

# **Recursos adotados por Lula Galvão em solos improvisados: análise a partir do procedimento de “comparação entre objetos”, semelhante ao proposto por Philip Tagg**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

*Victor Rocha Polo*  
UNICAMP – viropolo@gmail.com

**Resumo:** O presente artigo aborda a prática musical do guitarrista e violonista Lula Galvão, em contextos de improvisação melódica. Para tanto, foram analisados alguns recursos que o músico emprega em seus solos improvisados, tendo como referência teórica o procedimento de “comparação ente objetos” (CeO) proposto por Philip Tagg. Tal metodologia permitiu que fossem verificadas possíveis relações entre os materiais musicais utilizados por Galvão e por outros músicos de referência para o instrumentista, tais como Hélio Delmiro e Pat Metheny.

**Palavras-chave:** Música Popular Brasileira. Jazz. Improvisação. Philip Tagg. Lula Galvão.

**Resources Used by Lula Galvão on Improvised Solos: Analyses From the Procedure of “Interobjective Comparision”, Similar to the Proposal by Philip Tagg**

**Abstract:** This article discusses the musical practice of Lula Galvão, brazilian guitarist, in contexts of melodic improvisation. For that, some resources employed by the musician on his improvised solos were analyzed having as theoretical reference the procedure of “interobjective comparision” (IOC), proposed by Philip Tagg. This method allowed the verification of possible relationships between the musical materials used by Lula and other musicians, such as Hélio Delmiro and Pat Metheny, who are both references to Galvão.

**Keywords:** Brazilian Popular Music. Jazz. Improvisation. Philip Tagg. Lula Galvão.

## **1. Introdução**

Este artigo trata da performance musical do violonista e guitarrista Lula Galvão, com foco na análise e discussão de alguns procedimentos recorrentes em seus solos improvisados. Para tanto, utilizou-se como principal referência teórica o trabalho de Tagg (2003), em que são propostos alguns caminhos para a análise da música popular e cujos fundamentos, que embasaram nossa pesquisa, serão expostos logo adiante. O intuito aqui é expor parte dos resultados finais da pesquisa intitulada *O Violão e a Guitarra de Lula Galvão: um estudo sobre sua atuação em diferentes formações instrumentais* (POLO, 2018). Uma vez que Galvão é um instrumentista de prestígio, reconhecido em seu meio e requisitado por artistas renomados do campo da música popular brasileira, as práticas do músico já foram assunto de outros trabalhos acadêmicos, a exemplo de Moriya (2009), Zacharias (2009), Mangueira (2016) e Oliveira (2018), bem como Polo (2017, 2019) e Polo; Nascimento (2017, 2019).

Com o intuito de expor as discussões e resultados presentes na pesquisa, optou-se pela seleção de uma parcela de procedimentos empregados que apresentam significativa recorrência nas práticas de improvisação do músico, uma vez que não seria viável, pela limitação de espaço, abordar todos os recursos analisados outrora, sobretudo de maneira demasiadamente superficial. Sob esse viés, este trabalho busca sintetizar parte das escolhas e preferências musicais de Lula Galvão no que diz respeito ao campo de improvisação, para que se possa, ainda que de maneira breve, traçar um panorama sobre parte de sua abordagem instrumental e seu estilo de improvisar. Cabe mencionar que uma quantidade expressiva de fonogramas foi investigada em nossa pesquisa, o que possibilitou que fossem identificadas as principais idiosincrasias musicais de Galvão para a construção de uma interpretação acerca de seu universo musical.

## 2. Metodologia

Para a análise dos procedimentos elencados, adotou-se como referência um procedimento analítico de comparação entre objetos, assemelhado ao uso no modelo proposto por Tagg (2003). Para o autor, o caráter inerentemente não verbal do discurso musical é a principal razão para empregar tal recurso:

O eterno dilema do musicólogo é a necessidade de usar palavras para uma arte não verbal e não denotativa. Essa dificuldade aparente pode ser transformada em vantagem se, nesse estágio da análise se descarta palavras como uma metalinguagem para música e as substitui por outra música. (...) Assim, usar CeO (comparação entre objetos) significa descrever música através de outras músicas (...) num estilo relevante e com funções semelhantes. (Idem: 20, 21)

O método foi aplicado com base na comparação entre *musemas*<sup>1</sup> da peça de análise e de outras músicas de funções e estilos relevantes ao objeto de análise. (Ibidem: 23) A escolha por tal referencial justifica-se pela busca por uma análise que almeje interlocução com exemplos musicais cronologicamente anteriores (significativos para o estudo do caso) e que não seja apenas descritiva, em termos técnico-musicais. Nesse sentido, o uso dessa ferramenta metodológica teve o intuito de verificar possíveis origens de procedimentos utilizados por Lula Galvão, de maneira a identificar elementos empregados por músicos consagrados, citados como referências pelo próprio guitarrista.

Pela proximidade de Galvão com o universo da improvisação jazzística, adotaram-se algumas referências conceituadas desse campo: Baker (1987), trabalho de cunho pedagógico em que o autor discorre acerca dos procedimentos musicais empregados na improvisação do

*bebop*; Givan (2003), artigo que propõe uma categorização acerca dos principais tipos de abordagens que o músico de *jazz* pode manejar em um solo improvisado.

### 3. Recursos empregados por Lula Galvão

#### 3.1 Apojatura

Os tipos de apojaturas mais empregados por Lula Galvão em improvisações são de ampla recorrência nos mais variados contextos musicais, sobretudo em práticas de improvisação jazzística. Tal como descrito por Baker, o mecanismo intitula-se *enclosure* e se configura como elemento estruturante (clichê) na linguagem melódica de *bebop*: “A linha melódica de bebop pode ser estendida ornamentando a fundamental ou o quinto grau do acorde. (...) por meio da inserção de notas meio tom acima e meio tom abaixo da nota alvo.” (BAKER, 1987: 7) (Tradução Nossa)<sup>2</sup> O mesmo autor também faz referência a um procedimento intitulado “deflexão” (*deflection*), que é similar ao *enclosure*, mas consiste em ornamentar a nota alvo com notas meio tom abaixo e um tom acima da nota de chegada. (Idem)



Exemplo 1a: improviso em *Sambou...Sambou* (c. 51-53) (SAMBOU... SAMBOU, 2014)

O exemplo acima mostra que quando do uso de apojaturas em acordes maiores (tipologia X7M), Lula tem por objetivo a resolução na fundamental (trecho em azul) ou na quinta justa (trecho em vermelho), tal como mencionado por Baker em citação anterior. Optou-se por apresentar a rítmica original das performances visto que esse aspecto exerce grande importância sobre como cada nota será destacada (levando em conta, também, as acentuações típicas de cada gênero musical). Sempre que o instrumentista visa a resolução na quinta justa do acorde aplica o modo *lídio*<sup>3</sup>: a 4ª aumentada, nota característica desse modo, encontra-se meio tom abaixo da 5ª justa (assim como a 7ª maior em relação à fundamental) e cumpre, portanto, um papel de tensão análogo ao da sensível.<sup>4</sup>

Tal recurso, por ser parte estruturante da linguagem do *bebop*, é amplamente encontrado em melodias de temas (*standards*) e em improvisações de músicos consagrados desse campo. No exemplo seguinte há um trecho do tema *Donna Lee* (Charlie Parker), composição muito

conhecida e emblemática do gênero, no qual a passagem destacada em vermelho corresponde à apoiatura em questão:



Exemplo 1b: trecho da melodia de *Donna Lee* (c. 24-27) (AEBERSOLD, 1978: 48)

### 3.2 Cromatismo – terças paralelas

O cromatismo é um recurso muito adotado por músicos improvisadores para criar tensão através de linhas melódicas não diatônicas. Usualmente é empregado com o intuito de gerar aproximações para notas de resolução, comumente da tríade ou téttrade do acorde. Entre as frases construídas por Galvão com uso de passagens cromáticas se destaca um tipo de procedimento adotado recorrentemente em seus solos improvisados, que consiste no intervalo de terças maiores ou menores tocadas melodicamente de forma paralela:



Exemplo 2a: improviso em *Samba Novo* (c. 25-28) (SAMBA NOVO, 2009)

Sobre a utilização desse *lick*<sup>5</sup> de terças paralelas cromáticas, ressalta-se seu extenso uso pelo guitarrista Pat Metheny, uma das principais referências musicais para Galvão<sup>6</sup>:



Exemplo 2b: trecho do solo improvisado de Pat Metheny em *Giants Steps* (c. 16-17) (FOGG; REDDING, 2004)

É nítida a semelhança entre a execução de Galvão e Metheny quando há uso de terças paralelas cromáticas, sobretudo pela maneira como articulam as notas. É significativo mencionar que Pat Metheny é uma enorme influência para muitos guitarristas, especialmente

para a geração de Lula, que iniciou os estudos e a carreira no começo da década de 1980. Nessa época, Pat despontava como um dos grandes expoentes da guitarra e de uma nova vertente de música instrumental jazzística. Além disso, é notória a sua associação com a música popular brasileira, por meio de artistas como Toninho Horta e Milton Nascimento. Dentro desse contexto, Lula, tal como mencionado em entrevista, tivera contato com sua obra.

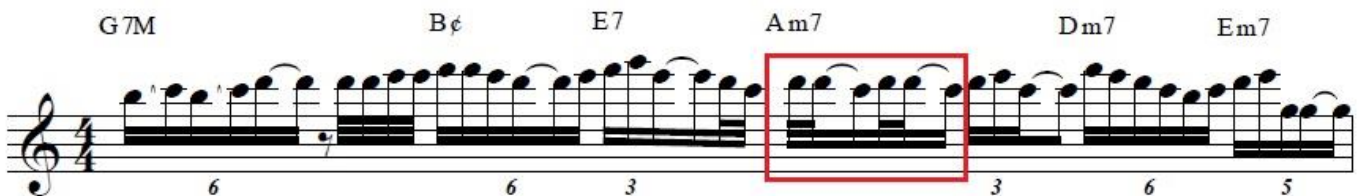
### 3.3 Notas repetidas seguidas por ligadura descendente

Dentro do universo dos padrões empregados por Galvão em improvisações, há uma regular ocorrência de notas tocadas de maneira repetida, em geral duas vezes, seguidas por ligadura descendente, através do mecanismo de *pull off*.<sup>7</sup> Tal recurso é idiomático em instrumentos de cordas, especialmente pela facilidade de execução:



Exemplo 3a: solo improvisado em *Samba Novo* (c. 32-36) (SAMBA NOVO, 2009)

À semelhança das terças paralelas cromáticas, esse mecanismo técnico também tem uso notável por Pat Metheny:

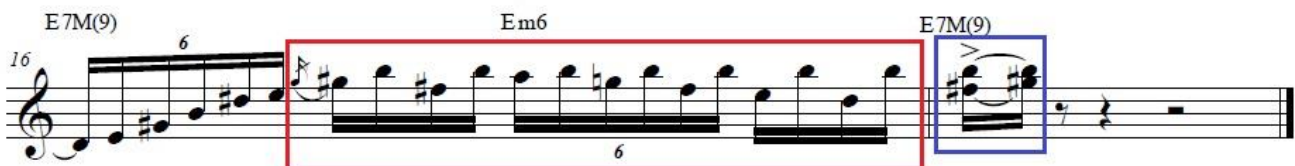


Exemplo 3b: solo improvisado de Pat Metheny em *Always and Forever* (06':00" – 06':10") (ALWAYS AND FOREVER, 1992)

De acordo com Givan, um músico de jazz pode improvisar melodias de acordo com três tipos de abordagem, a saber: i. através da melodia do tema pré-existente, tocando citações ou paráfrases; ii. pelo seu repertório de fórmulas (padrões ou *licks*); iii. pela sua inspiração espontânea, que poderia gerar novos materiais melódicos concebidos “no momento” da improvisação. (2003: 481) Acredita-se que esses pequenos fragmentos se enquadrem na segunda categoria elencada pelo autor, visto que se configuram como material pré-concebido pelo improvisador, ou até mesmo absorvido e incorporado pela apreciação de outros músicos, tal como parece ser o caso em relação ao guitarrista Pat Metheny.

### 3.4 Alternância entre uma mesma nota na ponta e outras notas; *double stop*

É muito comum a ocorrência de um padrão melódico, nas improvisações de Galvão, que caracteriza o movimento oblíquo.<sup>8</sup> Dentre os diversos solos transcritos, esse recurso foi verificado em algumas passagens. Entre elas, apresenta-se esse exemplo:



Exemplo 4a: trecho final do improviso em *Par Constante* (c. 16-17) (PAR CONSTANTE, 1999)

A aplicação dessa técnica diz respeito ao trecho destacado em vermelho no excerto acima. No exemplo 4a e também em outras situações de improvisação analisadas, verificou-se que o músico manteve a 5ª justa do acorde (nota Si natural, neste caso) como nota estática. Tal como mencionado em relação a outros procedimentos empregados, esse é um artifício que consta em seu repertório de padrões melódicos ou “fórmulas”. Já o trecho assinalado em azul corresponde a um *double stop*, técnica muito utilizada por guitarristas, mas também por pianistas.

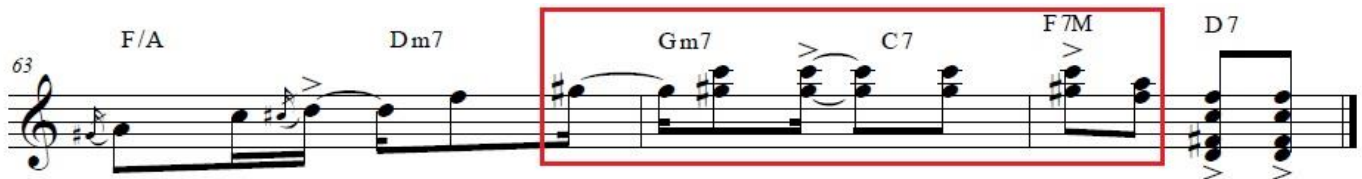


Exemplo 4b: solo improvisado de Pat Metheny em *Bright Size Life* (01'50" – 01'52") (BRIGHT SIZE LIFE, 1976)

Pat explora amplamente esse procedimento, sobretudo através de ligaduras nas vozes inferiores, tal como percebido no trecho assinalado acima. Trata-se exatamente dos mesmos intervalos (em tonalidades diferentes) tocados por Galvão e Metheny nos exemplos acima. Segundo Mangueira, *double stop* é um termo utilizado principalmente no universo da guitarra para fazer referência à aplicação de um determinado intervalo harmônico no instrumento e “...também é bastante utilizado por outros instrumentos da mesma família, como o banjo e o cavaquinho, e em diferentes estilos, como *blues*, *country* e *choro*. (...) pode vir associada a outros elementos de ornamentação, como ligaduras [presente nos trechos destacados] e “*bends*”.” (MANGUEIRA, 2006: 62)

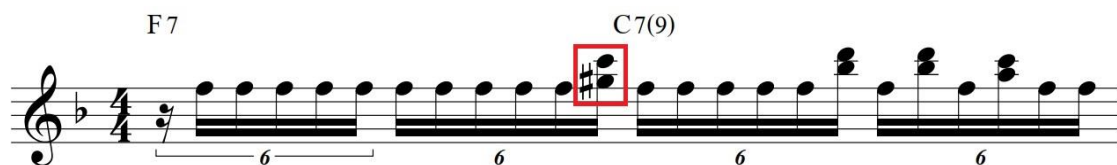
### 3.5 Sonoridade *bluesy*/emprego de *blue notes*

Segundo Dourado, “a característica melódica mais marcante do *Blues* é o abaixamento ornamental da afinação de determinadas notas dos acordes, notadamente a terça, a quinta e a sétima, chamadas *blue notes*.” (DOURADO, 2004: 52) Tal desvio na afinação das notas da tríade ou téttrade se relaciona à expressão do sentimento de tristeza, característica histórica predominante no gênero. (Idem) Há um trecho das improvisações em que Galvão imprime um caráter *bluesy*, na finalização do solo em *Sambou... Sambou* (João Donato/João Lourenço):



Exemplo 5a: improviso em *Sambou... Sambou* (c. 63-65) (SAMBOU... SAMBOU, 2014)

Neste excerto o violonista utiliza e enfatiza a sonoridade de uma *blue note*, a nota Sol# (terça menor, #9, do acorde de função tônica F7M) sobre uma sequência harmônica de II-V-I. Esse procedimento de empregar uma *blue note*, ou mesmo a escala pentatônica menor, sobre toda uma sequência variada de acordes, é algo que improvisadores do *jazz* incorporam do fraseado do *blues* e utilizam com ampla recorrência, de modo que se tornou uma prática consolidada nesse meio. Outro procedimento adotado junto a *blue note* e já discutido é o *double stops*, que, tal como exposto, é muito comum e idiomático nas práticas dos guitarristas de *blues*. Além de Lula, outro guitarrista brasileiro que aproveita bastante esse tipo de linguagem, até mesmo de maneira mais recorrente e explícita que Galvão, é o músico Hélio Delmiro:



Exemplo 5b: improviso de Hélio Delmiro em *Blues in F* (BLUES IN F, 1999)

A passagem realçada na frase de Delmiro trata exatamente do mesmo *double stop* usado por Galvão no trecho anterior, em que se enfatiza a *blue note* de nona aumentada. Cabe mencionar que Hélio é uma influência musical central para as práticas de Lula. Este afirma que por influência de seu irmão, que comprava discos de *jazz* e música brasileira, começou a se interessar pela música brasileira de orientação jazzística (*apud* Galilea, 2012: 317). Lula encontrou em Hélio um modelo estético a seguir, pois Delmiro realizava o que Galvão almejava

musicalmente: “nessa época estava acontecendo un (sic) boom de música instrumental no Brasil, então eu ouvi Hélio Delmiro, que de certa forma fazia aquilo que eu queria fazer, a música brasileira com improvisação e tudo.” (idem) Ao mencionar a improvisação, nessa citação, o guitarrista faz clara referência a uma improvisação de caráter jazzístico. Ele afirma ainda que além de transcrever solos de Delmiro, estudava improvisos de Heraldo do Monte e Alemão.<sup>9</sup> (GALVÃO *apud* GOMES, 2006: 17) Tal como Hélio, Lula transita com grande competência entre o violão e a guitarra e emprega muitas vezes os dedos ao invés da palheta na versão elétrica, sendo essa uma das principais particularidades técnicas de Delmiro.

### **Considerações Finais**

A metodologia adotada para as análises, o procedimento proposto por Tagg de “comparação entre objetos” (CeO) através dos *musemas*, permitiu a identificação de vários elementos adotados por Lula Galvão que podem remeter a outros músicos, tais como os guitarristas Pat Metheny e Hélio Delmiro, e a outros universos estéticos, entre eles o *blues* e o *bebop*. O principal intuito para o emprego dessa abordagem foi “explicar música através de música”, nas palavras de Tagg. Ademais, esse tipo de análise objetivou a busca por estabelecer relações e comparações entre os procedimentos utilizados por Lula e por outros músicos cuja influência se faz notória nas práticas do guitarrista, a fim de observar como Lula maneja esses recursos em seu próprio contexto. Tais instrumentistas são mencionados por Galvão como sendo grandes referências para sua atividade musical, algo que torna a “comparação entre objetos” ainda mais coerente e relevante. É significativo mencionar que a associação entre os materiais utilizados por Lula Galvão com outros empregados por Hélio Delmiro e Pat Metheny não desqualifica, em hipótese alguma, a ampla competência e criatividade do guitarrista. É natural que instrumentistas improvisadores tenham padrões sob seu domínio prévio, haja vista a ampla complexidade em criar, instantaneamente, um discurso musical improvisado. Outrossim, tais elementos podem se configurar como recursos estilísticos que corroboram a assinatura musical do instrumentista.

Por fim, as discussões expostas nesse artigo representam apenas uma modesta parcela da pesquisa realizada pelo autor e também do universo de improvisação musical de Lula Galvão, de maneira que o tema é demasiadamente amplo e fértil para outras possíveis leituras.

### **Referências**

AEBERSOLD, Jamey. *Charlie Parker Omnibook*. Santa Monica: Atlantic Music Corp, 1978.



- ALWAYS AND FOREVER: Pat Metheny (compositor, intérprete, violão); Torsten de Winkel (intérprete, violão); Jim Beard (intérprete, teclados); Gil Goldstein (intérprete, teclados, acordeon); Armando Marçal (intérprete, percussão); David Blamires (intérprete, percussão, violão, trompete); Mark Ledford (vocal, violão, trompete, percussão). 1992. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xmDAkQIwVuA>> Acesso em 23 Jun. 2018.
- BLUES IN F. Clare Fischer (compositor, intérprete, teclados); Hélio Delmiro (intérprete, violão). Independente, 1999. CD.
- BRIGHT SIZE LIFE. Pat Metheny (compositor, intérprete, guitarra); Jaco Pastorius (intérprete, baixo); Bob Moses (intérprete, bateria). Munique (Alemanha): ECM, 1976. LP.
- BAKER, David. *How To Play Bebop – vol, 1*. Colorado: Alfred Publishing, 1987.
- DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de Termos e Expressões da Música*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- FOGG, Rod; REDDING, Dan. *Transcrição do Solo de Pat Metheny em Giants Steps*. 2004. Disponível em: <<http://danredding.co.uk/wp-content/uploads/2011/11/Giant-Steps-with-someediting.pdf>> Acesso em 21 Jun. 2018.
- GALILEA, Carlos. *Violão Ibérico*. Rio de Janeiro: Trem Mineiro, 2012.
- 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.
- GIVAN, Benjamin. Jazz Taxonomies. *Jazz Research News* 10 (2003): 472–86
- GOMES, Vinícius. *Lula Galvão: Um Expoente Do Violão Brasileiro Moderno*. Revista Violão Pro; n. 2, p. 16 - 18, 2006.
- 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. 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.
- 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.
- PAR CONSTANTE. Guinga (compositor, intérprete, violão); Lula Galvão (Intérprete, guitarra); Ed Motta (intérprete, voz); Jorge Helder (intérprete, contrabaixo); João Cortez (intérprete, bateria) Rio de Janeiro: Velas, 1999. CD.
- 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.

RUSSEL, George. *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation*. New York: Concept Publishing Company, 1959.

SAMBA NOVO. Durval Ferreira (compositor). Lula Galvão (intérprete, violão); Fernando Moraes (intérprete, piano); Sérgio Barroso (intérprete, baixo); Rafael Barata (intérprete, bateria). Rio de Janeiro: Biscoito Fino/Groovin’High, 2009. CD.

SAMBOU... SAMBOU. João Donato (compositor); João Lourenço (compositor). Jaques Morelenbaum (intérprete, violoncelo); Lula Galvão (intérprete, violão); Rafael Barata (intérprete, bateria). Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2014. CD.

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.

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.

---

<sup>1</sup> “Unidades mínimas de expressão musical em qualquer estilo musical dado (...) podem ser estabelecidos pelo procedimento analítico de comparação entre objetos...” (TAGG, 2003: 20)

<sup>2</sup> “The bebop line may be extended by enclosing the root or the 5th of the chord. This is accomplished by delaying the arrival of the chord tone by inserting the notes one half step above and one half step below the tone in question.” (BAKER, 1987: 7)

<sup>3</sup> Cabe aqui mencionar o conceito de acorde de função tônica com a sonoridade lídia, explorado no livro *The Lydian Concept of Tonal Organization for Improvisation* (RUSSEL, 1959) e por outros músicos e autores, que é amplamente incorporado por músicos no campo jazzístico mundial.

<sup>4</sup> “Sétimo grau da escala maior diatônica e das menores melódica e harmônica, distante um semitom abaixo da tônica (si natural em relação a dó, em uma escala de dó maior), portanto, sensível à atração exercida por esta última.” (DOURADO, 2004: 299)

<sup>5</sup> “No jargão norte-americano do jazz e da música popular, trechos curtos ou padrões melódicos que, a título de improvisação ou marcação em determinada música, são repetidos ou se desenvolvem de maneira recorrente.” (DOURADO, 2004: 184) Para a presente concepção do trabalho, pode-se entender o *lick* como correlato ao *musema* mencionado por Philip Tagg.

<sup>6</sup> Quando perguntado sobre quais os principais guitarristas estrangeiros que o influenciou, Galvão respondeu que: “Quanto àquela coisa de ouvir mais os guitarristas assim, eu confesso que eu não ouço há mais de quinze anos nenhum guitarrista, assim. Acho que é até um erro meu, mas é que os caras tocam tão bem, tão, de uma forma tão sedutora (...) Mas, por exemplo: o Pat Metheny, ouvi pra caraca, e, né, o Jim Hall, todos esses caras assim eu dei uma escutada...” (GALVÃO, 2017)

<sup>7</sup> “Técnica que consiste em puxar uma corda, deixando-a percutir contra o espelho de uma guitarra (...) ou contrabaixo elétrico, ou ainda simplesmente puxá-la lateralmente, para fins de clareza de articulação.” (DOURADO, 2004: 265) Essa técnica é oposta ao *hammer-on*, que consiste justamente no mecanismo contrário, ou seja, de ligadura ascendente.

<sup>8</sup> “... movimentação melódica de uma das vozes, enquanto a outra permanece estável.” (DOURADO, 2004: 203)

<sup>9</sup> Vale ressaltar que Heraldo do Monte, Alemão e Hélio Delmiro são as principais referências no que diz respeito ao termo “guitarra brasileira”, sobretudo para a geração de Galvão, que se iniciava profissionalmente na música em uma época (década de 1980) em que esses três guitarristas (já consagrados na discografia de artistas da música brasileira) iniciavam seus trabalhos instrumentais solo, sendo que alguns desses discos foram lançados pelo selo “Som da Gente”.