

O violão de Romero Lubambo: uma análise da sua improvisação em *Mr. Jr*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Música Popular

Hiago Aparecido dos Reis Fernandes
Universidade Federal de Minas Gerais
hiagofernandes.evcb@gmail.com

Clifford Hill Korman
Universidade Federal de Estado do Rio de Janeiro
clifford.korman@unirio.br

Resumo. O presente artigo tem como objetivo analisar o solo executado por Romero Lubambo na música *Mr. Jr*, que integra o álbum "Duo" (2002) com o pianista César Camargo Mariano. Buscamos identificar elementos advindos do violão e do vocabulário *jazzístico* e destacamos uma breve reflexão sobre transcrição de acordo com Seeger (1958) e Arom (1991). A análise abrange conceitos relevantes apresentados por diversos autores, como generalização harmônica, aproximação, apogiaturas e campanelas. Esses conceitos são explicados ao decorrer do trabalho e demonstrados por trechos do solo retirados da partitura transcrita.

Palavras-chave. Romero Lubambo, Improvisação ao violão, *Jazz* brasileiro, Violão popular.

Romero Lubambo's Guitar: an Analysis of his Improvisation in *Mr. Jr*

Abstract. This article aims to analyze the solo performed by Romero Lubambo in the song *Mr. Jr*, a track on the album "Duo" (2002) with pianist Cesar Camargo Mariano. We seek to identify elements idiomatic to the guitar and from jazz accompaniment, and include a brief reflection on the transcription according to Seeger (1958) and Arom (1991). The analysis uses concepts presented by several authors, such as harmonic generalization, approximation, appoggiaturas and bell effects. These concepts are explained throughout the work, as well as visually demonstrated by the solo excerpts taken from the transcribed score.

Keywords. Romero Lubambo, Improvisation on the Guitar, Brazilian Jazz, Popular Guitar.

1. Introdução

O presente artigo se propõe a realizar uma análise detalhada do solo de Romero Lubambo na música *Mr. Jr*. Este estudo representa um recorte de um trabalho mais amplo e abrangente, no qual buscamos compreender o vocabulário improvisatório do violonista em outras performances. Ao investigarmos de perto essa performance em específico, pretendemos revelar e compreender os padrões e recorrências utilizados por ele neste solo.

Nascido no Rio de Janeiro, em 1955, Romero Lubambo cresceu em uma família de músicos, simultaneamente influenciado pela música clássica e pelo florescimento da Bossa Nova. Após início no piano erudito, migrou para o violão aos treze anos, aprendendo de forma intuitiva ouvindo seus parentes tocando e através de discos de vinil de artistas como Wes Montgomery, George Benson, Barney Kessel e Baden Powell. Em pouco tempo, já dava seus primeiros passos como músico profissional, integrando a banda de baile de um de seus tios.

Em entrevista ao site *Music Cave* (2021)¹, o violonista conta que seus primeiros anos da juventude foram pautados por dois vieses, o violão erudito e o violão popular. Segundo Lubambo, o período de estudo ao violão erudito proporcionou solidificar questões técnicas sobre postura, possíveis timbres alcançáveis e conceitos teóricos. E o período de estudo ao violão popular, sendo experiências adquiridas tocando diversos estilos musicais tanto nos palcos, quanto em casa, aprendendo músicas de *jazz* e afins, que por sua vez, fomentaram um dos temas que o violonista sempre foi fascinado: a improvisação.

Em 1985, mudou-se para os Estados Unidos da América e se inseriu no mercado musical da região através de sua propriedade em tocar estilos musicais brasileiros. Romero se destacou a partir do momento em que executou músicas da *MPB* imbricados à linguagem da música dos Estados Unidos, neste caso: o *jazz*. Através da indicação de seu amigo Duduka da Fonseca, baterista do “Trio da Paz”, composto por Romero Lubambo e Nilson Matta. Lubambo ampliou seu *networking* e realizou apresentações de pequeno porte. Logo em seguida, Romero fez parte de trabalhos que proporcionaram inflexão à sua carreira. Ele foi convidado pela cantora Astrud Gilberto, e pelo flautista Herbie Mann, para acompanhá-los em turnês dentro e fora dos EUA. Tais projetos foram vitrine para que Romero Lubambo tornasse conhecido em outro patamar.

Ao longo de sua carreira, Lubambo participou de projetos com nomes de destaque, como Dianne Reeves, Billie Eilish, Angélique Kidjo, Michael Brecker, Yo-Yo Ma, Kathleen Battle, Diana Krall, Herbie Mann, Wynton Marsalis, Gal Costa, Kurt Elling, Kenny Barron, Luciana Souza, Cyro Baptista, Sergio e Odair Assad, Ivan Lins, Grover Washington Jr., Vernon Reid, Flora Purim e Airto, Paquito D’Rivera, Harry Belafonte, Larry Coryell, Gato Barbieri, Leny Andrade, James Carter, Paula Robison, Dave Weckl, Jason Miles e César Camargo Mariano. Através disso, o violonista se tornou mais conhecido fora de seu país de origem, sendo

¹ Entrevista de Lubambo para *Music Cave*: https://www.youtube.com/watch?v=2h_ed6O84B8.

válido ressaltar sua trajetória com a cantora *jazzística* Dianne Reeves, perdurando mais de vinte anos.

Em 2017, Lubambo foi vencedor do Grammy Latino de melhor álbum de *jazz* latino, acompanhado dos artistas Edu Lobo e Mauro Senise. O álbum tem o título de “Dos Navegantes” e coroa o encontro desses três artistas da música popular brasileira.

2. Transcrição

Como fonte de pesquisas e estudos em torno da improvisação no *jazz*, a transcrição possui papel relevante. Nascimento e Penha (2018) afirma em seu artigo “A importância da transcrição no aprendizado da improvisação musical no *jazz*” que através deste processo, é possível absorver o vocabulário de músicos específicos, assim como uma compreensão aprofundada sobre as estruturas e a linguagem do estilo.

A aproximação com os solos permite entender como fazer uma conexão de acordes de maneira mais fluida através dos compassos. Os iniciantes costumam ter dificuldades com os seus primeiros solos pois aprendem os acordes, porém não consegue conectar ideias com fluência através das mudanças que acontecem nas progressões harmônicas. A prática da transcrição é importante para a compreensão harmônica e do fraseado ao solar (NASCIMENTO; PENHA, 2018, p. 9).

Vale ressaltar que a escrita musical traz consigo questões sobre a fidelidade das notações em relação ao som. Ao mesmo tempo em que a transcrição funciona como base para o aprendizado, a mesma deve ser considerada flexível e compreendida como um apoio, e não como uma verdade absoluta sobre o som que foi ou será emitido. Segundo Arom (1991), algumas nuances de linguagem são difíceis de serem escritas com completude e precisão, o que leva a perda parcial da intenção original.

[...] o investigador parte de uma realidade musical viva produzida por intérpretes tradicionais. Através de sua notação, ele tenta revelar os princípios estruturais nos quais essa realidade se baseia. Nesse campo, até mesmo Estreicher (1957: 91), que é um defensor da exatidão na transcrição musical, reconhece que há limites na notação escrita: “Nunca se deve esquecer que uma partitura nada mais é do que uma sombra projetada da própria música, uma silhueta plana e incolor de um ser vivo (AROM, 2010, p. 170).²

² “[...] the investigator starts with a living musical reality produced by traditional performers. Through his notation, he tries to reveal the structural principles on which this reality is based. In this field, even Estreicher

Contudo, percebe-se que a escrita musical serve como ferramenta tanto para exprimir em notação aquilo que se quer reproduzir sonoramente (por exemplo: o compositor que escreve uma música), quanto para registrar aquilo que já foi executado (por exemplo: o aprendiz de *jazz* que transcreve um solo). Como base para compreensão de ambas as possibilidades de escrita, Seeger (1958) define esses dois tipos de escrita musical como escrita musical prescritiva e descritiva. A escrita prescritiva utiliza simbologias sistemáticas sobre tempo, notas, fraseados, ritmo, dinâmica, articulação, nuances interpretativas e afins. Nesse tipo de escrita, o objetivo é transmitir claramente como a obra deverá ser executada. Já na escrita descritiva o objetivo é representar com a maior especificidade possível aquilo que já foi executado sonoramente.

3. Conceitos utilizados para análise

Na presente análise, abordaremos uma transcrição do solo de Lubambo em *Mr. Jr*, do disco *Duo* com o pianista César Camargo Mariano. Para tal, utilizaremos os conceitos apresentados pelos seguintes autores: COKER (1991), COLLURA (2007), POLO (2018) e SILVA 2018. Segundo Polo 2018, Lubambo faz parte do universo intitulado “violão popular brasileiro”, assim como Lula Galvão, Hélio Delmiro, Marcus Teixeira e Diego Figueiredo, intercambiando a estética do violão brasileiro com a estética *jazzística*, dessa forma, destacando em suas performances, uma série de elementos da *MPB* e do *Jazz*.

[...] 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) (POLO, 2018, p. 171).

Como mencionado acima, Lubambo possui parte de sua trajetória dentro da música erudita. Na supracitada entrevista ao site *Music Cave*, Lubambo relata que o período de estudo erudito possibilitou seu avanço no desenvolvimento técnico do instrumento. Deste modo, percebe-se que a facilidade em que o músico performa em seus solos advém de estudos no campo do violão erudito, uma vez que estudos relacionados a técnica no instrumento podem ser encontrados com recorrência nesse campo, sobretudo na época em que Lubambo iniciou seus

(1957: 91), himself a stickler for accuracy in musical transcription, recognises limits to written notation: 'It should never be forgotten that a score is nothing but a projected shadow of the music itself, a flat and colourless silhouette of a living being' (AROM, 2010, p. 170).

estudos. Todavia, sua paixão pela música improvisada sempre foi eixo para sua busca profissional-artística.

Contudo, os conceitos utilizados são:

3.1 Generalização harmônica: segundo Coker (1991), se caracteriza pela escolha de uma escala para tocar sobre dois ou mais acordes em uma progressão, mesmo que a escala não seja necessariamente consonante com todos eles. (COKER, 1991, p. 45).

3.2 Aproximação: segundo Collura (2007), envolve alcançar a nota alvo passando por uma vizinha, podendo ocorrer de duas maneiras: através de graus diatônicos ou de graus cromáticos. Quando ocorre em grau conjunto ascendente ou descendente, também pode ser considerada como nota de passagem.

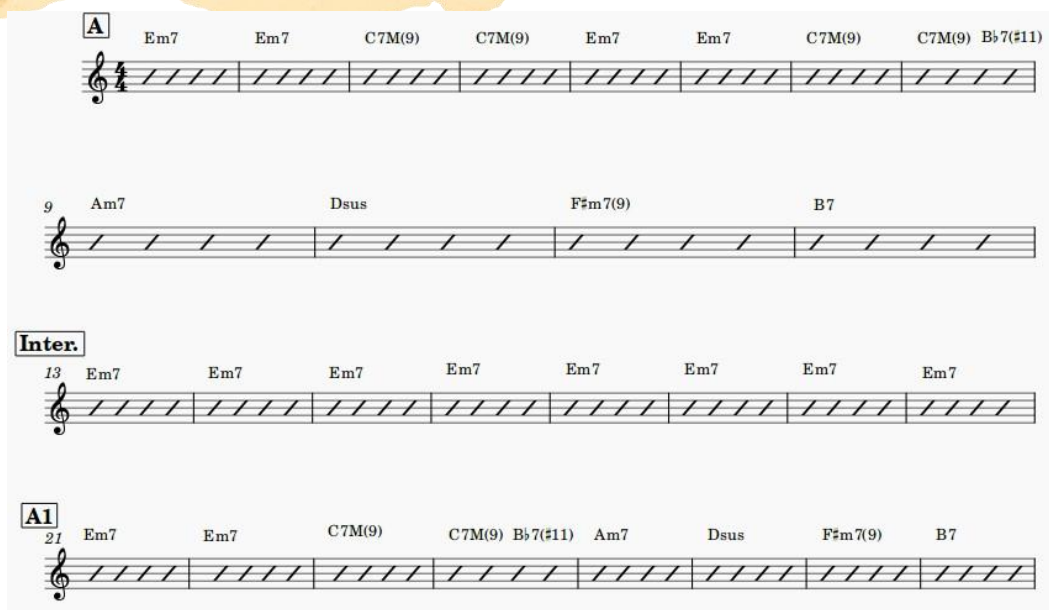
3.3 Apojaturas: segundo Polo (2018), as apojaturas são altamente comuns na improvisação melódica. Se colocadas no tempo forte, poderão causar a sensação de tensão, criando expectativa para resolver nas notas.

3.4 Campanelas: é uma técnica violonística que, segundo Silva (2018), está relacionada a guitarra barroca e o alaúde, onde algumas notas da frase são executadas com cordas soltas ao mesmo tempo que outras notas. Essa técnica traz o efeito de “sino” ou “arpa”, possibilitando mais ressonância às notas de uma frase.

4. A transcrição do solo em *Mr. Jr*

O disco *Duo* foi lançado em 2002, com o renomado pianista César Camargo Mariano, e entre releituras e autorais possui dez músicas, uma delas é *Mr. Jr*, do próprio Lubambo. A escolha desta música ocorreu pelo fato de ser um solo com muitas notas e elementos comumente usados por vários improvisadores. O tom da música é Mi menor e a forma é “A-A-B”, com uma pequena introdução. O solo, objeto dessa pesquisa, acontece dentro da forma “A-A”. A figura abaixo (Figura 1) mostra a estrutura e progressão harmônica dessa parte onde a improvisação do violonista é realizada.

Figura 1 – Estrutura harmônica do solo na parte A do Mr. Jr



The musical score for the solo in part A of Mr. Jr is presented in four systems, each with a treble clef and a 4/4 time signature. The notes are represented by diagonal lines, indicating a fast, rhythmic solo. The chord progressions are as follows:

- System 1 (Measures 1-8):** Em7, Em7, C7M(9), C7M(9), Em7, Em7, C7M(9), C7M(9) Bb7(#11).
- System 2 (Measures 9-12):** Am7, Dsus, F#m7(9), B7.
- System 3 (Measures 13-20):** Labeled "Inter.", it consists of eight measures of Em7.
- System 4 (Measures 21-28):** Labeled "A1", it consists of eight measures with the following chords: Em7, Em7, C7M(9), C7M(9) Bb7(#11), Am7, Dsus, F#m7(9), B7.

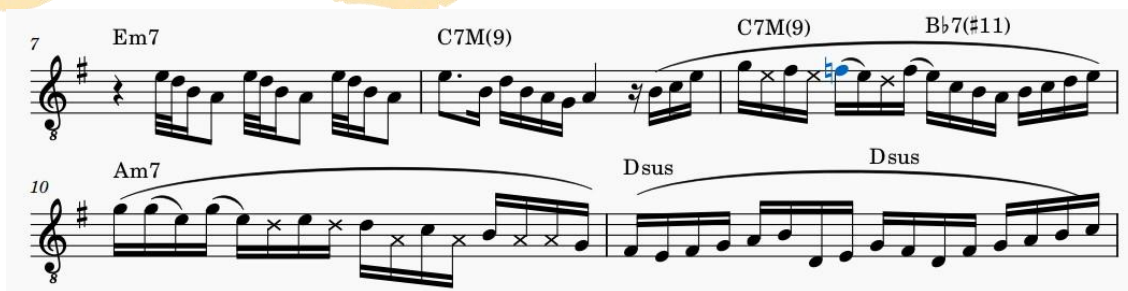
Fonte: próprio autor (2023)

Para realizar a transcrição do solo foi empregado o software de edição de partituras *MuseScore*, onde após dias de escuta do solo e de execuções ao violão foi dado início ao processo de transcrição. O solo está em um andamento acelerado e possui muitas notas, sendo necessário o auxílio da ferramenta “velocidade de reprodução” do YouTube, possibilitando reduzir a velocidade do solo para 50% do andamento original, viabilizando a escuta dos trechos de maior densidade de forma mais clara e proporcionando maior grau de assertividade na transcrição.

4.1 Generalização harmônica

Em grande parte, Lubambo utiliza o procedimento de generalização harmônica (Figura 2) e (Figura 3). Do compasso 7 ao 11 percebe-se o uso da escala de Mi menor natural, exceto pela nota Fá natural, que cumpre o papel de nota de passagem descendente no compasso 9 na cor azul (Figura 2). Percebe-se que o uso de semicolcheias e frases longas é corriqueiro, e o presente solo não possui muitos momentos de pausas.

Figura 2 – Generalização harmônica a partir do compasso 5, exceto pela nota Fá natural, em azul, no compasso 8



Fonte: próprio autor (2023)

No caso da (Figura 3), a generalização harmônica vai do compasso 24 ao 27, exceto pelas notas Fá natural e Dó sustenido. O Fá natural (nota em azul no compasso 25) pode ser entendido como uma aproximação cromática ou nota de passagem, e Dó sustenido (nota em azul no compasso 27), pode ser entendido como uma nota antecipada do acorde posterior.

Figura 3 – Generalização harmônica a partir do compasso 24, exceto pela nota Fá natural, em azul, no compasso 25, e Dó sustenido no compasso 27



Fonte: próprio autor (2023)

4.2 Aproximação cromática

O uso de aproximação cromática é corriqueiro dentro do *jazz* e do dito *jazz brasileiro*, sobretudo no *bebop*. Lubambo faz uso desse recurso no compasso 13 (Figura 4). A notas de aproximação estão na cor azul:

Figura 4 – Aproximação cromática em azul, no compasso 13



Fonte: próprio autor (2023)

A nota Ré natural no compasso 13 e na cor azul é uma aproximação para Ré sustenido, que por sua vez é a terça maior do acorde em questão (B7). A nota Sol sustenido, ainda no mesmo compasso, é uma aproximação cromática para Sol natural que é uma nota da escala de mi menor natural.

4.3 Apojatura

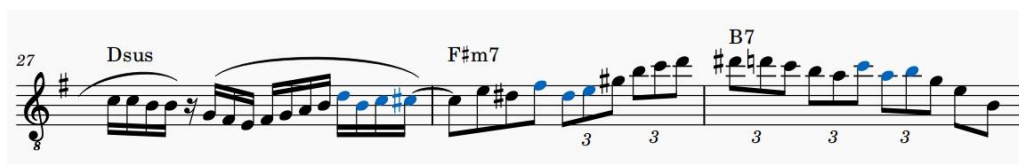
Lubambo também faz uso desse recurso que é amplamente usado no vocabulário *jazzístico*. Polo (2018), traz em seu trabalho análises criteriosas sobre as performances de Lula Galvão, onde percebe-se uso constante de apojatura em seus solos. Abaixo em azul (Figura 5) há uma sequência de apojaturas dentro de cada retângulo. Na (Figura 6) o uso de apojaturas foi menor e por isso não utilizamos os retângulos para a organização.

Figura 5 – Apojatura em azul no compasso 4



Fonte: próprio autor (2023)

Figura 6 – Apojatura em azul, no compasso 28 e 29

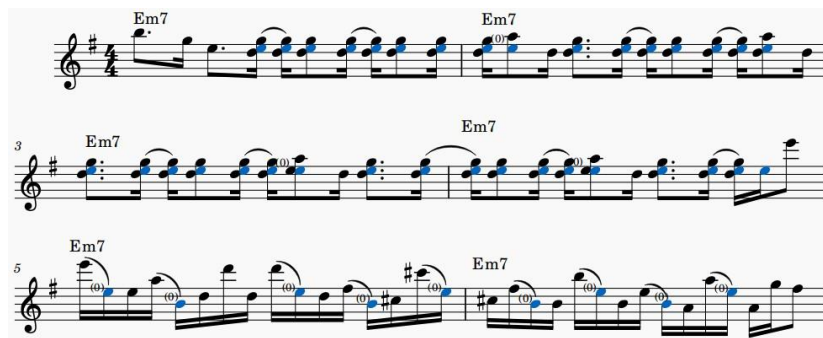


Fonte: próprio autor (2023)

4.4 Campanelas

Campanelas estão ligadas às performances de violão, sobretudo, em obras eruditas. No exemplo a seguir, veremos o uso do recurso no solo de Lubambo:

Figura 7 – Campanelas



Fonte: próprio autor (2023)

As notas em azul ficam soando para dar o efeito da campanela, sendo elas: Mi e Si naturais, que por sua vez, são diatônicas a escala de Mi menor natural.

5. Considerações finais

Diante as informações obtidas, podemos observar que além de possuir formação como violonista erudito, Lubambo também cultivou apreço pela música popular e pelo *jazz*. No entanto, sua formação erudita possibilitou o desenvolvimento técnico necessário para consolidar sua carreira como improvisador. Além disso, seu interesse pelo *jazz* e por grandes músicos desse gênero foram fundamentais em seu percurso como improvisador.

Ao analisar o solo do violonista em *Mr. Jr*, fica nítido a quantidade de elementos advindos do *jazz* e elementos do próprio instrumento utilizado por Lubambo nesta performance (violão), como as “campanelas”. Generalização harmônica, aproximação, apojeturas e campanelas foram empregados a este solo e servirá de base para investigar se o instrumentista usa esses recursos também em outros solos.

Referências

AROM, Simha. *African Polyphony and Polyrhythm*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 1991. Book IV Theoretical Tools, The Question of Transcription, p. 169-176. 8 páginas.

COKER, Jerry. *Elements of the Jazz Language for the Developing Improviser*. Miami: Warner Bros. Publications, 1991. 142 páginas.

COLLURA, Turi. *Improvisação: práticas criativas para a composição melódica na música popular*. Vitória: Brasil, Univila, 2007. 123 páginas.

Mr. Jr. Cesar Camargo Mariano & Romero Lubambo · Romero Lubambo. Estados Unidos: Sunnyside Records, 2002 [disponibilizado em: 01 de janeiro. 2002]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bnx7xSx8VYs>. Acesso em: 30 jan. 2022.

NASCIMENTO, Everton Dias; PENHA, Gustavo Rodrigues. A importância da transcrição no aprendizado da improvisação musical no jazz. *Jornada de Artes da UEMS – JART*. Campo Grande – MS, v.1, n.5, p.1-12. 2018.

POLO, Vitor Rocha. *O violão e a guitarra de lula galvão: um estudo sobre sua atuação musical em diferentes formações instrumentais*. Campinas, 2018. 207 p. Dissertação (Mestrado em Música na área de concentração em Música: Teoria, Criação e Prática). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

SEEGER, Charles. Prescriptive and Descriptive Music Writing. *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, v. 44, n. 2, p.184-195, 1958.

SILVA, Wagner Tiburtino Nazeazeno. *Mudança notacional em transcrição da guitarra barroca para o violão, suas perdas e ganhos: um estudo de caso*. Manaus, 2018. 53 p. Trabalho de conclusão de curso (Bacharel em Música) - Escola Superior de Artes e Turismo, Universidade Estado do Amazonas, Manaus, 2018.