

“Voz e pinho”: recursos utilizados por Lula Galvão em duas gravações na formação de voz e violão

Victor Rocha Polo¹
UNICAMP/PPG Música
Mestrado
SIMPOM: *Música Popular*
viropolo@gmail.com@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta um recorte da dissertação intitulada *O Violão e a Guitarra de Lula Galvão: um estudo sobre sua atuação musical em diferentes formações instrumentais* e tem como foco específico a atuação de Lula Galvão enquanto instrumentista acompanhador no contexto de duos de voz e violão. Para tanto, foram analisados os principais recursos técnicos e estilísticos empregados pelo músico em duas faixas: *Luas de Subúrbio*, de autoria de Guinga e Aldir Blanc e interpretada por Leila Pinheiro no álbum *Catavento e Girassol* (1996); *Folha Morta*, composta por Ary Barroso e cantada por Rosa Passos no CD *Letra e Música – Ary Barroso* (1997). A fim de embasar teoricamente as análises e discussões, foram empregados trabalhos de Arnold Schoenberg, Philip Tagg e Sérgio Freitas.

Palavras-chave: Música Popular Brasileira; Violão; Voz; Acompanhamento; Lula Galvão.

“Voice and Guitar”: Procedures Used by Lula Galvão in Two Recordings

Abstract: This article presents an excerpt from the dissertation entitled *The Guitar Style of Lula Galvão: a Study on his Musical Performance in Different Instrumentations* and focuses specifically on the performance of Lula Galvão as an accompanying instrumentalist in the context of voice and guitar duos. For this purpose, the main technical and stylistic resources employed by the musician were analyzed through two recordings: *Luas de Subúrbio*, written by Guinga and Aldir Blanc and performed by Leila Pinheiro on the album *Catavento e Girassol* (1996); *Folha Morta*, composed by Ary Barroso and sung by Rosa Passos on the CD *Letra e Música - Ary Barroso* (1997). In order to theoretically support the analyzes and discussions, works by Arnold Schoenberg, Philip Tagg and Sérgio Freitas were used.

Keywords: Brazilian Popular Music; Classical Guitar; Voice; Accompaniment; Lula Galvão.

1. Introdução

O presente artigo trata da performance do violonista Lula Galvão em dois registros fonográficos: *Luas de Subúrbio* (LUAS DE SUBÚRBIO, 1996) e *Folha Morta* (FOLHA MORTA, 1997). O músico se destaca como um arranjador e instrumentista (violão e guitarra) significativo para o campo da música popular brasileira contemporânea, tendo colaborado com artistas renomados: Guinga, Rosa Passos, Jaques Morelenbaum, Joyce, Edu Lobo, entre outros.

O objetivo principal foi observar as escolhas instrumentais que Galvão realiza ao atuar na formação de voz e violão. Assim, foram analisados e discutidos recursos técnicos

¹ Orientador: Hermilson Garcia do Nascimento. Agência de fomento: CAPES.

empregados em seus acompanhamentos e introduções instrumentais. O trabalho é um recorte da dissertação de mestrado intitulada *O Violão e a Guitarra de Lula Galvão: um estudo sobre sua atuação musical em diferentes formações instrumentais* (Polo, 2018). Cabe mencionar que as práticas musicais do instrumentista já foram assunto de outros trabalhos acadêmicos: Moriya (2009), Zacharias (2009), Mangueira (2016), Oliveira (2018), Polo (2017, 2019) e Polo; Nascimento (2017, 2019).

2. Referenciais Teóricos

No intuito de embasar teoricamente as discussões musicais apresentadas, adotamos alguns autores consagrados, a saber:

- Arnold Schoenberg: utilizamo-lo por apresentar conceitos sobre acompanhamento que se relacionam aos recursos utilizados por Lula Galvão;
- Philip Tagg: foi adotado, em um momento específico das análises, visando a correspondência com outro exemplo semelhante, um procedimento analítico de comparação entre objetos, assemelhado ao uso no modelo proposto por Tagg (2003).² A escolha por tal referencial justifica-se pela busca por uma análise que almeje interlocução com exemplos musicais próximos ao objeto de estudo (significativos para o estudo do caso) e que não seja apenas descritiva em termos técnico-musicais;
- Sérgio Freitas: por se tratar de um dos principais especialistas no estudo de harmonia na música popular, no Brasil, as análises harmônicas se apoiaram no trabalho deste autor (2010).

3. Discussão

Para a análise da performance de Lula Galvão na formação de violão e voz, foram selecionadas duas gravações em que o músico figura como violonista e arranjador acompanhando cantoras. As faixas analisadas são: i. *Luas de Subúrbio*, de autoria de Guinga e Aldir Blanc, gravada no álbum *Catavento e Girassol* (1996), trabalho de Leila Pinheiro que conta exclusivamente com canções de Guinga e Blanc; ii. *Folha Morta*, de Ary Barroso, presente no álbum *Letra e Música – Ary Barroso* (1997), CD em parceria de Rosa Passos e Lula Galvão que apresenta músicas de Ary Barroso. Nesta gravação, embora a formação

² “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)

instrumental seja composta também por bateria e baixo, a primeira exposição da parte A é realizada apenas pelo violonista e pela cantora. Uma característica comum às duas interpretações são as introduções instrumentais realizadas em formato de violão solo.

3.1 Apontamentos sobre o caráter dos acompanhamentos

Por se tratar de uma formação camerística e intimista é recorrente a prática de *ad libitum*³ em duos, de forma geral. Em um duo (no qual há comumente um solista e um acompanhador), a aplicação do recurso de *ad libitum* pode ser facilitada e potencializada, visto que o músico acompanhador se encontra independente para criar suporte rítmico-harmônico e seguir o solista de maneira autônoma, despreocupadamente ao que outro possível acompanhador poderia executar. Dessa forma, o ouvido do harmonizador (em situação de duo) deve estar atento ao solista e a si próprio tão somente.

No Brasil e na história da música brasileira popular, o violão figura como principal instrumental acompanhador. Cazes afirma que “...muito antes do choro e da forma chorada de tocar, o violão já era um instrumento popular que tinha participação fundamental em todo tipo de música fora das elites.” (CAZES, 1998: 45) Utilizado principalmente como instrumento de suporte harmônico, acompanhava serenatas, lundus, modinhas, entre outras manifestações musicais populares (Idem). Nesse sentido, os duos de violão e voz são de grande tradição: Taborda (2011: 133) aponta que os 100 primeiros registros fonográficos realizados no Brasil, no início do século XX, contaram com as vozes dos cantores Baiano e Cadete, acompanhados somente por um violão.

Com o intuito de embasar as discussões recorreremos a alguns conceitos apresentados por Schoenberg sobre acompanhamentos, que se relacionam à maneira como Galvão executou as linhas de violão em suporte à voz nas faixas analisadas:

Sendo um dispositivo unificador, o acompanhamento deve estar organizado de maneira similar àquela de um tema, ou seja, utilizar um motivo: o *motivo do acompanhamento*. Raramente o motivo do acompanhamento pode ser trabalhado de maneira análoga ao de uma melodia ou tema, com suas grandes variedades e desenvolvimentos. Ao contrário, seu tratamento consiste de simples repetições rítmicas e adaptações à harmonia.

Figuração. Os requisitos do estilo pianístico são melhor preenchidos através do uso de acordes arpejados (...) um acompanhamento arpejado utilizará uma

³ “Expressão encontrada ocasionalmente nas partituras, serve para instruir o músico que sua interpretação deve ser livre, ou que o intérprete pode improvisar com liberdade, evitando uma marcação rígida no ritmo e no andamento da música ou do trecho.” (DOURADO, 2004: 20) Transcrever para a partitura performances executadas dessa maneira é um grande desafio, visto que uma série de recursos tem de ser adotados para que as notas sejam adequadas aos tempos dos compassos. Muitas vezes é necessário utilizar diferentes fórmulas de compasso.

ou mais figuras especiais de maneira sistemática: o motivo do acompanhamento.

(Baixo dos acordes) Não se pode esquecer que ele tem de ser tratado como uma melodia secundária, e que deverá, portanto, mover-se no âmbito de uma tessitura definida (exceto quando há intenções especiais) e possuir um certo grau de continuidade (...) O ouvido está acostumado a prestar muita atenção ao baixo, e mesmo uma nota curta é percebida como uma voz “contínua”, até que a nota seguinte seja executada como uma continuação (melódica). (SCHOENBERG, 2008: 108 – 112)

The image shows a musical score for the piece 'Luas de Subúrbio'. It consists of two staves: 'Vlo' (Guitar) and 'Voz' (Voice). The guitar part is in the key of D major and features a repeating rhythmic motif of eighth notes. The chords are E7M, A7M/E, E7M, A7M/E, E7M, C/E, and E(add9). The voice part has lyrics: 'Nos so nhos do i lhêu On dea ca bao mar co me çao chão do céu to da tris te zaç coi sa'. The score includes a 'Tema' label and a 'B 7(9)' chord marking.

Exemplo 1: *Luas de Subúrbio* (00':11" – 00':26")

No acompanhamento em *Luas de Subúrbio* há o emprego de motivos rítmicos que se repetem, tal como mencionado por Schoenberg. Galvão adota (nos três primeiros compassos) um mesmo padrão rítmico e de digitação da mão direita em arpejos dos acordes, e ao final do trecho (quarto compasso) também ocorre outro padrão em colcheias: ele realiza uma dobra em relação à melodia da voz, aplicando a mesma rítmica e sobrepondo terças nas quatro primeiras colcheias desse compasso. Outro elemento empregado na maior parte da passagem é o “baixo pedal”⁴ na sexta corda solta (bordão), algo bastante idiomático do universo violonístico e que favorece o uso de certas aberturas de acordes, visto que um dedo a mais da mão direita (que seria utilizado para preencher o baixo) fica disponível para a construção de acordes.⁵

⁴ “Som contínuo ou repetido, em geral no registro grave, sobre o qual é construída a estrutura melódica e harmônica de uma composição.” (DOURADO, 2004: 248)

⁵ Nessa perspectiva, o violão possui uma grande limitação em relação ao piano, pois ainda que o instrumento de cordas tenha uma tessitura consideravelmente ampla (três oitavas e meia a quatro oitavas, dependendo do instrumento), a ampla exploração do tecido sonoro esbarra na limitação inerente aos movimentos de apenas uma mão (esquerda). Ao piano, o instrumentista conta com as duas mãos para explorar a tessitura, de maneira que cada uma pode trabalhar em registros opostos (extremo grave e extremo agudo). Ao violão, isso só é possível, em geral, pelo uso de baixos com cordas soltas.

8

Vlo

G7M

F#(frígio)

F#7(#11)

F#7(♭9)

Voz

Sei que fa lam de mim

12

Vlo

F6(9)(#11)

E7(♭9)

B♭7(#11)

A7

C#6

Voz

Sei que zom bam de mim Oh Deus

Exemplo 2: *Folha Morta* (00':16" – 00':33")

Neste exemplo, que inclui um trecho do acompanhamento de Galvão na canção *Folha Morta*, o violonista toca de maneira mais solta, de forma que não mantém um mesmo padrão nos arpejos dos acordes. No entanto, em relação aos apontamentos de Schoenberg, Lula apresenta uma linha de baixo contínua e com notas longas. Essa característica, no tocante às linhas de baixo, é habitual no trabalho do instrumentista, visto que quando do emprego de harmonizações em formações de duos ou mesmo em formato solo (violão solo) as vozes intermediárias dos acordes costumam apresentar mais atividade, em relação aos baixos. Cabe salientar que em geral o violonista tende a realizar maior movimentação rítmica e harmônica nos trechos de repouso da melodia, além de tocar em uma dinâmica mais forte. O oposto também ocorre, de forma que quando há maior atividade melódica é comum que Galvão deixe as notas do acorde soarem por mais tempo.

Em ambos os trechos expostos a técnica de acompanhamento por arpejos (*figuração*) é utilizada. Por se tratar de performances com marcação de tempo livre, tal recurso representa um modo eficaz de preencher a harmonia e ao mesmo tempo criar atividade rítmica. No caso de uma música interpretada com pulsação de tempo regular (sobretudo no universo popular), uma determinada levada pode cumprir esse papel de preenchimento rítmico.

3.2 Introduções

Um aspecto relevante para observação da atuação musical de Galvão é a maneira como ele constrói e executa as introduções de músicas em que atua como acompanhador e, sobretudo, arranjador. Nessa perspectiva, é notória a preocupação do músico em relação à exploração de procedimentos harmônicos em seu instrumento, especialmente pelo recorrente uso de blocos de acordes com amplo emprego de tensões. No caso das obras aqui transcritas, o violonista elaborou as introduções tocando solo e se utilizando da técnica de *chord melody*.⁶

Quando perguntado sobre a maneira como elabora as introduções para gravações, o músico afirmou que: “eu penso nas introduções como pequenas composições, que tenham a ver com a música, até citando o próprio tema, escolhendo os sons que mais me agradam nas re-harmonizações, separando a melodia em trechos curtos e experimentando.” (GALVÃO *apud* GOMES, 2006: 18)

The image shows a musical score for guitar and voice. The guitar part is in treble clef, 4/4 time, and the voice part is in treble clef. The guitar part starts with an 'Intro' section marked 'Ad libitum'. The chords are: E7M, A7M/E, E6(9), A7M(#11)/E, E(add9), C7M(#11), A7M/C#, and B7sus(b9). The voice part is silent throughout.

Exemplo 3: introdução em *Luas de Subúrbio* (00':00" – 00': 11")

No exemplo 3 o músico toca uma introdução baseada na harmonia da parte A, sendo esta formada pela seguinte progressão: E7M – A7M/E – E7M – A7M/E – E7M – C/E – E(add9) – B7(9). Além disso, se utiliza de empréstimos modais para enriquecer a sonoridade harmônica, através dos acordes C7M(#11) (bVI7M) e B7sus(b9)(V7sus(b9))⁷. Galvão emprega acordes em bloco através de diferentes padrões de arpejos de mão direita, algo comum em suas performances: nota-se que, em geral, o músico executa o baixo e a nota da ponta simultaneamente para depois preencher o acorde com as vozes intermediárias. Sobre a questão

⁶ Execução simultânea da melodia e harmonia. Nessa técnica, "... o executante concentra ao mesmo tempo as funções de solista e acompanhador, que muitas vezes se confundem, deixando subentendidos alguns movimentos de vozes e harmonias, devido às limitações físicas inerentes ao instrumento." (Mangueira, 2006: 26)

⁷ Embora o B7sus esteja dentro do campo harmônico da tonalidade (Mi maior), o acréscimo da nona menor (b9) se configura como um elemento de empréstimo do campo homônimo menor. Além disso, tal acorde também poderia ser cifrado como Am/B, ou seja, uma inversão do quarto grau menor, iv, acorde de empréstimo modal.

dos arpejos de mão direita, é relevante mencionar a importância da tradição do violão erudito para o desenvolvimento e ensino desse procedimento, uma vez que há um grande número de *Estudos* e composições dedicados ao aprimoramento técnico de variados padrões de arpejos. Nesse sentido, o instrumentista cita a importância de praticar constantemente peças desse repertório, a exemplo dos estudos nº 1 de Villa-Lobos, nº 1 e 6 de Leo Brouwer e a peça *La Catedral* (Augustin Barrios), para “...manter mesmo, um pouco de escala, assim, ligado, (...) ataques de diferentes dedos, assim, e aquelas coisas da técnica erudita, né, os arpejos.” (GALVÃO, 2017).

Intro: *Ad libitum*

Violão

Voz

Vlo

Voz

Vlo

Voz

Sei que fa lam de

Exemplo 4a: introdução em *Folha Morta* (00':00" – 00':19")

Na introdução em *Folha Morta*, Galvão faz uma citação direta da melodia, nos compassos 5 e 6, nos quais foi incluída a letra da canção referente a seguinte passagem melódica: *Como eu sou infeliz* (melodia condizente com a última repetição dessa frase). Há apenas a alteração de uma nota da melodia original nessa citação: na sílaba *in* (de infeliz) a

melodia original corresponde à nota Si natural (13ª do acorde de D7), no entanto, o músico executa a nota Si bemol, 13ª menor do acorde. Além disso, Lula cria uma sequência de acordes tonal, que caminha para resolução no acorde de função tônica (I - Sol maior): G7M/B (I7M) – C7M/E (IV7M) – Eb° (bIII° [V7 /D7]) – D7sus (V7sus) – Db7alt (subV/IV) – C(add9)(#11) (IV) – B7 (b9) (V7/VI) – Em7 (VIIm7) – A7(#11) (V7/V) – D7sus (V7) – D7alt/F# (V7) – G6(9) (I6) – F7(13) (subV/VI) – E7(#9)(13) (V7/II) – Ab7 (subV) – G7M (I7M). Nesse mesmo exemplo 4a, Galvão mescla acordes tocados em arpejo e blocados. A estética harmônica e a maneira como ele escolhe e executa as aberturas de acordes remete a guitarristas de *jazz* que empregam a técnica de *chord melody*, mas, sobretudo, alude também a forma como Hélio Delmiro toca:

Exemplo 4b: introdução executada por Hélio Delmiro em *Nunca Mais* (00':00" – 00':12") (NUNCA MAIS, 1993)

O trecho acima trata da introdução (ao violão solo) de Delmiro em *Nunca Mais* (Dorival Caymmi), faixa em que acompanha a cantora Angela Ro Ro. A estética e a sonoridade de Lula são bastante próximas às de Hélio ao se comparar esses dois trechos, notadamente pela maneira como tocam arpejos, blocos e criam melodias em formato solo. Uma passagem, nos dois trechos, que deixa nítida essa semelhança entre um músico e outro é o final da introdução em ambos os exemplos: o modo similar como eles tocam os acordes de Ab7 e G7M, para finalizar as introduções.

3.3 Alguns Recursos Harmônicos

Intervalos de Quartas Justas em Acordes

Sobre o emprego do intervalo de quarta justa por guitarristas, nota-se que a própria anatomia do instrumento favorece seu uso, posto que é possível uma execução anatômica da mão esquerda através do uso de pestanas ou meias pestanas. Há, portanto, um favorecimento do uso da harmonia (ou melodia) quartal possibilitado pelos aspectos idiomáticos da guitarra afinada em quartas justas. O emprego das quartas por Galvão, em situações de acompanhamento, acontece de forma recorrente junto ao recurso de paralelismo.

A ampla exploração da harmonia quartal (sobretudo com paralelismo) ocorreu no “impressionismo”⁸, por compositores como Debussy e Ravel. Entretanto, no campo do *jazz*, pianistas como Bill Evans⁹ e McCoy Tyner também contribuíram para o desenvolvimento e uso desse tipo de harmonização, de forma que uma das características muito presente no *jazz modal*¹⁰ é justamente o uso da harmonia quartal.

The image shows a musical score for the piece 'Luas de Subúrbio'. It consists of two staves: 'Vlo' (Saxophone) and 'Voz' (Voice). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The saxophone part starts with a treble clef and a '7' time signature. It features several quartal chords (chords with intervals of 4ths) highlighted with red and blue boxes. The voice part has a single note 'cê' marked with '13'.

Exemplo 5: trecho final de *Luas de Subúrbio* (02':08" – 02':20")

No excerto acima, o instrumentista toca aberturas de acordes quartais para finalizar a canção, de maneira que essa progressão soa como uma *cadenza*¹¹ final. Galvão faz uso do modo *lídio*, pela presença da 4ª aumentada em grande parte das aberturas, e toda sequência de blocos caminha de modo paralelo. Os acordes empregados são ricos em tensões e cabe destacar que o último bloco (destacado em azul) possui 4ª aumentada, 6ª maior, 7ª maior e 9ª maior.¹² É um acorde de sonoridade violonística “cheia”, pelo uso das tensões e por ter seis sons. Outro acorde emblemático contido no trecho (assinalado em vermelho) constitui “... a clássica abertura por quartas com o intervalo de 3ª nas vozes agudas que se tornaram antológicas em

⁸ “Termo surgido no século XIX, referia-se inicialmente à pintura de franceses como Renoir e Monet. Chegou a ser usado na música de forma pejorativa, mas após o *Prelúdio à tarde de um fauno*, de Debussy, a ideia acabou associada à obra do compositor, estendendo-se igualmente a alguns de seus contemporâneos, como De Falla, Ravel e Dukas. Algumas das características do movimento foram o paralelismo, as escalas de tons inteiros, o modalismo, as dissonâncias e a não-resolução harmônica de sequências de acordes.” (DOURADO, 2004: 165-166)

⁹ Galvão afirma que “...ouvia muito Bill Evans, acho que foi a pessoa que eu mais ouvi” [no universo do jazz]. (GALVÃO, 2017).

¹⁰ O *jazz modal* foi uma vertente explorada por Miles Davis (principalmente através do álbum *Kind of Blue*, de 1959), John Coltrane (na década de 1960) entre muitos outros músicos contemporâneos e posteriores aos mencionados. Nessa estética, é muito comum a presença de acordes (modos) que permanecem estáticos por longos períodos, em oposição às progressões tonais de acordes que caminham para uma resolução. Dentre os principais exemplos, pode-se citar os *standards So What* (Miles Davis) e *Impressions* (John Coltrane).

¹¹ “Trecho (...) em que o solista exhibe sua virtuosidade. Geralmente desacompanhada, a *cadenza* passou a relacionar tematicamente com o movimento, desenvolvendo-se na dominante para ao final concluir na tônica.” (DOURADO, 2004: 63)

¹² É nítida a preferência estética de Galvão por modos ricos em tensões, estes que muitas vezes são dissociados de suas funções harmônicas. A título de exemplo, na passagem 5 ele emprega o modo *lídio* (fruto do 4º grau da escala maior natural) em um acorde de função tônica (I grau, que diatonicamente corresponderia ao modo *jônio*).

“So What” (Miles Davis)...” (TINÉ, 2011: 41) Tal acorde, nessa gravação do disco *Kind of Blue* (1958), foi tocado por Bill Evans.

Intervalo de Segunda Menor

Entre os recursos harmônicos utilizados por Galvão, o intervalo de segunda menor aparece com ampla recorrência em aberturas de acordes. Devido à natureza do instrumento, a segunda menor pode ser de difícil execução quando aplicada apenas em cordas presas, visto que exige uma abertura ampla da mão esquerda:

The image shows a musical score for 'Folha Morta'. The top staff is for the guitar (Vlo) and the bottom staff is for the voice (Voz). The guitar part starts at measure 23 with an A7 chord, followed by a C#e chord, and then two chords highlighted in red boxes: Eb7sus(13) and D7sus(13). The voice part has the lyrics 'Deus' and 'Co moei sou'. The time signature is 3/4.

Exemplo 6: *Folha Morta* (00':54" – 01':01")

No exemplo 6, esse intervalo figura em meio a mesma fôrma de mão esquerda nas duas aberturas destacadas. Para maiores informações quanto ao uso do intervalo de segunda menor em meio a acordes por Galvão, recomenda-se consultar outro trabalho do autor: Polo; Nascimento (2019). Neste, foi analisada a maneira como o violonista aplica essa mesma abertura sobre diferentes tipologias de acordes¹³ e os desdobramentos técnicos e estéticos de seu uso.

4. Considerações Finais

Dentre os principais procedimentos adotados por Lula Galvão, destaca-se a escolha por diferentes padrões de arpejos para preencher o acompanhamento, algo que se adequa ao caráter de andamento livre (*ad libitum*) para criar atividade rítmica. Nesse sentido, cabe retomar a importância, para Galvão, do estudo de obras do universo erudito para enriquecimento do vocabulário técnico de arpejos. A propósito, a incorporação de elementos técnicos consagrados do repertório violonístico clássico por violonistas brasileiros é marcante: uma ampla parcela de relevantes instrumentistas brasileiros "...desse campo estudou, em alguma medida, métodos ou

¹³ O termo se refere à natureza dos acordes, à sua característica estrutural. Nesse sentido, a grosso modo, as tipologias são: X7M, Xm, X7, Xm7(b5) ou Xø e X°.

repertórios associados à tradição erudita, de maneira que transportaram elementos técnicos e estéticos dessa tradição para a o âmbito da música popular brasileira.” (POLO, 2018: 25). Nessas duas gravações, o músico opta por utilizar, em geral, a região médio-grave do instrumento, certamente para realizar um preenchimento mais adequado da tessitura, já que não há outros instrumentos acompanhadores. Além disso, é nítida a preocupação do músico para com o destaque, em primeiro plano, da melodia, visto que geralmente realiza maior atividade instrumental (rítmica e harmônica) em momentos de repouso da melodia e toca menos quando há maior atividade melódica.

As introduções que Galvão elaborou possuem direta relação com algum elemento da composição: em *Luas de Subúrbio*, o violonista cria uma progressão harmônica muito próxima à parte A do tema; em *Folha Morta*, ele elabora uma sequência de acordes que caminha para a resolução no acorde de função tônica (I) da tonalidade e também cita um trecho da melodia da canção. No que tange a essa introdução (*Folha Morta*), é evidente a semelhança entre a sua performance e a de Hélio Delmiro, nos quesitos técnico e estético. A pesquisa realizada pelo autor demonstrou, através de depoimentos e análises, que Delmiro foi um personagem importante e um modelo estético para Galvão (Polo, 2018: 44-49). Nesse sentido, o uso da ferramenta de “comparação entre objetos”, em modelo próximo ao proposto por Philip Tagg, pôde ser significativo para encontrar correspondências entre exemplos musicais que têm proximidade com o objeto musical estudado, como neste caso. Por fim, salienta-se que Lula Galvão é um músico de referência no que tange a exploração de recursos harmônicos em seu instrumento, tal como exemplificado pela uso dos intervalos de quarta justa e segunda menor em acordes de sonoridade dissonante. Dessa forma, o violonista busca “...encontrar soluções mais raras, rumo a uma ‘modernidade’ harmônica ainda mais contundente ao instrumento, um passo adiante da sonoridade harmônica já consagrada do violão de João Gilberto e seus seguidores.” (POLO; NASCIMENTO: 2019), algo próximo ao que Guinga e Toninho Horta também realizam.

Referências

- CAZES, Henrique. *Choro: Do Quintal Ao Municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998. 2ª ed.
- DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de Termos e Expressões da Música*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- FOLHA MORTA: Ary Barroso (compositor). Rosa Passos (intérprete, voz); Lula Galvão (intérprete, violão). *Letra e Música – Ary Barroso*. Lumiar Discos, 1997.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Que Acorde Ponho Aqui? Harmonia, Práticas Teóricas e o Estudo de Planos Tonais em Música Popular*. 817p. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2010.

GALVÃO, Lula. *Depoimento gravado em áudio e enviado a Victor Rocha Polo, em resposta às perguntas enviadas previamente por email*. Meio digital, 24/07/2017.

GOMES, Vinícius. *Lula Galvão: Um Expoente Do Violão Brasileiro Moderno*. Revista Violão Pro; n. 2, p. 16 - 18, 2006.

LUAS DE SUBÚRBIO: Guinga (compositor); Aldir Blanc (compositor). Leila Pinheiro (interprete, voz); Lula Galvão (intérprete; violão). *Catavento e Girassol*. EMI, 1996.

MANGUEIRA, Bruno Rosas. *Concepções Estilísticas de Hélio Delmiro: Violão e Guitarra na Música Instrumental Brasileira*. 87 p. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2006.

_____ 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. pp. 55-65.

MORIYA, Igor Seije. *Características da Improvisação de Lula Galvão: Análise da Música A Donzela e o Cangaceiro*. 70p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música). UniFIAMFAAM, São Paulo. 2009.

NUNCA MAIS: Dorival Caymmi (compositor). Angela Ro Ro (intérprete, voz); Hélio Delmiro (intérprete, violão). *Songbook Dorival Caymmi – vol. 1*. Lumiar Discos, 1993.

OLIVEIRA, Lucas Lacerda Lopes de. Métodos de Harmonização e Voicing de Lula Galvão. *Revista dos Trabalhos de Iniciação Científica da UNICAMP*. Campinas, SP, n. 26, out. 2018.

POLO, Victor Rocha. Carinhoso, de Pixinguinha: uma análise do arranjo e da performance de Lula Galvão ao violão solo. In: IX SIMPÓSIO ACADÊMICO DE VIOLÃO, 9. 2017, Curitiba. *Anais do evento*. Curitiba: EMBAP, 2017. pp. 107-119.

_____ *O Violão e a Guitarra de Lula Galvão: Um Estudo Sobre Sua Atuação Musical em Diferentes Formações Instrumentais*. Campinas, 2018. 207p. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2018.

_____ Procedimentos rítmicos utilizados por Lula Galvão em “Sambou... Sambou”, de João Donato: a influência de João Gilberto e Baden Powell. In: CONGRESSO DA ABRAPEM – PERFORMUS’19, 7. 2019, Goiânia. *Anais do Evento*. Goiânia: IFG, 2019. pp. 209-218.

POLO, Victor Rocha; NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. A Guitarra de Lula Galvão em “Par Constante” (Guinga). In: CONGRESSO DA ANPPOM, 27. 2017, Campinas. *Anais do Evento*. Campinas: UNICAMP, 2017.

_____ O uso do intervalo de segunda menor por Lula Galvão em diferentes tipologias de acordes, em contextos de acompanhamento. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 29. 2019, Pelotas. *Anais do evento*. Pelotas: UFPel, 2019.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. 3ª ed. 1ª reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

TABORDA, Marcia. *Violão de Identidade Nacional*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2011

TAGG, Philip. *Analizando a Música Popular: teoria, método e prática*. Em Pauta: Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. V. 14 – n. 23 – pp. 5-42. Dezembro, 2003.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Harmonia: Fundamentos de Arranjo e Improvisação*. São Paulo: Rondó, 2011.

ZACHARIAS, Daniel Gutilla. *O Estilo Interpretativo de Lula Galvão: Novos Horizontes do Violão na Música Popular Brasileira*. 27p. Relatório final de atividades de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2009.