

O violão autoral de Djavan

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO
SUBÁREA: Música Popular

Bruno Yukio Meireles Ishisaki
Faculdade de Música do Espírito Santo "Maurício de Oliveira" - FAMES
bruno.ishisaki@fames.es.gov.br

Arthur Junca Bersot
Faculdade de Música do Espírito Santo "Maurício de Oliveira" - FAMES
arthurjb2005@gmail.com

Resumo. Este trabalho analisa o violão autoral de Djavan como recurso para compreender seu processo criativo e estilo composicional. A pesquisa adota a transcrição musical tanto como meio de análise formal quanto de reconstrução performática, considerando tanto o viés prescritivo quanto o descritivo da notação musical. Ao examinar gravações entre 1976 e 1996, o estudo identifica questões de estilo nas técnicas de mão esquerda e direita, além de oferecer a análise de dois solos de violão gravados pelo cancionista.

Palavras-chave. Djavan, Violão, Transcrição musical, Processo criativo, Composição de canções.

Djavan's Authorial Guitar.

Abstract. This study analyzes Djavan's authorial guitar as a tool for understanding his creative process and compositional style. The research adopts musical transcription both as a way for formal analysis and for performative reconstruction, considering both the prescriptive and descriptive aspects of musical notation. By examining recordings from 1976 to 1996, the study identifies stylistic elements in left and right-hand techniques, and also offers an analysis of two guitar solos recorded by the singer-songwriter.

Keywords. Djavan, Guitar, Musical transcription, Creative process, Songwriting.

O cancionista e seu instrumento

Podemos dizer que há dois objetivos centrais no estudo da performance instrumental de um(a) cancionista: 1) identificar, em sua técnica, eventuais peculiaridades de estilo e 2) mapear os elementos que integram séries de concatenações do processo criativo da canção. Em um plano geral, focamos nossas pesquisas em cancionistas que compõem utilizando o violão como



principal ferramenta composicional. Entendemos que estudar detalhadamente as partes tocadas pelo(a) cancionista contribui para compreender aspectos de seu pensamento musical que podem ser revelados por padrões de movimentação harmônica, ostinatos de mão direita, escolhas de digitações, emprego não ortodoxo de técnicas tradicionais e por eventuais soluções originais intrinsecamente ligadas à canção estudada. No caso da presente pesquisa, concentramos nossa investigação no violão autoral do cancionista Djavan Caetano Viana, conhecido simplesmente como Djavan.

Entre as pesquisas relacionadas à sua obra encontramos: 1) trabalhos que tratam do aspecto poético-literário (Ventura, 2024; Santos, 2016; Nascimento e Brito, 2011); 2) análise da participação de instrumentistas em gravações do cancionista (Coppini, 2023; Coppini e Barsalini, 2019; Souza, 2016; Souza 2018); 3) aspectos estilísticos da performance vocal (Mensch, 2022; Silva, 2020) e 4) formação do cancionista (Dias, 2023; Siqueira, 2016; Ferreira, 2022). Nota-se uma ausência de investigações que foquem nos aspectos estilísticos do violão de Djavan. Nesse contexto, o presente trabalho tem a proposta de realizar análises de performances do cancionista em suas execuções instrumentais, tanto no contexto do acompanhamento quanto no papel de solista. Tais análises têm o intuito de revelar, não só escolhas típicas do cancionista enquanto instrumentista, mas também os elementos-chave que, de alguma forma, integraram nas canções em seus respectivos caminhos composicionais.

O mercado editorial focado na música popular costuma privilegiar versões cifradas das melodias, o que torna escasso o acesso a materiais voltados para o estudo específico que propomos. Inexistem, por exemplo, edições de transcrições especificamente voltadas para o violão de Djavan. Diante dessa realidade, surge a necessidade não só de produzir tais transcrições, mas também de refletir sobre como representar graficamente, por meio da notação musical, os aspectos que necessitam de registro em uma canção. Nesse sentido, dois procedimentos podem ser adotados: o prescritivo e o descritivo.

A notação de cunho prescritivo busca representar apenas as estruturas fundamentais, focada em indicar ações específicas de performance, deixando de lado elementos considerados acessórios ou decorativos; é definida como “um diagrama de como uma peça deve ser sonoramente executada” (Seeger, 1958, p. 184). Nesse tipo de abordagem, uma melodia pode ser escrita com foco nos intervalos essenciais e nos ritmos principais; de forma semelhante, a harmonia pode ser registrada através de cifras que representam os aspectos mais básicos, como



a relação funcional entre os acordes, ignorando detalhes circunstanciais como inversões, acordes de passagem, tensões, apojeturas e outros recursos estilísticos. Esse modo de notação é comum em *fake books*, edições dos *songbooks* organizados por Almir Chediak e em partituras no estilo *lead sheet*. Trata-se, portanto, de uma escrita musical que se baseia em uma pressuposta essência da canção, transmitindo apenas os elementos considerados indispensáveis para sua execução.

Já a notação de cunho descritivo é definida como um “registro de como uma performance específica soou” (Seeger, 1958, p. 184), valorizando características particulares, variantes estilísticas e elementos não essenciais. Possui um cunho representativo; ao invés de reduzir a música à sua essência estrutural, esse tipo de notação detalha o fraseado, as articulações, as nuances dinâmicas, buscando uma aproximação maior com a performance concreta que representa. Dentro do contexto do violão, no que diz respeito à harmonia, há a possibilidade de notar detalhadamente os *voicings* utilizados, a distribuição interna das notas, as digitações e os padrões de execução. Essa forma de notação é predominante na tradição da música de concerto europeia, mas também aparece em transcrições especializadas de gravações populares, como nos livros publicados pela editora Hal Leonard e em compilações como o *Cancioneiro Jobim* (Jobim, 2000), que reproduzem partes instrumentais com maior detalhamento.

Quando se trata das composições de Djavan analisadas neste trabalho, optamos por uma notação que tende a valorizar o plano descritivo; os elementos prescritivos também estão presentes, porém em menor medida, e em geral nos recursos notacionais mais “abertos”, como o uso de cifras e o emprego de informações textuais. Essa abordagem oferece, no que tange à questão do violão do cancionista, uma representação próxima daquilo que está registrado na gravação, funcionando como um complemento aos *songbooks* organizados por Almir Chediak, que seguem predominantemente uma linha com foco na melodia cifrada, tal como aponta Hauers (2017, p. 89):

No caso da música popular cantada, a notabilização da obra pela via interpretativa faz com que o campo prescritivo (guia da performance) seja muito mais relacionado ao acompanhamento instrumental do que ao material melódico da voz, esse então, passível de reinterpretações em diversos graus de aceitação e mesmo em função de condições momentâneas de performance, como apontou Djavan aqui nesse mesmo trabalho. Como exemplo, cabe observar que a partir dos lançamentos de *songbooks*, o que mais



importou primeiramente foi a melhoria do padrão de cifras para violão (tanto na métrica de acompanhamento como nas harmonizações um pouco mais fiéis ao original), e enquanto isso a melodia vocal seguiu (e segue) sendo apreendida majoritariamente de modo imitativo e com implementos pessoais principalmente acerca da personalização das letras cancionais. Dessa forma a parte melódica é então grafada prioritariamente para efeito descritivo e registro de direitos nas editoras musicais. O fato é perceptível ainda pelo principal padrão de leitura de música popular urbana: acordes cifrados sobre letra de música. (HAUERS, 2017, p. 89)

Interessante notar que o próprio cancionista parece reconhecer que a notação prescritiva das partes de violão, utilizada em seus *songbooks*, pode se revelar insuficiente para aqueles que desejam investigar com maior detalhamento a construção de suas canções, afirmando que “já houve também reclamação de um músico que disse que o som mostrado no songbook não é o mesmo que ele ouve no disco, mas isso pode acontecer. Não dá pra desvendar todos os mistérios, senão fica um pouco sem graça” (Viana, 2013, p. 37). Apesar desses apontamentos, os *songbooks* editados por Chediak foram utilizados neste trabalho como referências importantes para a transcrição, sobretudo pela exatidão das harmonias notadas.

Segundo o próprio cancionista, sua iniciação ao violão foi completamente autodidata, tendo como referências principais o modo de tocar de outros músicos (Chediak, 1997b, p. 8). Aparentemente, Djavan não teve acesso ao estudo formal de música em seus primeiros anos de manuseio do violão; contudo, observamos que a linguagem que o cancionista utiliza para expressar suas ideias musicais coaduna com a terminologia tradicional, o que nos faz inferir que, à medida em que o cancionista se profissionalizou e ampliou seu contato com outros músicos, seu vocabulário técnico e acesso ao conhecimento de teoria musical possivelmente se expandiu (Viana, 1996).

Djavan aponta, como suas principais referências musicais, a obra de Luiz Gonzaga, a banda de *rock* inglesa *The Beatles*, o *Jazz*, a *Black Music* e as canções da Bossa Nova (Viana, 1996, p. 44). Esses nomes são importantes chaves de interpretação para seu estilo violonístico. Sendo um cancionista que compõe ao violão, suas escolhas no âmbito instrumental também refletem sua poética composicional; nesse sentido, estudar o violão de Djavan também é investigar e desvelar suas decisões no âmbito criativo. O cancionista nos dá indícios da importância de seu violão quando nos oferece sua definição do que é composição: “é usar o instrumento para buscar caminhos melódicos que você não ouve com frequência e perseguir isso, além de trabalhar bastante as harmonias” (Vianna, 2013, p. 37). Portanto, o estudo do



violão de Djavan é feito neste trabalho fundamentalmente por meio de transcrições musicais que não são pensadas meramente como a síntese dialética entre o sonoro e o visual. As transcrições são utilizadas simultaneamente como modo de registro e como meio propositivo para resolução de problemas de performance.

Metodologia da transcrição musical

Investigar a singularidade da expressão musical de um cancionista demanda refletir, antes de tudo, sobre a relação epistemológica entre o sujeito pesquisador e seu objeto de estudo. Como toda experiência sensorial é filtrada pelos sentidos e pela memória, a percepção do mundo fenomênico torna-se não apenas legítima como também inevitável ponto de partida para a construção de conhecimento acerca de algo. No caso específico de gravações musicais, o método pode se organizar em duas etapas essenciais: 1) a percepção do som e 2) sua formulação discursiva. A primeira etapa ocorre a partir da sensibilidade do analista, condicionada por fatores fisiológicos e cognitivos, o que implica reconhecer a percepção como uma mediação inevitavelmente parcial. Tal como afirma Cerbone (2006, p. 50), essa limitação é inerente a qualquer experiência fenomenológica. A segunda etapa é fruto de uma hermenêutica, cujo discurso surge como produto de uma atividade de interpretação do fenômeno sonoro percebido.

Assim, o conhecimento não é construído mediante um acesso direto e absoluto ao objeto, mas sim por meio de compreensões provisórias e, em grande medida, contingentes. Isso torna inescapável a influência da subjetividade do observador, já que suas estruturas cognitivas condicionam a forma como o fenômeno é compreendido e representado.

No plano discursivo, o desafio reside em converter uma vivência auditiva em linguagem. Descrever não significa reproduzir, mas construir uma representação simbólica que, embora referencial, jamais alcança a totalidade do fenômeno. A mediação da percepção e da linguagem impõe ambiguidades e múltiplas interpretações possíveis (Cerbone, 2006, p. 216–229), o que compromete a fidelidade absoluta da descrição.

Diante dessas limitações, a transcrição musical deve ser entendida como uma operação com dupla função epistêmica: registra parcialmente algo do que foi percebido e, simultaneamente, fornece base para uma reconstrução performática. Nesse sentido, ela traduz aquilo que o analista escutou e preenche as lacunas da percepção com propostas e hipóteses..



Essas situações coexistem dentro da transcrição. Nesse âmbito, utilizamos tanto a partitura, eficaz para representar estruturas formais, quanto a tablatura, mais adequada, em alguns casos, para indicar ações, gestos e posições instrumentais. Essa complementaridade permite articular diferentes aspectos da execução, sem que os sistemas notacionais se limitem mutuamente.

A escuta detalhada da gravação, essencial para o processo de transcrição, pode ser auxiliada pelo uso de tecnologias digitais. Aplicativos de inteligência artificial como o *Vocal Remover* ajudam a separar a voz dos instrumentos, enquanto *softwares* como o *Reaper* permitem manipular o áudio para isolar trechos, desacelerar passagens e ampliar a percepção de detalhes técnicos. Esses recursos ampliam a acurácia da análise auditiva e tornam mais precisas as inferências interpretativas.

A metodologia empregada neste trabalho segue as etapas descritas na tabela 1:

Tabela 1 – Metodologia empregada na elaboração das transcrições musicais

Etapas	Ação
1	Análise da partitura da canção no <i>songbook</i> , identificação do andamento e número de compassos.
2	Separação da faixa do violão.
3	Identificação de condições prévias necessárias para o início da transcrição.
4	Transcrição de alturas e ritmo por meio da percepção auditiva.
5	Utilização de <i>softwares</i> para transcrição de trechos ambíguos para a percepção auditiva.
6	Transcrição de articulações e dinâmicas por meio da percepção auditiva.
7	Formulação de hipóteses a respeito de técnicas, digitações e modos de ataque embasados em documentos e registros.
8	Edição de partitura e tablatura.



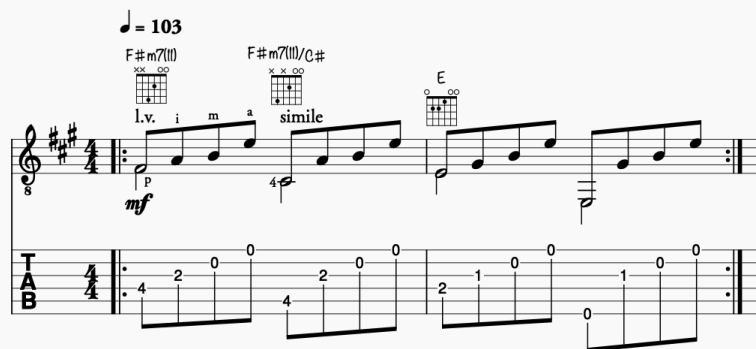
Aspectos estilísticos de Djavan enquanto instrumentista

Djavan gravou performances de violão na maior parte de sua discografia. Há também faixas em que o cancionista executa outros instrumentos de cordas dedilhadas, como viola caipira, guitarra elétrica e guitarra de nylon. Também há discos como *Bicho Solto O XIII*, de 1998, nos quais as performances instrumentais do cancionista não são tão frequentes (Viana, 2025). Nesta seção, abordaremos alguns elementos que singularizam o modo de tocar de Djavan, focando em gravações pertencentes ao intervalo que abrange os discos *A voz - o violão - a música de Djavan* (1976) até *Malásia* (1996). Trabalharemos os exemplos e transcrições a partir de três divisões: 1) comentários sobre as levadas e as técnicas de mão direita, 2) escolhas de *voicings* e digitações da mão esquerda e 3) solos tocados pelo cancionista. Apesar do enfoque do trabalho ser no violão, comentaremos, neste último tópico, um solo de guitarra de *nylon*, dada a proximidade das técnicas compartilhadas entre os dois instrumentos.

Levadas e técnicas de mão direita

A canção *Lambada de Serpente*, parceria de Djavan com Cacaso, apresenta um padrão de acompanhamento básico, no qual os dedos polegar, indicador, médio e anular da mão direita se sucedem em ataques de colcheia.

Figura 1 – Introdução de *Lambada de Serpente*.



Fonte: Chediak, 1997b e autores.

A sequência de dois acordes se mantém durante toda a primeira parte da canção. Um ponto a ser mencionado é a digitação da nota Dó sustenido, que provavelmente é realizada com o quarto dedo da mão esquerda¹.

Executado em uma pulsação de colcheias, o ostinato derivado do ritmo da mão direita de *Lambada de Serpente* produz uma sonoridade hipnótica. Contudo, basta um deslocamento rítmico entre os ataques de cada dedo para que o mesmo padrão origine outra levada. Padrões de dedilhado manipulados dessa forma podem ser observados nas canções *Outono* e *Topázio*. Na figura 2, apresentamos a transcrição da introdução de *Outono*:

Figura 2 – Parte de violão da introdução de *Outono*.



Fonte: Chediak, 1997a e autores.

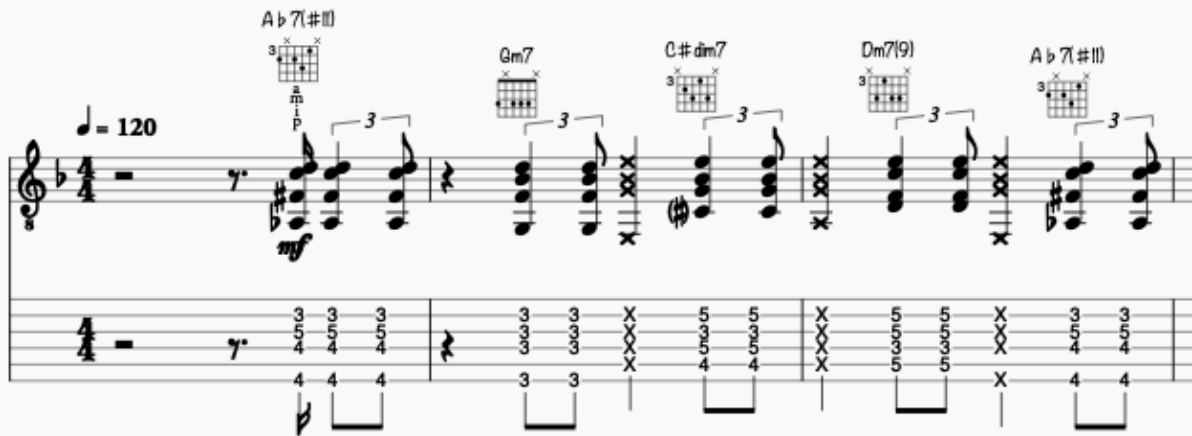
Outro aspecto característico da rítmica de Djavan ao violão está presente em canções como *Sina* e *Azul*, nas quais o cancionista executa sua levada inspirada no Ijexá, na qual os ataques acontecem em grupos de colcheias nos tempos pares, com toque simultâneo dos dedos polegar, indicador, médio e anular. Segue, na figura 3, um trecho transcrito da introdução da

¹ Tal digitação pode ser observada no link https://www.youtube.com/watch?v=xiST9J3CLWY&list=RDxiST9J3CLWY&start_radio=1. Acesso em 14/07/2025.



gravação ao vivo de *Azul*. Nela, a levada apresenta uma camada adicional de sofisticação, sendo executada com *swing feel*:

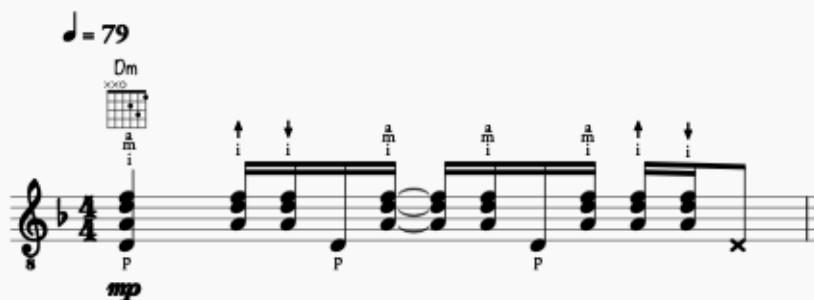
Figura 3 – Primeiros compassos de *Azul*.



Fonte: Chediak, 1997a e autores.

Na canção *Nem um dia* notamos o emprego de uma técnica peculiar e muito característica da sonoridade de Djavan: a combinação e alternância entre ataques rasgueados e dedilhados. A mesma técnica também pode ser identificada em canções como *Linha do Equador* e *Asa*.

Figura 4 – Levada de *Nem um dia*.

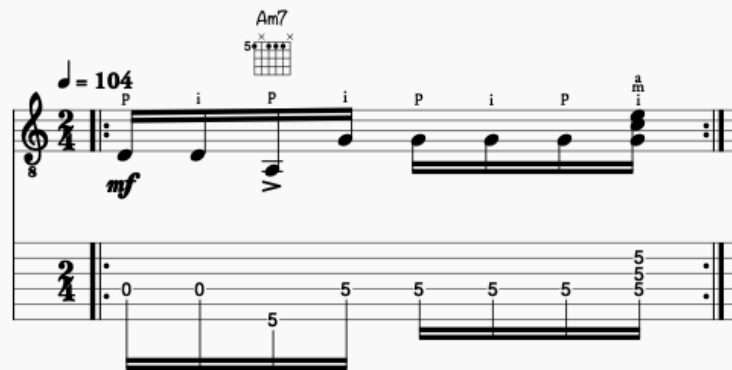


Fonte: Chediak, 1997a e autores.

Na canção *Curumim*, Djavan executa, a partir do compasso 12, uma levada com acentos deslocados que cria certa ambiguidade em sua sonoridade. Apesar da harmonia em Lá Menor, a corda solta Ré é sempre acionada no primeiro tempo, sugerindo uma função rítmica e

timbrística independente da ideia harmônica. A clave rítmica não é imediatamente intuitiva, e articular sua execução com o canto demanda um estudo considerável.

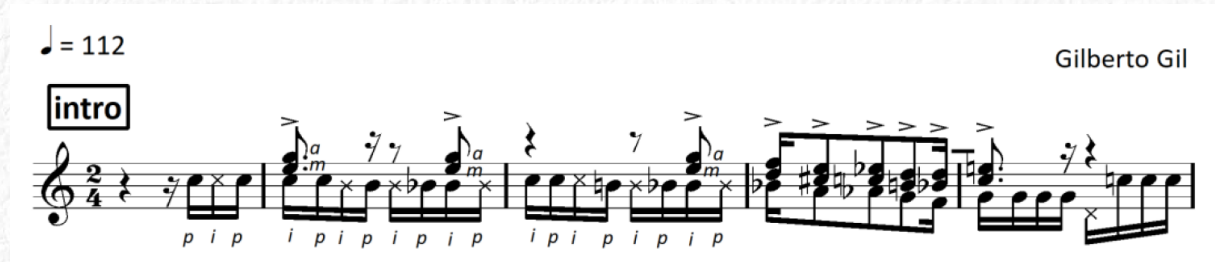
Figura 5 – Levada de *Curumim*.



Fonte: Chediak, 1997b e autores.

É notável, em termos de técnica de mão direita, a semelhança entre a levada de *Curumim* e a da canção *Expresso 2222* de Gilberto Gil. Em ambas, percebemos a alternância entre polegar e indicador na mesma corda articulada com ataque simultâneo dos outros dedos da mão direita.

Figura 6 – Levada de *Expresso 2222* de Gilberto Gil.



Fonte: ERICK, 2020, p. 84.

Os padrões de mão direita apontados previamente são de suma importância entre os procedimentos composicionais do cancionista. O processo composicional de Djavan é, de certa maneira, bastante simples e consiste em abrir itinerários rítmico-harmônicos com seu instrumento, seguidos de improvisações vocais. Contudo, o fator de contágio no comportamento melódico é fortemente afetado pelo movimento rítmico ao violão. Nesse



sentido, consideramos os trechos anteriormente mencionados como importantes sintagmas do vocabulário musical do cancionista.

***Voicings* e digitações de mão esquerda**

A música de Djavan apresenta recursos e ideias singulares no que tange à construção e digitação dos acordes da mão esquerda. O próprio cancionista chega a comentar que cria “acordes, conforme a necessidade, o momento da melodia” (Viana, 2013, p. 35). Em geral, os *voicings* empregados em sua música ocupam entre uma a três casas do instrumento, e menos frequentemente, quatro casas; talvez isso esteja relacionado à questões ergonômicas. Ao comentar sobre os instrumentos de *luthier* que utiliza, Djavan relata: “minha mão é pequena e sofro um pouco para fazer alguns acordes. Então ele construiu um violão de corpo mais fininho, que posso tocar em pé, com correia, e um outro com bojo normal, para eu tocar sentado” (Viana, 2013, p. 36).

O cancionista também relata a prática, em seus primeiros anos de formação, de “descobrir” os acordes dentro de um contexto de criação, experimentando sonoridades por meio de explorações das digitações: “componho a melodia e a harmonia juntas. Ainda hoje descubro acordes dessa forma. Se não conheço o acorde que estou procurando, formo-o. Vou botando os dedos nas notas até formá-lo de acordo com o que quero. Fiz isso a vida inteira e faço até hoje” (Viana, 1996, p. 44).

O emprego de acordes construídos nas quatro cordas mais graves do instrumento é recorrente em suas canções. Tal escolha de *voicings* não é tão comum na prática violonística tradicional; seu uso produz sonoridades mais escuras e fechadas. Formações desse tipo podem ser observadas em *Outono* (ver último compasso da figura 2) e logo após a introdução de *Alumbramento*, parceria com letra de Chico Buarque.



Figura 7 – Trecho de *Alumbramento*.



Em *Morena de Endoidecer*, todas as cordas são afinadas um tom abaixo da afinação tradicional. Aqui, a principal mudança se dá na extensão da tessitura do violão, que passa a abranger o Ré grave solto na sexta corda. Excetuando-se essa adição à região grave, o emprego das cordas soltas, neste caso, é análogo ao da afinação tradicional, mudando apenas a faixa de tessitura do instrumento.

Voltando para a afinação tradicional, além do já comentado exemplo de *Lambada de Serpente* presente na figura 1, podemos observar a utilização da corda solta como pedal no *turnaround* da canção *Outono*, que ocorre aos 1'56:

Figura 8 – Turnaround da canção *Outono*.



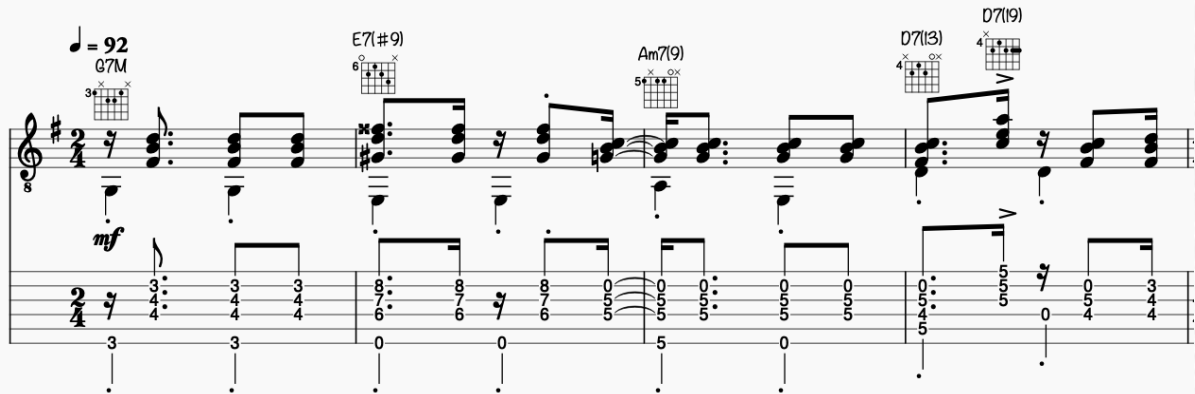
Fonte: Chediak, 1997a e autores.

Em sambas como *Fato Consumado* e *Flor de Lis*, Djavan emprega um interessante dispositivo sobre o acorde de nona dominante, no qual faz uso de uma pequena pestana no quarto dedo da mão direita para efetuar um acento muito característico de seu estilo na levada, tal como está demonstrado no contratempo do quarto compasso da figura 9, retirada de uma performance ao vivo² de *Fato Consumado*:

² Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=NPpv62PMVAs&list=RDNPpv62PMVAs&start_radio=1. Acesso em 19 jul 2025.



Figura 9 – Trecho da levada de *Fato Consumado*.



Musical score for "Fato Consumado" in 2/4 time, tempo 92. The score shows guitar and bass staves. Chords and fingerings are indicated: G7M, E7(♯9), Am7(9), D7(♯9), and D7(9). The guitar part includes fingerings like 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

Fonte: Chediak, 1997b e autores.

Djavan parece não ter problemas em empregar intervallos de nona menor em acordes fora da função dominante no contexto tonal. Exemplos de *voicings* que utilizam esse intervalo internamente em outras funções tonais estão presentes nas canções *Nem Um Dia*, *Minha Mãe* e *Linha do Equador*:

Figura 10 – Digitação de acordes com intervallos de nona menor presentes nas canções *Nem Um Dia*, *Minha Mãe* e *Linha do Equador*.



Musical score showing chord voicings for three songs: "Nem um dia" (Dm7(9, ♭13)/C), "Minha mãe" (A♭/G), and "Linha do Equador" (E7M). The score shows the guitar part with fingerings and the bass part with fingerings.

Fonte: Chediak, 1997a-1997b e autores.

Solos executados por Djavan em gravações

No começo de sua carreira, Djavan cumpriu a função de *crooner* e guitarrista solo em uma banda chamada LSD. Sendo um grupo focado em executar músicas dos Beatles, sua função como instrumentista era reproduzir os solos gravados por George Harrison, Paul McCartney e John Lennon. O cancionista relata: “ouvira os discos dos Beatles e tirava os solos. Aquele solo de *Something*, por exemplo, eu fazia todinho. Fazia igualzinho” (Chediak, 1997b, p. 10). Contudo, são poucos os solos gravados por Djavan em sua discografia. Seleccionamos os de

Faltando um pedaço e *Tenha calma* para exemplificar as principais técnicas e escolhas de material do cancionista.

Em *Faltando um pedaço*³, o solo de violão tem caráter introdutório e pode ser ouvido em *fade in* na gravação original de estúdio. Optamos pela gravação ao vivo por ser possível visualizar, no registro em questão, a digitação do cancionista, e também por conter o trecho completo, sem *fade in*. O solo de violão consiste em três seções: uma frase repetida quatro vezes, seguida de um desenvolvimento que também se repete quatro vezes, e uma frase final de arremate. A primeira frase segue transcrita na figura 11:

Figura 11 – Primeira frase de *Faltando um pedaço*.

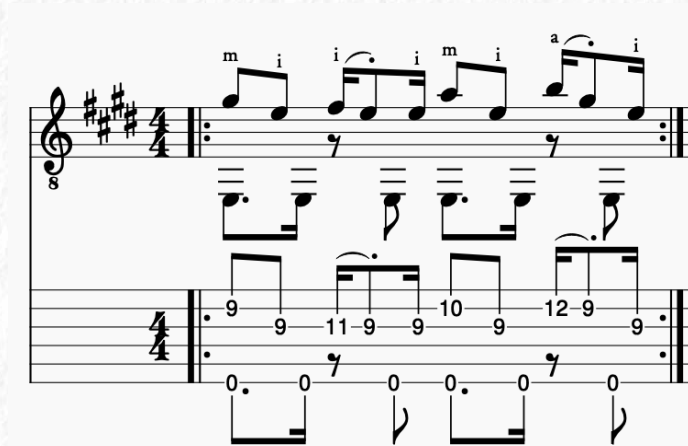


Fonte: autores.

O trecho se destaca pela independência entre o polegar (que mantém um ostinato de baião) e os outros dedos da mão direita, que seguem a fórmula *a-i-a-m-i-m-i*. Djavan apóia o polegar na sexta corda logo após os ataques de semicolcheia para evitar que a corda continue soando. A segunda frase funciona como uma resposta à primeira, e apresenta um padrão de dedilhado *m-i-i-i-m-i-a-i* na mão direita:

³ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=cEsflyToa6o&list=RDcEsflyToa6o&start_radio=1. Acesso em 20 jul 2025.

Figura 12 – Segunda frase de *Faltando um pedaço*.



Fonte: autores.

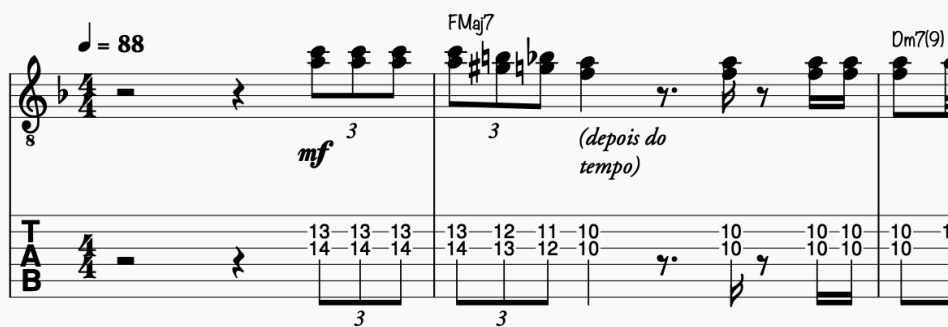
Após quatro repetições desta frase, o cancionista fecha o solo com uma terceira frase, na qual toca acordes em bloco e subtrai as notas gradativamente, ao mesmo tempo em que realiza um *ritardando* que conecta o solo à próxima seção da música em um novo andamento:

Figura 13 – Terceira frase de *Faltando um pedaço*.

Fonte: autores.

Na gravação de estúdio da canção *Tenha Calma*, Djavan desenvolve um solo de guitarra de nylon no qual podemos observar boa diversidade de ideias melódicas. A primeira frase do solo é construída sobre um cromatismo a partir da terça e quinta do acorde de F7M, cuja resolução se dá simultaneamente na tônica e na terça. Após essa resolução, o cancionista repousa nas mesmas notas e desenvolve uma ideia rítmica que desemboca no próximo compasso.

Figura 14 – Primeira frase do solo de *Tenha Calma*



The musical notation for the first phrase of the solo of *Tenha Calma* is shown in two staves. The top staff is in treble clef, 4/4 time, with a tempo marking of ♩ = 88. It starts with a whole rest, followed by a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) marked *mf*, then a triplet of eighth notes (B4, A4, G4) marked *F#m7*, and finally a triplet of eighth notes (F4, E4, D4) marked *Dm7(9)*. The bottom staff is a guitar tablature in 4/4 time, corresponding to the notes in the top staff: a whole rest, then triplets of 13-14, 13-14, 13-14; 13-14, 12-13, 11-10; and 10-10, 10-10, 10-10.

Fonte: autores.

A segunda frase tem início sobre o acorde de Dm7(9). Nela, Djavan executa um fraseado pentatônico utilizando as técnicas de *legato* e *glissando*, repousando, ao final da frase, sobre a sétima menor de Am7. A terceira frase acontece logo na sequência, com a última nota repousando sobre a quinta do acorde.

Figura 15 – Segunda e terceira frases do solo de *Tenha Calma*

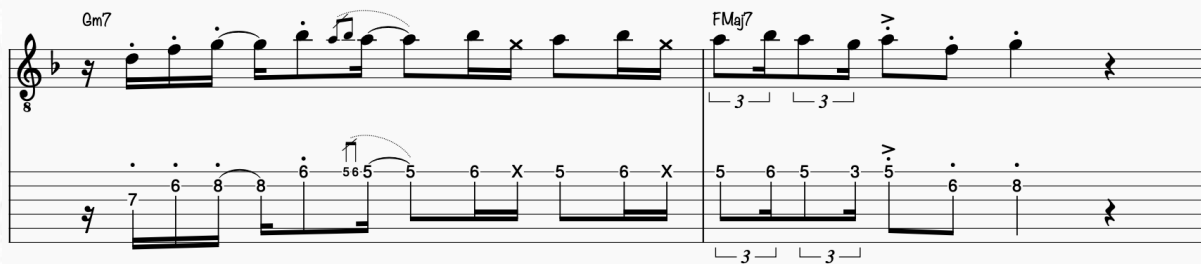


The musical notation for the second and third phrases of the solo of *Tenha Calma* is shown in two staves. The top staff is in treble clef, 4/4 time, starting with a whole rest, followed by a phrase of eighth notes (D4, E4, F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4) marked *Dm7(9)*, and finally a phrase of eighth notes (D4, E4, F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4) marked *Am7*. The bottom staff is a guitar tablature in 4/4 time, corresponding to the notes in the top staff: a whole rest, then a phrase of 10-10, 10-8, 10-8, 8-8, 8-6, 7-8, 8-10, 7-7, 6-8, 8-8, and finally a phrase of 6-5, 7-5, 7-5, 7-5.

Fonte: autores.

A quarta frase percorre os acordes de Gm7 e F7M. O material melódico pode ser resumido como uma fusão entre as pentatônicas de Sol Menor e Fá Maior. O trecho contém variedade de articulações, *swing feel* e o emprego de *ghost notes*. Djavan opta por repousar no intervalo de nona maior ao atingir o acorde de F7M:

Figura 16 – Quarta frase do solo de *Tenha Calma*



Fonte: autores.

Após uma frase de resposta do piano elétrico, Djavan encerra a seção com a última frase do solo, na qual notamos uma sobreposição do arpejo de Ré menor sobre Gm7 (explorando a sonoridade de nona maior) e um repouso, no acorde E7(b9,b13), sobre a quarta justa.

Figura 16 – Quinta frase do solo de *Tenha Calma*



Fonte: autores.

Considerações finais

A presente pesquisa ofereceu um panorama geral dos principais materiais musicais e técnicas empregados por Djavan em sua execução instrumental. Consideramos que tais



exemplos servem, não só para demonstrar elementos do estilo violonístico, mas também ideias e tendências composicionais que fundamentaram, a partir do violão, a composição de cada uma das canções mencionadas. Espera-se que o presente trabalho contribua para o enriquecimento do vocabulário musical de outros cancionistas e que seja uma adição ao campo dos estudos musicológicos voltados aos processos criativos no âmbito da Música Popular, sobretudo aqueles que têm o violão como meio de atualização de ideias composicionais.

Referências

CERBONE, David R. *Fenomenologia*. 2a edição. Petrópolis: Vozes, 2013.

CHEDIAK, Almir. *Songbook Djavan volume 1*. 11a edição. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997a. 177 p.

CHEDIAK, Almir. *Songbook Djavan volume 2*. 11a edição. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997b. 171 p.

COPPINI, Bruno de Oliveira e Lemos. *Sururu de Capote: O baixo elétrico de Sizão Machado nos sambas de Djavan*. Campinas, 2023. 169 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2023.

COPPINI, Bruno; BARSALINI, Leandro. O contrabaixo elétrico no samba. In: *Anais - PERFORMUS'19*. Goiânia, 2019. p. 162 - 169.

DJAVAN - FALTANDO UM PEDAÇO - VERSÃO DO DVD ÁRIA AO VIVO - OFICIAL. Djavan Caetano Viana. Djavan Oficial, 07/07/2015. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=cEsflyToa6o&list=RDcEsflyToa6o&start_radio=1. Acesso em 20 jul 2025.

DJAVAN - FATO CONSUMADO (AO VIVO). Djavan Caetano Viana. Sony Music Entertainment (Brasil), 25/03/2014. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=NPpv62PMVAs&list=RDNPpv62PMVAs&start_radio=1. Acesso em 19/07/2025.

DJAVAN: “LAMBADA DE SERPENTE” - ÁRIA AO VIVO - CLIPE OFICIAL. Djavan Caetano Viana. Luanda Records, 14/09/2011. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=xiST9J3CLWY&list=RDxiST9J3CLWY&start_radio=1. Acesso em 14/07/2025.

DIAS, Marcelo Ferreira. *Primeiros Acores: Djavan das Alagoas fabricando luz, som e dimensão em tempos de democracia e ditadura*. Maceió, 2023. 49 f. Monografia de Licenciatura. Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2023.



ERICK, Samy. *Práticas de Performance de Gilberto Gil ao Violão em Expresso 2222*. Belo Horizonte, 2020. 103 f. Dissertação (Mestrado em Performance Musical). Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, Belo Horizonte, 2020.

FERREIRA, Victor de Jesus. *A formação múltipla de Djavan e sua atuação no mercado da MPB*. Ouro Preto, 2022. 43 f. Monografia de Licenciatura. Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2022.

HAUERS, Felipe Mendonça. *MPB e voz popular nos anos de 1980: hibridismos no álbum Luz (1982) de Djavan*. João Pessoa, 2017. 205 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

JOBIM, Paulo et al.(coord.). *Cancioneiro Jobim: arranjos para piano*. Vol. 1 ao 5. Rio de Janeiro: Jobim Music/ Casa da Palavra, 2000.

MENSCH, Vinicius Peres. *A influência da Soul Music na música popular brasileira: uma perspectiva pela análise vocal*. Foz do Iguaçu, 2022. 26 f. Artigo Científico. Universidade Federal da Integração Latinoamericana, Foz do Iguaçu, 2022.

SANTOS, Donizeth Aparecido dos. A expressividade dos fonemas da língua portuguesa. *UniLetras*, Ponta Grossa, v. 38, n. 1, p. 71 a 81, 2016.

SILVA, Ilessi Souza da. A silabação no canto popular brasileiro: caminhos para uma improvisação vocal original. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 6, 2020, Rio de Janeiro. *Anais do VI SIMPOM*.

SIQUEIRA, Ivan. Djavan ou “De la musique avant toute chose”. *Revista USP*, São Paulo, n.111, p. 37-44, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i111p37-44> Acesso em: 10 jul. 2025.

SEEGER, Charles. Prescriptive and descriptive music-writing. *The Musical Quarterly*, vol. 44, no. 2, p. 184-195, 1958.

SOUZA, Felipe Ferreira. *A guitarra elétrica na música popular brasileira: o estilo do músico Ary Piassarollo*. Curitiba, 2018. 40 f. Monografia. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

VENTURA, Kaio Vitor da Silva. *Deixa vir do coração: a arte poética de Djavan*. Delmiro Gouveia, 2024. 48 f. Monografia de Licenciatura. Universidade Federal de Alagoas, Delmiro Gouveia, 2024.

VIANA, Djavan Caetano. Entrevista concedida a David Hepner. *Revista Guitar Player* n, 11, São Paulo, 1996.

VIANA, Djavan Caetano. Entrevista concedida a Ricardo Vital *Revista Guitar Player* n, 211, São Paulo, 2013.

VIANA, Djavan Caetano. Entrevista concedida a Fena Della Maggiora. Canal Encuentros, Argentina, 2014. 55'54. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2kHDArZ3cFw&t=177s> Acesso em: 10 jul. 2025.

VIANA, Djavan Caetano. *Site Oficial*. Disponível em: <https://djavan.com.br/discografia>. 2025. Acesso em: 17 jul. 2025.



