

A guitarra de Lula Galvão em “Par Constante” (Guinga)

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Victor Rocha Polo
UNICAMP – viropolo@gmail.com

Hermilson Garcia do Nascimento
UNICAMP – nhg@iar.unicamp.br

Resumo: O presente artigo trata da performance de Lula Galvão na faixa *Par Constante*, de autoria de Guinga e presente no disco *Suíte Leopoldina* (1999). O objetivo principal foi identificar e discutir suas escolhas técnico-estéticas. Foram selecionados e abordados trechos de seu solo improvisado e de seu acompanhamento, de maneira que foi adotado como referencial teórico (no caso do solo) um procedimento de comparação entre objetos proposto por Philip Tagg (2003). A escolha por tal referencial objetiva-se na busca por uma análise que busque interlocução com exemplos musicais cronologicamente anteriores e que não seja meramente descritiva.

Palavras-chave: Guitarra. Improvisação. Acompanhamento. Lula Galvão. Música Popular.

Lula Galvão's guitar in “Par Constante” (Guinga)

Abstract: This article deals with the performance of Lula Galvão in *Par Constante* track, composed by Guinga and included in the disc *Suíte Leopoldina* (1999). The main goal was to identify and discuss his technical-aesthetic choices. Some parts of his improvised solo and accompaniment were selected and discussed, so that it was adopted a comparison objects procedure proposed by Philip Tag (2003), as theoretical reference to the solo's study. The reason for chose this referential objective in search for an analysis that seeks interlocution with chronologically prior musical examples and that is not merely descriptive.

Keywords: Guitar. Improvisation. Accompaniment. Lula Galvão. Popular Music.

1. Introdução

Este texto apresenta resultados parciais da pesquisa de mestrado em curso intitulada *Lula Galvão: um estudo sobre sua atuação musical em diferentes formações instrumentais*. O estudo se refere ao solo improvisado e ao acompanhamento realizados por Galvão na faixa *Par Constante*, de autoria de Guinga e presente no disco *Suíte Leopoldina* (1999). A performance do músico já foi assunto de outros trabalhos acadêmicos, a exemplo de Mangueira (2016), Moriya (2009) e Zacharias (2009).

Lula Galvão se destaca como um dos grandes instrumentistas brasileiros da atualidade, devido a sua atuação regular em meio a artistas de grande relevância, como Guinga, Edu Lobo, Wagner Tiso, Rosa Passos, Joyce, Jaques Morelenbaum, entre outros. O músico pertence a uma geração posterior a de guitarristas de grande capital estético:

nacionais, como Alemão, Hélio Delmiro, Heraldo do Monte, Toninho Horta e estrangeiros, tais como Pat Metheny, John Scofield, George Benson.

Sobre a influência de guitarristas de gerações anteriores em seu trabalho, Galvão afirma que ao ter acesso à obra de Delmiro, além da de Baden Powell, nasceu o “...fascínio de juntar a improvisação aos ritmos brasileiros.” (GALVÃO *apud* TAUBKIN, 2007: 151). Essa declaração é significativa quanto a uma melhor compreensão de sua busca por uma identidade musical própria: Galvão pode ter se interessado pela maneira como Powell utilizava elementos da música e da rítmica brasileira, especialmente ao violão, no qual Baden inovou esteticamente. Segundo Zanon (2007), Baden “...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.”

Por outro lado, Delmiro realizava, na visão de Lula, a mencionada “junção” da improvisação¹ com os ritmos do Brasil. Nesse sentido, Hélio parece ter sido um espelho ao qual 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, 2012: 317). Ele afirma ainda que além de transcrever solos de Delmiro, estudava improvisos de Heraldo do Monte e Alemão. (GOMES, 2006: 17)

Tais depoimentos encontram eco ao se estudar performances de Galvão e ao se observar o meio musical em que atua: o músico opera principalmente em contextos de música brasileira (canção e instrumental) e embora não possua vínculo profissional direto com o *jazz* norte-americano, suas escolhas estéticas, como no caso de Hélio Delmiro, assumem constantemente uma ambientação jazzística, seja pela maneira de harmonizar, improvisar ou na concepção dos arranjos, o que se ilustrará pelas análises musicais seguintes.

2. Metodologia

Para sintetizar alguns resultados obtidos pela pesquisa foram selecionados, a fim de demonstração, pequenos trechos do acompanhamento e do solo improvisado de Lula Galvão em *Par Constante*. O motivo pela seleção dos trechos escolhidos levou em conta a maior abrangência possível de diferentes elementos musicais, tais como: recursos técnicos empregados, exposição de variados procedimentos harmônicos, melódicos e rítmicos e a interação com os outros músicos no caso do acompanhamento, de modo que foi transcrita, integralmente, a performance de outros personagens desse contexto musical. Tal ação se

guiou, para além do objetivo de observar a interação entre os músicos, pelo fato de que somente a parte executada por Galvão, embora constitua o foco do trabalho, perderia grande parte do seu sentido musical quando dissociada das outras partes executadas.

Para análise do solo improvisado, adotou-se 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 fazer uso desse 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)

O método foi aplicado com base na comparação entre *musemas*² da peça de análise e de outras músicas de funções e estilos relevantes ao OA (objeto de análise) (Ibidem: 23). O intuito principal foi destacar *musemas* que aludissem a procedimentos muito utilizados por músicos de referência no campo jazzístico.

No acompanhamento se observou recursos técnicos (harmônicos e rítmicos), assim como a interação entre os músicos.

3. Par Constante: detalhes do arranjo, composição e instrumentação

Participaram dessa faixa musical os seguintes músicos: Lula Galvão (guitarra), Guinga (violão), Jorge Helder (contrabaixo), João Cortez (bateria), além de Ed Motta (voz) como participação especial. O arranjo é de autoria de Galvão e a composição é uma balada instrumental cuja acentuação rítmica da melodia deriva das “colcheias suingadas”³ presentes no *jazz*.

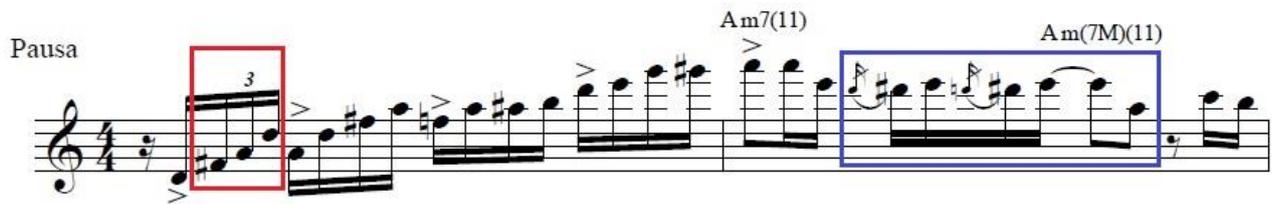
A melodia fica a cargo da voz e da guitarra, de maneira que esta última, por meio do recurso tecnológico de *overbubing*, dobra a melodia em alguns momentos. Bateria, contrabaixo e o violão marcam, constantemente, todos os tempos fortes dos compassos por meio de semínimas, ao passo que acentuam os tempos 2 e 4 utilizando de uma acentuação típica e característica do universo jazzístico. Vale ressaltar o uso de baquetas do tipo “vassourinha”⁴ à bateria, que imprime um caráter de suavidade e elegância. O guitarrista harmoniza de modo notadamente livre, utilizando ora de padrões rítmicos constantes, ora da

técnica de *comping*⁵. Quanto ao timbre adotado neste instrumento, Galvão opta por uma sonoridade limpa e encorpada, característica da guitarra jazzística⁶.

4. Solo improvisado

Nos trechos escolhidos para análise, destacou-se cada *musema* com uma cor diferente, a fim de facilitar a comparação entre objetos. Dessa maneira, passagens musicais com cores iguais se correlacionam.

Nos primeiros compassos do solo improvisado, há fragmentos que remetem prontamente a estéticas musicais norte-americanas:



Exemplo 1: Solo em *Par Constante* (Compassos 1 e 2)

O exemplo destacado em vermelho trata de uma célula rítmica amplamente encontrada em contextos de jazzísticos, em especial temas e improvisações relacionadas ao *bebop*. O trecho em azul contém a presença da *blue note* (4ª aumentada) como nota de passagem:



Exemplo 1a: Solo improvisado de Charlie Parker em *Blues For Alice* (Compassos 44-47) (AEBERSOLD, 19: 1978)

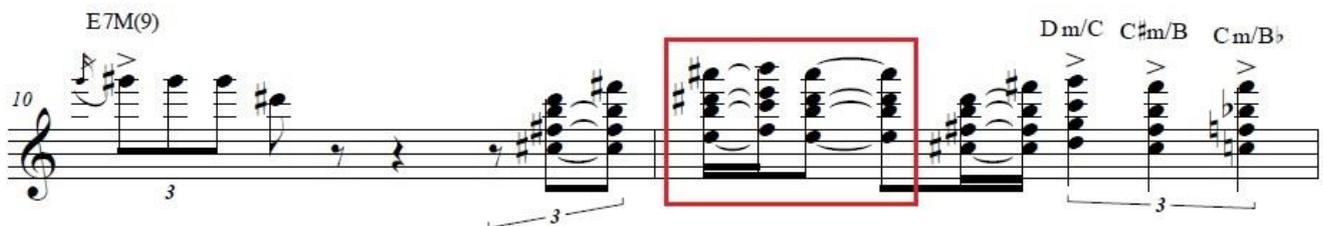


Exemplo 1b: Solo improvisado de Hélio Delmiro em *Mulher Rendeira* (5'28'' – 5'31'') (DELMIRO, 1984)

No caso do exemplo 1a, trata-se de uma célula rítmica abundantemente transplantada para diversos contextos musicais pós *bebop* (a exemplo do *Jazz Brasileiro*⁷), mas que ainda sim remete predominantemente a essa expressividade jazzística. O exemplo 1b,

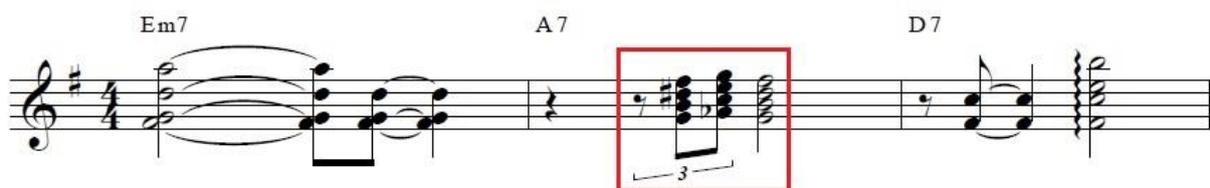
embora sutilmente diferente da célula executada por Galvão no exemplo 1, carrega o mesmo sentido musical, pois consiste em gerar tensão pelo uso da 4ª aumentada como nota passageira. Vale ressaltar que provavelmente Galvão teve acesso a essa gravação de Delmiro quando de seu lançamento em 1984, na condição de estudante de música (aos 22 anos) e fã de Hélio.

No próximo trecho é possível notar um procedimento recorrente nas performances de Lula Galvão:



Exemplo 2: Solo em *Par Constante* (Compassos 10-12)

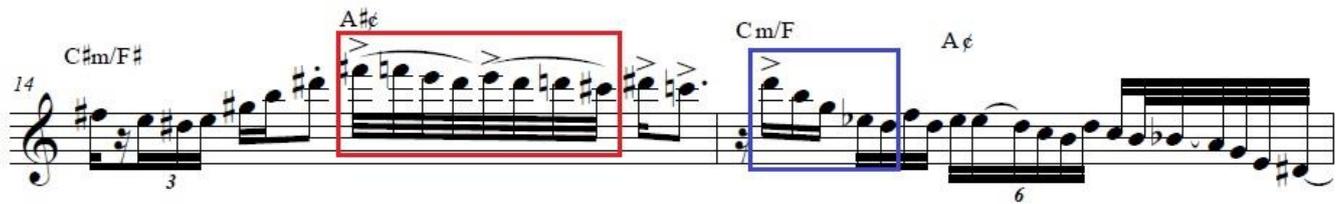
Tal mecanismo consiste em tocar um acorde em bloco para logo em seguida ascender e descender em meio tom. É um recurso que gera tensão e é amplamente empregado por instrumentistas no *jazz*, especialmente quando do uso da técnica de *comping* ou, como neste caso, ao utilizar acordes em bloco na improvisação.⁸ Há também aberturas de acordes por quartas (*quartal voicing*) nos outros blocos.



Exemplo 2a: Acompanhamento de Hélio Delmiro em *Último Desejo* (2'44''- 2'53'') (LINS, 1997)

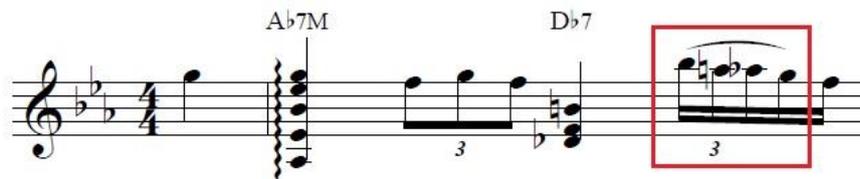
É notória a incorporação desse tipo de recurso por guitarristas brasileiros, em exemplos de Hélio Delmiro, Toninho Horta, entre outros. É significativo notar que esse procedimento é de relativa facilidade de execução ao violão ou à guitarra em comparação ao piano, visto que ele é obtido com um sucinto movimento ascendente e descendente da mão esquerda do guitarrista.

Em passagem seguinte, além de estar presente a já mencionada tercina de semicolcheia, atenta-se para outros dois *musemas* abundantes em contextos de improvisação jazzística:



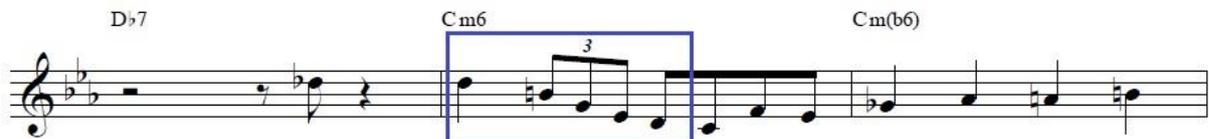
- Exemplo 3: Solo em *Par Constante* (Compassos 14 e 15)

O grifo vermelho refere-se a uma frase construída sobre o recurso da ligadura descendente (*pull off*) cujo mecanismo técnico da mão esquerda baseia-se em pressionar a primeira nota com o dedo mínimo para descender cromaticamente três semitons, utilizando os demais dedos da mão esquerda, anelar, médio e indicador respectivamente. Esse procedimento é amplamente utilizado por guitarristas, sobretudo por Joe Pass:



Exemplo 3a: Arranjo solo de Joe Pass para *Just Friends* (Compasso 1) (PASS, 1979)

Em azul é abordado um arpejo descendente derivado da escala menor melódica ou harmônica, disponível em muitas improvisações de contextos musicais como os mencionados. Embora Bill Evans e Lula Galvão apliquem a mesma frase sobre acordes semelhantes, em Cm/F (no caso de Galvão) categoriza-se o uso do modo mixolídio 4^a aumentada (4^o grau da melódica), já que a tônica está no Fá natural. No exemplo abaixo, (Evans) trata-se do primeiro grau da escala menor melódica, visto que se verifica um acorde menor com sexta maior:



Exemplo 3b: Solo improvisado de Bill Evans em *Israel* (0':46'' – 0'50'') (EVANS, 1961)⁹

Atenta-se, sobre os trechos destacados e o solo de uma maneira geral, para a predileção de Lula Galvão por uma sonoridade que privilegia o uso de tensões, exemplificada pela utilização da *blue note* (exemplo 1), modo lídio (exemplo 4) e dos modos lócrio 9^a maior e mixolídio 4^a aumentada (exemplo 3). O uso de escalas em sua improvisação foi tema de Mangueira (2016), através da análise de um solo no qual o guitarrista utiliza modos da menor

melódica além da escala dominante diminuta, ambas recorrentes em seu trabalho. O solo em *Par Constante* é tocado exclusivamente com a palheta.

5. Acompanhamento

Como mencionado anteriormente, para compreensão mais ampla e detalhada dos elementos utilizados pelo guitarrista no contexto dessa música, realizou-se a transcrição integral da performance de outros músicos presentes na faixa. Desta forma, foram transcritos, além da guitarra, voz, violão e contrabaixo, representados respectivamente pelas siglas Gtr, Voz, Vlo e Ctb. Apenas bateria e dobras melódicas de guitarra não constam nos trechos abaixo.



The musical score consists of four staves: Gtr (Guitar), Voz (Voice), Vlo (Guitar), and Ctb (Bass). The Gtr staff features arpeggiated chords with a 'p' (palm mute) symbol and a '3' (triplets) symbol. The Voz staff has a melodic line with triplets. The Vlo staff has a rhythmic accompaniment with chords. The Ctb staff has a bass line. Chords are labeled above the Gtr staff: Am7(11), Am(7M)(11), Am7(11), D7/A, C#7/G#, D6/F#, C#7/A. The tempo is marked 'a tempo'.

Exemplo 4: Redução de *Par Constante* (0'22" – 0'38")

No trecho acima, percebe-se que Galvão harmoniza de maneira livre ritmicamente, gerando contraste com as linhas executadas pelo violão e contrabaixo. O músico utiliza majoritariamente ataques com a palheta (representados pelo símbolo de arpejo ao lado dos acordes), à exceção do último acorde do segundo compasso, no qual as notas são tangidas simultaneamente com os dedos. É significativo destacar que em momentos de repouso da melodia há maior atividade rítmico-harmônica, especialmente nos terceiro e quinto compassos, em que ele realiza comentários à melodia principal.



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

Gtr

Voz

Vlo

Ctb

Exemplo 5: Redução de *Par Constante* (1'14" – 1'26")

O exemplo 5 (2º *chorus*) incide sobre a mesma situação harmônica e melódica do exemplo 9 (1º *chorus*), à exceção apenas do último compasso deste. É nítida a diferença da abordagem rítmica adotada por Lula nos dois trechos, sendo que no exemplo 5 a guitarra se junta aos demais instrumentos harmônicos em padrão rítmico constante, no qual ocorre a marcação dos tempos fortes em semínimas com acentuação nos tempos 2 e 4. Ainda sobre esse trecho, 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.

Os trechos acima revelam uma boa amostragem de procedimentos recorrentes em seus acompanhamentos, entre eles: um modo jazzístico de harmonizar, que remete ao *comping*; a escolha por blocos de acordes carregados de tensões em regiões médio-aguda do instrumento, outra característica comum a guitarristas de *jazz*; a liberdade rítmica representada pelo uso de células variadas durante os trechos analisados; o ouvido atento do músico quanto à melodia, requisito de grande importância para o harmonizador; por fim, a variação entre uso da palheta e dos dedos.

Considerações Finais

As análises musicais corroboram para a presença marcante de recursos jazzísticos na performance de Lula Galvão, além de ilustrarem o seu amplo interesse por esse tipo de linguagem, possivelmente absorvida, em grande medida, pela influência de Hélio Delmiro.

É importante enfatizar que esse nicho musical que Galvão atua majoritariamente, como arranjador e instrumentista, é bastante acolhedor dessa sonoridade mais ligada ao *jazz* e permite que ele faça uso de procedimentos como os discutidos acima, de maneira que, no geral, goze de liberdade em suas performances para harmonizar e improvisar de acordo com sua perspectiva pessoal. Sobre sua atuação em *Par Constante*, destaca-se que o gênero (estilo) da composição ampara suas escolhas musicais.

Esses são alguns apontamentos passíveis de discussão até o momento, tendo em vista que os elementos apresentados integram uma pesquisa em andamento que intenciona traduzir e compreender as realizações musicais de Lula Galvão.

Referências

- AEBERSOLD, Jamey. *Charlie Parker Omnibook*. Santa Monica: Atlantic Music Corp, 1978.
- 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*. Campinas, 2012. 285 p. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2012.
- BRAJATSCHEK, Adalberto. *Tipos de Baquetas*. 2009. Retirado do link: <<http://www.batera.com.br/Artigos/tipos-de-baquetas>> Acesso em 27 Mar. 2017.
- GALILEA, Carlos. *Violão Ibérico*. Rio de Janeiro: Trem Mineiro, 2012.
- GOMES, Vinícius. *Lula Galvão: Um expoente do violão brasileiro moderno*. Revista Violão Pro; n. 2, p. 16 - 18, 2006.
- MANGUEIRA, Bruno. 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. 55-65.
- 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.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. *Opus*, Porto Alegre, ANPPOM/Ed. da UNICAMP, v. 11, n.1, p. 113-123, 2005.
- _____. Perseguindo o fio da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 23, p. 103-112, 2011.
- TAGG, Philip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 14, n. 23, p. 5-42, 2003.
- TAUBKIN, Myriam. *Violões do Brasil*. São Paulo: Sesc São Paulo, 2007.
- 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 2017.

Gravação em CD ou em vídeo:

ISRAEL: John Carisi (Compositor). Bill Evans (Intérprete, piano). USA: Riverside Records, 1961. LP.

JUST FRIENDS: John Klenner (Compositor). Joe Pass (Intérprete, violão) USA: Pablo Records, 1979. LP.

MULHER RENDEIRA: Zé do Norte (Compositor). Hélio Delmiro (Intérprete, guitarra) São Paulo: Som da Gente, 1984. LP.

PAR CONSTANTE: Guinga (Compositor). Lula Galvão (Intérprete, guitarra) Rio de Janeiro: Velas, 1999. CD.

ÚLTIMO DESEJO: Noel Rosa (Compositor). Ivan Lins (Intérprete, voz), Hélio Delmiro (Intérprete, violão). Rio de Janeiro: Velas, 1997. CD.

Site da Internet:

http://www.people.virginia.edu/~skd9r/MUSI212_new/materials/definitions1.html Acesso em 31 mar. 2017.

¹ 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, que Piedade (2005: 199, 200) intitula “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.” (Idem) Além disso, há décadas existe um sólido mercado editorial musical norte-americano referente a métodos de *jazz theory* (teoria ou metodologia jazzística) (Barreto, 2012: 2) que alcançou músicos de todo mundo, de forma que o próprio Lula Galvão estudou por meio desses métodos.

² “Unidades mínimas de expressão musical em qualquer estilo musical dado (...) podem ser estabelecidos pelo procedimento analítico de comparação entre objetos (...)” (TAGG, 2003: 20)

³ Também é usual a expressão “colcheias tercinadas”. Os termos fazem referência à seguinte célula:



⁴ “As vassourinhas são compostas por um conjunto de cerdas fixadas a um suporte, normalmente em uma disposição circular ou linear. As cerdas podem ser metálicas ou plásticas.” (...) “A vassourinha é muito utilizada no Jazz, na Bossa Nova, e em situações onde a música pede uma sonoridade mais suave.” (BRAJATSCHEK, 2009)

⁵ “Playing chords in a rhythmically unpredictable fashion as accompaniment for an (...) soloist. Comping is an important way for the harmony instruments in the rhythm section (e.g., piano, guitar) to add a contrasting rhythmic layer.” Retirado do link: http://www.people.virginia.edu/~skd9r/MUSI212_new/materials/definitions1.html Acesso em 31 Mar. 2017.

⁶ Faz-se referência ao timbre usualmente adotado por guitarristas desse gênero, tais como Wes Montgomery, Barney Kessel, Jim Hall, Joe Pass, entre outros.

⁷ O termo faz referência a Piedade (2011), trabalho em que o autor cita a expressão como sinônimo da música instrumental brasileira.

⁸ Embora acordes paralelos sejam comumente utilizados no *jazz*, esse procedimento é anterior ao gênero. No universo da guitarra, compositores como Mauro Giuliani e posteriormente Villa Lobos (principalmente através da série *Estudos*) empregavam amplamente esse recurso.

⁹ O exemplo 3b teve a tonalidade transposta para facilitar a comparação entre as duas passagens.