistas e obras brasileiras. Basear caracterizações da música popular brasileira em falácias essencialistas significa distanciar as mesmas de suas representações essencialmente técnicas e musicais, para reproduzir discursos vazios que não se baseiam na música como disciplina e nem em seus dados objetivos e concretos. No caso da interpretação de Galvão os mesmos não só estão presentes de forma elaborada e clara, mas também fundamentam sua performance de forma consistente. Neste sentido, a análise musical fundamenta o discurso sobre construções identitárias e retira sua discussão de um âmbito puramente abstrato para inseri-lo em uma dinâmica de fortalecimento da música como objeto epistêmico, diretamente relacionado aos fluxos culturais e sociais. No curso de nossa

⁶ “Terms of cultural engagement, whether antagonistic or affiliative, are produced performatively” (BHABHA, 1994, p. 2). Todas as traduções são dos autores do presente trabalho, exceto quando indicado diferentemente.

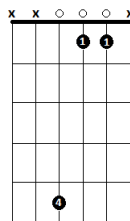
⁷ The articulation of identities is always “a complex, on-going negotiation” (BHABHA, 1994, p. 2).

investigação, nos ateremos a seguir à análise musical e aos usos de recursos violonísticos e idiomáticos por Lula Galvão para a seguir relacioná-los à discussão sobre a construção identitária.

3.1 Análise Musical: O uso do intervalo de segunda menor

Tomando o percurso biográfico de Galvão como fundamento, ressaltamos dois aspectos metodológicos determinantes à abordagem do estudo de caso em questão: em primeiro lugar, a análise melódica e harmônica, a grafia musical e o uso de termos próprios ao repertório erudito ocidental são essenciais à análise musical da obra em questão e em segundo lugar, a nomenclatura e a abordagem de montagens de acorde comuns a repertórios jazzísticos, de música popular brasileira e rock revelam usos do violão que precisam também ser analisados. Neste sentido, nos valem de ambas as linguagens analíticas com o intuito de abordar questões idiomáticas do violão aplicadas ao repertório brasileiro e, sobretudo, às soluções aplicadas à sua performance. Ao analisar o caminho harmônico que Lula Galvão percorre na criação do arranjo de *Brigas Nunca Mais*, percebe-se desde seu início, que o intervalo de 2ª menor aparece com bastante frequência, através de uma fôrma específica de mão esquerda na execução de diferentes acordes: menor, dominante e maior. Esta variedade de empregos do intervalo é relatada por Polo e Nascimento (2019) e o próprio violonista a confirma em entrevista a Nelson Faria: “pode ser dominante alterado, o dominante sem alteração, o menor, o meio diminuto [...]” (FARIA, 2017). Galvão faz o uso deste *voicing* intercalado em *campanellas*, arpejos ou em *plaquê*. O acorde poderá assumir diferentes tipologias dependendo da nota de função fundamental. O exemplo abaixo demonstra a fôrma em relação ao braço do instrumento (podendo ser transposto para outras regiões):

FIGURA 1 – Fôrma do acorde comumente utilizada por Lula Galvão, com intervalo de 2ª menor entre as vozes.



Fonte: autor.⁸

⁸ Todas as imagens apresentadas no presente trabalho foram criadas por seus autores.

Ao observar esta fôrma, percebe-se o intervalo de 2ª menor entre as cordas 4 e 3, e um intervalo de 3ª maior entre as cordas 3 e 2. O arranjo para violão transcrito abaixo tem caráter *ad-libitum*⁹ e apresenta a canção na tonalidade de Lá maior.

EXEMPLO 1 – Brigas Nunca Mais (c. 1 – 4)

Fonte: autor.

Na cor vermelha está a melodia e na cor azul as segundas menores que Lula utiliza em *campanellas*. Neste exemplo todas as *campanellas* são executadas da segunda para a terceira semicolcheia do compasso, e também da 3ª corda (Sol) para a 4ª corda (Ré).

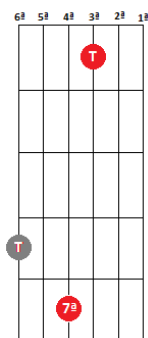
No primeiro compasso, a 2ª menor parte do 1º grau (Lá) para o 7º grau (Sol#). Na aplicação sobre o acorde maior, além da 7ª há também a 6ª que está sendo mantida na melodia na primeira corda e posteriormente como parte da harmonia no segundo tempo do compasso. No segundo compasso, a 2ª menor parte do 3º grau (Si#) para o #9º grau (Lá##). Nesta aplicação sobre acorde dominante alterado, há tensões de #9ª no acompanhamento e b13 que está soando no baixo. No terceiro compasso, a 2ª menor parte do 1º grau (Sol) para o 7º grau (Fá#). Sendo aplicado em acorde maior, há tensões da 6ª que estão tanto no baixo quanto no acompanhamento. No quarto compasso, a 2ª menor parte do 3º grau (Lá#) para o #9º grau (Sol##). Nesta aplicação de acorde dominante alterado ele utiliza a mesma ideia do segundo compasso, acrescentando tensões #9 no acompanhamento e b13 que está sendo mantida na melodia.

Fazendo uma comparação entre alguns acordes é notável que o padrão do *voicing* é idêntico, mesmo sendo acordes com funções diferentes. Vejamos: na harmonia de A6 (c.1) e G7M (c.3), ambos

⁹ O termo significa “à vontade” e pode ter usos distintos na música, mas neste caso, trata-se do andamento escolhido pelo intérprete e da forma como o trecho deve ser tocado.

acordes maiores, a 2ª menor é executada do 1º grau para o 7º grau, da 3ª corda para a 4ª corda realizando uma *campanella*.

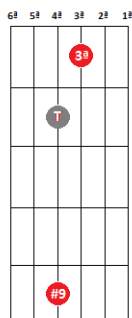
FIGURA 2 – *Shape*¹⁰ do *voicing* em comum executado por Lula Galvão, com o intervalo de 2ª menor. Obs: A tônica (T) na cor cinza, está inserida no desenho apenas como forma de referência do baixo.



Fonte: autor.

Na harmonia de G#7 (c.2) e F#7(b13) (c.4), ambos com a função de dominante alterado, a 2ª menor é executada do 3º grau para o #9º grau, da 3ª corda para a 4ª corda realizando uma *campanella*.

FIGURA 3 – *Shape* do *voicing* em comum executado por Lula Galvão, com o intervalo de 2ª menor. A tônica (T) representada na cor cinza está inserida no desenho apenas como forma de referência.



Fonte: autor.

No exemplo abaixo (c. 5 – 6), a cor vermelha é a melodia e a cor azul são as 2ª's menores. Nestes compassos Galvão altera a maneira de expor o intervalo de 2ª menor de *campanella* para a execução em *plaquê*.

¹⁰ Refere-se à forma de se organizar as notas de uma escala em determinada região do instrumento.

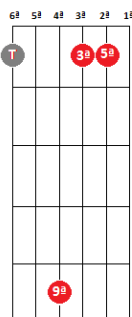
EXEMPLO 2 – Brigas Nunca Mais (c. 5 – 6).



Fonte: autor.

Neste exemplo, as 2^{as} menores são executadas na segunda e na terceira semicolcheia do compasso, na 3^a corda (Sol) e na 4^a corda (Ré). Em Bm7(9), a 2^a menor soa da 3^a (Ré) por cima da 9^a (Dó#). E em Gm6, da 3^a (Sib) por cima da 9^a (lá), ambos com a mesma construção melódica. Nos compassos 5 e 6 temos o mesmo padrão de *voicing*:

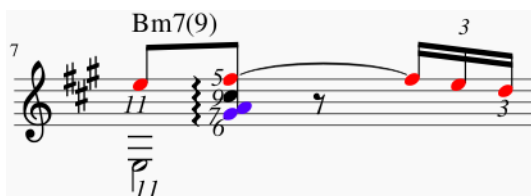
FIGURA 4 – *Shape* do *voicing* em comum executado por Lula Galvão, com o intervalo de 2^a menor. A tônica (T) representada na cor cinza está inserida no desenho apenas como forma de referência do baixo.



Fonte: autor.

No sétimo compasso, observa-se a melodia destacada na cor vermelha e a 2^a menor na cor azul.

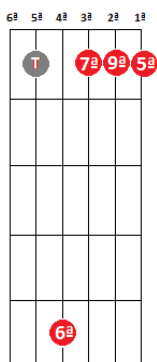
EXEMPLO 3 – Brigas Nunca Mais (c. 7).



Fonte: autor.

É importante observar que Lula Galvão utiliza a mesma fôrma de *voicing*, porém em casas e sonoridades diferentes, o que será abordado em detalhes no item *Rearmonização*. Porém destaca-se aqui o uso da 2ª menor, que em acordes Xm7, usualmente soa como a 9ª acima da 3ª, como no caso anteriormente apresentado (c. 5 – 6), mas aqui, a 2ª menor soa com 6ª (Sol#) acima da 7ª (Lá), o que se deve ao fato de que ele precisa sustentar a melodia (nota Fá#) até as tercinas.

FIGURA 5 – *Shape* do *voicing* em comum executado por Lula Galvão, com o intervalo de 2ª menor. A tônica (T) representada na cor cinza está inserida no desenho apenas como forma de referência do baixo.



Fonte: autor.

3.2 O uso do baixo estático

EXEMPLO 4 – Brigas Nunca Mais (c. 1 – 8).

Fonte: autor.

Do primeiro ao nono compasso, Lula Galvão utiliza a 6ª corda solta (Mi) como um baixo estático, e também para aproveitar a ressonância do violão. Ao utilizar o baixo desta maneira, ele tem a liberdade de criar nuances diferentes e climas contrastantes, pois não precisa pressionar nenhuma nota do baixo com a mão esquerda. Ora ele utiliza o baixo com notas em comum ao acorde, ora ele utiliza o baixo como tensão.

3.3.1 Rearmonização

A estética do arranjo de Galvão faz uso de muitas rearmonizações que privilegiam tensões e realiza constantemente harmonizações em blocos semelhantes aos de guitarristas de *jazz*, especialmente ligados à técnica de *chord melody*.¹¹ A maneira como o violonista escolhe alguns elementos estéticos em sua performance está intrinsicamente ligada ao fato “(...) do músico 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, p.19).

Vale ressaltar que, por se tratar de uma música popular, a utilização de alguns procedimentos técnicos e estéticos pode gerar grande surpresa para o ouvinte já habituado à peça apresentada. Neste caso, o ouvinte reconhece a melodia em meio a outros elementos inusitados que causam surpresa, estranheza ou admiração.

Ao criar uma rearmonização, atua diretamente sobre a performance em um sentido estético e técnico. As implicações de natureza técnica estão relacionadas às substituições de acordes com o emprego dos seus relativos e/ou a utilização de outros acordes que não são os originais, contendo as notas da melodia, porém assumindo uma outra função dentro da harmonia. Por outro lado, ao adicionar acordes à harmonia original, resulta em mudanças de função da harmonia e o emprego de acordes que substituem as dominantes e os subdominantes originais, como detalharemos na seguinte seção.

¹¹ Execução simultânea de melodia e harmonia. Nesta 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, p. 26).

3.3.2 Rearmonizando por compassos

EXEMPLO 5 – Brigas Nunca Mais (c. 3).

Fonte: autor.

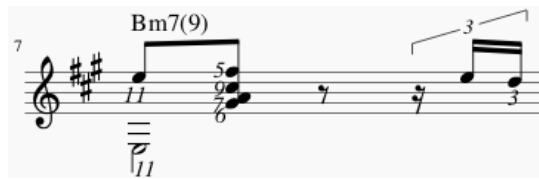
No segundo tempo do terceiro compasso, Lula Galvão acrescenta apenas uma nota ao acorde que muda a sua sonoridade, ele utiliza a 5ª aumentada (Ré#). O acorde, que é um G7M, passa a ser um G7M(#5). Pensada melodicamente, esta mesma nota faz parte do contracanto descendente do acompanhamento, partindo da nota “Sol” em direção descendente ao “Ré#”.

EXEMPLO 6 – Brigas Nunca Mais (c. 5 – 6).

Fonte: autor.

No quinto e sexto compassos pode-se ler um formato de *voicing* idêntico aos acordes de Bm7 e Gm6, como apresentado anteriormente no segundo exemplo do item 3.1 *Segunda Menor*. Seguindo a cor azul, em destaque, a única mudança de nota dentro da harmonia deste exemplo é da 9ª para a 7ªM e depois para a tônica. Desta maneira, temos uma rearmonização dentro de um único compasso criando a seguinte sequência harmônica: Xm9, Xm7M, Xm. Ao inserir um acorde Xm7M, o violonista migra de uma escala menor natural para menor harmônica ou melódica, e depois retornando para a natural.

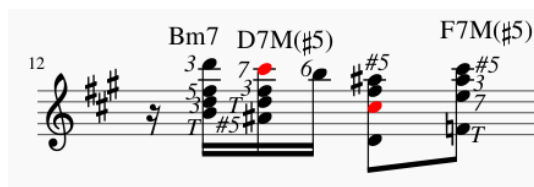
EXEMPLO 7 – Brigas Nunca Mais (c. 7).



Fonte: autor.

Exclusivamente neste compasso, Galvão realiza o mesmo *voicing*, porém com uma função diferente. Na versão de Chediak (1990, p. 66), o acorde é um Bm7(9), porém a forma como ele apresenta esse acorde soa diferente, já que não há a 3ª do acorde (nota “Ré”), demonstrando se o acorde é maior ou menor, e as tensões que ele adiciona são 9ª, 6ª e 11ª. Ao analisar especialmente este acorde, pode-se dizer que ele poderia ser um A7M com a 5ª no baixo e tensões de 6ª e 7ª. Considerando que o violonista omite duas notas de suma importância para a harmonia (tônica e 3ª), pode-se subentender a rearmonização deste compasso de Bm7(9) para A7M, sendo que a única mudança do *voicing* é a posição da casa do instrumento.

EXEMPLO 8 – Brigas Nunca Mais (c. 12).



Fonte: autor.

Galvão escolhe omitir algumas notas da melodia neste compasso (c. 12) e usa desta possibilidade para rearmonizar o trecho utilizando a progressão de Xm7 – X7M(#5). O acorde D7M(#5) é executado com a 5# no baixo e a 7ª (cor vermelha) na ponta, sendo que a 7ª vai para a 6ª e posteriormente em *Drop*¹² com o “Ré” no baixo e a #5 na ponta, seguindo para um F7M(#5).

¹² Refere-se aqui a uma posição fechada em que se “derruba” (*drop*) uma das notas para uma oitava abaixo.

EXEMPLO 9 – Brigas Nunca Mais (c. 15).



Fonte: autor.

A maneira como ele rearmoniza este compasso é muito parecida com a do quinto compasso, a diferença está na sequência harmônica, pois agora temos: $Xm9 \rightarrow Xm \rightarrow Xm7M$. No mesmo compasso, a sequência da quarta corda (Ré) é: $9^a - 7^aM - T$.

EXEMPLO 10 – Brigas Nunca Mais (c. 5).



Fonte: autor.

Já no décimo quinto compasso, a sequência da quarta corda (Ré) é: $9^a - T - 7^aM$.

EXEMPLO 11: Brigas Nunca Mais (c. 15).



Fonte: autor.

EXEMPLO 12 – Brigas Nunca Mais (c. 16 – 17).



Fonte: autor.

No décimo segundo exemplo, o violonista termina realizando uma preparação, utilizando a inclusão de uma forma de desenho, partindo do C passando por Bb e finaliza com um Ab7M. Observe-se aqui, que a 2ª menor está presente em Ab7M. Na versão difundida por Chediak (1990, p. 66) temos uma sequência: ii V I, sendo que o ii está no décimo quinto compasso, enquanto V e I estão nos dois compassos seguintes, mas Lula Galvão faz algumas alterações, pois no décimo quinto compasso temos o ii sendo Bm7 e Bm7M, no décimo sexto compasso temos E7(#5) como dominante, onde ele aproveita o segundo tempo do compasso e utiliza uma sequência descendente, partindo da 5ª# de E7 que é o B# até chegar no Ab7M. Além disso, Galvão valoriza a dominante, aumentando um compasso, algo que não é comum, porém como se trata de um caráter *ad libitum*, além de valorizar a sequência descendente, ele também ressalta a 2ª menor. No décimo oitavo compasso temos a tônica dando seguimento ao retorno da parte A. Até o vigésimo sexto compasso, o violonista reproduz a mesma sequência sem variações.

EXEMPLO 13 – Brigas Nunca Mais (c. 24 – 28).

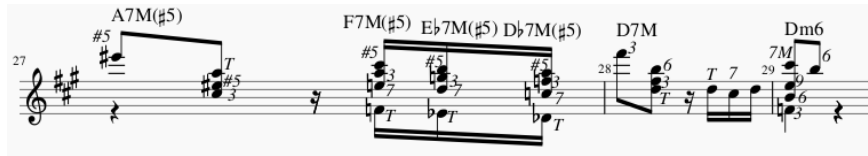
Fonte: autor.

No segundo tempo do vigésimo sétimo compasso a melodia é harmonizada com um acorde com a 5ª aumentada e 7ª Maior. Existe um padrão na utilização dos acorde X7(#5) e X7M(#5), como se vê, respectivamente, nos exemplos a seguir:

EXEMPLO 14: Brigas Nunca Mais (c. 16 – 18).

Fonte: autor.

EXEMPLO 15 – Brigas Nunca Mais (c. 27 – 28).



Fonte: autor.

Em um acorde X7M(#5) ou X7(#5), Galvão utiliza o #5 do acorde e faz uma sequência descendente até chegar meio tom abaixo da nota do próximo acorde. A única diferença é que no acorde X7(#5) ele usa tríades ou tétrades maiores, já em um acorde X7M(#5) ele usa acordes alterados.

3.3.3 Rearmonizando com *chord melody*

Ao atribuir as notas da melodia como acordes, essas notas deixam de ser pertencentes ao acorde do compasso, e passam a assumir uma nova função dentro da harmonia. Nestes exemplos, além de Galvão utilizar uma opção estética e técnica (*chord melody*), é comum o uso de empréstimo modal e substituição da dominante.

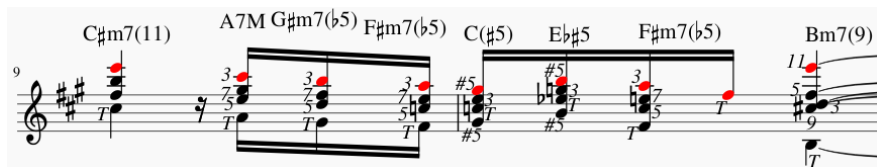
EXEMPLO 16 – Brigas Nunca Mais (c. 8 – 9).



Fonte: autor.

Neste exemplo Lula Galvão executa a música em *chord melody* em *plaquê*. Na melodia deste exemplo temos as notas: Si, Dó#, Ré, Mi, em uma melodia ascendente. Para cada nota ele cria um acorde, no Si ele utiliza um acorde G#º, no Dó# ele utiliza um acorde C#7, no Ré ele utiliza um acorde Bº e no Mi ele utiliza um acorde quartal.

EXEMPLO 17 – Brigas Nunca Mais (c. 9 – 10).

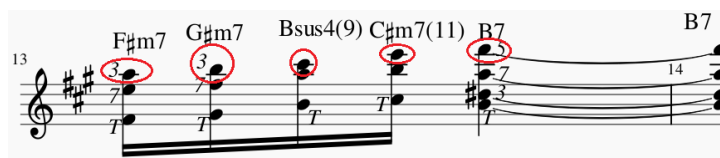


The image shows a musical score for two measures, measures 9 and 10. Measure 9 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The first chord is C#m7(11), with the melody note C# on the first string, first fret, circled in red. The second chord is A7M, with the melody note A on the second string, second fret, circled in red. The third chord is G#m7(b5), with the melody note G# on the third string, third fret, circled in red. The fourth chord is F#m7(b5), with the melody note F# on the fourth string, fourth fret, circled in red. Measure 10 starts with a bass clef and a key signature of two sharps. The first chord is C(#5), with the melody note C# on the first string, first fret, circled in red. The second chord is Eb(#5), with the melody note Eb on the second string, second fret, circled in red. The third chord is F#m7(b5), with the melody note F# on the third string, third fret, circled in red. The final chord is Bm7(9), with the melody note B on the fourth string, fourth fret, circled in red. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and 'T' for thumb.

Fonte: autor.

Utilizando o mesmo procedimento de harmonizar a partir da melodia com *chord melody*, Galvão cria várias camadas dentro destes dois compassos. No nono compasso, as notas da melodia são empregadas como a terça do acorde. Temos o Dó# em A7M, o Si em G#m7(b5) e o Lá em F#m7(b5). No décimo compasso, os dois primeiros acordes são X(#5), porém a melodia está na #5 do acorde. Temos o Sol# em C(#5) e o Si em Eb(#5). Após os acordes X(#5), é utilizado um acorde meio diminuto com a terça na melodia em direção à tônica, de Lá para Fá#, finalizando o décimo compasso com Bm7(9). Na gravação (Galvão, 2017), primeiramente é tocada a nota da melodia Mi e depois há um arpejo sobre o acorde, sendo importante notar que o mesmo *voicing* do Xm7 é tocado, porém desta vez, ele não faz uso do baixo estático. Ele usa a tônica como baixo, por já estar rearmonizando cada nota por acorde, o que faz com que o ouvido perca a sensação do baixo estático sendo soado. Agora ele prefere usar a tônica para evidenciar o acorde.

EXEMPLO 18 – Brigas Nunca Mais (c. 13).



The image shows a musical score for two measures, measures 13 and 14. Measure 13 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The first chord is F#m7, with the melody note F# on the fourth string, fourth fret, circled in red. The second chord is G#m7, with the melody note G# on the third string, third fret, circled in red. The third chord is Bsus4(9), with the melody note B on the second string, second fret, circled in red. The fourth chord is C#m7(11), with the melody note C# on the first string, first fret, circled in red. The fifth chord is B7, with the melody note B on the second string, second fret, circled in red. Measure 14 continues with the B7 chord, with the melody note B on the second string, second fret, circled in red. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and 'T' for thumb.

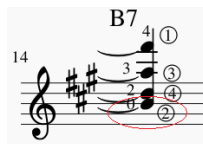
Fonte: autor.

No décimo terceiro compasso, Galvão volta a harmonizar à partir da melodia, sendo as duas primeiras notas a 3ª do acorde, nota Lá de F#m7 e Si de G#m7 e, em seguida, ele utiliza o acorde quartal na nota Lá de B quartal e Mi de C# quartal, finalizando este compasso com B7 com a nota Fá# na melodia.

3.4 Aproveitamento da Ressonância

Considerando que o violão é afinado em 4^{as} justas, com exceção da 3^a para a 2^a corda, em que se tem uma 3^a maior, existem tonalidades que favorecem ou não o idiomatismo do instrumento, pois uma tonalidade com um número maior de sustenidos (#) ou bemóis (b), pode dificultar a execução através da perda de cordas soltas. No exemplo abaixo há apenas uma nota que pode soar em corda solta.

EXEMPLO 19 – Brigas Nunca Mais (c. 14).



Fonte: autor.

Neste exemplo observa-se a relação direta de Lula Galvão com o idiomatismo de seu instrumento. A nota Si está com a digitação como corda solta. Ele poderia tocar esta nota na oitava acima formando um *Drop* com baixo na terça, mas ele prefere utilizar o Si como corda solta para aproveitar a ressonância do instrumento.

4. Resultados e discussões

Percebe-se que o *voicing* de 2^a menor é sempre o mesmo, Lula Galvão apenas parte de diferentes posições do braço. Como foi citado no item 3.1 *Segunda menor*, as palavras de Galvão na entrevista a Nelson Faria, comprovam a utilização do acorde maior, menor, dominante alterado ou meio diminuto. Em um primeiro exemplo, se o acorde for X_m7 teremos duas situações possíveis: o intervalo de 2^a menor soará entre a 9^a e a 3^a, ou o intervalo de 2^a menor soará entre a 6^a e 7^a. Na primeira situação ele poderá ter no *voicing*: (T), 9^a, 3^a e 5^a. Na segunda situação ele poderá ter no *voicing*: (T), 9^a, 5^a, 6^a, 7^a. Em um segundo exemplo, se o acorde for X7, nesta fôrma ele fica mais compacto do que os demais, mas pode adicionar: b9, #9, 3^a, b13. Sendo que o b9 poderá ser tocado na 1^a ou 6^a corda. Se o acorde for X7M, dentro da fôrma ele poderá adicionar T, 9^a, 3^a, 6^a e 7^a.

Observe-se que ele pode usar esta fôrma e o caso da $Xm7$, e ainda assim obterá a mesma sonoridade. O que acontece no sétimo compasso, quando a harmonia original apresenta um $Bm7(9)$, mas a sonoridade que Lula Galvão demonstra ao tocar esse *voicing* no arranjo é de um acorde maior.

Na exploração dos recursos de harmonização por Lula Galvão, foram examinados acordes pertencentes à harmonia original, como a criação de *voicings* e contrapontos realizados pelo violonista. Pode-se destacar a utilização da 2ª menor em diferentes formas: No acorde $X6$ ou $X7M$, a utilização do *voicing* é igual, a 2ªm está entre a 7ª e T. No acorde $X7$ (dominante), a 2ª menor está entre a #9ª e a 3ª. No acorde $Xm7$, a 2ª menor está da 9ª para a 3ª, com exceção do sétimo compasso, onde a 2ª menor está da 6ª para a 7ª, porém a utilização do *voicing* é a mesma.

Galvão aproveita de algumas características exclusivas do instrumento, como a ressonância, e utiliza a nota Mi (6ª corda solta), para dar fluência aos *voicings* e prosseguimento aos caminhos harmônicos. Ao aproveitar a ressonância, o violonista fica livre para criar seu arranjo fazendo o uso desta ferramenta por praticamente metade do arranjo. Quando há um compasso com um acorde $Xm7$ ou $Xm6$, Galvão colore a harmonia com um acorde como $Xm7M$, modulando para uma escala menor melódica ou harmônica. Em alguns casos, onde se tem $X7$ (dominante), ele utiliza o acorde diminuto como acorde de passagem como, por exemplo, no oitavo compasso. Quando se tem $X7(\#5)$, a exemplo do décimo sexto compasso, ele utiliza a #5 do acorde e faz uma sequência descendente, partindo do V/V até meio tom abaixo do próximo acorde. Ele repete esta mesma sequência em acordes $X7M(\#5)$, como no vigésimo sétimo compasso.

5. Considerações Finais

O presente artigo teve como intuito analisar e compreender parte do vocabulário musical de Lula Galvão. A partir da transcrição e do estudo da introdução ao arranjo para violão solo de *Brigas Nunca Mais*, obteve-se como resultado a observação de certos padrões de *voicing* que aparecem repetidos em diversos momentos e revelam a relação intrínseca entre idiomatismo instrumental e expressão musical. A afinação do violão não facilita a criação de *voicings* com 2ª menor, porém Galvão desenvolveu esta técnica não só adicionando a 2ª menor, mas também a 9ª e 6ª dentro de acordes específicos, o que implica na aquisição de uma técnica elaborada de mão esquerda e as harmonias

escolhidas por Lula Galvão consistem na ampla exploração de tensões nos acordes apresentados. Podemos concluir que o violonista utiliza uma harmonia elaborada e com uma ampla gramática dissonante. O intervalo de 2ª menor em diversos tipos de acordes é um reflexo de uma escolha de determinada sonoridade que demonstra não só uma fôrma para o *voicing*, mas uma escolha consciente sobre qual nota terá seu destaque. O uso do baixo estático também demonstra o domínio do músico sobre esta função, pois ao utilizar desta ferramenta por metade da música, ele demonstra a escolha deliberada sobre cada sonoridade, sem deixar o ouvinte com uma sensação entediante ou cansativa, devido à repetição da técnica. Isso já demonstra parte do vocabulário musical que Lula Galvão carrega consigo, mas a este se soma um grande conhecimento teórico aplicado às rearmonizações, pois através da maneira como ele as utiliza, torna-se nítida a complexidade de seu arranjo para violão solo.

A exploração do idiomatismo violonístico que se ouve no arranjo, somado à escolha instrumental (violão solo) e ao repertório (*Brigas Nunca Mais*) corrobora para a contribuição de Lula Galvão no estabelecimento de um ícone do repertório brasileiro que serve à fruição presente de sua performance. A canção *Brigas Nunca Mais*, desde sua gravação por João Gilberto (1959), se configurou como uma obra icônica do cancioneiro brasileiro, cuja apreciação pelo público geral também revela a centralidade do poema de Vinicius de Moraes. A relação da obra com a bossa nova e, posteriormente com a interpretação de Elis Regina e Tom Jobim em *Elis e Tom* (1974), configura em torno da canção o caráter de um ícone historicamente revisitado e presentificado por diferentes performances, em cujos ciclos temporais e de época também se encontra a versão de Lula Galvão para violão solo, entre diversas outras.¹³ Curiosamente, para o público geral brasileiro e para os que compreendem a língua portuguesa, a versão instrumental continua a fazer referência ao poema, devido à sua penetração e difusão como representante da bossa nova e do cancioneiro brasileiro como um todo.

Assim, a interpretação de Galvão contempla todos os elementos fundamentais para a construção simbólica de uma possível ‘brasilidade’: ela se vale de um ícone do repertório popular, *Brigas Nunca Mais*, para justamente revisitá-lo de forma própria, o que inclui sua criatividade e

¹³ Outras versões da canção incluem as gravações de Vera Lucia, no LP *Confidências* (1960), Joyce, no CD *Songbook Tom Jobim* (1996) e Gal Costa, no CD *Gal Costa canta Tom Jobim* (1999).

inventividade pessoais nesta construção. Trata-se de um procedimento bastante comum à música popular brasileira, que tanto sustenta, quanto é sustentado pela forma arranjo, como possibilidade de criar “variações” sobre um tema dado — tanto em um sentido musical, quanto figurativo: como uma cultura que se mantém presente revisitando um material básico formante da mesma. No caso da música, os arranjos não só tratam de forma criativa o que é dado, como reafirmam a importância de certos temas e canções para o reconhecimento que uma cultura faz de si mesma. Ao mesmo tempo, a interpretação criativa que se dá através de um arranjo, se configura como um fluxo cultural, como uma transformação que atualiza e presentifica a expressão cultural de forma a desafiar qualquer intuito essencialista em relação a esta mesma cultura. A inventividade que se dá através da forma ‘arranjo’ é também presentificação e partilha do material musical comum a um dado grupo humano, neste caso, o repertório musical brasileiro. No caso específico de Galvão, é essencial observar a relação entre idiomatismo e performance como elemento desta inventividade. Muito curiosamente, o uso preciso de técnicas violonísticas que pareceriam “complexas” ou até irreconhecíveis para um público leigo, justamente atuam como expressão de uma performance nova e inventiva que é sim reconhecida como tal por este mesmo público.

Neste sentido, em sua *Fenomenologia do Brasileiro* (1998), Vilém Flusser apresenta a construção de ícones próprios à cultura brasileira em forma de processo e fruição: “A cultura fundamental não resulta apenas em obras, mas também em personagens características da cultura, prova que se trata de autêntica cultura” (p. 63), sua construção se relaciona diretamente à inventividade e à possibilidade de transformações de ícones e personagens representativos de uma cultura, que atuam como interfaces entre indivíduos e formações culturais abstratas como o conceito de brasilidade. Ao ser preenchida com a experiência que se dá na fruição artística, esta interface se torna o fundamento necessário à relação do indivíduo com sua própria cultura, não como cópia, ou tentativa de autolegitimação, mas como presentificação do material cultural. Assim, expressões culturais provam também a importância de estudos de caso como formas de se tornarem concretas certas concepções que, ainda que sejam muito difundidas, não se apoiam em elementos ou desenvolvimentos concretos daquela mesma cultura à qual se referem.

Assim como Flusser, também o poeta Ferreira Gullar apresenta a realidade brasileira como o fundamento para a construção dinâmica de seu patrimônio artístico, o que se dá através de constantes

processos de presentificação e revisitas, como aqueles realizados tanto pela performance musical, quanto pela forma ‘arranjo’:

Não se trata, evidentemente, de uma cultura brasileira. Não se trata, evidentemente, de uma cultura própria, especificamente nacional, mas *cultura brasileira* no sentido de aglutinação dinâmica de elementos reelaborados que, através das décadas, se mantêm ligados e ativos numa interação capaz de responder ao presente e ajudar na sua formulação (GULLAR, 1978, p. 46, grifo do autor).

Concluimos, por fim, que a ‘brasilidade’ associada à obra de Lula Galvão se baseia no tripé: referência, inventividade e fruição, na medida em que parte de um repertório reconhecido, o reelabora a partir do uso idiomático de seu instrumento e assim o torna presente para o público atual, em um processo que seguramente não só se associa ao repertório brasileiro como forma identitária, mas que igualmente garante sua fruição.¹⁴

REFERÊNCIAS

- BARBATO, Luis Fernando Tosta Barbato. A Construção da identidade nacional brasileira: necessidade e contexto. *Revista Eletrônica História em Reflexão*, Vol.8 (15), 2014.
- 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*. 2012. 285p. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2012.
- BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994.
- CHEDIAK, Almir. *Tom Jobim. Songbook*. Vol. 1, Rio de Janeiro: Lumiar, 1990, pp. 66-67. Partitura.
- FARIA, Nelson. *Brigas Nunca Mais*. Tom Jobim/Vinicius de Moraes (compositor); Lula Galvão (interprete, violão). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=K2N3oC8psGI>> Acesso em 5 de fevereiro de 2020.
- FARIA, Nelson. *Um Café Lá em Casa*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCC8sjLWfha4fPIgQXIT5tcQ>>. Acesso em 16 de agosto de 2020.
- 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 de Junho de 2020.

¹⁴ Os autores agradecem à *Revista Vortex* pela leitura e pelos comentários de seus editores e pareceristas, que contribuíram definitivamente para uma maior clareza e precisão do presente trabalho.

- FLUSSER, Vilém. *Fenomenologia do Brasileiro: em busca de um novo homem*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.
- GALVÃO, Lula. *Arranjo de Brigas Nunca Mais*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FJ5ymP3ocm4>>. Acesso em 16 de agosto de 2020. Arranjo musical.
- GALVÃO, Lula. *Alegria de Viver*. Jazzline Records, 2019. CD.
- DICIONÁRIO MPB. *Lula Galvão*, 2002. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/lula-galvao>>. Acesso em 8 de abril de 2020.
- GUITAR PLAYER. *GP Matérias*, 1998. Disponível em: <<http://www.guitarplayer.com.br/?area=materia&colid=10&matid=1333>>. Acesso em 16 de março de 2020.
- GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978.
- JOBIM, Tom; MORAES, Vinicius de. *Brigas Nunca Mais*. Cancioneiro Tom Jobim, v.2, Ed. Jobim Music, 2004. Partitura.
- JOBIM, Tom; REGINA, *Elis. Elis e Tom*. Philips Records, 1974.
- GILBERTO, João. *Chega de Saudade*. Odeon, 1959. Disco de vinil.
- MANGUEIRA, Bruno. Estudo sobre o uso das escalas dominante diminuta, alterada e lócrio 9M, a partir do solo improvisado de Lula Galvão em “Candeias”. *Anais do Congresso da ABRAPEM*, 4. 2016, Campinas. Anais do evento. Campinas, Instituto de Artes (Unicamp), 2016, pp. 55-65
- MARQUES, Cecília Baruki Da Costa; DOMINGUES, Eliane. A Identidade nacional brasileira em teses e dissertações: uma revisão bibliográfica. *Revista Psicologia Política*, Vol.14(31), 2014, pp. 465-480
- MORIYA, Igor Seije. *Características da Improvisação de Lula Galvão: Análise da Música A Donzela e o Cangaceiro*. São Paulo, 2009. 70p. Trabalho de Conclusão de Curso. UniFIAMFAAM. São Paulo, 2009.
- NETO, José Martins Dos Santos. Cultura e identidade. Interação e conflito na construção de uma cultura comum brasileira. *Horizonte*, Vol.13(38), 2015, pp.1162-1166
- OLIVEIRA, Lucas Lacerda Lopes de. Métodos de Harmonização e Voicing de Lula Galvão. *Revista dos Trabalhos de Iniciação Científica da UNICAMP*, Campinas, n. 26, out. 2018.
- PEREIRA, Danglei De Castro. Tensões Culturais na formação da identidade brasileira: confluências. *Revista de Humanidades*, Vol.31(1), 2016, pp. 86-100
- POLO, Victor Rocha. *O Violão e a Guitarra de Lula Galvão: Um Estudo Sobre Sua Atuação Musical em Diferentes Formações Instrumentais*. Campinas, 2018. 207p. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2018.
- POLO, Victor Rocha; NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. O uso do intervalo de segunda menor por Lula Galvão sobre diferentes tipologias de acordes, em contextos de acompanhamento.

Anais do XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Pelotas, 2019, pp. 1-10

ZACHARIAS, Daniel Gutilla. *O Estilo Interpretativo de Lula Galvão: novos horizontes do violão na música popular brasileira*. Campinas, 2009. 27p. Relatório final de atividades de Iniciação Científica do PIBIC/CNPq. Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2009.

ZANON, Fábio. *Baden Powell*. Programa da série “*O Violão Brasileiro*”, Rádio Cultura FM de São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com/>>. Acesso em 3 de março de 2020.

SOBRE OS AUTORES

Davi Melo é graduado em violão pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Atuou como monitor do instrumento na mesma instituição e como pesquisador em projeto de iniciação científica. Entre os anos 2016 e 2018 estudou violão com Luis Leite e cursou oficinas do instrumento com José Paulo Becker. Participou de master classes com Roger Franco (2016), Isaac Lausell (Southern University Illinois, 2016) e teve aulas particulares com Elodie Bouny (2019). Participou do Festival de Música Antiga com Nicolas de Souza Barros (2016), e cursou violão erudito na Escola Municipal Maestro Fêgo Camargo, Taubaté, SP (2004 – 2010). ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-0318-0919>. E-mail: davi_douglas@hotmail.com

Marta Castello Branco é professora no Departamento de Música do Instituto de Artes e Design, UFJF e no Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da mesma instituição. Cursou o doutorado na Universität der Künste Berlin (UdK), na Alemanha. Entre suas publicações estão os livros “Reflexões sobre Música e Técnica” (Editora UFBA, 2012), “O Instrumento Musical como Aparato” (Editora UFJF, 2015), a organização, tradução e apresentação do livro “Na Música. Vilém Flusser” (Editora Annablume, 2017). Temas atuais de pesquisa incluem as relações entre música, cultura e sociedade, estudos da relação entre técnica, materialidade e expressão musical, universalismo e essencialismo na música. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2926-0215>. E-mail: martacastellobranco@yahoo.com.br