



O violão do *Expresso 2222* de Gilberto Gil e da chula por Roberto Mendes: conexões entre elementos musicais e aspectos socioculturais

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO
SUBÁREA: Música Popular

Almir Côrtes
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
almircortes@gmail.com

Resumo. O objetivo principal desta comunicação é apresentar uma análise comparativa entre duas “levadas” que ocupam lugar de destaque no campo violão popular: o *Expresso 2222*, concebido por Gilberto Gil, e uma das formas que o cantautor santamarense Roberto Mendes desenvolveu para tocar chulas do Recôncavo Baiano. Parte-se do princípio que o estudo prático e a transcrição podem revelar determinadas nuances da performance, que possibilitam perceber com maior propriedade possíveis conexões socioculturais relacionadas ao material musical manuseado pelos violonistas. Para auxiliar tal análise, foram adotadas três estruturas sonoras elencadas por Oliveira Pinto (2000): pulsação elementar, marcação e linha rítmica. O estudo mostrou pontos de confluência e divergência entre as “levadas” e destacou que são práticas que empregam técnicas não canônicas em sua interpretação - procedimentos que podem ser extremamente úteis para o estudo de saberes afrodiáspóricos, que ainda se encontram às margens dos espaços acadêmicos.

Palavras-chave. Expresso 2222, Gilberto Gil, Chula, Roberto Mendes, Análise da música popular

Gilbertos Gil’s Guitar in Expresso 2222 and Roberto Mendes’ Guitar in Chula Music: Connections Between Musical Elements and Sociocultural Aspects

Abstract. The main goal of this communication is to present a comparative analysis between two grooves that occupy a prominent place in the area of popular guitar: the *Expresso 2222*, designed by Gilberto Gil, and one of the ways that the *Santamarense* singer-songwriter Roberto Mendes developed to play *chulas* from the Recôncavo Baiano region. It is assumed that practical study and transcription can reveal certain nuances of the performance, which make it possible to better perceive possible sociocultural connections related to the musical material handled by the guitarists. To assist this analysis, were adopted three sound structures listed by Oliveira Pinto (2000): elementary pulsation, beat and time-line pattern. This study showed points of confluence and divergence between the grooves and highlighted that they are practices that employ non-canonical techniques in their interpretation - procedures that can be extremely useful for the study of Afro-diasporic knowledge, which is still on the margins of academic spaces.

Keywords. Expresso 2222, Gilberto Gil, Chula, Roberto Mendes, Popular Music Analysis

Introdução

Em uma das cenas do documentário *Tempo Rei* (1996)¹ Gilberto Gil visita a região do Recôncavo da Bahia e encontra-se com Roberto Mendes em São Braz - comunidade remanescente de quilombolas, que é distrito da cidade de Santo Amaro. Entre improvisos e trechos de canções tocadas pelos dois artistas, Gil comenta sobre alguns violonistas que, em suas palavras, apresentavam um “modo mais violado, mais violeiro” de tocar o instrumento. Ele conclui citando sua composição *Expresso 2222* como o “exemplo mais nítido desse tipo” de sonoridade e aponta para Mendes como aquele que “é hoje talvez o representante mais completo, mais direto, mais positivo” desse modo de tocar violão.

Guardava muito no coração esse som... mais violado. Que eu tinha escutado numa qualidade exímia assim com a maestria do Dorival Caymmi e coisas antigas que minha avó às vezes lembrava... discos... violão do Paraguassu tocando, um pouco Dilermando Reis, aquelas coisas, o modo mais violado, mais violeiro. Isso só vim encontrar muitos anos depois... quando eu fui desenvolvendo... a lembrança da sanfona de Luiz Gonzaga me impulsionava a procurar certas técnicas de dedilhação, né? Coisas assim. O Expresso 222 é o exemplo mais nítido desse tipo de coisa. Enfim, esse modo de tocar violão do qual o Roberto Mendes é hoje talvez o representante mais completo, mais direto, mais positivo [...] (GIL, 1996, [1:10:30 - 1:11:30]).

Ao mesmo tempo, em sua fala Gil também diz que a “lembrança da sanfona de Luiz Gonzaga lhe impulsionava a procurar certas técnicas de dedilhação”. Tal relação foi analisada de forma detalhada no trabalho de Erik e Borém (2019), que demonstra a afinidade da composição com o chamado “resfulêgo da sanfona”,² presente no baião de Gonzaga, e ressalta a notoriedade que tal forma de tocar ganhou a nível internacional no meio do violão popular.

Ao realizar a introdução de *Expresso 2222* (1972), Gil adapta ao violão elementos rítmicos, de articulação, melódicos e harmônicos que estão associados a práticas de performance da sanfona. O padrão rítmico que alterna os dedos polegar e indicador ganhou notoriedade entre violonistas populares de todo o mundo. GIL (2010) conta que, certa vez, o jazzista britânico John McLaughlin (n.1942) lhe solicitou que o ensinasse como tocá-lo. De fato, a curiosidade sobre esta prática de performance se tornou tão frequente, que GIL (2010) preparou uma vídeo-aula especialmente para detalhar seus aspectos técnicos. Nela, Gil revela sua clara intenção de

¹ Documentário dirigido por Lula Buarque de Hollanda, Breno Silveira, Andrucha Waddington, que está dividido em partes e disponibilizado canal de Gilberto Gil no Youtube. O trecho citado pode ser conferido também em 2:33 do vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=vkYOHvLV1Ko&ab_channel=GilbertoGil. Acesso em 15 jun. 2024.

² Numa perspectiva mais ampla, seria possível também fazer uma associação com elementos do *rock* e da contracultura presentes na cena musical de Londres, onde Gil estava exilado quando compôs a canção (CÔRTEZ; SOUSA, 2021d).

traduzir para o violão elementos do “resfôlego da sanfona” (ERIK; BORÉM, 2019, p. 12).

Em sua dissertação de 2014, Adriano Réa propõe uma abordagem holística e etnográfica sobre a construção de um “violão baiano”. Réa analisou o discurso de músicos que são detentores de algum poder simbólico no cenário violonístico/guitarrístico da cidade de Salvador, na qual, segundo o autor, seria o local onde tal violão se revela:

Portanto Gilberto Gil, através de “Expresso 2222” foi apontado, unanimemente, como um “mensageiro” do samba chula, articulando uma suposta musicalidade contida neste gênero musical. Paralelamente, notemos o que aparece na fala de Júlio Caldas: “[...] hoje em dia se considera o violão da chula que é o violão baiano...”. Há neste raciocínio uma associação direta entre o gênero musical chula (ou samba chula) e a identidade do referido músico como baiano. Processualmente, aqui, para ser baiano é preciso estar ligado, de alguma forma, à articulação musical da chula e, conseqüentemente ao Recôncavo. Somado à constatação do referencial contido nas narrativas, há um alinhamento entre 2222/Recôncavo/samba chula/baiano (RÉA, 2014, p. 115).

Vimos até aqui a relação do *Expresso 2222* com o resfôlego da sanfona de Luiz Gonzaga e com a chula do Recôncavo, traduzida ao violão por Roberto Mendes - também citado no trabalho de RÉA (2014) como referência unânime nessa área por todos os entrevistados.

Mendes, por sua vez, aponta para tocadores de viola machete e para a primazia do ritmo como as principais referências para a elaboração de suas “levadas”:³ “Eu tento tocar viola no violão, só isso. É pra mim um instrumento de corda ferida, tento achar o ritmo dos acordes, não as notas” (RÉA, 2014, p. 150). Grande parte de suas composições são inspiradas na chula ou samba chula, uma das variantes do samba de roda do Recôncavo, que faz parte de “uma tradição musical afro-brasileira, conseqüentemente afrodiaspórica, geograficamente situada” (SODRÉ, 2019).

Vamos agora adentrar na análise musical para compreender como as referências em jogo se materializam e dialogam com o plano técnico-musical. O foco aqui serão as escolhas artísticas,⁴ buscando evidenciar, principalmente, como as performances de Gil e Mendes interagem com certas perspectivas inerentes ao contexto sociocultural no qual se basearam.

³Instrumento característico dos sambas de roda do Recôncavo Baiano (WADDEY, 2006). Trata-se de uma pequena viola de 10 cordas, organizada em cinco pares (afinados em uníssonos e oitavas), que possui diferentes afinações. A forma mais usual de afiná-la utiliza a mesma relação intervalar das cinco primeiras cordas do violão, porém, afinadas uma quarta justa acima.

⁴Produção derivada do projeto de pesquisa: “Práxis das Cordas Populares: estudo e criação em prática de conjunto, performance solo e música de câmara para cordofones de cordas dedilhadas” – projeto desenvolvido pelo Prof. Dr. Almir Côrtes, na Linha de Pesquisa “Teoria e Prática da Interpretação” do PPGM em Música - UNIRIO.

Como os elementos musicais manipulados pelos músicos vão dar conta de tal interlocução de acordo com a sua visão artística? Tais escolhas musicais por vezes implicam em questões técnicas: novas escolhas musicais podem proporcionar novas formas de tocar. Neste caso, a ênfase estará na realização das “levadas” de violão.⁵

Estudo prático, transcrição e análise das “levadas”

Após aprender a tocar as composições por imitação, utilizando arquivos de áudio e/ou vídeo de diferentes versões disponíveis *online*, foram realizadas transcrições apuradas no formato “voz e violão” dos fonogramas selecionados.⁶ Buscou-se aqui o equilíbrio entre uma transcrição descritiva - que almeja grafar o maior número possível de detalhes e procura se aproximar ao máximo dos parâmetros da gravação de referência, e uma transcrição mais prescritiva - que busca ilustrar o material musical de forma aproximada da gravação, no entanto, sem perder de vista a exequibilidade da partitura (SEEGGER, 1958). Ao mesmo tempo, como ressalta o cantautor e violonista Chico Saraiva, “levadas” de violão são:

[...] resultado de uma síntese própria que reprocessa um vasto número de informações, as quais dificilmente se sustentariam em uma “leitura” baseada nos valores cultivados pela tradição escrita. Assim, o efeito geral da execução não é efetivamente transmissível por meio de uma partitura, mas somente quando o espectador vê ou escuta a execução, que, em última instância, depende dos recursos performativos do próprio autor (SARAIVA, 2018, p.149).

É consabido que as “levadas” constituem um elemento central na música popular, especialmente em práticas afrodiáspóricas. Para auxiliar sua análise foram adotadas três estruturas elencadas pelo pesquisador Thiago de Oliveira Pinto no artigo *As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira* (2000). A saber: pulsação elementar, marcação e linha rítmica (ou ritmo guia). A **pulsação elementar** é a menor unidade de tempo. Na notação ocidental, a forma mais próxima e usual de grafar corresponde à divisão em semicolcheias. A **marcação** estabelece um referencial de tempo, uma base métrica. Na prática das Escolas de samba, os surdos são os instrumentos responsáveis pela marcação. No violão, é muito comum traduzir o surdo nos baixos tocados pelo polegar. A **linha rítmica** é um ciclo formado por uma sequência de batidas estruturadas de forma

⁵ Condução rítmico-harmônica que, dentro das práticas populares, usualmente serve de base e interage com a melodia.

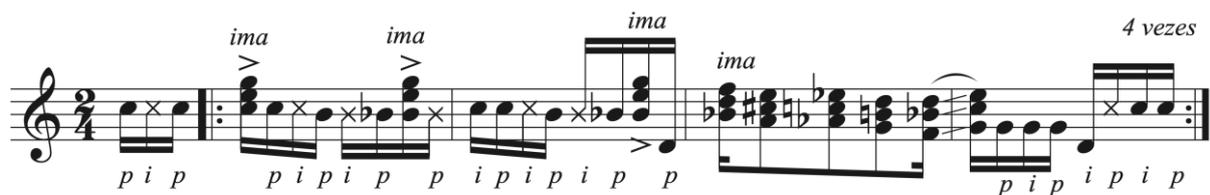
⁶ Foram utilizados basicamente os seguintes *softwares*: *Finale* (para edição das partituras) e *Transcriber* (para diminuir o andamento e facilitar a compreensão de determinadas passagens).

assimétrica. Chamada também de *time-line* – termo criado pelo pesquisador ganense Joseph Nnketia (*apud* PINTO, 2000). Corresponde, por exemplo, aos toques do candomblé, às claves da música cubana e também ao toque do tamborim no samba.⁷

A figura abaixo ilustra a introdução de *Expresso 2222*, gravada por Gilberto Gil em 1972.⁸ Trata-se de um ciclo que é repetido quatro vezes de forma bem semelhante, e que ocupou quatro compassos dentro da notação utilizada. A nota Dó, que inicia a introdução, é tocada na décima casa da quarta corda do violão, utilizando a técnica de alternar os dedos polegar e indicador (p-i) na mesma corda. Se tirarmos os acordes que são tocados em bloco com os dedos indicador, médio e anular, teremos uma “linha de baixo” tocada exclusivamente na quarta corda.

As notas percussivas (x) (CÔRTEZ, 2006, p:59), geralmente denominadas no jargão musical como *ghost notes*, são executadas levantando imediatamente a mão esquerda para abafar o som enquanto a mão direita fere as cordas. Temos um gesto constante na mão direita, que mantém a pulsação elementar, enquanto as fôrmas dos acordes vão sendo alteradas pela mão esquerda. Tal procedimento confere muita flexibilidade nas nuances dos toques, gerando variações de timbre e articulação. Durante a performance, determinadas notas soam em um ponto intermediário entre a sua altura definida e o som completamente percussivo e algumas notas simplesmente não são pronunciadas, pois escapam do ataque da mão direita. São aspectos como esses que conferem encantamento a esse tipo de técnica.

Figura 1 – Transcrição da introdução de *Expresso 2222* – Álbum *Expresso 2222* (1972)



Fonte: Autor

Após observarmos a introdução, que apresenta os principais fundamentos técnicos que serão discutidos a seguir, vamos pular a parte A (refrão) e seguir para a parte B da

⁷ Mais detalhes e uma possível aplicação de tais estruturas pode ser consultada no artigo *Que ladeira é essa? "preguiça baiana" e "samba moderno" no violão e voz de Gilberto Gil em 1973* (CÔRTEZ; RAMOS; SOUSA, 2021b) e também no minidoc *Ladeira da Preguiça: Gilberto Gil ao vivo na USP, 1973 – parte 1* (CÔRTEZ; RAMOS; SOUZA, 2021a). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TmkpO9k2XJ8&t=8s&ab_channel=AlmirC%C3%B4rtes s. Acesso em: 9 maio 2022.

⁸ Fonograma que faz parte do álbum homônimo *Expresso 2222*, lançado pela Polygram/Philips.

canção.⁹ Na figura 2 abaixo, a pauta superior oferece uma representação aproximada da maneira como Gilberto Gil canta e a pauta inferior ilustra sua “levada” de violão. As fôrmas utilizadas pela mão esquerda são realizadas na primeira posição do violão e, a partir do segundo compasso, com pestana, na terceira casa.

Figura 2 – Transcrição dos primeiros versos da parte B de *Expresso 2222* – Álbum *Expresso 2222* (1972)



Fonte: Autor

A partir da transcrição acima, podemos compará-la com a “levada” utilizada por Roberto Mendes em sua adaptação de algumas chulas tradicionais,¹⁰ gravadas dentro do projeto *Protofonia do Recôncavo*. Tal comparação se mostra propícia porque os primeiros versos da parte B do *Expresso 2222* são entoados sobre os acordes de tônica e dominante,¹¹ com o mesmo ritmo harmônico da chula aqui escolhida, transcrita na figura 3, que ilustra de forma aproximada o violão e a voz de Mendes. Recomenda-se acompanhá-la também a partir

⁹ Uma análise detalhada da parte A pode ser conferida no minidoc *Expresso 2222: Gilberto Gil ao vivo na USP, 1973 – parte 1* (CÔRTEZ; RAMOS; SOUSA, 2021c). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7kWizIDewEs&t=1013s&ab_channel=AlmirC%C3%B4rtes. Acesso em: 9 maio 2022.

¹⁰ O trecho escolhido contempla uma chula que foi registrada no Dossiê do *Samba de Roda do Recôncavo Baiano* como um samba tradicional do Recôncavo, portanto, sem autoria definida (IPHAN, 2006, p. 201).

¹¹ Para facilitar a comparação com a chula de Mendes, recomenda-se transpor a parte B do *Expresso 2222* para o tom de Ré maior (um tom acima), utilizando um capotraste na segunda casa do instrumento, a fim de manter a mesma configuração no braço do violão. Com a transposição, as fôrmas passam para a segunda casa, com meia pestana, e com pestana inteira na quinta casa do violão.

de 0:46 minutos do vídeo *Protofonia - Chulas do Recôncavo*.¹² As fôrmas utilizadas pela mão esquerda são realizadas com meia pestana na segunda casa do violão e com pestana inteira na quinta casa.

Figura 3 – Transcrição de trecho do vídeo *Protofonia - Chulas do Recôncavo*



Fonte: Autor

Sobre os movimentos da mão direita de Roberto Mendes, como nos informa o violonista Mário Ulloa (2008):

[...] na maior parte das vezes, o conjunto "dedos-munheca" atua como um plectro (palheta), e os movimentos daí oriundos acontecem de duas formas. Na primeira forma, o tecido de sons surge da alternância dos dedos polegar e indicador (p-i, p-i, p-i); já na segunda forma, uma variante da primeira, os dedos indicador-médio, não alternam os movimentos entre si, como seria de praxe, eles atuam num bloco só, bem coladinhos, como formando um único dedo. (ULLOA, 2008, p. 56)

O estudo prático e a audição dos trechos transcritos nos dão maior propriedade para apontar pontos de confluência e divergência entre as “levadas”. Vamos começar com os pontos em comum:

¹² Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=IxZlx45z4wY&ab_channel=RobertoMendesOficial acesso em 15 jun. 2024.

- Utilização praticamente constante da alternância de p-i marcando a pulsação elementar (semicolcheias), intercalando com notas percussivas e acordes em bloco. Ulloa (2008, p. 57) faz um paralelo entre tal alternância e a técnica renascentista conhecida como *figueta*, que, segundo Ulloa: “facilita a irregularidade devido à diferente força dos dedos – o polegar é mais forte – e à direção oposta dos ataques – o polegar ataca em direção à força da gravidade”;¹³
- Ataque do polegar começando na segunda pulsação elementar, nos chamados “tempos fracos”. Conforme foi mencionado acima, o polegar naturalmente tem mais peso do que o dedo indicador, conferindo à “levada” acentuações peculiares e muito expressivas em práticas afro-brasileiras ligadas à dança;¹⁴
- Utilização de fôrmas fixas de mão esquerda, que se deslocam também na segunda pulsação elementar, ou seja, uma pulsação depois do momento da marcação (de dois em dois compassos). A sensação de contrametricidade se torna evidente quando observamos os pontos de apoio do canto.¹⁵

Como pontos diferentes, podemos destacar que a “levada” de Roberto Mendes:

- Emprega um toque mais leve e com maior gradação entre as notas percussivas e aquelas com altura definida;
- Utiliza mais notas percussivas consecutivas (compassos 1, 2, 5 e 6 da fig. 3);
- Delineia um fragmento melódico na região grave dos acordes dominantes (notas Mi, Sol, Dó# e Si – compassos 4 e 8 da fig. 3);
- Usa blocos de apenas duas notas executados com os dedos indicador e médio (i-m) e o polegar também fere a terceira corda do violão.

¹³ É possível também encontrar *online* vídeos de músicos de países localizados na região da África Ocidental, tais como Mali e Senegal, que empregam uma técnica semelhante em instrumentos de cordas pinçadas como o ngoni (instrumento que remonta ao século XIII) e o próprio violão. Conferir, por exemplo, o vídeo: “*Aboubacar "Badian" Diabate: malian guitar máster*” a partir de 4:25 minutos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HcTL0NAj8X4&t=0s&ab_channel=MichalShapiro. Acesso em: 9 maio 2022.

¹⁴ Conceitos derivados de estudos sobre música africana sub-sahariana como contrametricidade, rítmica aditiva e imparidade rítmica empregados pelo pesquisador Carlos Sandroni (2001, p. 14-22) para falar sobre as transformações do samba no Rio de Janeiro, nos auxiliam a compreender a estrutura de “levadas” desse tipo.

¹⁵ “Uma articulação rítmica será dita cométrica quando ocorrer na primeira, terceira, quinta ou sétima semicolcheia do 2/4; e será dita contramétrica quando ocorrer nas posições restantes, à condição de não ser seguida por nova articulação na posição seguinte” (SANDRONI, 2001, p. 18-19).

- Insere um ataque para baixo com o polegar (compasso 7 da fig. 3), que interrompe rapidamente o fluxo de semicolcheias e acentua o início de um novo ciclo da “levada”.
- Possui uma linha-rítmica de quatro tempos (ou dois compassos binários), enquanto a “levada” do *Expresso 2222* pode ser agrupada de dois em dois tempos (note que os acordes de tônica e dominante se repetem de forma bem semelhante a cada compasso). A escrita rítmica desenvolvida dentro da musicologia africana a partir dos estudos do pesquisador austríaco Gerhard Kubik (*apud* PINTO, 2000), pode auxiliar na percepção da linha-rítmica. A figura abaixo ilustra dois compassos das “levadas” em questão.¹⁶ O (X) maiúsculo representa os sons graves, os “baixos” tocados pelo polegar, e o (x) minúsculo os blocos tocados pelos dedos indicador, médio e anular, ou apenas indicador e médio. Os pontos (.) equivalem a notas percussivas ou notas que possuem menor importância do ponto de vista estrutural.

Figura 4 – Transcrição com escrita rítmica de dois compassos das “levadas”



Fonte: Autor

Considerações

O estudo aqui apresentado de forma resumida, nos mostra o quanto o material musical e determinados procedimentos técnicos presentes em sua realização podem nos revelar sobre as escolhas artísticas de Gil e Mendes, bem como sobre sua relação com aspectos socioculturais envolvidos nas performances. Enquanto o primeiro violonista mirou inicialmente no refofêo da sanfona de Gonzaga, o segundo mirou nos ponteados percussivos da viola machete, presentes nas chulas de Santo Amaro e região. Apesar do mesmo procedimento técnico estar na base das duas “levadas”, a primeira possui uma linha-rítmica de

¹⁶ Na figura 4, o trecho da “levada” do *Expresso 2222* foi transposto para Ré maior para fins de análise.

dois tempos - tal como o baião (CÔRTEZ, 2014, p. 197) e a segunda uma linha-rítmica de quatro tempos - tal como as variantes do samba de roda do Recôncavo (PINTO, 2000, p. 98).

Destaca-se que, através do aprendizado das técnicas mencionadas diretamente no violão, os detalhes aqui elencados podem ser melhor percebidos e incorporados em toda a sua minúcia à prática musical. Vimos que a pulsação elementar (semicolcheias) é executada nas duas “levadas” com a técnica de alternar polegar e indicador na mesma corda. No entanto, é muito importante salientar novamente em que ponto o polegar inicia o ciclo. Como comentado anteriormente, o som mais pesado produzido pelo polegar acentua naturalmente as notas que ele toca, que não coincidem com a marcação (as unidades de tempo da notação europeia).

Por último, podemos concluir que as “levadas” aqui abordadas, empregam técnicas não canônicas em sua interpretação - forma peculiar de ferir a mesma corda alternando os dedos polegar e indicador da mão direita, sendo que o polegar acentua os tempos considerados fracos dentro da teoria musical europeia. Portanto, temos uma possibilidade técnica extremamente útil para desenvolver estudos de violão voltados para saberes afrodiaspóricos que ainda se encontram às margens da universidade. Trata-se de uma pesquisa que está em sintonia com perspectivas contemporâneas que buscam ampliar o leque de epistemologias e contribuir para desmontar a colonialidade ainda muito presente nos espaços acadêmicos.

Referências

CÔRTEZ, Almir. *O Estilo Interpretativo de Jacob do Bandolim*. 137 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

CÔRTEZ, Almir. Como se toca o baião: combinações de elementos musicais no repertório de Luiz Gonzaga. *Per Musi* - volume temático sobre música popular, Belo Horizonte, n. 29, p. 195-208, 2014.

CÔRTEZ, Almir; RAMOS, Tássio da Rosa; SOUSA, Filipe Silva Rêgo de. Ladeira da Preguiça: Gilberto Gil ao vivo na USP, 1973 – parte 1. Rio de Janeiro: [s.n.], 2021a. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=TmkpO9k2XJ8&t=8s&ab_channel=AlmirC%C3%B4rts. Acesso em: 9 maio 2022.

CÔRTEZ, Almir; RAMOS, Tássio da Rosa; SOUZA, Filipe Silva Rêgo de. Que ladeira é essa? "preguiça baiana" e "samba moderno" no violão e voz de Gilberto Gil em 1973. In: PERFORMUS'21, IX, 2021. *Anais do Performus'21 IX Congresso Internacional da Associação Brasileira de Performance Musical*. Goiás: ABRAPEM, 2021b, p. 74-81.

CÔRTEZ, Almir; SOUSA, Filipe Silva Rêgo de. *Expresso 2222: Gilberto Gil ao vivo na USP, 1973 – parte 1*. Rio de Janeiro: [s.n.], 2021c. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7kWizIDewEs&t=1013s&ab_channel=AlmirC%C3%B4rtes. Acesso em: 9 maio 2022.

CÔRTEZ, Almir; SOUSA, Filipe Silva Rêgo de. *Expresso 2222: Gilberto Gil ao vivo na USP, 1973 – parte 2*. Rio de Janeiro: [s.n.], 2021d. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ktZmAeZsgVY&ab_channel=AlmirC%C3%B4rtes. Acesso em: 9 maio 2022.

ERICK, Samy; BORÉM, Fausto. O “resfulêgo da sanfona” no violão de Gilberto Gil em *Expresso 2222. Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance*, Belo Horizonte, n. 4, p.1-34, 2019.

EXPRESSO 2222. Gilberto Gil (Compositor, Intérprete, voz e violão). LP, 2:41. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1972. Faixa 7 do álbum *Expresso 2222*.

GIL, Gilberto. Depoimento de Gilberto Gil. *Tempo Rei*. 1996. Disponível em: <http://bit.ly/2TSTGuu> . Acesso em 10 de setembro, 2018.

MENDES, Roberto. *Protofonia – Chulas do Recôncavo*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=IxZlx45z4wY&ab_channel=RobertoMendesOficial>. Acesso em 15 jun. 2024.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. *Africa: Revista do Centro de Estudos Africanos*, São Paulo, n. 22-23, p. 87-109, 1999/2000.

REA, Adriano Maraucci. *"Em Busca de um Violão Baiano": sobre musicalidades, identidades e concepções musicais*. 190 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Samba de roda do Recôncavo Baiano - Dossiê 4*. 2006. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_SambaRodaReconcavoBaiano_m.pdf . Acesso em: 19 mar. 2018.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-33)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/UFRJ, 2001. 245 f.

SARAIVA, Chico. *Violão-canção: diálogos entre o violão solo e a canção popular no Brasil*. São Paulo: SESC, 2018. 244 f.

SEEGER, Charles. Prescriptive and Descriptive Music-Writing. *The Musical Quarterly*, Oxford, v. 44, n. 2, p. 184-195, 1958. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/740450>. Acesso em: 9 maio 2022.

SHAPIRO, Michal. *Aboubacar "Badian" Diabate: malian guitar máster*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HcTL0NAj8X4&t=0s&ab_channel=MichalShapiro. Acesso em: 9 maio 2022.



ANPPOM
Associação Nacional de Pesquisa e
Pós-Graduação em Música

SOUZA, Luan Sodré de. *Educação Musical Afrodiaspórica: uma proposta decolonial para o ensino acadêmico do violão a partir dos sambas do Recôncavo Baiano*. 248 f. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

ULLOA, Mario. (Umas) Chulas de Roberto Mendes: Técnicas da mão direita. *In: MENDES, Roberto; JÚNIOR, Waldomiro. Chula: Comportamento traduzido em canção*. Salvador: Fundação ADM, 2008. p. 55.61.

WADDEY, Ralph. Viola de samba e samba de viola no Recôncavo baiano. *In: SANDRONI, Carlos; SANT'ANNA, Márcia. (org.). Samba de roda no recôncavo baiano*. Brasília, Iphan, 2006. p. 104-152.

XXXIV
CONGRESSO DA
ANPPOM

MÚSICA E PESSOAS QUE VIVEM A MÚSICA:
SUSTENTABILIDADE E PRÁXIS
SALVADOR, 16 A 20 DE SETEMBRO DE 2024