

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola de Música

Programa de Pós-Graduação em Música

Hiago Aparecido dos Reis Fernandes

O VIOLÃO DE ROMERO LUBAMBO: aspectos de seu vocabulário improvisatório

Belo Horizonte 2024

Hiago Aparecido dos Reis Fernandes

O VIOLÃO DE ROMERO LUBAMBO: aspectos de seu vocabulário improvisatório

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Performance Musical

Orientador: *Clifford Hill Korman*

Belo Horizonte 2024

Fernandes, Hiago Aparecido dos Reis.

F363v O violão de Romero Lubambo [recurso eletrônico] : aspectos de seu vocabulário improvisatório / Hiago Aparecido dos Reis Fernandes. - 2024.
1 recurso online (162 f.: il. color.) : pdf.

Orientador: Clifford Hill Korman.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.
Referências: f. 113-116.

1. Música - Teses. 2. Música para violão. 2. Lubambo, Romero. 3. Improvisação (Música). I. Korman, Cliff. II. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. III. Título.

CDD 787.6



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida pelo aluno **Hiago Aparecido dos Reis Fernandes**, em 10 de setembro de 2024, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Clifford Hill Korman Universidade
Federal do Estado do Rio de Janeiro
(orientador)

Prof. Dr. Tabajara Sant'Anna Belo Universidade
Federal Ouro Preto

Prof. Dr. Mauro Rodrigues Universidade
Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Mauro Rodrigues, Professor do Magistério Superior**, em 10/09/2024, às 19:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Clifford Hill Korman, Usuário Externo**, em 11/09/2024, às 13:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Tabajara Sant'Anna Belo, Usuário Externo**, em 12/09/2024, às 16:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3519065** e o código CRC **259FE4DE**.

Agradecimentos

Agradeço primeiramente a Deus por conceder a oportunidade de trabalhar e estudar música. Dedico este trabalho aos meus pais **Eva Marly Martins Fernandes** e **Luciano Fernandes** pelo amor incondicional e por todo sacrifício no início da minha jornada. Ao meu irmão **Hiam Lucas Fernandes** pelo companheirismo, respeito e carinho incessante. Aos meus amigos de classe, em especial **Otho Guimarães**, pela parceria durante o mestrado. A minha namorada **Camilla Leonel**, pelo zelo e presença em todos os momentos. Ao meu primo e melhor amigo **Carlos Fernandes**, por todo incentivo e suporte, pela amizade, pelo carinho. Você foi e ainda é a principal referência nas decisões que tomei até aqui, além disso, a maioria de minhas conquistas não seriam possíveis se não fosse por você.

Aos membros da banca, professores **Mauro Rodrigues**, **Tabajara Belo** e **Clifford Hill Korman** pelas correções e sugestões no presente trabalho.

Aos meus professores da graduação na Universidade Federal de Ouro Preto, sobretudo os professores **Érico Fonseca**, que foi meu orientador de TCC e fonte de inspiração, **Lucas Telles** e **Ricardo Jamal** pelo apoio e amizade, e que além de tudo, me emprestaram seus violões para que eu pudesse participar de alguns concursos. Jamais esquecerei isso! **Bernardo Fabris**, **Victor Vale**, **Humberto Junqueira** e **Edésio Lara** pela amizade e conselhos durante a graduação. Obrigado por todo aprendizado e amizade durante este período. Em especial, agradeço o estimado professor **Tabajara Belo**, pelos aprendizados, por confiar em meu trabalho, pelas oportunidades, pela amizade e respeito, o senhor é um grande espelho para mim!

Agradeço enormemente ao meu orientador de mestrado professor **Clifford Hill Korman**. Obrigado por aceitar me orientar. Todo seu apoio durante esse processo foi extremamente importante. Obrigado pelas reuniões, pelas sugestões, pelas sábias palavras.

Quero agradecer também ao estimado **Romero Lubambo**, que foi extremamente solícito em conceder a entrevista e colaborar de forma tão especial com a pesquisa. Poder pesquisar sobre sua maneira de improvisar e ainda ter o seu apoio é algo que jamais esquecerei. Obrigado!

Para finalizar, agradeço a Universidade Federal de Minas Gerais, em especial ao Programa de Pós Graduação da Escola de Música e a CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pelo apoio financeiro. Ao corpo docente da Escola de Música, em especial os queridos professores **Mauro Rodrigues** e **Fernando Rocha**. Obrigado por todo tudo!

RESUMO

O presente trabalho objetiva identificar e analisar o vocabulário improvisatório do violonista Romero Lubambo por meio de transcrições de seis solos. Transcrevemos e analisamos os solos de Lubambo nas seguintes músicas: 1) “*Mr. Jr*” do álbum “*Duo*”; 2) “*Estamos Aí*” do álbum “*Sampa*”; 3) “*Vera Cruz*” do álbum “*Brasil from the inside*”; 4) “*My Future*”, do álbum “*Two Brothers*”; 5) “*Haven Here*”, do álbum “*Heaven Here*” e 6) “*Toada*”, do álbum “*Dos Navegantes*”. Os seis solos foram praticados e executados pelo autor da pesquisa. O processo para assimilação dos solos ocorreu primeiramente pela audição dos mesmos, transcrições, análises das transcrições e prática. Foram criados também doze exercícios com base nos materiais coletados através das transcrições e entrevista concedida pelo objeto de pesquisa ao decorrer do trabalho. Além disso, pontuamos um pouco da trajetória do violão no Brasil e o paralelismo do violão erudito e violão popular. Conseguimos pontuar também, através da entrevista com o violonista, aspectos específicos sobre sua técnica, sonoridade e postura. Para basear as análises, utilizamos os autores Coker (1991), Collura (2008), Polo (2018), Manguiera (2006), Silva (2018), Camargo (2015), Aldwell e Schachter (2003), Liebman (2001), Crook (1991) e Fernandes (2021). A presente pesquisa tange a performance de Romero Lubambo apenas em sua maneira de improvisar ao violão, uma vez que o músico também possui rica trajetória em guitarra elétrica. Foge do propósito da pesquisa trazer nuances de sua prática com guitarra elétrica, bem como sua maneira de acompanhar.

Palavras-chave: Romero Lubambo; violão popular brasileiro; improvisação ao violão; improvisação; música popular instrumental.

ABSTRACT

The present work aims to identify and analyze the improvisatory vocabulary used by guitarist Romero Lubambo through analysis of transcriptions in six solos. This work is in line with research on guitar improvisation in Brazilian instrumental popular music. We transcribed and analyzed Lubambo's solos in the following songs: 1) "Mr. Jr" from the album "Duo"; 2) "Estamos Aí" from the album "Sampa"; 3) "Vera Cruz" from the album "Brasil from the inside"; 4) "My Future", from the album "Two Brothers"; 5) "Haven Here", from the album "Heaven Here" and 6) "Toada", from the album "Dos Navegantes". The six solos were practiced and performed by the research author. The process for assimilating the solos occurred primarily through listening to them, transcriptions, analysis of the transcriptions and practice. Eleven exercises were also created based on the materials collected through the analyzes and interviews given by the research object during the work. In addition, we also point out a little about the trajectory of the guitar in Brazil and the importance of the classical guitar for the popular guitar. Important points that we obtained through the interview with the guitarist were specific aspects about the technique, sound and posture. To base the analyses, we used the authors Coker (1991), Collura (2008), Polo (2018), Mangueira (2006), Silva (2018), Camargo (2015), Aldwell e Schachter (2003), Crook (1991), Liebman (2001) and Fernandes (2021). This research concerns Romero Lubambo's performance only in his way of improvising on the acoustic guitar, since the musician also has a rich trajectory on the electric guitar. It is beyond the purpose of the research to bring nuances of his practice with electric guitar, as well as his way of accompanying other musicians.

Keywords: Romero Lubambo; popular guitar; improvisation on the guitar; improvisation; instrumental popular music.

Lista de Figuras

Figura 1: trecho de “Maxixe” – Suíte Perequetés, compasso 10 ao 17. De 0:13 à 0:24 min.	24
Figura 2: print retirado da entrevista concedida por Lubambo mostrando a parte de cima de sua mão direita	27
Figura 3: print retirado da entrevista concedida por Lubambo mostrando a parte de baixo de sua mão direita	27
Figura 4: Romero Lubambo e Nelson Faria tocando Days Of Wine And Roses em um “Cafê lá em Casa”	29
Figura 5: Leyenda by Albeniz in HD - Andres Segovia.....	29
Figura 6: Método de Iniciação ao Violão de Henrique Pinto	30
Figura 7: Método de Iniciação ao Violão de Henrique Pinto	30
Figura 8: exemplo de generalização harmônica por Jerry Coker.....	34
Figura 9: generalização harmônica Charles Parker, alto saxophone (“Anthropology”).....	34
Figura 10: 20-22 notas de passagem cromáticas	34
Figura 11: escala de C Maior bebop, C Dórico bebop e C Mixolídio bebop.....	35
Figura 12: aproximação cromática.	36
Figura 13: improviso de Booker Little, trumpet em You Stepped Out of a Dream.....	36
Figura 14: improviso de Charles Parker, alto saxofone (Confirmation)	36
Figura 15: exemplo de deflection por David Baker.....	37
Figura 16: improviso de Lula Galvão em “Sambou...Sambou” (c. 51-53) (MORELENBAUM, 2014)	37
Figura 17: uso sequencial de apojeturas no improviso de Delmiro em Último desejo (Noel Rosa) – “Vivaneol – tributo a Noel Rosa” vol. 2 (Ivan Lins), 1997.....	37
Figura 18: trecho de “Toada – Suíte Perequetés” de Marco Pereira. De 0:34 à 0:36	38
Figura 19: uso de arpejo no solo de Amilton Godoy sobre “Garota de Ipanema”, c. 23, 2:17min.....	38
Figura 20: células rítmico-melódicas no solo de Amilton Godoy em “Garota de Ipanema” (2019), c. 22 ao 24, 1:45min	39
Figura 21: improvisação escalar no solo de Amilton Godoy em “Garota de Ipanema” (2019), c. 9 e 10, 1:59min	39
Figura 22: solo de Hélio Delmiro em “Pro Zeca” (Victor Assis Brasil) – “Emotiva”, 1980.....	40
Figura 23: Solo de Lula Galvão em “Samba Novo” (c. 55-61) (Idem)	40
Figura 24: estrutura harmônica do solo na parte A do “Mr. Jr”	42
Figura 25: terças paralelas no improviso de Lula Galvão em Samba Novo (c. 1-4)	43
Figura 26: generalização harmônica no solo em “Mr.Jr” a partir do compasso 24, exceto pela nota Fá natural, em azul, no compasso 25, e Dó sustenido no compasso 27. De 3:14 à 3:21 min	44
Figura 27: cromatismos no solo em “Mr.Jr”, que aparentemente são similares à escala Bebop Dórica, compasso 16 e 17. De 2:59 à 3:03 min	44
Figura 28: escala Bebop Dórica em Cm7	45
Figura 29: intervalos de segunda paralela no solo em “Mr.Jr”, compasso 16 e 17. De 2:59 à 3:03 min	45
Figura 30: terças paralelas utilizadas por Lula Galvão, improviso em “Samba Novo” (c. 25-28) (Idem)	45
Figura 31: nota de aproximação cromática no solo em “Mr. Jr”, círculo verde, no compasso 13. De 2:50 à 2:59 min	46
Figura 32: enclosures em azul no solo em “Mr.Jr”, similares a enclosure e apojeturas, compassos 4, 5 e 6. De 2:36 à 2:42 min	47
Figura 33: enclosure no solo em “Mr.Jr”, nos compassos 27, 28 e 29. De 3:17 à 3:25 min.....	47
Figura 34: Charles Parker, alto saxophone (“Confirmation”).....	47
Figura 35: enclosure no solo em “Mr. Jr”, compasso 17. Em 3:01 min	48
Figura 36: improviso em Samba Novo (c. 40-41) (GALVÃO, 2009).....	48
Figura 37: campanelas no solo em “Mr.Jr”, compassos 22 e 23. De 3:10 à 3:14 min.....	48
Figura 38: arpejos no solo em “Mr.Jr”, compasso 13. De 2:50 à 2:55 min	49
Figura 39: célula rítmico-melódica no solo em “Mr.Jr”, compasso 7. De 2:42 à 2:44 min.....	49
Figura 40: célula rítmico-melódica no solo em “Mr.Jr”, compassos 18 ao 21. De 3:04 à 3:10 min.....	50
Figura 41: improvisação escalar compassos no solo em “Mr. Jr”, compassos 12 e 13. De 2:52 à 2:55 min.....	50
Figura 42: improvisação escalar no solo em “Mr.Jr”, compassos 28 e 29. De 3:22 à 3:25 min.....	51
Figura 43: deslocamento métrico por campanelas com ligados descendentes no solo em “Mr.Jr”, nos compassos 22 e 23. De 3:10 à 3:14 min	51
Figura 44: estrutura harmônica do solo em “Estamos Ai”	52
Figura 45: generalização harmônica no solo em “Estamos Ai”, compassos 3 ao 5. De 1:10 à 1:12 min	53
Figura 46: generalização harmônica no solo em “Estamos Ai”, compasso 27 e 28. Em 1:28 min	53
Figura 47: generalização harmônica no solo em “Estamos Ai”, do compasso 11 ao 16. De 1:13 à 1:21 min.....	54
Figura 48: generalização harmônica no solo em “Estamos Ai”, do compasso 46 ao 54. De 1:43 à 1:50 min.....	54
Figura 49: generalização harmônica, no solo em “Estamos Ai”, compasso 38. Em 1:37 min	55
Figura 50: generalização harmônica, no solo em “Estamos Ai”, do compasso 17 ao 29. De 1:21 à 1:32 min.....	55

Figura 51: generalização harmônica, no solo em “Estamos Aí”, do compasso 71 ao 75. De 2:03 à 2:07 min.....	56
Figura 52: notas de passagem cromática no solo em “Estamos Aí”, no compasso 22. Em 1:24 min.....	56
Figura 53: exemplo da escala Bebop Mixolídia no livro de Jerry Coker (1991).....	56
Figura 54: notas de passagem no solo em “Estamos Aí”, no compasso 23. Em 1:25 min.....	57
Figura 55: “Example V:26R”, exemplo retirado de Crook (1991).....	57
Figura 56: cromatismos no solo em “Estamos Aí”, similares à escala Bebop Dórica, no compasso 14. Em 1:16 à 1:19 min.....	57
Figura 57: nota de passagem em terças paralelas no círculo vermelho e enclosure no círculo verde, no solo em “Estamos Aí”, compasso 1 e 2. Em 1:08 min.....	58
Figura 58: nota de passagem em terças paralelas no círculo vermelho, no solo de Hélio Delmiro em Sambolero. Em 3:00 à 3:08 min.....	58
Figura 59: notas de passagem cromática no solo em “Estamos Aí”. Compasso 15, 16 e 17 em círculos vermelhos. Em 1:17 à 1:22 min.....	59
Figura 60: notas de aproximação cromática e nota de passagem no solo em “Estamos Aí”, compasso 24 e 25. Em 1:26 min.....	59
Figura 61: notas de aproximação cromática no solo em “Estamos Aí”, compasso 33. Em 1:33 min.....	60
Figura 62: aproximação cromática no compasso 36 e deflection no compasso 37. Em 1:36 min.....	60
Figura 63: improviso de Lula Galvão em “A Ilha” (c. 4) (Idem).....	60
Figura 64: arpejos no solo em “Estamos Aí”, compassos 10 e 11. Em 1:15 min.....	61
Figura 65: arpejos no solo em “Estamos Aí”, compasso 27. Em 1:28 min.....	61
Figura 66: célula rítmico-melódica por arpejo em tétrades no solo em “Estamos Aí”, compassos 30 e 31. Em 1:31 min.....	62
Figura 67: célula rítmico-melódica no solo em “Estamos Aí”, compassos 40 ao 42. Em 1:39 à 1:41 min.....	62
Figura 68: célula rítmico-melódica por Chord/Melody no solo em “Estamos Aí”, compassos 59 ao 62. Em 1:53 à 1:56.....	63
Figura 69: célula rítmico-melódica por Chord/Melody no solo em “Estamos Aí”, compassos 66 ao 69.....	63
Figura 70: improvisação escalar no solo em “Estamos Aí”, compassos 7 e 8. Em 1:13 min.....	63
Figura 71: improvisação escalar no solo em “Estamos Aí”, compassos 31 e 32. Em 1:32 min.....	64
Figura 72: improvisação escalar no solo em “Estamos Aí”, compasso 34. Em 1:34 min.....	64
Figura 73: deslocamento métrico com pull-off no solo em “Estamos Aí”, compassos 55, 56, 57, 58. Em 1:50 à 1:54 min.....	65
Figura 74: deslocamento métrico com pull-off e ghost notes compassos 63, 64 e 65. Em 1:57 à 1:59 min.....	65
Figura 75: estrutura harmônica do solo em “Vera Cruz”.....	66
Figura 76: generalização harmônica no solo em “Vera Cruz”, do compasso 2 ao 9, exceto pelas notas em vermelho. Em 1:27 à 1:39 min.....	67
Figura 77: generalização harmônica no solo em “Vera Cruz”, do compasso 22 ao 25. Em 1:57 à 2:06 min.....	68
Figura 78: notas de passagem cromática no solo em “Vera Cruz”, compassos 10 e 11. Em 1:40 min.....	68
Figura 79: exercício número 21 em How to improvise de Hal Crook Chromatic Scale Patterns, Exercícios #1-30.....	68
Figura 80: notas de aproximação e deflection no solo em “Estamos Aí”. Compassos 12 ao 14 no solo em Vera Cruz. Em 1:42 à 1:46 min.....	69
Figura 81: notas de passagem cromática no solo em “Vera Cruz”, compasso 27. Em 2:05 min.....	69
Figura 82: célula rítmico-melódica no solo em “Vera Cruz”, compassos 1 ao 8. Em 1:27 à 1:37 min.....	70
Figura 83: célula rítmico-melódica no solo em “Vera Cruz”, compassos 14 e 15. Em 1:46 min.....	70
Figura 84: célula rítmico-melódica no solo em “Vera Cruz”, nos compassos 28 ao 30. De 2:06 à 2:09 min.....	70
Figura 85: deslocamento métrico por campanelas com pull-off no solo em “Vera Cruz”, compasso 15 ao 21. De 1:48 à 1:56 min.....	71
Figura 86: estrutura harmônica do solo na parte A de “Heaven Here”.....	73
Figura 87: generalização harmônica no solo em “Heaven Here”, a partir do compasso 5, A Mixolídio. Em 3:55 min.....	73
Figura 88: generalização harmônica no solo em “Heaven Here”, a partir do compasso 6. Em 3:59 min.....	73
Figura 89: generalização harmônica no solo em “Heaven Here”, do compasso 14 ao 16, exceto pelas notas em verde, sendo elas notas de passagem. Em 4:15 à 4:28 min.....	74
Figura 90: nota de passagem no solo em “Heaven Here”, no círculo verde, compasso 6. Em 4:01 min.....	74
Figura 91: nota de passagem no solo em “Heaven Here”, no compasso 17. Em 4:28 min.....	75
Figura 92: arpejos no solo em “Heaven Here”, compasso 8. Em 4:04 min.....	75
Figura 93: uso de arpejo no solo de Amilton Godoy sobre Garota de Ipanema (2019), c.23 ao 25, 1:47 min.	75
Figura 94: célula rítmico-melódica no solo em “Heaven Here”, compassos 1 ao 3. Em 3:47 min.....	76
Figura 95: improvisação escalar no solo em “Heaven Here”, compasso 3 e 4. De 3:52 à 3:55 min.....	76
Figura 96: improvisação escalar no solo em “Heaven Here”, compasso 7. Em 4:01 min.....	77

Figura 97: improvisação escalar no solo em “Heaven Here”, compasso 9. Em 4:07 min	77
Figura 98: improvisação escalar no solo em “Heaven Here”, nos compassos 10 e 11. Em 4:09 à 4:15 min	77
Figura 99: improvisação escalar no solo em “Heaven Here”, nos compassos 12 e 13. Em 4:15 à 4:20 min	78
Figura 100: estrutura harmônica do solo em “Toada”	79
Figura 101: notas de passagem cromática e aproximação cromática no solo em “Toada”, compasso 9. De 3:21 à 3:24 min	80
Figura 102: nota de passagem no solo em “Toada”, no círculo verde, no compasso 15. Em 3:39 min.....	80
Figura 103: arpejo no solo em “Toada”, no círculo verde, no compasso 4. Em 3:04 min.....	80
Figura 104: arpejo de Mi maior e téttrade de A7M no solo em “Toada”, compasso 7. De 3:14 à 3:17 min	81
Figura 105: arpejo de F#m7 no solo “Toada”, compasso 8. Em 3:17 min	81
Figura 106: arpejo de Gsus e Dm no solo em “Toada”, compasso 10. Em 3:23 min	82
Figura 107: arpejo de Dm no solo em “Toada”, compasso 14. Em 3:36 min.....	82
Figura 108: célula rítmico-melódica no solo em “Toada”, compassos 10, 11 e 12. De 3:26 à 3:30 min	82
Figura 109: célula rítmico-melódica no solo em “Toada”, no compasso 15. Em 3:39 min	83
Figura 110: improvisação escalar aliado ao enclosure no solo em “Toada”, no compasso 1 e 2. Em 2:57 min....	83
Figura 111: improvisação escalar aliado ao enclosure no solo em “Toada”, no compasso 18. Em 3:50 min	83
Figura 112: improvisação escalar Lá Frígio no solo em “Toada”, compasso 5. De 3:07 à 3:11 min	84
Figura 113: improvisação escalar Ré maior natural no solo em “Toada”, no compasso 6. Em 3:11 min	84
Figura 114: improvisação escalar Mi Dórico no solo em “Toada”, no compasso 12. Em 3:30 min	85
Figura 115: improvisação escalar Mi Dórico no solo em “Toada”, no compasso 16. Em 3:42 min	85
Figura 116: improvisação escalar Ré lídio no solo em “Toada”, com nota de passagem no compasso 13. Em 3:33 min	85
Figura 117: improvisação escalar Ré Lídio no solo em “Toada”, no compasso 17. Em 3:45 min	85
Figura 118: improvisação escalar sobre a pentatônica menor de Sol, aliada à bend, ou string-banding no solo em “Toada”, compasso 14. Em 3:36 min.....	86
Figura 119: estrutura harmônica do solo em “My Future”	87
Figura 120: nota de passagem no solo em “My Future”, no compasso 11, indo para G# (próximo compasso). Em 1:41 min	88
Figura 121: improviso de Lula Galvão em “Samba Novo” (c. 6-8)	88
Figura 122: nota de passagem nos círculos vermelhos no solo em “My Future”, compasso 12. Em 1:44 min.....	88
Figura 123: enclosures no solo em “My Future”, compasso 19. Em 2:00 min.....	89
Figura 124: enclosures no solo em “My Future”, compassos 24 e 25. Em 2:12 min	89
Figura 125: arpejos de E6 sobre o acorde cifrado no solo em “My Future”, no compasso 6 e início do compasso 7. Em 1:31 min.....	89
Figura 126: uso de arpejo no solo de Amilton Godoy sobre “Garota de Ipanema” (1995), c. 15, 1:23min	90
Figura 127: arpejo de A7M com notas da escala Maior Natural no solo em “My Future”, no compasso 14 e início do compasso 15. Em 1:48 min	90
Figura 128: arpejo de E7M sobre o acorde cifrado no solo em “My Future”, no compasso 9. Em 1:37 min	91
Figura 129: arpejo em quarta descendente com nona bemol e arpejo em quintas aumentadas ascendentes com passagem cromática, no solo em “My Future”, compasso 13. Em 1:46 min	91
Figura 130: arpejo de Am7(9), Dsus e graus 4-b7-4-b3 no solo em “My Future”, nos compassos 25 e 26. Em 2:12 min	91
Figura 131: improvisação escalar em Mi Maior Natural no solo em “My Future”, compassos 1 ao 3. Em 1:20 min	92
Figura 132: improvisação escalar do Modo Mixolídio no solo em “My Future”, compassos 4 e 5. Em 1:26 min	92
Figura 133: improvisação escalar com Pentatônica Menor de Lá e Penta Blues Menor de Lá Menor no solo em “My Future”, compasso 16 e 17. Em 1:53 min.....	93
Figura 134: improvisação escalar Si Maior Natural e arpejos dos acordes cifrados no solo em “My Future”, nos compassos 21 e 22. De 2:01 à 2:08 min	93
Figura 135: exercício 1 - generalização harmônica	95
Figura 136: solo de Romero Lubambo em “Mr.Jr”, compasso 25. Em 3:16 min.....	95
Figura 137: solo de Romero Lubambo em “Estamos Ai”, compasso 31 e 32. Em 1:32 min	96
Figura 138: exercício 2 - generalização harmônica	96
Figura 139: solo de Lubambo em “Vera Cruz”, compassos 4 ao 5. De 1:30 à 1:34 min.....	96
Figura 140: exercício 3 - notas de passagem e aproximação cromática, com terças paralelas e enclosure	97
Figura 141: intervalos de terças paralelas no solo de Lubambo em “Estamos Ai”, compassos 1 e 2. Em 1:08 min	97
Figura 142: enclosure no solo de Lubambo em “Toada”, compassos 18 e 19. Em 3:50 min.....	97
Figura 143: exercício 4 - notas de aproximação e passagem cromática para notas do acorde cifrado	98

Figura 144: notas de aproximação cromática para a tríades de C(#5), no solo em “Mr.Jr”, nos compassos 15 e 16. De 2:57 à 3:03 min.....	98
Figura 145: exercício 5 - notas de aproximação e passagem cromática, com segundas paralelas e enclosure	99
Figura 146: uso de segundas paralelas e enclosure no solo em “Mr.Jr”, nos compassos 16 e 17. De 2:59 à 3:03 min	99
Figura 147: exercício 6 - frase em sextina, tríade de Mi maior e notas de aproximação e passagem cromática ...	99
Figura 148: frase em sextina no solo de Lubambo em “My Future”, compasso 16. Em 1:53 min.....	100
Figura 149: frase em sextina no solo de Lubambo em “Toada”, compasso 7. De 3:14 à 3:17 min.....	100
Figura 150: frase em sextina no solo de Lubambo em “Heaven Here”, compasso 6. Em 4:01 min.....	100
Figura 151: exercício 7 - deslocamento métrico com campanelas	101
Figura 152: campanelas com deslocamento métrico no solo de Lubambo em “Mr.Jr”, compasso 18. De 3:10 à 3:14 min	101
Figura 153: exercício 8 - deslocamento métrico com bloco de acordes e ghost notes	101
Figura 154: deslocamento métrico aliado a blocos de acordes e ghost notes no solo de Lubambo em “Estamos Aí”, compassos 63 e 64. Em 1:57 à 1:59 min	102
Figura 155: exercício 9 - célula rítmico-melódica aliada à arpejos em tríade, e deslocamento métrico.....	102
Figura 156: célula rítmico-melódica por arpejos em tétrades no solo de Lubambo em “Estamos Aí”, compassos 30 e 31. Em 1:31 min	103
Figura 157: célula rítmico-melódica por deslocamento métrico e ligados descendentes no solo de Lubambo em “Vera Cruz”, compassos 16 ao 21. De 1:48 à 1:56 min.....	103
Figura 158: exercício 10 - célula rítmico-melódica aliada à arpejos em tríade, e deslocamento métrico.....	104
Figura 159: célula rítmico-melódica por Chord/Melody no solo de Lubambo em “Estamos Aí”, compassos 59 ao 62. Em 1:53 à 1:56	104
Figura 160: exercício 11 - improvisação escalar de Ré Bebop Dórico, arpejos em tríade, e deslocamento métrico	104
Figura 161: arpejos em tríades no solo de Lubambo em “Mr.Jr”, compassos 13. De 2:50 à 2:55 min	105
Figura 162: exercício 12 - arpejo com nona sobre acorde Xm7, notas de passagem cromática e enclosure	105
Figura 163: arpejos em tríades no solo de Lubambo em “Estamos Aí”, compassos 27. Em 1:28 min	105

Sumário

INTRODUÇÃO	13
1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS	18
1.1 Romero Lubambo	18
1.2 Breve contextualização sobre o violão no Brasil	21
1.3 Paralelismo entre o violão erudito e o violão popular	24
2. TÉCNICA E PERFORMANCE.....	25
2.1 Sonoridade.....	25
2.2 Postura	28
2.3 O uso de <i>hammer-on</i> e <i>pull-off</i>	31
2.6 Prática de estudo	32
3. AS ANÁLISES	32
3.1 O processo de transcrição	33
3.2 Conceitos utilizados para análise.....	33
3.3 <i>Mr. Jr.</i>.....	41
3.3.1 Generalização harmônica	43
3.3.2 Passagem cromática	44
3.3.3 Aproximação cromática	46
3.3.4 Enclosures	46
3.3.5 Campanelas	48
3.3.6 Arpejos	49
3.3.7 Célula rítmico-melódica.....	49
3.3.8 Improvisação escalar	50
3.3.9 Deslocamento métrico.....	51
3.3.10 Considerações sobre o solo	51
3.4 Estamos Aí.....	52
3.4.1 Generalização harmônica	53
3.4.2 Passagem cromática	56
3.4.3 Aproximação cromática	59
3.4.4 Arpejos	60
3.4.5 Célula rítmico-melódica.....	61
3.4.6 Improvisação escalar	63
3.4.7 Deslocamento métrico.....	64
3.4.8 Considerações gerais sobre o solo.....	65

3.5 Vera Cruz	66
3.5.1 Generalização harmônica	66
3.5.2 Passagem cromática	68
3.5.3 Aproximação cromática	69
3.5.4 Célula rítmico-melódica	69
3.5.5 Deslocamento métrico	71
3.5.6 Considerações gerais sobre o solo	72
3.6 Heaven Here	72
3.6.1 Generalização harmônica	73
3.6.2 Passagem cromática	74
3.6.3 Arpejos	75
3.6.4 Célula rítmico-melódica	76
3.6.5 Improvisação escalar	76
3.6.6 Considerações gerais sobre o solo	78
3.7 Toada	78
3.7.1 Passagem cromática	79
3.7.2 Arpejos	80
3.7.3 Célula rítmico-melódica	82
3.7.4 Improvisação escalar	83
3.7.5 Considerações gerais sobre o solo	86
3.8 My Future	86
3.8.1 Passagem cromática	87
3.8.2 Aproximação cromática	88
3.8.3 Enclosures	88
3.8.4 Arpejos	89
3.8.5 Improvisação escalar	92
3.8.6 Considerações gerais sobre o solo	93
4. PRÁTICA DOS SOLOS E EXERCÍCIOS	94
4.1 Exercícios com base no vocabulário improvisatório de Romero Lubambo	94
4.1.1 Generalização harmônica	95
4.1.2 Passagem cromática, aproximações cromáticas e enclosures	96
4.1.3 Deslocamento métrico aliado a outros recursos	100
4.1.4 Célula rítmico-melódica aliada a outros recursos	102
4.1.5 Arpejo	104
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	106

REFERÊNCIAS.....	109
REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES	112
ANEXO A – Transcrições.....	114
ANEXO B – Exercícios.....	122
ANEXO C – Discografias.....	124
ANEXO D – Entrevista	134
ANEXO E – Recital	158

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa propõe estudar o vocabulário de improvisação musical do violonista Romero Lubambo, no intuito de compreender, internalizar e aplicar em minhas performances os elementos identificados. Lubambo é um renomado violonista e guitarrista brasileiro, nascido no Rio de Janeiro. Notado por sua versatilidade e destreza técnica, Lubambo atua tanto no cenário musical nacional quanto no internacional, trabalhando em diferentes gêneros musicais, incluindo bossa nova, samba, *jazz* e música brasileira em geral. Ele expressa em suas performances elementos advindos desses mesmos gêneros, assim como outros virtuosos da sua geração, como Lula Galvão e Hélio Delmiro. Ao longo de sua carreira colaborou com uma variedade de artistas, tanto no Brasil quanto internacionalmente, como Leny Andrade e Michael Brecker¹.

As pesquisas de Polo (2018), Mangueira (2006) e Leite (2014) serviram de base para o desenvolvimento do presente trabalho. Polo trata da performance de Lula Galvão em diferentes formações musicais, empregando tanto o violão quanto a guitarra. Além disso, levou-se em consideração sua atuação em quatro gêneros musicais distintos, sendo eles: 1) baladas jazzísticas; 2) bolero; 3) bossa/samba; 4) choros. Mangueira também traz abordagem similar a de Polo, visto que o autor examina como Hélio Delmiro une influências do *jazz* com influências da música popular brasileira em sua maneira de improvisar, arranjar e acompanhar.

Após uma reflexão sobre a trajetória musical de Hélio Delmiro, relacionando o contexto histórico, social e cultural em que obteve sua experiência de vida aos aspectos musicais pertinentes de sua obra, foram verificadas correspondências que evidenciam suas referências gênero-estilísticas, a saber, o *jazz* e a música popular brasileira. Delmiro sintetiza essas linguagens de maneira particular, estabelecendo diálogos entre realidades musicais de origens distintas e acrescentando sua própria personalidade a tais combinações. Para tanto, vale-se de amplo conhecimento sobre várias das vertentes em que podem ser subdivididos aqueles dois gêneros mencionados: *blues*, *swing*, *bebop hard bop*, *fusion*, choro, samba-canção, bossa nova, samba, marcha-rancho, baião. Tal embasamento estilístico serve de lastro para uma concepção musical sólida e pessoal. (MANGUEIRA, 2006, p. 79).

Perceba que na citação acima, o autor usa o termo “linguagens”, que na nossa opinião é problemático. Nesse caso, optamos por usar na presente pesquisa a palavra “gênero”.

Leite (2014) trouxe a improvisação ao violão tendo como base o violonista Nelson Veras. O autor destaca a presença de elementos advindos do violão clássico nos solos de Nelson Veras, pelas nuances de execução erudita escolhida pelo violonista em sua performance.

¹ No item 1.1 mencionamos vários artistas que o violonista trabalhou.

Dito isso, a justificativa para a realização deste trabalho nasce a partir da ausência de pesquisas acadêmicas sobre Romero Lubambo, mesmo havendo diversos trabalhos com artistas brasileiros e estrangeiros. Além disso, desde meus primeiros contatos com a música, tenho apreço pela improvisação, e pesquisar sobre esse tema tendo como base o vocabulário improvisatório de Romero Lubambo, foi de extrema relevância para meu desenvolvimento como profissional da área. Por conseguinte, pretendemos contribuir com a área de performance musical, sobretudo no que tange a música popular instrumental e improvisação ao violão.

Ao analisar os solos improvisados de Lubambo, percebe-se uso recorrente de fraseados ágeis, com poucas pausas, especialmente em músicas com andamento rápido. Essa característica do violonista também foi uma das justificativas para idealizar o projeto. Pretendemos dialogar com os trabalhos acima citados, e também com a pesquisa de Fernandes (2021), que elabora uma metodologia pertinente ao tratar em seu trabalho o estilo de improvisação do pianista Amilton Godoy, objetivando a criação de estudos de improvisação para o vibrafone através de adaptações dos solos do pianista.

Quanto às abordagens metodológicas, optamos por realizar transcrições dos solos de Lubambo. Rusch, Salley e Stover (2016) destacam que a transcrição no *jazz* tende a seguir dois lados: 1) documentação de uma performance e 2) objeto de estudo. Como objeto de estudo, a transcrição facilita a compreensão da “língua” do solista, entre outras questões, possibilitando que apliquem em seus solos o que foi compreendido. (RUSCH, SALLEY e STOVER, 2016, p. 2)².

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

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

² Musicians typically make transcriptions of jazz performances to learn things about those performances and to understand a soloist’s “language,” which can, in turn, invite others to participate in these processes of discovery. (RUSCH, SALLEY e STOVER, 2016, p. 2)

projetada da própria música, uma silhueta plana e incolor de um ser vivo. (AROM, 2010, p. 170) (Tradução nossa).³

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

Realizamos transcrições dos solos de Lubambo em três músicas de andamento rápido e três músicas de andamento lento, a fim de compreender os elementos musicais que ele aplica em seus solos, sobre músicas com características de andamento distintas. É válido ressaltar que a presente pesquisa abordará apenas os solos de Lubambo, e não é um objetivo trazer questões relacionadas a sua maneira de acompanhar, a distinção entre as performances de guitarra e violão, e a maneira do violonista arranjar, diferentemente da abordagem de Polo (2018) e Mangueira (2006) que trouxeram essas questões sobre a performance dos instrumentistas pesquisados. As músicas transcritas foram: 1) “*Mr. Jr*”, quarta faixa do álbum “*Duo*”, lançado em 2002, com o renomado pianista César Camargo Mariano, que entre releituras e autorais possui dez músicas, uma delas é *Mr. Jr*, do próprio Lubambo. 2) “*Estamos Aí*”, a segunda faixa do álbum “*Sampa*” com Thiago Rabello na bateria e Sidiel Vieira no contrabaixo. Essa faixa é uma releitura da música composta por Durval Ferreira, do álbum “*Batida Diferente*”⁴, gravada em 2004. 3) “*Vera Cruz*”, uma releitura da música original composta por Milton Nascimento, sendo ela a quarta faixa do álbum “*Brasil From The Inside*” do grupo “*Trio da Paz*” lançado em 1992, tendo como integrantes (além de Lubambo) o baterista Duduka da Fonseca e o baixista Nilson Matta⁵. 4) “*My Future*”, sendo a oitava faixa do álbum “*Two Brothers*”, um duo com o

³ [...] the investigator starts with a living musical reality produced by traditional performers. Through his notation, he tries to reveal the structural principles on which this reality is based. In this field, even Estreicher (1957: 91), himself a stickler for accuracy in musical transcription, recognises limits to written notation: ‘It should never be forgotten that a score is nothing but a projected shadow of the music itself, a flat and colourless silhouette of a living being. (AROM, 2010, página 170).

⁴ Para ouvir o álbum “*Batida Diferente*”, acesse o link. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kwc5WAo0QmU>> Acesso em 13 de novembro de 2023.

⁵ Infelizmente não há muitos registros deste álbum em plataformas de streaming conhecidas como o YouTube e Spotify, mas há disponível no site Discogs o álbum para venda. Disponível em:

guitarrista Chico Pinheiro. Essa também é outra releitura, da cantora estadunidense Billie Eilish; 5) “*Heaven Here*”, oitava faixa do álbum “*Heaven Here*”, álbum de Lubambo com a cantora e sua esposa Pamela Driggs e 6) “*Toada*”, segunda faixa do álbum “*Dos Navegantes*” com Mauro Senise e Edu Lobo.

Dito isso, os objetivos específicos da pesquisa são:

- Dar luz ao expoente nome do violão brasileiro;
- Transcrever os solos de Romero Lubambo em três músicas de andamento rápido e três músicas de andamento lento;
- Analisar tais solos;
- Identificar elementos de improvisação imbricados ao idiomatismo⁶ do violão em suas performances;
- Compreender tais elementos musicais aplicados ao violão que caracterizam o estilo de improvisação de Romero Lubambo;
- Realizar performances ao violão com base nos elementos musicais observados a partir das transcrições dos solos do violonista.
- Elaborar exercícios de improvisação ao violão com base no vocabulário improvisatório de Romero Lubambo.

A metodologia que utilizamos para esta pesquisa possui caráter qualitativo, e contém as seguintes etapas:

- Revisão bibliográfica;
- Escolha dos solos;
- Transcrições melódicas dos solos escolhidos;
- Análise das transcrições;
- Comparar transcrições e reconhecer padrões utilizados;
- Praticar solos transcritos;
- Entrevistar Romero Lubambo no intuito de apresentar a pesquisa e obter mais informações do violonista a respeito da sua performance e carreira.

<https://www.discogs.com/pt_BR/release/11919485-Trio-Da-Paz-Brasil-From-The-Inside> Acesso em 13 de novembro de 2023.

⁶ Os elementos do idiomatismo violonístico encontrados nos solos de Lubambo foram campanleas, *hammer-on* e *pull-off*. Falaremos sobre isso ao decorrer da pesquisa.

- Criar solos que utilizem o vocabulário improvisatório de Lubambo identificado nas análises;
- Praticar solos criados.

Essa pesquisa contém cinco capítulos: 1) Considerações iniciais, 2) Técnica e Performance, 3) Transcrições e análises das músicas propostas, 4) Relato da prática dos solos e criação de exercícios; 5) Considerações finais. No primeiro capítulo, após a revisão bibliográfica, delineamos uma breve narrativa acerca da trajetória de Romero Lubambo, explorando sua carreira e processos de aprendizagem musical. Destacamos suas contribuições com artistas brasileiros e estrangeiros, ambos no âmbito de Música Popular Brasileira e do *Jazz*. Posteriormente, contextualizamos um pouco da história do violão no Brasil e contemplamos como o violão erudito contribui para o violão popular brasileiro. No segundo capítulo, abordamos brevemente aspectos específicos sobre a sonoridade, técnica e prática do músico, visando complementar os dados obtidos pelas transcrições. No terceiro capítulo, apresentamos transcrições e análises apontando os elementos do vocabulário improvisatório de Lubambo de acordo com os autores Coker (1991), Collura (2007), Polo (2018), Mangueira (2006), Silva 2018, Camargo (2015), Aldwell e Schachter (2003), Crook (1991), Liebman (2001) e Fernandes (2021). Os solos transcritos foram executados nas seguintes obras: 1) “*Mr. Jr*” do álbum “*Duo*”; 2) “*Estamos Ai*” do álbum “*Sampa*”; 3) “*Vera Cruz*” do álbum “*Brasil from the inside*”; 4) “*My Future*”, do álbum “*Two Brothers*”; 5) “*Heaven Here*”, do álbum “*Heaven Here*” e 6) “*Toada*”, do álbum “*Dos Navegantes*”. No quarto capítulo, apresentamos como foram praticados os solos transcritos e, para além, propomos doze exercícios de improvisação ao violão com base nas análises das transcrições, visando contribuir com materiais didáticos com pesquisas similares a esta. No quinto capítulo destacamos alguns elementos musicais que caracterizam sua maneira de improvisar com base em todas as informações obtidas até o fim do presente trabalho. Ao final do capítulo, apresentaremos no ANEXO A as transcrições completas, no ANEXO B exercícios que criamos a partir do vocabulário improvisatório do violonista, ANEXO C sua discografia completa desde o ano 1990 até 2023 com o intuito de dar um panorama geral sobre a quantidade de trabalhos que o violonista realizou, ANEXO D a entrevista realizada com o violonista e ANEXO E o meu recital de conclusão de curso, onde busquei aplicar os elementos do vocabulário improvisatório de Lubambo encontrados através deste trabalho.

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

1.1 Romero Lubambo

Romero Lubambo nasceu em 1955 no Rio de Janeiro, e seus primeiros contatos com a música se deram no ambiente familiar, pois sua mãe tocava piano clássico e alguns parentes próximos possuíam forte aptidão musical. O período coincide com o início da bossa nova, e as referências musicais de Romero desde muito cedo foram a música clássica e a música brasileira. Em entrevista com Nelson Faria ao canal *Um café lá em casa* (2017)⁷, o violonista conta que foi influenciado por sua mãe, e aos oito anos iniciou os estudos musicais ao piano. Esse período de estudo durou por dois anos e foi interrompido por problemas familiares. Aos treze anos, voltou à prática musical, e nesta nova etapa o instrumento foco era violão. Devido à escassez de materiais didático-musicais, seu estudo ao violão foi pautado inicialmente na prática auditiva, ouvindo seus familiares tocando e esporadicamente através de discos de vinil, de músicos como Wes Montgomery, George Benson, Barney Kessel e Baden Powell. Com quatorze anos, Lubambo entrou para a banda de baile do seu tio Ivamar Magalhães (cantor e compositor), onde tocavam gêneros musicais diversos, que por sua vez foi uma das fontes de suas primeiras experiências profissionais.

Segundo o próprio músico, ele sempre foi fascinado em aprender música, principalmente no que tange a improvisação. Sua prática diária girava em torno de estudar repertórios da banda de baile de seu tio, *jazz* e afins. Aos dezessete anos, ingressou no curso de violão erudito no instituto Villa-Lobos, hoje conhecido como Escola de Música Villa-Lobos, mais uma vez, influenciado por sua mãe, que considerava importante o aprendizado teórico-musical. No ano de 1978 se graduou no mesmo curso e dois anos depois formou-se em Engenharia Mecânica pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Em entrevista ao site *Music Cave* (2021)⁸, Romero conta que o estudo do violão clássico possibilitou solidificar questões sobre técnicas, postura, possíveis timbres alcançáveis e conceitos teóricos. Todavia, seu professor solicitou uma pausa em sua rotina de estudos e trabalhos para se dedicar exclusivamente à música clássica. Porém, como sua maior paixão era a improvisação, Romero continuou seus estudos voltados para o âmbito popular em paralelo com os de música clássica.

⁷ Entrevista de Lubambo para “Um café lá em casa”: <https://www.youtube.com/watch?v=VjNdcYhJSbI>. Acesso em 13 de Março de 2022.

⁸ Entrevista de Lubambo para *Music Cave*: https://www.youtube.com/watch?v=2h_ed6O84B8. Acesso em 13 de Março de 2022.

Em 1985, mudou-se para os Estados Unidos da América e se inseriu no mercado musical através de sua propriedade em tocar estilos musicais brasileiros. Ao longo dos anos, através da indicação de seu amigo Duduka da Fonseca, baterista do grupo “Trio da Paz”, o violonista ampliou sua rede de contatos e realizou apresentações acompanhando outros artistas em vários ambientes (LUBAMBO, 2021)⁹.

Um ano após a mudança de Lubambo e Nilson Matta (baixo) para Nova York, em meio a diversas gravações com outros artistas, a dupla se juntou a Duduka da Fonseca (bateria) para formarem o grupo “Trio da Paz”. Segundo os músicos, em entrevista ao “Instrumental Sesc Brasil”, Romero Lubambo e Nilson Matta foram aos EUA a fim de conhecer a cultura musical do local durante uma temporada de três a quatro meses. Nilson Matta e Duduka da Fonseca possuíam uma amizade concreta desde o tempo em que residiam no Brasil, e ao decorrer do tempo, os três músicos começaram a ocupar os mesmos espaços de trabalho, o que levou a criação do projeto paralelo “Trio da Paz”.

Lá, eles começaram a tocar com Duduka da Fonseca (bateria/percussão), entre uma e outra gravação com outros artistas. Resolveram, então, oficializar o Trio da Paz como um projeto paralelo, entre amigos, sem uma rotina tradicional de banda (OLIVEIRA, 2017).¹⁰

A extensa lista de músicos lendários com os quais os membros do Trio da Paz gravaram e tocaram inclui nomes como Charlie Byrd, Naná Vasconcelos, Herbie Mann, Lee Konitz e Kenny Barron. O grupo possui sete álbuns em sua discografia: “Brasil *from the Inside*” (1992), “Black Orpheus” (1994), “Partido *Out*” (1998), “Café” (2002), “*Somewhere*” (2005), “*Live at JazzBaltica*” (2008) e “30” (2016). O último álbum do grupo (“30” de 2016), foi indicado ao *Grammy Awards* na categoria “Melhor Álbum de *Jazz Latino*”; o disco é a celebração dos trinta anos de história do trio. Esse álbum promove a fusão entre alguns ritmos brasileiros e gêneros norte-americanos, como *jazz* e *blues*.¹¹

Romero fez parte de trabalhos que proporcionaram inflexão à sua carreira, como o convite feito pela cantora Astrud Gilberto, conhecida internacionalmente pelas participações na

⁹ Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=2h_ed6O84B8 > Acesso em 06 de junho de 2022.

¹⁰ Disponível em: < <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/conheca-trio-da-paz-grupo-brasileiro-formado-em-ny-indicado-ao-grammy-20814927> > Acesso em 12 de Novembro de 2023.

¹¹. Em entrevista ao site “O Globo” Lubambo opina sobre a categoria de premiação que ficaram, onde expressa a falta de uma categoria específica para o estilo de música que o trio cria. Disponível em: < <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/conheca-trio-da-paz-grupo-brasileiro-formado-em-ny-indicado-ao-grammy-20814927> > Acesso em: 20 de novembro de 2023.

gravação de “Garota de Ipanema” (1962) e apresentações desde a década de 60.¹² Além da cantora, o flautista virtuose Herbie Mann¹³, também o convidou para acompanhá-lo em turnês dentro e fora dos EUA. Tais projetos foram vitrine para que Romero Lubambo tornasse conhecido em outro patamar.

Ao longo de sua carreira, Lubambo participou de projetos com nomes de destaque, como Esperanza Spalding, Stevie Wonder, George Duke, Billie Eilish, Angelique Kidjo, Michael Brecker, Yo-Yo Ma, Kathleen Battle, Diana Krall, Wynton Marsalis, Gal Costa, Kurt Elling, Kenny Barron, Luciana Souza, Cyro Baptista, Sergio e Odair Assad, Ivan Lins, Grover Washington Jr., Vernon Reid, Flora Purim e Airto Moreira, Paquito D’Rivera, Harry Belafonte, Larry Coryell, Gato Barbieri, Leny Andrade, James Carter, Paula Robison, Dave Weckl, Jason Miles, César Camargo Mariano, entre outros. Através disso, o violonista se tornou mais conhecido fora de seu país de origem, sendo válido ressaltar sua trajetória com a cantora *jazzística* Dianne Reeves¹⁴, perdurando mais de vinte anos.

Com vastas participações em projetos também com artistas brasileiros, Lubambo reuniu-se com seus amigos Edu Lobo e Mauro Senise para criarem o grupo “Dos Navegantes”, que em 2017 foi vencedor do Grammy Latino de melhor álbum de *jazz latino*.

¹² Nascida em 1940, em Salvador, Astrud possuía fluência na língua inglesa e sabia outros idiomas devido ao seu pai ser professor de idiomas ensinando-a diretamente. Astrud foi destaque com a versão em inglês de "Garota de Ipanema", intitulada "The Girl from Ipanema", gravada em 1964, que se tornou um grande sucesso global. A gravação foi agraciada com o Grammy de Disco do Ano, solidificando a posição de cantora nos anais da música. Contribuiu fortemente para a popularização da bossa nova no exterior, influenciando gêneros como pop e rock. Após o sucesso, Astrud continuou sua carreira principalmente nos EUA e na Europa, embora tenha ficado relativamente esquecida no Brasil. A cantora foi casada de 1959 até 1965 com o cantor, violonista e compositor João Gilberto. Disponível em: <<https://gizmodo.uol.com.br/astrud-gilberto-1940-2023-o-rosto-internacional-da-bossa-nova/>>. 20 de novembro de 2023.

¹³ Herbert Jay Solomon, conhecido artisticamente como Herbie Mann nasceu em Nova Iorque, no dia 16 de abril de 1930. Iniciou sua carreira como saxofonista tenor e clarinetista, possuindo dentre suas canções faixa mais reconhecida "Hijack", que alcançou o topo das paradas dançantes da Billboard por três semanas em 1975. Mann foi aclamado como o flautista de jazz mais popular na década de 1960. Sua exploração da bossa nova o levou a gravar no Brasil em 1962. Mann iniciou na música aos nove anos com clarinete, expandindo para flauta e tenor. Seu envolvimento com bossa nova e a gravação em 1962 no Brasil impulsionaram sua popularidade global. Mann destaca que buscava um som novo, e a bossa nova foi o gênero que o cativou e atingiu aquilo que ele buscava. Disponível em: <<https://egrojworld.blogspot.com/2019/05/herbie-mann-brazil-bossa-nova-blues.html>> 20 de novembro de 2023.

¹⁴ Dianne Reeves, nascida em Detroit em 23 de outubro de 1956, é uma figura ímpar no cenário do jazz. Criada em Denver, sua jornada musical começou quando seu tio Charles Burrell, baixista da Colorado Symphony, a introduziu ao mundo do jazz. Em Los Angeles ela estudou e colaborou com notáveis músicos, como Billy Childs e George Duke. Seu álbum de estreia, "Welcome to My Love" (1982), abriu caminho para uma prolífica parceria com a Blue Note Records, rendendo sucessos como "I Remember", "Art & Survival", e "The Grand Encounter". Entre 2001 e 2006, Reeves conquistou Grammys consecutivos por seus álbuns, incluindo "The Calling: Celebrating Sarah Vaughn" e "A Little Moonlight". Seu envolvimento em "Good Night, and Good Luck" de George Clooney resultou em outro Grammy. Destacam-se suas colaborações com Wynton Marsalis e performances com a Lincoln Center Jazz Orchestra. Além do reconhecimento, ela foi a primeira vocalista a se apresentar no Walt Disney Concert Hall. Em 2018, a National Endowment for the Arts a consagrou como Jazz Master. Disponível em: <<https://www.thehistorymakers.org/biography/dianne-reeves>> Acesso em 13 de novembro de 2023.

Em ANEXO C, encontra-se a discografia completa de Lubambo, do trabalho mais recente “*Two Brothers*”, de 2023, sendo um duo com Chico Pinheiro, guitarrista virtuose brasileiro, até “*Autonomia*”, de 1990, com Rildo Horta. É válido ressaltar que não colocamos os álbuns que o violonista teve apenas participações, ou atuando como músico *sideman*, pois fugiria da proposta do presente texto, devido a imensa quantia de trabalhos realizados por ele.

1.2 Breve contextualização sobre o violão no Brasil

POLO (2018, p. 16) e PEREIRA; GLOEDEN (2012, p. 68) consideram o violão um instrumento popular e frequentemente utilizado em diversas manifestações musicais. Dito isso, é válido pontuar como surgiu seu nome e os aspectos que fizeram parte do nascimento do que hoje se tornaria um dos instrumentos mais conhecidos por músicos e não músicos. Segundo Taborda (2011), a origem do nome vem do aumentativo da “viola”, e a categoria do instrumento é o “cordofone”, que compreendem instrumentos com uma ou mais cordas esticadas entre pontos fixos com a possibilidade de ajustar a afinação, braço e escala. São categorizados como simples ou compostos, sendo os simples conhecidos como citaras, que incluem instrumentos com cordas e suporte, enquanto os compostos têm suporte e ressonador unidos organicamente.

Os cordofones, instrumentos de uma ou mais cordas esticadas entre pontos fixos, entre os quais se inclui o violão, são divididos em simples e compostos. Os simples, também denominados citaras, abrangem os instrumentos dotados apenas de uma ou mais cordas com o respectivo suporte, ou com suporte e ressonador que podem ser destacados sem destruir o aparelho sonoro, como os arcos musicais. Os cordofones compostos, mais sofisticados do ponto de vista da construção, abrangem os instrumentos em que o suporte das cordas e o ressonador são organicamente unidos e não podem ser separados sem destruir o aparelho sonoro. Essa categoria subdivide-se em três famílias: harpas, liras e alaúdes. Nesta última se inserem, além do próprio alaúde, o violino, a viola e seus familiares e o violão. Observe-se que a classificação dos cordofones não deve ser feita em função da técnica de execução que os dividiria, por exemplo, em instrumentos de arco ou instrumentos de cordas dedilhadas. (TABORDA, 2011, p. 19).

Como citado anteriormente, o nome do instrumento se deu pelo aumentativo da “viola”, que por sinal era utilizada pelos catequistas jesuítas em 1549. O nome do instrumento é derivado do árabe *qitara*, do grego *Kithara*, do francês, *guitare*; em alemão *Gitarre*; em inglês, *guitar*, em italiano, *chitarra*, em espanhol, *guitarra* (TABORDA, 2011, p. 14). A “viola” ou “viola de arame”, possuía quatro cordas no século XVI, cinco cordas no século XII e seis cordas no século XIX, mudando de uma vez por todas de “viola” para “violão”.

Quando chegou ao Brasil era ainda uma viola de arame de quatro ordens de cordas, instrumento indispensável na orquestra jesuítica, nas mãos dos curumins da catequese, e que também acompanhou em Pernambuco as cantorias de Bento Teixeira, autor da "Prosopopeia", obra inaugural da literatura brasileira do século XVI. No século seguinte, já com cinco ordens de cordas, fez na Bahia as delícias de Gregório de Matos, poeta que acompanhava à viola os bailados das mulatas do Recôncavo [...]. Durante o Império, já agora com seis cordas simples, foi a velha viola batizada de violão, e tornou-se a grande, ou melhor, o grande metamorfoseador das danças europeias (valsas, polcas, schottisches, mazurcas etc.) em danças brasileiras de idêntica denominação. Foi também o violão constante acompanhador dos gêneros e subgêneros de visível caráter nacional: modinhas, lundus, cateretês, maxixes, choros e sambas. (TABORDA, 2011, p. 7).

Após a chegada do violão ao Brasil no século XIX, em pouco tempo se tornou indissociável às atividades musicais urbanas sendo utilizado como instrumento acompanhador. Por outro lado, o instrumento não se difundiu nas camadas mais altas da sociedade, por ser considerado um instrumento relacionado a vadiagem e boemia PEREIRA; GLOEDEN (2012, p. 72). Nesse sentido, ser um violonista não era facilmente aceito como uma profissão digna, além disso, o instrumento mais utilizado pela alta classe social era o piano.

Graças a pioneiros na profissão “violonista”, como João Teixeira Guimarães (1883 – 1947), mais conhecido como João Pernambuco, Américo Jacomino (1889 – 1928), mais conhecido como Canhoto, e Levino Albano da Conceição (1895 – 1955) o instrumento foi ganhando espaço nas décadas iniciais do século XX, construindo nesse período a possibilidade de ser considerado uma profissão (PEREIRA; GLOEDEN (2012, p. 72-73).

A carreira de João Pernambuco é um caso documentado da paulatina aceitação do violão em grupos sociais mais tradicionais e possui notável importância pelo fato do pernambucano ser um dos primeiros expoentes da tradição do choro que produziu obras para violão solo conhecidas em nossos dias e que integram o repertório dos violonistas contemporâneos. Da mesma forma, podemos citar em São Paulo, a atuação de Américo Jacomino (1889 – 1928), o Canhoto, como decisiva para a aceitação social do violão e para a profissionalização da carreira de violonista em São Paulo. [...] Um terceiro violonista dessa geração que merece ser citado é o cuiabano Levino Albano da Conceição (1895 – 1955). Suas atuações em cinemas de Aquidauana e Corumbá estão documentadas pela imprensa local e ainda hoje, há uma placa em homenagem à sua atuação frente à Banda Militar de Corumbá. Notável também é o fato de Conceição ter recebido um verbete seu no dicionário de Domingo Prat (1886 – 1944) e de ter obras suas gravadas por Agustín Barrios Mangoré (1885-1944). (PEREIRA; GLOEDEN 2012, p. 72-73).

Contudo, durante a década de 1920, houve uma mudança significativa sobre a função “violonista”, marcando o reconhecimento e a legitimação da profissão. Esse período testemunhou a consolidação do papel do violonista, especialmente em ambientes como salas de cinema, estúdios de gravação e apresentações teatrais. A tradição popular do violão fortaleceu-se no auge da rádio, que por sua vez destacou músicos como Dilermando Reis, Garoto e

Laurindo de Almeida. O rádio, em seus estágios iniciais, não apenas contribuiu com o avanço da profissão, mas também desempenhou um papel crucial na disseminação da arte do violão solo na cultura brasileira, dissipando gradualmente o estigma associado ao instrumento (PEREIRA; GLOEDEN, 2012, p. 75). A geração de violonistas populares continuou em crescente ao longo da Bossa Nova, apresentando figuras como Luiz Bonfá, Paulinho Nogueira, Baden Powell, em tempos mais recentes, Raphael Rabello, Paulo Bellinati, Marco Pereira, Juarez Moreira, Gilvan de Oliveira, Yamandu Costa, Marcus Tardelli, entre outros.

O cenário inicial do violão no Brasil é marcado por figuras como Ernani Figueiredo. Figueiredo, buscando aprimorar seus conhecimentos ao instrumento, recorreu a métodos de Ferdinando Carulli e enfrentou desafios para encontrar um instrutor adequado, ressaltando a marginalização do instrumento. Quincas Laranjeiras, outro pioneiro do violão clássico, destacou-se no Rio de Janeiro, contribuindo significativamente para a integração entre os cenários violonísticos brasileiro e argentino. Quincas Laranjeiras como mestre no Rio de Janeiro, contribuiu com a disseminação do violão nas primeiras décadas do século XX, ensinando não apenas músicos, mas também a elite carioca, constituindo em duas tradições: a recém iniciada tradição do violão de concerto, e a tradição popular, refletindo a evolução do instrumento de sua marginalização inicial para uma posição de destaque nas diferentes esferas sociais (PEREIRA; GLOEDEN, 2012, p. 76).

Na busca pelo aprimoramento técnico e artístico entre os violonistas brasileiros, destacam-se professores como Osvaldo Soares, Atílio Bernardini, e aqueles que se mudaram para o Brasil, como Antonio Rebello, Manuel São Marcos, Isaías Sávio, José Carrión e a argentina Monina Távora, discípula de Segovia. Em 1947, Sávio fundou a cátedra de violão no Conservatório de São Paulo, relevante conquista para a oficialização do ensino do violão no país. José Carrión e Monina Távora, notáveis representantes da escola violonística brasileira, estabeleceram padrões de qualidade para os instrumentos fabricados por Giannini, Di Giorgio e Del Vecchio. A década de 1960 marcou a projeção internacional da escola, com nomes como Maria Livia São Marcos, Antônio Carlos Barbosa Lima e Turíbio Santos. Andrés Segovia influenciou fortemente essa geração, sendo Barbosa Lima, Turíbio Santos e Maria Livia São Marcos seus alunos na Europa. Além disso, discípulos de Sávio e Rebello, como Jodacil Damasceno, Leo Soares e Henrique Pinto, iniciaram seus trabalhos na formação de intérpretes e professores, contribuindo significativamente para as principais instituições de ensino de música no Brasil (PEREIRA; GLOEDEN, 2012, p. 83).

1.3 Paralelismo entre o violão erudito e o violão popular

Ao pesquisar sobre o violão erudito, ou clássico, nos deparamos com a utilização dos termos “erudito” e “clássico” como se tivessem o mesmo significado. Para este trabalho, optamos também seguir essa prática, onde “violão erudito” e “violão clássico” terão o mesmo significado. Deste modo, consideramos necessário o presente parágrafo para esclarecer (ao menos minimamente) os termos.¹⁵

Com a breve contextualização do violão no tópico anterior, podemos avançar e elencar o paralelismo entre o violão erudito e o popular. Segundo POLO (2018, p. 25) grandes referências no campo do violão popular passaram por métodos ou repertórios ligados à tradição erudita, o que leva a integrarem em suas performances elementos técnicos e estéticos dessa tradição no contexto da música popular brasileira, bem como Romero Lubambo afirma ter ocorrido no início de sua trajetória como violonista.

Mencionado no início desse trabalho, a pesquisa de Leite (2014) evidencia o violonista Nelson Veras que traz consigo uma característica de unir elementos do violão clássico ao violão popular em suas performances (LEITE, 2014, p. 1110). Outro ponto que podemos destacar sobre o uso de elementos advindos do violão erudito nas performances de violão popular é o uso da melodia acompanhada ou homofonia. De acordo com Polo (2018), a melodia acompanhada está vinculada à música clássica e podemos notar isso em obras de violonistas como Garoto, Dilermando Reis, Baden Powell e Marco Pereira, esse fato talvez aproxime a música erudita à música popular. Abaixo (Figura 1), segue um trecho da música “Maxixe” de Marco Pereira para exemplificar essa aproximação.

Figura 1: trecho de “Maxixe” – Suíte Perequetés, compasso 10 ao 17. De 0:13 à 0:24 min.

¹⁵ Talvez o termo menos problemático para referir a dita música clássica ou erudita fosse “música de concerto” (ver MÓDOLO, 2013). Nesse caso, poderíamos considerar como “música de concerto ao violão”.

Fonte: (PEREIRA, 2013, p. 4)

Podemos perceber três vozes no exemplo acima, onde há os baixos, preenchimento harmônico e uma melodia na ponta. Há de se ressaltar que os mesmos violonistas citados anteriormente são considerados músicos populares, e ao mesmo tempo possuem composições que trazem aspectos do erudito, resultando na complexidade em defini-los como músicos eruditos ou populares.

À vista disso, diversos violonistas concertistas internacionais apresentam em seus concertos peças de Garoto, Baden Powell, Marco Pereira, entre outros, o que segundo Thomaz (2014: 21) “(...) demonstra o nível de compatibilidade técnica presente na obra desses autores que foram, direta ou indiretamente, influenciados pela mesma escola de violão erudito.” (POLO, 2018, p. 27).

Além da melodia acompanhada, outro elemento que descende do violão erudito (dentre muitos outros) é a variedade timbrística que pode ser realizada através do posicionamento da mão direita em relação à boca do instrumento POLO (2018, p. 27). Abordaremos a maneira que Lubambo utiliza sua mão direita, entre outras questões técnicas e que vão de encontro com o violão clássico, ou erudito, no próximo capítulo.

2. TÉCNICA E PERFORMANCE

2.1 Sonoridade

Podemos entender sonoridade como “uma das qualidades do som, geralmente empregada com relação à intensidade ou ao timbre” (DOURADO apud POLO, 2018, p. 50). Este é um tema recorrente e mal compreendido por violonistas de âmbito popular e âmbito erudito. No erudito, os violonistas buscam priorizar aspectos de sonoridade, pelo fato do instrumento ser pouco sonoro e o performer, na maioria das vezes, ter que tocar em ambientes acústicos. Os mesmos, ainda, julgam o som dos músicos populares como *sujo*, pelo uso majoritário de amplificadores em suas performances. (BOUNY, 2012, p. 78 e 79). Quando nos referimos à sonoridade é pertinente entender que cada contexto, gênero musical, intérprete e compositor (entre outros fatores), requer uma especificidade sonora. É necessário deixar claro que não há uma sonoridade melhor ou pior, pois cada tipo de estética requer uma sonoridade (POLO, 2018, p. 50). Por conseguinte, é válido destacar também o que Polo (2018, p. 32 e 171) diz sobre Lubambo e outros violonistas, tais como Lula Galvão, Hélio Delmiro, Marcus

Teixeira e Diego Figueiredo, considerando-os pertencentes a uma categoria identificada como “violão popular brasileiro” intercambiando a estética do violão brasileiro¹⁶ com a estética jazzística, dessa forma, destacando em suas performances, uma série de elementos da MPB e do Jazz.

Apesar disso, como já mencionado anteriormente, Lubambo transitou sobre o campo erudito, estudando cinco anos de violão clássico, e segundo o próprio músico, há nuances musicais que permaneceram em sua maneira de tocar graças a esse período de estudo (LUBAMBO, 2024, p. 18). Um dos pontos que métodos de violão erudito trazem é a utilização da unha. O *Nuevo método para Guitarra* de Dionísio Aguado, por exemplo, traz apontamentos para a emissão de um som apurado seguindo cinco princípios em relação a técnica de mão direita: 1) *Uso das unhas*. Segundo Aguado, ao usar as unhas é possível tirar um som que não se encontra em outro instrumento, um som doce, harmonioso e melancólico; 2) *combinação de toque com unha e polpa*. Dessa forma, não haverá um som desagradável. Nesse caso, o correto é tocar primeiramente a polpa do dedo, e em seguida deslizar a unha sobre a corda; 3) *intensidade e ângulos de ataque*. Assim haverá uma gama de intensidade que vai do pianíssimo ao fortíssimo, devido a força que se emprega ao tocar as cordas; 4) *região onde se tange as cordas e a variedade de timbre*, pois em uma mesma região cada corda fornece qualidades de som distintas, sobretudo com o uso de unhas; 5) *digitação da mão direita*, onde há diferentes qualidades de som produzidas de acordo com a região que os dedos as tocam (AGUADO apud PIRES, 2006, p. 29). Sobre este ponto, Lubambo destaca que utiliza as unhas curtas por quebrarem com facilidade, e por esse motivo, utiliza um gel fortificador. O músico ainda complementa que não toca usando somente as unhas, mas ao tocar as cordas utiliza também a pele (ou polpa do dedo).

Mas eu uso ela curta. Quer dizer, se no caso, no meio do show ela quebrar, não vai mudar muito pra mim não, eu vou continuar. Porque eu não dependo cem por cento da unha, tem gente que depende cem por cento da unha, né? É... Tem gente que tem uma unha de... grande assim e toca com a unha. Realmente, se quebrar a unha, acho que é um problema, né? O Toninho Horta, por exemplo, não tem unha nenhuma, é só pele. E cada um é diferente, né? O meu caso, eu uso ela curta, que eu acho que eu uso ela um pouco, mas eu uso um pouco da pele também, né? (LUBAMBO, 2024, p. 11).

Nas figuras abaixo (Figura 2 e 3), podemos perceber o tamanho real das unhas do músico, através de um *print* retirado da entrevista que o mesmo concedeu ao pesquisador do presente trabalho.

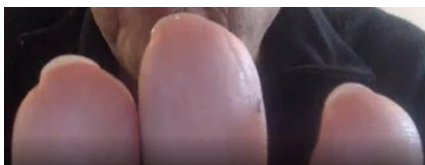
¹⁶ Esse é um termo complexo, e foge do escopo da presente pesquisa tentar defini-lo de alguma forma. Tendo essa dificuldade, Polo (2018) o adota como uma ampla multiplicidade de vertentes e possibilidades musicais (POLO, 2018, p. 32). Desse modo, torna-se importante também destacar o trabalho de Llanos (2018), que discorre amplamente sobre o termo em busca de sua compreensão.

Figura 2: print retirado da entrevista concedida por Lubambo mostrando a parte de cima de sua mão direita



Fonte: (LUBAMBO, 2024)

Figura 3: print retirado da entrevista concedida por Lubambo mostrando a parte de baixo de sua mão direita



Fonte: (LUBAMBO, 2024)

Segundo o próprio músico, uma de suas buscas no instrumento é a clareza, limpeza e robustez sonora em suas performances (LUBAMBO, 2024, p. 1 e 4). Para isso, o calibre das cordas é um fator que pode contribuir para o som final extraído do instrumento. Lubambo utilizou durante boa parte de sua trajetória cordas *high tension*, mas há pouco tempo a substituiu por uma que estaria entre a *high tension* e *medium tension*, sendo ela *medium high*, permitindo uma margem de dinâmica maior, sem necessariamente ser uma corda muito pesada. A marca do encordoamento é *Labella* (LUBAMBO, 2024, p. 14). Outro ponto que pode contribuir no som final extraído do instrumento é a altura das cordas, e segundo o violonista, seu violão possui 1/8" (um oitavo de polegadas) de distância entre a corda Mi (sexta corda) ao traste (LUBAMBO, 2024, p. 15). O violonista também relata que um bom instrumento ajuda a chegar em um som satisfatório, apesar de ressaltar que esse som já está pronto na mente, antes de chegar ao instrumento “é o som que eu tenho na cabeça. Se eu tocar nesse violão, se eu tocar no outro, se eu tocar no outro, vai ter o meu som” (LUBAMBO, 2024, p. 13). Lubambo usou por vinte anos um violão espanhol chamado *Casa Gonzales*, da Espanha. Posteriormente, Lubambo passou a utilizar violão com *cutway*. Os violões atuais do instrumentista são feitos especificamente para ele, pelo Luthier da Califórnia Richard Prekert. De acordo com o violonista, o *cutway* facilita na performance, sobretudo no que tange notas mais agudas.

Eu gosto do *cutway*, porque na hora que eu estou solando, facilita. Estou... solar umas notas mais agudas, né? [...] Bom, eu nunca tive *cutway* até, sei lá, vinte anos atrás ou quinze. Então eu sempre toquei sem *cutway*. Mas de quinze anos para cá eu só toco com *cutway* e facilita. Eu acho que é legal, principalmente porque eu toco guitarra também, então. Tem o lance de ir lá pra... pra cima, né? (LUBAMBO, 2024, p. 15).

2.2 Postura

Apesar de Lubambo ter estudado violão clássico durante cinco anos, a postura adotada por ele não é a mesma dos violonistas eruditos, onde o violão fica apoiado na perna esquerda, que por sua vez está sobre um “apoio de pé” para incliná-la para cima. Segundo o músico, desde seu início com o instrumento, sempre tocou com o violão apoiado na perna direita.

Essa foi minha postura do início. [...] É. Quando eu fui para escola de música clássica que o cara, o meu... meu professor, pediu para tocar com a perna esquerda assim, né? [...] Mas isso aí eu usei na música clássica, mas eu nunca usei essa postura pra tocar. O que eu toco? Não. Eu sempre gostei de tocar na perna direita, é um... é um lance meu, [...] acho que porque inclusive... porque eu comecei na perna direita, eu via meu tio tocar assim. Eu tocava assim na rua com as meninas lá, e foi assim sempre, sabe? Eu gosto de tocar assim. Eu não. Eu já mudei durante os cinco anos lá de música clássica para tocar na frente do professor. Aí eu tocava, aí era ali, né? (LUBAMBO, 2024, p. 9).

Outra característica do músico é a utilização da mão direita próxima às cordas, o que aparentemente deixa as notas mais claras e facilita a compreensão rítmica do que é executado. Lubambo a utiliza dessa forma para evitar *feedbacks* durante a performance causado pela vibração de algumas cordas que não são pressionadas durante a performance.

[...] Se eu tocar sem a mão, longe da corda. Vai dar *feedback*, vai ficar solto essa... ressoar essas notas, principalmente quando você está ligado. Tem um *pickup* aqui, ele toca alto no palco, vai dar um maior problema. Então eu comecei a tocar mutando as cordas de cima. [...] Eu acho que no caso... é a nota fica mais clarinha, fica mais pura, né? Se você deixar o... você deixar no violão, se você fizer aquelas coisas que eu faço das nossas agudas e deixar as outras cordas abertas, vai... vai entrar uma... vai entrar umas... umas... umas... umas frequências que vai sujar o que você está tocando, né? Vai... vai... vai meio mascarar o que você está tocando, ritmicamente, eu acho. (LUBAMBO, 2024, p. 10)

Para exemplificar, nas figuras 4 e 5 apresentamos a postura da mão direita de Lubambo, em comparação com a de Segóvia¹⁷. Na figura 5, a mão direita de Segovia está em uma angulação de noventa graus em relação às cordas, e o polegar não está tão inclinado sobre as cordas quanto o de Lubambo (Figura 4).

¹⁷ Andrés Segovia é um violonista clássico e um dos mais importantes nomes da vertente no mundo.

Figura 4: Romero Lubambo e Nelson Faria tocando *Days Of Wine And Roses* em um “Café lá em Casa”



Foto: YouTube (2020). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7Ko78g_xmA4>

Figura 5: *Leyenda by Albeniz in HD* - Andres Segovia



Foto: YouTube (2010). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=lCeebWgjrU>>

A postura de mão direita de Segovia é similar a indicada pelo método *Iniciação ao Violão* de Henrique Pinto, onde sugere que o aluno toque os dedos indicador na terceira corda, médio na segunda, anular na primeira e polegar na sexta, como a foto de demonstração da postura (Figura 6) retirada do próprio método.

Figura 6: Método de Iniciação ao Violão de Henrique Pinto

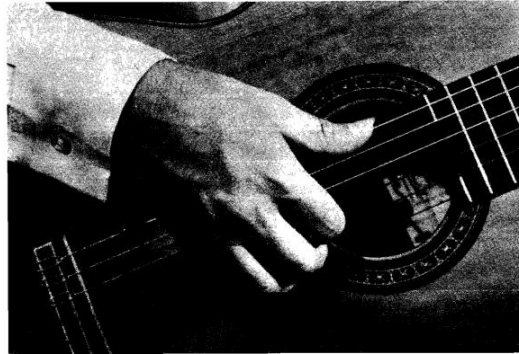


Foto: (PINTO, Vol 1, s.d, p. 11)

O item subsequente apontado no método citado é a movimentação dos dedos da mesma mão, onde o autor apresenta dois toques realizados pelos dedos indicador, médio e anular. O primeiro deles é o “toque sem apoio”, que ocorre quando qualquer um dos dedos supracitados toque a corda e não repouse na corda superior. O segundo deles é o “toque com apoio”, o oposto do anterior, onde o dedo repousa na corda superior após o toque da corda inferior, conforme a Figura 7.

Figura 7: Método de Iniciação ao Violão de Henrique Pinto

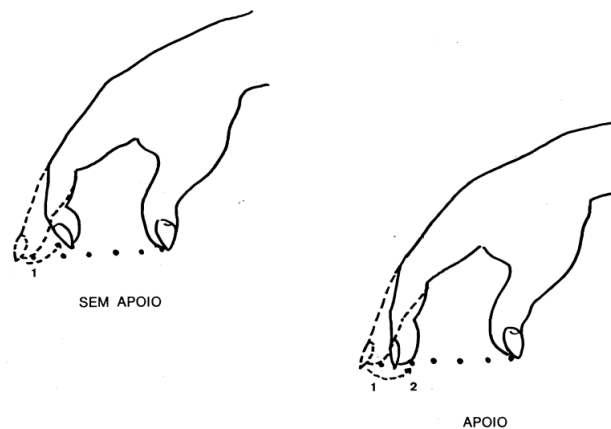


Foto: (PINTO, Vol 1, s.d, p. 12)

Sobre a utilização dos toques mencionados até aqui, Lubambo afirma não ter aderido ao toque com apoio pela indicação de seu professor de violão clássico, onde sugeriu ao violonista que tocasse sempre sem apoio, o que facilitaria a execução de uma nota enquanto outras soam, sendo essa uma demanda de músicas clássicas que o músico estudava na época (LUBAMBO, 2024, p. 2). Além disso, o violonista afirma que não há uma ordem exata na ação dos dedos

indicador, médio e anelar em suas performances. Em seus improvisos melódicos, os dedos da mão direita agem de forma livre, de acordo com o que o violonista acha viável no momento.

R- Meu professor de música clássica, por exemplo, ele falou “olha, escala se faz com esses dois dedos ou com esses dois dedos ou com esses dois dedos. Como é que chama esse aqui? [...] então você faz indicador e médio, ou médio anular (ou anelar), ou o primeiro e o terceiro. Aí eu aí... eu cheguei em casa, comecei a estudar as escalas, não sei... como ele mandava, aí eu falei “mas pera aí, eu tenho três dedos, porquê que eu vou usar só dois, né?”[...] **H-** Desculpa, mas como que você fazia essa escala com três dedos? Tipo, tinha alguma digitação específica aqui? **R-** [...] na verdade, Hiago, na verdade, eu deixava... eu deixava mais... a coisa rolar espontaneamente, sabe? (LUBAMBO, 2024, p. 3).

2.3 O uso de *hammer-on* e *pull-off*

São técnicas geralmente associadas à guitarra, onde os nomes estrangeiros (*hammer-on* e *pull-off*) significam ligados ascendentes e descendentes. Isto é, quando ocorre *hammer-on*, é o mesmo que um ligado ascendente, quando ocorre *pull-off*, é o mesmo que o ligado descendente¹⁸. O violonista possui duas vídeo-aulas no YouTube que estão no canal “*Open Studio*”, publicado no ano de 2018, relatando a utilização de ambas as técnicas, que proporcionam facilidade para tocar trechos mais ágeis. Por conseguinte, Lubambo sugere exercícios para o *hammer-on*¹⁹ e *pull-off*²⁰. O uso de ligados é recorrente nas performances de Lubambo, que relata ter passado por obras como *La Catedral*, que por sua vez possui uma série de ligados. Ademais, o violonista também relata que passou por várias obras de Bach²¹.

E o Bach é uma coisa difícil no violão e eu tocava muita coisa dele, porque você precisa desenvolver muito bem aqueles ligados, aquela coisa pra tocar... (exemplificado ao violão). Claro, e tocar tudo no tempo, né? Você não pode tocar meio "mais ou menos", não dá certo. (LUBAMBO, 2024, p. 10).

Segundo o próprio músico, na época que estudou violão clássico seu professor o incentivava a treinar essas técnicas até que o som ficasse claro e preciso.

¹⁸ Para melhor compreensão, veja (BRITO, 2022, p. 15) e (VANZELA; OLIVEIRA e CARVALHO, 2016, p. 127).

¹⁹ *Hammer On Tips* - Romero Lubambo | 2 Minute Jazz. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=n4bqkBuBEs0&list=PLIHculvWp71rM0ewldiZaZBniCFinOZkt&index=2>> Acesso em 19 de novembro de 2023.

²⁰ *Pull Off Licks* - Romero Lubambo | 2 Minute Jazz. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=s9Nbl9MabjY&list=PLIHculvWp71rM0ewldiZaZBniCFinOZkt&index=3>> Acesso em 19 de novembro de 2023.

²¹ Na entrevista concedida por Lubambo ao autor desta pesquisa, o violonista não lembrava o nome das obras de Bach que estudou. Posteriormente, em uma conversa de *Whatsapp*, Lubambo relatou que estudou Courante do Cello Suite III, Prelúdio do Cello Suite III, e muitas outras do compositor.

Esse negócio do *pull-off* e *hammer-on* ali que eu te mostrei, né? Do... do professor de música clássica. Ele falou "faz devagar"! Mas eu quero as notas todas no mesmo tempo. Tudo preciso e com som bom [...]. (LUBAMBO, 2024, p. 9).

As obras do repertório erudito estiveram presentes durante os cinco anos de estudo erudito de Lubambo. Apesar disso, no momento atual, ele não pratica com ênfase músicas desse repertório, mas eventualmente toca músicas que já estudou há tempos atrás (LUBAMBO, 2024, p. 10).

2.6 Prática de estudo

Lubambo relata que o único período em que a rotina de estudos esteve presente, foi durante o aprendizado do violão clássico. Ademais, o músico não possui tempo o suficiente para se adequar a uma rotina de estudos. Seu período de contato com o instrumento é variável, chegando de vinte minutos até duas horas, porém, não é um estudo diário e metódico. Por outro lado, no passado (após ter sua primeira filha), Lubambo já foi acometido por uma tendinite por ficar horas estudando no período noturno, depois que toda sua família ia dormir, pois era um objetivo crescer musicalmente. Por consequência, o violonista não pôde mais estudar várias horas por dia, para evitar problemas futuros. Atualmente o instrumentista dedica-se, em grande parte, a se aperfeiçoar em músicas ou trechos de músicas, nuances técnicas do instrumento (tanto violão quanto guitarra), entre outros (LUBAMBO, 2024, p. 18).

3. AS ANÁLISES

No presente capítulo, trataremos sobre o processo que utilizamos para realizar as transcrições e análises dos solos. O padrão de cifragem empregado nas transcrições segue o padrão de cifragem brasileiro, encontrado em Chediak (1984). Serão abordados detalhes sobre como os seis solos foram transcritos, bem como os conceitos empregados para basear as análises. Dessa forma, para cada solo transcrito elencamos os conceitos aplicados pelo violonista em suas performances, visando compreender seu vocabulário improvisatório. Ademais, ao final de cada análise agregamos um subcapítulo com o título "considerações sobre o solo", onde descrevemos de forma geral o que esteve presente no solo apresentado.

3.1 O processo de transcrição

Como já mencionado anteriormente, a transcrição é uma das ferramentas mais utilizadas como base para compreensão do estilo de um músico improvisar. E para contribuir com processo de transcrição, optamos por utilizar uma ferramenta do *software* de edição de áudio *Reaper* (exceto na música *Mr. Jr*, transcrita inteiramente com o auxílio do *software* de edição de partituras *Musescore*). Conhecemos essa ferramenta através do trabalho de Fernandes (2021) sobre o estilo de improvisação do pianista Amilton Godoy, que empregou esse mesmo recurso em seu processo de transcrição. Dessa forma, foi possível diminuir a velocidade da música, perceber melhor elementos melódicos, harmônicos e rítmicos, além da possibilidade de conferir a transcrição simultaneamente ao áudio original. Isso é exequível, pois através do *software*, criamos um mapa *MIDI* que reproduz a transcrição e o áudio original ao mesmo tempo. Para editar as partituras com nuances musicais não perceptíveis ao *Reaper*, utilizamos o *software* de edição de partituras *Musescore* (citado anteriormente), como os ligados (*hammer-on* e *pull-off*), frases com ligaduras, correções de células rítmicas que eventualmente não são reconhecidas pelo *Reaper* e cifragem. Vale ressaltar que todos os *softwares* são gratuitos e de fácil acesso na internet.

3.2 Conceitos utilizados para análise

Para as análises a seguir, abordaremos a transcrição do solo de Lubambo em “*Mr. Jr*”, “*Estamos Aí*”, “*Vera Cruz*”, “*Heaven Here*”, “*Toada*” e “*My Future*”. Como suporte, utilizamos os conceitos apresentados pelos autores Coker (1991), Collura (2008), Polo (2018), Mangueira (2006), Silva (2018), Camargo (2015), Baker (1987), Aldwell e Schachter (2003), Liebman (2001) e Fernandes (2021).

Generalização harmônica: segundo Coker (1991, p. 45-46), se caracteriza pelo uso de apenas uma escala para tocar sobre dois ou mais acordes de uma progressão. Essa escala pode criar dissonâncias em relação à sonoridade do acorde cifrado. Ainda assim, não impediria seu uso sobre a progressão. Nas Figuras 8 e 9 temos dois exemplos retirados do livro de Coker (1991), o primeiro contém a utilização da escala Diminuta de D sobre a cadência $Dm7(b5) - G7(\#9/\#5)$. Segundo o autor, as notas que possuem um sinal de adição (+) são notas que colidem com as notas do acorde cifrado. Na Figura 9, há a utilização da escala Maior Natural de G sobre a

cadência G7M – Am7 – D7, que nesse caso não possui nenhuma nota que colide com os acordes cifrados.

Figura 8: exemplo de generalização harmônica por Jerry Coker

The image shows two staves of music. The top staff is labeled 'Correct scales' and contains two measures of music. The first measure is under the chord symbol D^7 and contains a scale of notes: G, A, B, C, D, E, F, G. The second measure is under the chord symbol G^7+9 and contains a scale of notes: G, A, B, C, D, E, F#, G. The bottom staff is labeled 'dim. Scale' and contains two measures of music. The first measure is under the chord symbol D^7 and contains a scale of notes: G, A, B, C, D, E, F#, G. The second measure is under the chord symbol G^7+9 and contains a scale of notes: G, A, B, C, D, E, F#, G. There are plus signs (+) above the notes F# and G in the second measure of the bottom staff.

Fonte: (COKER, 1991, p. 46)

Figura 9: generalização harmônica Charles Parker, alto saxophone (“Anthropology”)

The image shows a single staff of music. The first measure is under the chord symbol G^{Δ} (G major scale) and contains a scale of notes: G, A, B, C, D, E, F, G. The second measure is under the chord symbol A^7 and contains a scale of notes: A, B, C, D, E, F, G, A. The third measure is under the chord symbol D^7 and contains a scale of notes: D, E, F, G, A, B, C, D. There are plus signs (+) above the notes F and G in the second measure, and a plus sign (+) above the note C in the third measure. The staff is numbered 188.

Fonte: (COKER, 1991, p. 47)

Passagem cromática: no tópico cuja o nome é “*Chromatic passing and Neighboring Tones*”, Aldwell e Schachter (2003) consideram que notas passagem cromática e tons vizinhos são bons recursos para introduzir o cromatismo, possibilitando “colorir” a música sem tirar seu caráter diatônico (ALDWELL e SCHACHTER 2003, p. 341). Notas de passagem cromáticas dividem um tom inteiro em dois semitons, por exemplo: F-G temos o intervalo de um tom, e para dividirmos esse intervalo em dois semitons usamos a nota F#, gerando F-F#-G. Na Figura 10 temos o exemplo retirado dos autores.

Figura 10: 20-22 notas de passagem cromáticas

The image shows two staves of music. The top staff is in treble clef and contains two measures of music. The first measure contains a scale of notes: G, A, B, C, D, E, F, G. The second measure contains a scale of notes: G, A, B, C, D, E, F#, G. The bottom staff is in bass clef and contains two measures of music. The first measure contains a scale of notes: G, A, B, C, D, E, F, G. The second measure contains a scale of notes: G, A, B, C, D, E, F#, G. There are plus signs (+) above the notes F# and G in the second measure of the bottom staff.

Fonte: (ALDWELL e SCHACHTER 2003, p. 341)

Sobre os tons vizinhos, falaremos sobre eles no conceito elencado com o nome de “aproximações cromáticas”.

Ademais, o uso de cromatismo aplicado ao improviso é recorrentemente utilizado. Segundo Coker (1991, p. 81), em linhas improvisadas podemos encontrar o uso de cromatismo, semelhante ao que encontramos na escala Bebop. Segundo o autor, as escalas Bebop são: Maior Natural, Dórica e Mixolídia onde se adiciona uma nota cromática, que transforma a escala de sete notas em uma escala de oito notas. Essa nota cromática varia dependendo da escala. Na escala Maior Natural o cromatismo acontece entre o quinto e sexto grau, na Dórica entre o terceiro e quarto grau, e na Mixolídia entre o sétimo grau e a oitava (COKER, 1991, p. 33). Nas figuras abaixo veremos os exemplos mencionados pelo autor (Figura 11).

Figura 11: escala de C Maior bebop, C Dórico bebop e C Mixolídio bebop



Fonte: (COKER, 2018, p. 33)

Aproximação cromática: segundo Collura (2008, p. 27), trata-se de aproximar para uma nota alvo usando uma nota que esteja a um semitom abaixo, ou seja, aproximação cromática inferior. A mesma pode fazer parte da escala/campo harmônico ou não. Outro modo de tratar as aproximações cromáticas é a definição de Aldwell e Schachter (2003, p. 336-337) utilizando o termo “*The incomplete neighbor*”, na tradução “vizinho incompleto”, que consiste em bordadura inferior ou superior. Sendo assim, quando ocorrer uma bordadura superior (ou vizinho incompleto), a trataremos nessa pesquisa também como aproximação cromática, porém no sentido descendente. Na Figura 12 temos um exemplo de aproximação cromática inferior retirada de Collura (2008, p. 33) sempre a meio tom abaixo do terceiro grau do acorde cifrado.

Figura 12: aproximação cromática.



Fonte: (COLLURA, 2008, p. 33)

Enclosures: Alguns dos exemplos que veremos Lubambo utilizando, se assemelham com o que Coker (1991) chama de *enclosure*. Segundo o autor, *enclosures* bordam a nota alvo por um semitom abaixo e um semitom acima (Figura 13). Há também outras estruturas de *enclosures* que ocorrem pela seguinte organização: meio tom acima, um tom abaixo e meio tom abaixo (Figura 14).

Figura 13: improviso de Booker Little, *trumpet* em *You Stepped Out of a Dream*.

Fonte: (COKER, 1991, p. 51)

Figura 14: improviso de Charles Parker, alto saxofone (*Confirmation*)

Fonte: (COKER, 1991, p. 53)

Similar aos *enclosures*, Baker (1987, p. 7) aborda um termo chamado “*deflection*”. Se trata de um movimento que borda a nota alvo por uma nota meio tom abaixo e outra um tom acima. Na Figura 15 há um exemplo extraído do autor, onde a nota alvo é Sol natural, dando uma ideia de cercamento (possível tradução de *enclosure*) através de Fá sustenido e Lá natural.

Figura 15: exemplo de *deflection* por David Baker



Fonte: (BAKER, 1987, p. 7)

Polo (2018) e Mangueira (2006), trazem exemplos parecidos em suas pesquisas, porém, tratam o elemento pelo nome “apojatura”. Nas figuras abaixo podemos perceber o uso de ambas (Figuras 16 e 17).

Figura 16: improviso de Lula Galvão em “Sambou...Sambou” (c. 51-53) (MORELENBAUM, 2014)



Fonte: (MORELENBAUM apud POLO, 2018, p. 68)

Figura 17: uso sequencial de apojaturas no improviso de Delmiro em Último desejo (Noel Rosa) – “Vivanoel – tributo a Noel Rosa” vol. 2 (Ivan Lins), 1997



Fonte: (MANGUEIRA, 2006, p. 60)

Os movimentos de ambas as Figuras elencadas acima possuem o mesmo fundamento que os *enclosures*, onde há duas notas que cercam a nota principal (ou três notas que cercam a principal, conforme a Figura 14). Existe outro movimento que também segue o mesmo padrão, onde é usado apenas notas diatônicas da escala/campo harmônico aplicado no momento, por exemplo: na escala/campo harmônico Maior Natural de Dó, pode acontecer um movimento com as notas E-C-(D). Nesse caso, as notas E-C estão cercando a nota alvo “D”.

Campanelas: é uma técnica violonística que, segundo Silva (2018), está relacionada a guitarra barroca e o alaúde, onde algumas notas da frase são executadas com cordas soltas ao mesmo tempo que outras notas são pressionadas. Essa técnica possibilita mais ressonância e pode causar um efeito de pequenos sinos, sendo empregada durante uma passagem escalar executada em forma de arpejo (CAMARGO, 2015, p. 138). Encontramos nas performances de Lubambo

o uso do mesmo artifício empregado em arpejos, que não seguem necessariamente a ideia de passagens escalares. Na Figura 18, no compasso 6 temos o exemplo na música “Toada” de Marco Pereira, onde as notas Mi, Si e Sol são executadas em cordas soltas no meio da frase, causando o efeito “sino” ou “arpa” mencionado.

Figura 18: trecho de “Toada – Suíte Perequetés” de Marco Pereira. De 0:34 à 0:36²²



Fonte: (PEREIRA, 2013, p. 4)

A campanela está ligada à instrumentos de cordas dedilhadas que possuem “afinação reentrante”, que é diferente da ordem normal. Acontecem alterações na região das cordas agudas, como no caso da teorba, onde as duas primeiras cordas afinadas uma oitava abaixo das demais, ou na região do grave, como no caso da guitarra barroca, que em alguns casos, a quinta ordem, a quarta e eventualmente a terceira ordem são afinadas uma oitava acima das demais. Isso faz com que as frases possuam cordas soltas, gerando o efeito de “sino” citado anteriormente (CAMARGO, 2015, p. 137).

Arpejos: são notas de um acorde, tocadas sucessivamente em ordem ascendente ou descendente como na Figura 19, onde o arpejo de Am7 é executado descendente. Além disso, o arpejo pode ser executado sobre as notas exatas do acorde em questão ou notas de outro acorde, por exemplo: acorde de Mi diminuto sobre o acorde “C7” (FERNANDES, 2021, p. 47).

Figura 19: uso de arpejo no solo de Amilton Godoy sobre “Garota de Ipanema”, c. 23, 2:17min



Fonte: (FERNANDES, 2021, p. 58)

²² Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=bn4Zs3AtAIM> > Acesso em 02 de Julho de 2024.

Deslocamento métrico: se caracteriza em uma sobreposição de elementos, onde ambos coexistem. É necessário lidar com dois elementos acontecendo ao mesmo tempo, e o foco estará sempre em um deles (LIEBMAN, 2001, p. 14)²⁴. Manguiera (2006) e Polo (2018) trazem a mesma abordagem sobre seus objetos de pesquisa (Hélio Delmiro e Lula Galvão). Uma utilização comum desse elemento está na organização a cada três semicolcheias, resultando em uma colcheia pontuada. Nos exemplos abaixo, podemos perceber tal elemento em solos de Delmiro e Galvão (Figuras 22 e 23).

Figura 22: solo de Hélio Delmiro em “Pro Zeca” (Victor Assis Brasil) – “Emotiva”, 1980

The image shows a musical score for a solo in 2/4 time. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 34 and features a D7 chord. The melody consists of eighth notes with slurs, and the bass line consists of dotted quarter notes. The second system starts at measure 38 and continues the melodic and bass patterns.

Fonte: (MANGUEIRA, 2006, p. 37)

Figura 23: Solo de Lula Galvão em “Samba Novo” (c. 55-61) (Idem)

The image shows a musical score for a solo in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 55 and features chords C7M, E7(9), and Am7. The second system starts at measure 61 and features chords Gm7, C7, and F7M. The melody consists of eighth notes with slurs, and the bass line consists of dotted quarter notes.

Fonte: (POLO, 2018, p. 95)

²⁴Sobreposição: Significa colocar um elemento musical sobre outro, para soar simultaneamente com o original. Isto não deve ser confundido com substituição, que significa substituição do original. [...] A capacidade de sobrepor pressupõe certo grau de aptidão em lidar com múltiplas habilidades musicais ao mesmo tempo, mantendo o foco em uma delas. (LIEBMAN, 2001, p. 14, TRADUÇÃO NOSSA).

3.3 *Mr. Jr*

“*Mr. Jr*” foi composta pelo próprio Lubambo e está no álbum “Duo”, lançado em 2002, com o renomado pianista César Camargo Mariano, que entre releituras e autorais possui dez faixas. O tom da música é Mi menor e a forma é “A-A-B”, com uma pequena introdução²⁵. O solo acontece dentro da forma “A-A1”. A figura abaixo (Figura 24) mostra a estrutura e progressão harmônica onde ocorre a improvisação.

²⁵ Ouça a música completa. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=bnx7xSx8VYs>>. Acesso em 30 de janeiro de 2022.

Figura 24: estrutura harmônica do solo na parte A do “Mr. Jr”

A Em7 Em7 C7M(9) C7M(9)

5 Em7 Em7 C7M(9) C7M(9) B \flat 7(#11)

9 Am7 Dsus Dsus F#m7(9) Balt

Interlúdio

13 Em7 + 4 compassos

A1

18 Em7 Em7 C7M(9) C7M(9) B \flat 7(#11)

22 Am7 Dsus F#m7 Balt

Fonte: próprio autor (2023)

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

3.3.1 Generalização harmônica

Em grande parte, Lubambo utiliza o procedimento de generalização harmônica. Na Figura 24, do compasso 7 ao 11 percebe-se o uso da escala de Mi menor natural, exceto pela nota Fá natural, que cumpre o papel de nota de passagem cromática no compasso 9 na cor azul. Percebe-se que o uso de semicolcheias e frases longas é corriqueiro, e o presente solo não possui muitos momentos de pausas.

Figura 24: generalização harmônica no solo em “Mr. Jr”, a partir do compasso 7, exceto pela nota Fá natural, em azul no compasso 8. De 2:42 à 2:51 min

Fonte: próprio autor (2023)

Além disso, nos compassos 9 e 10, Lubambo faz uso de *ghost notes*. Ao ouvir a gravação, dá a entender que as *ghost notes* são executadas com os mesmos fundamentos dos intervalos de terças paralelas (Figura 25), conceito abordado por Polo (2018, p. 75). Tal recurso pode ser aplicado por graus diatônicos ou não.

Figura 25: terças paralelas no improviso de Lula Galvão em Samba Novo (c. 1-4)

Fonte: (GALVÃO, 2009 apud POLO, 2018, p. 75)

No caso da Figura 26, a generalização harmônica vai do compasso 24 ao 27, exceto pelas notas Fá natural e Dó sustenido. O Fá natural (nota em azul no compasso 25) pode ser entendido como uma nota de aproximação cromática, e Dó sustenido (nota em azul no compasso 27) pode ser entendido como uma nota antecipada do acorde posterior F#m7.

Figura 26: generalização harmônica no solo em “*Mr.Jr*” a partir do compasso 24, exceto pela nota Fá natural, em azul, no compasso 25, e Dó sustenido no compasso 27. De 3:14 à 3:21 min

The musical score for Figure 26 consists of two staves. The first staff starts at measure 24 with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with eighth notes and quarter notes. Above the staff, a bracket spans measures 24 and 25, labeled 'C7M(9)'. Above measure 26, a bracket is labeled 'Am7'. Above measure 27, a bracket is labeled 'Dsus'. A blue circle highlights a natural F note in measure 25, and another blue circle highlights a sharp D note in measure 27.

Fonte: próprio autor (2023)

3.3.2 Passagem cromática

Romero aplica tal elemento entre o terceiro tempo do compasso 16, até o segundo tempo do compasso 17. Podemos perceber nesse trecho (Figura 27), que são similares ao que Coker (1991) considere a escala Bebop Dórica (Figura 28), exceto pelas notas Si bemol, Fá natural e Mi bemol, que estão em um círculo verde, sendo elas, notas de passagem cromáticas. Vale ressaltar que o exemplo de Coker (1991) na Figura 28 está no tom de Dó e o exemplo retirado do solo de Lubambo está no tom de Mi (Figura 27).

Figura 27: cromatismos no solo em “*Mr.Jr*”, que aparentemente são similares à escala Bebop Dórica, compasso 16 e 17. De 2:59 à 3:03 min

The musical score for Figure 27 consists of two staves. The first staff starts at measure 16 with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with eighth notes and quarter notes. Above the staff, a bracket spans measures 16 and 17, labeled 'Em7'. A red box highlights a chromatic passage in measures 16 and 17, with green circles around the notes Bb, F, and Eb.

Fonte: próprio autor (2023)

Figura 28: escala Bebop Dórica em Cm7



Fonte: (COKER, 1991, p. 33)

Outro ponto que chama atenção nesse mesmo trecho são as notas Sol sustenido, Fá sustenido, Sol natural e Fá natural (Figura 29), que se executadas conforme a digitação sugerida se assemelham às terças paralelas utilizadas por Lula Galvão (Figura 30), já citadas anteriormente, apesar de serem segundas paralelas. É válido observar também na Figura 29, que o movimento se parece com dois *enclosures* simultâneos, onde a nota circulada em verde é ao mesmo tempo a nota alvo e início do próximo *enclosure*.

Figura 29: intervalos de segunda paralela no solo em “Mr.Jr”, compasso 16 e 17. De 2:59 à 3:03 min



Fonte: próprio autor (2023)

Figura 30: terças paralelas utilizadas por Lula Galvão, improviso em “Samba Novo” (c. 25-28) (Idem)



Fonte: (POLO, 2018, p. 75)

Vale ressaltar que, ao ouvir a performance de Galvão no exemplo citado entre os minutos 1:08 e 1:10²⁶, podemos perceber que os intervalos de terças paralelas são tocados em cordas diferentes (corda Sol e Ré), o que se assemelha com a digitação utilizada por Lubambo na Figura 29.

²⁶ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=XBnXy9-t6s4>>. Acesso dia 03 de Janeiro de 2024.

3.3.3 Aproximação cromática

Lubambo faz uso desse elemento no compasso 13 (Figura 31), onde há uma nota de aproximação cromática no círculo verde, sendo a nota Sol sustenido levando para a nota Sol natural, que faz parte da escala de Mi menor natural e podemos considerá-la como b13 do acorde em questão, apesar de não estar cifrado com essa nota de tensão.

Figura 31: nota de aproximação cromática no solo em “Mr. Jr”, círculo verde, no compasso 13. De 2:50 à 2:59 min

Fonte: próprio autor (2023)

No exemplo a seguir, as notas de aproximação cromática acontecem para E-G#-C, no movimento ascendente. Tudo indica que o músico faz uso deste elemento baseado no arpejo de C(#5). A aplicação vai do fim do compasso 15 até o terceiro tempo do compasso 16 (Figura 32). O violonista toca o acorde de C(#5) (notas em azul) sobre o acorde de Em7. As notas de aproximação estão meio tom abaixo de cada nota alvo da tríade do acorde C(#5).

Figura 32: notas de aproximação para a tríades de C(#5), nos compassos 15 e 16. De 2:57 à 3:03 min

Fonte: próprio autor (2023)

3.3.4 Enclosures

Na Figura 32 e 33, os *enclosures* estão marcados em vermelho, já os que estão marcados em azul, são semelhantes ao que Baker (1987, p. 7) trata como “*deflection*”, Polo (2018, p. 67) e Mangueira (2006, p. 60) tratam como “*apojetatura*”. É válido destacar que são similares, mas não exatamente o mesmo elemento.

Figura 32: *enclosures* em azul no solo em “*Mr. Jr*”, similares a *enclosure* e *apojeturas*, compassos 4, 5 e 6. De 2:36 à 2:42 min



Fonte: próprio autor (2023)

Figura 33: *enclosure* no solo em “*Mr. Jr*”, nos compassos 27, 28 e 29. De 3:17 à 3:25 min

The image shows two staves of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff starts at measure 26 and ends at measure 29. The second staff starts at measure 28 and ends at measure 29. Above the first staff, the chords Am7 and Dsus are indicated. Above the second staff, the chords F#m7 and B7 are indicated. The music consists of eighth and quarter notes, with several triplet markings (indicated by a '3' below the notes). A red box highlights a specific enclosure figure in measure 29 of the first staff, and blue boxes highlight similar figures in measures 28 and 29 of the second staff.

Fonte: próprio autor (2023)

Os exemplos marcados em vermelho das Figuras 32 e 33 se assemelham com um dos exemplos de *enclosure* abordados por Coker (1991) já mencionados aqui. Na Figura 34 retirada do próprio autor, há um solo de Charlie Parker em “*Confirmation*” (já mencionado anteriormente) podemos observar essa similaridade.

Figura 34: Charles Parker, *alto saxophone* (“*Confirmation*”)

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music is in 3/4 time. Above the staff, the chords F#-7, B7, and E7 are indicated. The staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes at the beginning, followed by a series of eighth and quarter notes. A bracket is drawn over the notes corresponding to the B7 and E7 chords.

Fonte: COKER (1991, p. 53).

As demais estruturas em azul nos compassos 28 e 29 na Figura 33, são realizadas utilizando apenas notas da escala aplicada no momento. Vale ressaltar que no compasso 29 da mesma figura, o exemplo se enquadra ao que Beker (1987, p. 7) trata como *deflection*.

Na Figura 35, Lubambo aplica o elemento por um semitom abaixo e um semitom acima da nota alvo, similar aos exemplos abordados em Coker (1991, p. 51), bem como o improviso de Lula Galvão em “Samba Novo” (Figura 36).

Figura 35: *enclosure* no solo em “Mr. Jr”, compasso 17. Em 3:01 min



Fonte: próprio autor (2023)

Figura 36: improviso em Samba Novo (c. 40-41) (GALVÃO, 2009)

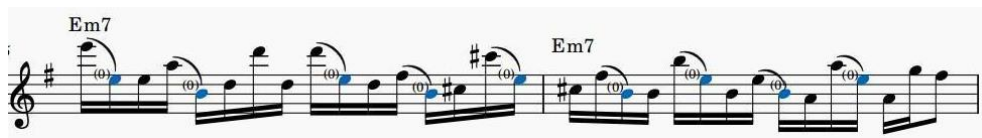


Fonte: COKER (1991, p. 51)

3.3.5 Campanelas

Campanelas estão ligadas às performances de violão, sobretudo, em obras eruditas. No exemplo a seguir (Figura 37), veremos o uso do elemento no solo de Lubambo:

Figura 37: *campanelas* no solo em “Mr. Jr”, compassos 22 e 23. De 3:10 à 3:14 min



Fonte: próprio autor (2023)

As notas em azul ficam soando para dar o efeito da campanela, sendo elas: Mi e Si naturais, que por sua vez, são diatônicas a escala de Mi menor natural. Além disso, podemos perceber que as campanelas estão aliadas ao uso de ligados descendentes (ou *pull-off*, conforme

o item 2.3), com uma organização que traz o aspecto de “deslocamento métrico” (abordaremos esse conceito no item 3.3.9).

3.3.6 Arpejos

Como já citado, o uso de arpejos na improvisação vai além de tocar as notas de um determinado acorde. No exemplo a seguir, veremos que Lubambo aplica esse conceito no segundo tempo até o quarto tempo do compasso 13 da transcrição (Figura 38). O violonista toca a tríade de G# (primeiro retângulo) e tríade de G (segundo retângulo), com exceção da nota Dó, que está circulada de verde (a mesma pode ser considerada uma aproximação cromática para a nota Si). Todos esses elementos estão sobre o acorde de B7.

Figura 38: arpejos no solo em “Mr.Jr”, compasso 13. De 2:50 à 2:55 min

Fonte: próprio autor (2023)

No primeiro arpejo (tríade de G#) gera as tensões 13 e b9 de B7, e o segundo arpejo (tríade de G) gera as tensões #9 e b13, e a nota Dó circulada de verde gera a tensão b9 em relação ao acorde cifrado. Podemos também compreender esse trecho como uma sequência de tríades maiores executadas por cromatismo descendente.

3.3.7 Célula rítmico-melódica

Lubambo aplica em seu solo esse elemento sobre o acorde de Em7 em dois momentos, o primeiro (Figura 39) no compasso 7, repetindo o mesmo padrão três vezes.

Figura 39: célula rítmico-melódica no solo em “Mr.Jr”, compasso 7. De 2:42 à 2:44 min

Fonte: próprio autor (2023)

Outro momento do solo em que o violonista aplica o elemento é do compasso 18 ao compasso 21 (Figura 40), que por sinal é o mesmo trecho onde acontecem as *campanelas* (subtópico 3.2.3). Nesse exemplo, Romero aplica três padrões, sendo o primeiro em azul, o segundo em amarelo e o terceiro em roxo.

Figura 40: célula rítmico-melódica no solo em “Mr. Jr”, compassos 18 ao 21. De 3:04 à 3:10 min

Fonte: próprio autor (2023)

3.3.8 Improvisação escalar

O uso desse elemento está presente duas vezes na mesma progressão. A primeira, do compasso 12 ao 13 (Figura 41) e a segunda, do compasso 28 ao 29 (Figura 42). Percebe-se que nos compassos 12 (Figura 41) e 28 (Figura 42) sobre o acorde F#m7(9), o instrumentista aplica o modo Dórico, já nos compassos 13 (Figura 41) e 29 (Figura 42), sobre o acorde B7, há a aplicação da escala Dominante Diminuta. Vale ressaltar que no segundo e terceiro tempos da Figura 41 estão os arpejos das tríades de G# e G, abordados no item 3.3.6. Desse modo, a nota Sol natural circulado de roxo não faz parte da escala Dominante Diminuta, mas faz parte da tríade de G.

Figura 41: improvisação escalar compassos no solo em “Mr. Jr”, compassos 12 e 13. De 2:52 à 2:55 min

Fonte: próprio autor (2023)

No trecho abaixo (Figura 42), nota-se o mesmo padrão da Figura 41, onde o modo Dórico dura até o quarto tempo do mesmo compasso (retângulo em verde). Logo em seguida, no mesmo compasso, as notas Dó e Ré naturais antecipam a chegada da escala Dominante Diminuta (retângulo em vermelho).

Figura 42: improvisação escalar no solo em “*Mr. Jr.*”, compassos 28 e 29. De 3:22 à 3:25 min



Fonte: próprio autor (2023)

3.3.9 Deslocamento métrico

Na Figura 43, podemos perceber a utilização desse elemento quando o violonista toca campanelas aliado aos ligados descendentes (ou *pull-offs*). Tais recursos trazem uma sonoridade peculiar e talvez seja uma das características marcantes de Lubambo. O trecho em questão contém a organização de sete grupos com três notas em semicolcheia, com a aplicação dos ligados descendentes sempre na primeira nota de cada grupo, soando como colcheias pontuadas, bem como os exemplos de Lula Galvão e Hélio Delmiro abordados por Polo (2018) e Mangueira (2006)²⁷.

Figura 43: deslocamento métrico por campanelas com ligados descendentes no solo em “*Mr. Jr.*”, nos compassos 22 e 23. De 3:10 à 3:14 min



Fonte: próprio autor (2023)

3.3.10 Considerações sobre o solo

Através da transcrição, percebemos a agilidade e capacidade técnica do violonista em seu solo, com muitas frases longas e poucas pausas. Além disso, o músico utiliza bastante notas de aproximação cromática e notas de passagem. É perceptível também referências advindas do

²⁷ Confira a comparação no último exemplo do item 3.2.

jazz, pois há o emprego de conceitos recorrentes nesse gênero. O violonista também emprega idiomatismos do instrumento, como as campanelas e ligados descendentes. Ritmicamente, Lubambo predomina o uso de semicolcheias, e o trecho com mais variações rítmicas está a partir do compasso 18 até 23, onde há o uso das campanelas aliado aos ligados descendentes, que ocorre sobre a organização de células rítmico-melódicas e deslocamento métrico.

3.4 Estamos Aí

É a segunda faixa do álbum “Sampa”, sendo uma releitura da música composta por Durval Ferreira, do álbum “Batida Diferente”²⁸, gravada em 2004. O tom da música é Fá maior e a forma do solo é “A-B”, que inicia com uma pequena introdução com as mesmas progressões de acorde da parte “B”. O solo acontece dentro da forma “A-B”, conforme a figura abaixo (Figura 44):

Figura 44: estrutura harmônica do solo em “Estamos Aí”

A

11 F7M F7M F7M F7M G♭7M G♭7M F7M Bm7(♭5) E7 Am7

20 Bm7(♭5) E7 Am7 Dm7 G7 C7M C#° Dm7 G13 Gm7 C7 F7M Gm7 C9

29 F7M Gm/D C7 **B** Bm7(♭5) B♭m6 Am7(5♯) A♭7(♯11) Gm7

36 C9sus4 C7(♭9) 1. Cm7 F7 2. F7M Gm7 C9

²⁸ Para ouvir o álbum “Batida Diferente”, acesse o link. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kwc5WAo0QmU> Acesso em 13 de novembro de 2023.

Fonte: próprio autor (2023)

3.4.1 Generalização harmônica

No presente solo, bem como o solo em “*Mr. Jr*”, há o uso recorrente de generalização harmônica. Do compasso 3 ao 5, no retângulo vermelho, podemos ver o uso da escala de Fá Maior Natural (Figura 45), começando em colcheias e seguindo por células rítmicas sincopadas.

Figura 45: generalização harmônica no solo em “*Estamos Ai*”, compassos 3 ao 5. De 1:10 à 1:12 min



Fonte: próprio autor (2023)

No trecho abaixo (Figura 46), nos compassos 27 e 28 da transcrição, podemos observar a mesma escala. Apesar da escala não contemplar o acorde de C7(b9) no segundo tempo do compasso 28, em nenhum momento do mesmo compasso o violonista toca a nota Ré natural, evitando uma colisão com a nona menor do acorde supracitado.

Figura 46: generalização harmônica no solo em “*Estamos Ai*”, compasso 27 e 28. Em 1:28 min



Fonte: próprio autor (2023)

Na próxima generalização harmônica (Figura 47), temos uma cadência Im7-IIIm7(b5)-V7 de Lá menor. A generalização harmônica acontece pelo uso da escala de Lá menor natural (ou Dó maior, sendo seu relativo), mas com uma nota de aproximação cromática (no círculo azul, compasso 12) e outras notas de passagem cromática (círculo verde). O acorde C#º, no compasso 15, não faz parte do campo harmônico dessa escala, mas pode ser compreendido como diminuto de passagem para o Dm7. Ademais, como já mencionado no item 3.3, a generalização harmônica pode ser utilizada sobre uma progressão de dois ou mais acordes, mesmo que algumas notas desses acordes não sejam diatônicas à escala.

Figura 47: generalização harmônica no solo em “Estamos Ai”, do compasso 11 ao 16. De 1:13 à 1:21 min

Fonte: próprio autor (2023)

No compasso 16 da figura acima, aparentemente a nota Lá bemol é empregada para conectar as notas Lá natural e Sol natural. Porém, o violonista usa a nota Mi natural antes de chegar na nota alvo Sol natural.

Na segunda repetição desse trecho, podemos perceber o mesmo uso de generalização harmônica, exceto pela nota Lá bemol, no círculo verde, sendo ela uma nota de passagem cromática (Figura 48).

Figura 48: generalização harmônica no solo em “Estamos Ai”, do compasso 46 ao 54. De 1:43 à 1:50 min

Fonte: próprio autor (2023)

Lubambo também aplica esse conceito de uma maneira peculiar (Figura 49). Aparentemente, no trecho abaixo, há o uso da escala de Si Maior Natural sobre os acordes Gm7, C7 e F7M. Não há todas as notas da escala. Lubambo usa os graus 1-2-3-4j-5j apenas.

Figura 49: generalização harmônica, no solo em “Estamos Aí”, compasso 38. Em 1:37 min

Gm7 C7

Fonte: próprio autor (2023)

Outra hipótese para o trecho da figura acima é que o violonista pode ter pensado em uma substituição SubV de Gm7-C7 por C#m7-F#7, o que justificaria a aplicação da escala de Si Maior Natural.

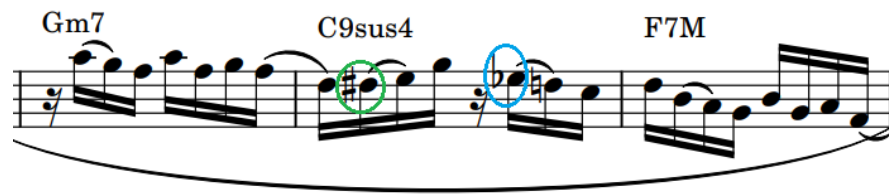
Na progressão abaixo (compassos 17 ao 29, Figura 50), veremos o uso da escala de Fá Maior Natural, exceto pelas notas circuladas de azul, sendo aproximações cromáticas e notas circuladas de verde, que são passagens cromáticas. Vale ressaltar que a nota Ré natural no compasso 24 é uma aproximação cromática para a décima primeira do acorde cifrado, apesar de não conter a tensão “11” na cifra.

Figura 50: generalização harmônica, no solo em “Estamos Aí”, do compasso 17 ao 29. De 1:21 à 1:32 min

Fonte: próprio autor (2023)

E para encerrar este tópico, os compassos 71 ao 75 da Figura 51, mostram o último local que Lubambo aplica novamente a escala de Fá Maior Natural, que inclusive acontece nos últimos compassos do solo, exceto as notas de aproximação (círculo azul) e notas de passagem cromática (círculo verde), como na figura anterior.

Figura 51: generalização harmônica, no solo em “Estamos Ai”, do compasso 71 ao 75. De 2:03 à 2:07 min

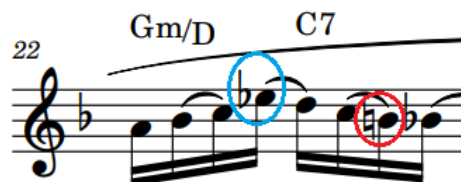


Fonte: próprio autor (2023)

3.4.2 Passagem cromática

Na figura abaixo (Figura 52), veremos mais uma vez o uso desse elemento pelo músico. Assim como o solo em *Mr. Jr*, há também o emprego recorrente de notas de aproximação cromática e notas de passagem nessa performance. Sobre o acorde Gm/D a nota Mi bemol é uma aproximação cromática para o Ré natural (nona do acorde cifrado, apesar de não a ter na cifra). Posteriormente, há uma nota de passagem, sendo válido ressaltar que a forma como a nota Si natural é empregada se assemelha com a escala Bebop Mixolídia, que podemos encontrar em Coker (1991, p. 33) (Figura 53). A Bebop Mixolídia contém a sétima menor e sétima maior, como já mencionado no item 3.2.

Figura 52: notas de passagem cromática no solo em “Estamos Ai”, no compasso 22. Em 1:24 min



Fonte: próprio autor (2023)

Figura 53: exemplo da escala Bebop Mixolídia no livro de Jerry Coker (1991)

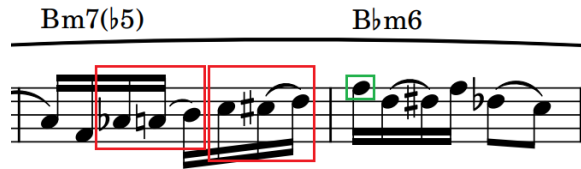


Fonte: COKER (1991, p. 33)

No compasso 23 (Figura 54), o violonista emprega esse elemento de uma maneira peculiar. Podemos perceber duas sequências de três notas cromáticas consecutivas, que aparentemente se direcionam para a nota Fá natural (quadrado verde). Para esse tipo de

abordagem, Crook (1991) categoriza como *Chromatic Scale* (CROOK, 1991, p. 163). Podemos perceber que o trecho da Figura 10 do solo de Lubambo é similar a um dos exemplos abordados por Crook (1991) (Figura 55).

Figura 54: notas de passagem no solo em “Estamos Ai”, no compasso 23. Em 1:25 min



Fonte: improviso em Samba Novo (c. 25-28) (Idem) (POLO, 2018, p. 75)

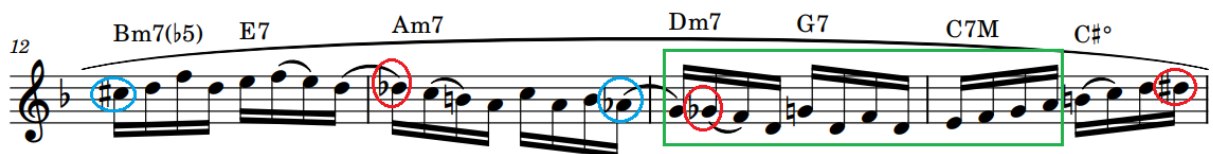
Figura 55: “Example V:26R”, exemplo retirado de Crook (1991)



Fonte: CROOK (1991, p. 168).

No próximo exemplo (Figura 56), dentro do retângulo verde podemos perceber que esse elemento aplicado por Lubambo é similar ao que Coker (1991) chama de Bebop Dórica, também encontrado na análise do solo anterior. As notas em círculos azuis são aproximações cromáticas e as em círculos vermelhos são notas de passagem cromáticas, sendo que a última (Ré sustenido) é uma nota de passagem para Mi natural, que está no compasso seguinte.

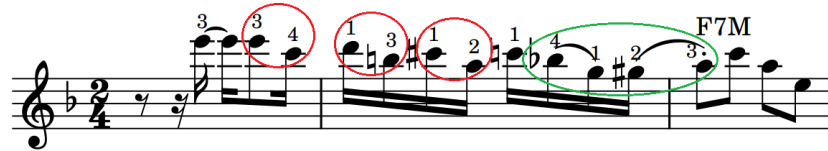
Figura 56: cromatismos no solo em “Estamos Ai”, similares à escala Bebop Dórica, no compasso 14. Em 1:16 à 1:19 min



Fonte: próprio autor (2023)

Diferentemente dos exemplos anteriores, a Figura 57 não possui uma organização tão “linear”. Neste trecho, conseguimos encontrar terças paralelas, em cordas distintas, similar ao que já mencionamos na análise do solo anterior, bem como *enclosure* no círculo verde.

Figura 57: nota de passagem em terças paralelas no círculo vermelho e *enclosure* no círculo verde, no solo em “Estamos Ai”, compasso 1 e 2. Em 1:08 min



Fonte: próprio autor (2023)

Se ouvirmos e assistirmos a performance de Lubambo²⁹ no minuto 1:08 a 1:10, veremos que o elemento é similar ao que Hélio Delmiro também faz sobre a música “Sambolero”, em uma performance com Nelson Faria³⁰ no minuto 3:00 ao 3:08 (Figura 58).

Figura 58: nota de passagem em terças paralelas no círculo vermelho, no solo de Hélio Delmiro em Sambolero. Em 3:00 à 3:08 min



Fonte: próprio autor (2024)

No próximo exemplo, veremos que o violonista aplica a primeira nota de passagem, sendo ela Lá Bemol, conectando Lá e Sol natural. Porém, ele coloca a nota Mi natural antes da resolução (retângulo verde da Figura 59). As demais são convencionais, onde a nota Ré sustenido conecta as notas Ré e Mi natural no compasso 15. Posteriormente, temos Ré sustenido conectando novamente Ré e Mi natural no compasso 16, e para encerrar, a nota Mi bemol conectando, novamente, Mi natural e Ré natural no compasso 17.

²⁹ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=gwhD-vCC11Y>> Acesso em 07 de março de 2024.

³⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=QwV_kaHHW9Q&t=276s> Acesso em 07 de março de 2024.

Figura 59: notas de passagem cromática no solo em “Estamos Ai”. Compasso 15, 16 e 17 em círculos vermelhos.
Em 1:17 à 1:22 min

Fonte: próprio autor (2023)

3.4.3 Aproximação cromática

No exemplo abaixo (Figura 60), podemos perceber que as primeiras aproximações acontecem pela nota Ré bemol localizada no tempo forte para chegar à terça menor de Am7(#5), que nesse caso, podemos compreender como uma antecipação do acorde devido ao movimento ser realizado ainda no compasso anterior, sobre o acorde Bbm6. E na nota circulada em vermelho, temos uma nota de passagem cromática que conecta Dó natural e Ré natural.

Figura 60: notas de aproximação cromática e nota de passagem no solo em “Estamos Ai”, compasso 24 e 25. Em 1:26 min

Fonte: próprio autor (2023)

Na Figura 61, nas notas circuladas em vermelho, podemos perceber que o violonista emprega notas de aproximação cromática de duas maneiras: a primeira está no primeiro tempo, seguido de uma nota da téttrade. Na segunda maneira, podemos perceber que a suposta nota de “repouso” não pertence a téttrade, sendo ela uma quarta aumentada. E a última nota de aproximação leva à sétima menor do acorde.

Figura 61: notas de aproximação cromática no solo em “Estamos Aí”, compasso 33. Em 1:33 min



Fonte: próprio autor (2023)

Nas Figura 62, no compasso 36, as notas Mi natural e Dó natural não estão no tempo forte (exceto o Mi natural, primeira nota do compasso). Isso pode causar mais tensão ainda. Também é notável que a nota Mi bemol, na segunda vez em que aparece no compasso 36, não volta ao Mi natural. Ao invés disso, o violonista toca a nota Re bemol aproximando para nota Dó natural. Desse modo, caracterizando em uma aproximação cromática superior. Esse trecho também pode indicar a utilização da escala Dominante Diminuta de Dó. Já no compasso 37, a partir da nota Fá sustenido até a nota Sol, temos uma estrutura que se assemelha com “*deflection*”.

Figura 62: aproximação cromática no compasso 36 e *deflection* no compasso 37. Em 1:36 min



Fonte: próprio autor (2023)

Na figura acima, estruturas que estão nos círculos verdes, são parecidas também com o que Polo (2018, p. 67) e Mangueira (2006, p. 60) chamam de “apojaturas”. Na Figura 63, podemos perceber melhor sobre um trecho extraído de Polo (2018).

Figura 63: improviso de Lula Galvão em “A Ilha” (c. 4) (Idem)

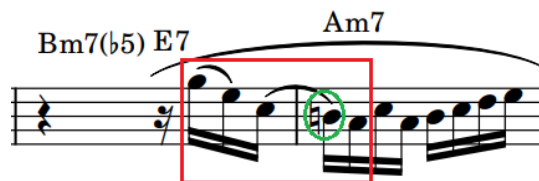


Fonte: POLO (2018, p. 71)

3.4.4 Arpejos

Nas Figuras 64 e 65, veremos a aplicação desse conceito através das notas básicas da téttrade. Na Figura 64, Lubambo toca as notas Sol, Mi, Dó, no primeiro compasso, e no compasso seguinte as duas primeiras notas são Si e Lá. Nesse caso, o violonista antecipa as notas básicas de Am7 sobre o acorde E7, caindo na nota Si no compasso seguinte, sendo a nona do acorde, e finalmente chega ao Lá.

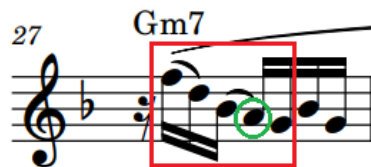
Figura 64: arpejos no solo em “Estamos Aí”, compassos 10 e 11. Em 1:15 min



Fonte: próprio autor (2023)

No trecho abaixo (Figura 65), o mesmo padrão é aplicado sobre o acorde de mesma qualidade, porém um tom abaixo (Gm7). O arpejo começa pela sétima menor Fá, seguido por Ré e Si bemol. No compasso seguinte temos a nota Lá natural sendo a nona do acorde, finalizando na nota Sol.

Figura 65: arpejos no solo em “Estamos Aí”, compasso 27. Em 1:28 min



Fonte: próprio autor (2023)

3.4.5 Célula rítmico-melódica

Na Figura 66, o músico aplica célula rítmico-melódica por arpejos, de uma forma semelhante aos arpejos que encontramos na análise de *Mr. Jr* no item 3.3.6. Lubambo aplica arpejos em tétrades com uma sequência cromática de acordes aumentados. O primeiro arpejo é B7M(#5), o segundo C7M(#5) e o último Db7M(#5). Os arpejos sempre seguem a mesma disposição, começando na sétima maior e terminando no primeiro grau do acorde.

Figura 66: célula rítmico-melódica por arpejo em tétrades no solo em “Estamos Ai”, compassos 30 e 31. Em 1:31 min



Fonte: próprio autor (2023)

No próximo exemplo, a aplicação desse conceito acontece sobre os acordes de Gm7, C9, F7M (Figura 67). Aparentemente, o violonista toca apenas notas da escala de Fá Maior Natural, com uso de ligados. Podemos perceber a semelhança na estrutura intervalar entre os dois trechos selecionados. Ambos seguem uma estrutura de segundas consecutivas, até a última nota de cada retângulo. Essa nota gerará um intervalo de terça sobre a nota anterior.

Figura 67: célula rítmico-melódica no solo em “Estamos Ai”, compassos 40 ao 42. Em 1:39 à 1:41 min



Fonte: próprio autor (2023)

No compasso 42 da figura acima, Lubambo aplica a célula rítmico-melódica aliada à *double stops*, que se caracteriza pela aplicação de intervalos harmônicos no instrumento, sendo um termo recorrentemente empregado no meio guitarrístico (MANGUEIRA, 2006, p. 62). Nesse exemplo, o padrão rítmico é sincopado e recorrentemente encontrado em melodias de músicas brasileiras. O samba e o choro são gêneros que podemos encontrar o emprego desse elemento (FERNANDES, 2021, p. 71).

Em paralelo as células rítmico-melódicas, Lubambo também aplica a técnica de *Chord/Melody*, que consiste em tocar a melodia acompanhada de acordes (FISHER, 1995, p. 8).³¹ Nas Figuras 68 e 69, percebe-se que o violonista toca a melodia com as notas da ponta, e acompanha a harmonia com algumas notas dos acordes da progressão. Ambos *Chord/Melody*,

³¹ A chord/melody arrangement allows you to play the melody with chords. Usually the melody will be the highest note in the chord, and the tones underneath produce the harmony. Not every note in an arrangement needs to be harmonized. Some players lean toward heavy harmonization, and others prefer a more sparse approach. Ultimately, it is a matter of personal taste. One of the first skills that needs to be developed is the ability to recognize chord tones in a melody. (FISHER, 1995, p. 8).

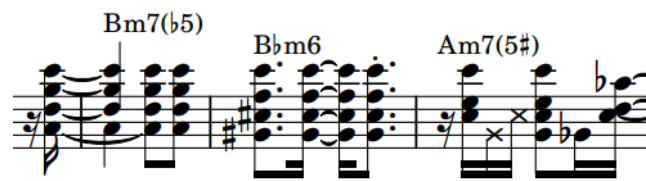
foram aplicados na mesma progressão. Vale ressaltar que na Figura 68, há uma similaridade rítmica e melódica entre os dois trechos selecionados em retângulo laranja, bem como o exemplo seguinte (Figura 69).

Figura 68: célula rítmico-melódica por *Chord/Melody* no solo em “Estamos Aí”, compassos 59 ao 62. Em 1:53 à 1:56



Fonte: próprio autor (2023)

Figura 69: célula rítmico-melódica por *Chord/Melody* no solo em “Estamos Aí”, compassos 66 ao 69



Fonte: próprio autor (2023)

3.4.6 Improvisação escalar

Encontramos esse conceito em três lugares. O primeiro foi sobre o acorde Gb7M, no qual o músico toca a escala Maior Natural de Gb, conforme a Figura 70.

Figura 70: improvisação escalar no solo em “Estamos Aí”, compassos 7 e 8. Em 1:13 min



Fonte: próprio autor (2023)

O segundo momento, acontece no segundo tempo do compasso 31 (Figura 71). Lubambo aplica o modo Dórico de Bb sobre o acorde Bbm6. A frase começa no compasso do acorde Bm7(b5), nesse caso, podemos compreender que houve a antecipação do uso da escala.

Figura 71: improvisação escalar no solo em “Estamos Ai”, compassos 31 e 32. Em 1:32 min

The image shows two staves of musical notation. The first staff starts at measure 27 and includes chords Gm7, C9sus4, C7(b9), Cm7, F7, and Bm7(b5). The second staff starts at measure 32 and includes chords Bbm6, Ab7(#11), Am7(5#), and Gm7. Red boxes highlight specific melodic phrases in both staves.

Fonte: próprio autor (2023)

O terceiro momento da aplicação do conceito está no compasso 34, sobre o acorde Ab7(#11), onde o músico aplica o modo Mixolídio #11, ou Lídio b7. Além disso, Lubambo utiliza mais uma vez notas de aproximação (círculo azul) e *enclosures* (círculo verde) (Figura 72).

Figura 72: improvisação escalar no solo em “Estamos Ai”, compasso 34. Em 1:34 min

The image shows a close-up of a single measure of music on a staff. The chord is Ab7(#11). A blue circle highlights a note (Ab) and a green circle highlights a note (Bb) with a sharp sign, illustrating the concepts of approximation and enclosure.

Fonte: próprio autor (2023)

3.4.7 Deslocamento métrico

Como já mencionado anteriormente, o uso de ligados descendentes é empregado no solo de Lubambo também em *Mr. Jr.*, talvez seja uma de suas características marcantes. Na Figura 73, podemos notar que o músico aplica a técnica sobre o conceito de deslocamento métrico a partir do segundo tempo do compasso 55 até a primeira semicolcheia do primeiro tempo, no compasso 58. Nos círculos vermelhos estão organizadas três semicolcheias que se repetem por sete vezes, transmitindo a sensação de deslocamento, pois os apoios (primeira nota de cada organização de três semicolcheias) acontecem sempre no tempo 1, tempo 4, tempo 3, tempo 2, nessa ordem. A duração de cada organização é de uma colcheia pontuada. O músico aplica os ligados descendentes sempre na corda Ré, indo da nota pressionada para a corda Ré solta. Nos retângulos em verde podemos notar o uso dos ligados descendentes, porém, sem a presença do deslocamento métrico. Além disso, tanto os trechos selecionados em círculos vermelhos, quanto

os selecionados por retângulos verdes, são executados aliados a técnica de *double stops* (já mencionado anteriormente).

Figura 73: deslocamento métrico com *pull-off* no solo em “Estamos Ai”, compassos 55, 56, 57, 58. Em 1:50 à 1:54 min

Fonte: próprio autor (2023)

Ainda sobre a Figura 73, é válido notar que o deslocamento ocorreu com uma similaridade ao aplicado em *Mr. Jr* (porém realizado sem campanelas). Na Figura 74, temos a mesma aplicação. Mas neste caso, há o uso de *ghost notes* dentro do deslocamento métrico, aliado aos ligados descendentes sobre as notas da ponta de cada bloco de acorde.

Figura 74: deslocamento métrico com *pull-off* e *ghost notes* compassos 63, 64 e 65. Em 1:57 à 1:59 min

Fonte: próprio autor (2023)

3.4.8 Considerações gerais sobre o solo

Através da transcrição e análise, observamos que Lubambo aplica quase todos os conceitos utilizados em *Mr. Jr*. O único não empregado foi a campanela, sendo ela, um elemento idiomático do instrumento. Mesmo assim, percebemos que houve ainda o deslocamento métrico com ligados descendentes (como dito antes, também idiomático do

instrumento). Dessa forma, dentro do presente solo, existem referências advindas do *jazz* e também do idiomatismo do instrumento. Frases longas, com muitas notas e poucas pausas, e o uso de notas de aproximação cromática e notas passagem cromática foi recorrente. Ritmicamente o violonista aplicou em grande parte semicolcheias, salvo pequenos trechos de pausas, colcheias e síncopes. Houve também o emprego de *double stops* e *Chord/Melody*, aliado às células-rítmico melódicas, elemento que não ocorreu no solo anterior. Nos momentos finais do solo houve também o emprego do deslocamento métrico. No entanto, tudo indica que a maneira que Lubambo improvisou no solo em *Estamos Aí*, é similar à maneira que o músico improvisou em *Mr. Jr*, devido à quantidade de notas, agilidade e elementos empregados.

3.5 Vera Cruz

É a quarta faixa do álbum “*Brasil from the inside*” do grupo Trio da Paz (1992), sendo uma releitura da música composta por Milton Nascimento. O tom da música é Mi menor e a forma da música é “A-B” que inicia com uma introdução de oito compassos. Além disso, a música também possui um “especial” e uma parte final³². Já o solo, solo acontece dentro do “A”, conforme a figura abaixo (Figura 75):

Figura 75: estrutura harmônica do solo em “Vera Cruz”

Fonte: Próprio autor (2024)

3.5.1 Generalização harmônica

³² Ouça o arranjo completo aqui. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=MNmKmmKKuKs>> acesso em 14 de agosto de 2023.

Lubambo aplica esse elemento em pouca quantidade, se comparado aos outros solos (talvez por este solo ser menor). Na Figura 76, houve a utilização da escala de Mi Menor Natural, exceto pelas notas em círculo verde, azul e vermelho. As mesmas podem ser compreendidas como *deflection* (círculo verde), nota de passagem cromática (círculo vermelho) e aproximação cromática (círculo azul). Por outro lado, o Ré sustenido aparece duas vezes no compasso 4, e podemos considerá-lo como uma nota do acorde cifrado, haja vista que o acorde possui uma sétima maior.

Figura 76: generalização harmônica no solo em “Vera Cruz”, do compasso 2 ao 9, exceto pelas notas em vermelho. Em 1:27 à 1:39 min

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The tempo is marked as 150. The score consists of three staves. The first staff contains measures 2, 3, and 4. The second staff contains measures 5, 6, and 7. The third staff contains measures 8 and 9. Chords are indicated above the notes: Em7(9) above measures 2-3, Em6(9) above measure 3, Em7M(9) above measure 4, Em7(9) above measure 5, C7M(9) above measure 6, Bm7(9) above measure 7, and Am7(9) above measures 8-9. A triplet of eighth notes is marked in measure 3. Three notes are circled: a green circle around the note G# in measure 4, a blue circle around the note A in measure 5, and a red circle around the note D# in measure 9.

Fonte: próprio autor (2023)

Já na Figura 77, veremos o uso da mesma escala dentro dos retângulos vermelhos, exceto pelas notas que estão nos círculos verdes, sendo elas notas de passagem cromática, que ocorrem no primeiro círculo em verde, onde Lubambo toca A-Ab-G#-A, sendo um movimento ascendente e descendente. A segunda nota de passagem cromática, Si bemol, é similar à maioria das passagens já analisadas até aqui (sempre uma nota cromática conectando duas notas da escala).

Figura 77: generalização harmônica no solo em “Vera Cruz”, do compasso 22 ao 25. Em 1:57 à 2:06 min

Fonte: próprio autor (2023)

3.5.2 Passagem cromática

Na figura abaixo (Figura 78), veremos que Lubambo aplica uma série de cromatismos. Nas primeiras (compasso 10, circuladas em vermelho), temos dois círculos com uma organização parecida entre si, onde há três notas em sequência de semitons descendentes em cada círculo. No trecho seguinte (retângulo vermelho), o músico aplica tal elemento variando entre as notas F-F#-G-G#-A-A#-B-Bb. Esse tipo de sequência é similar a um exercício que Crook (1991, p. 166) traz sobre padrões de escala cromática (Figura 79). No fim do compasso 11 (círculo verde), a nota Ré sustenido cumpre uma função de aproximação cromática superior para Ré natural.

Figura 78: notas de passagem cromática no solo em “Vera Cruz”, compassos 10 e 11. Em 1:40 min

Fonte: próprio autor (2023)

Figura 79: exercício número 21 em *How to improvise* de Hal Crook *Chromatic Scale Patterns, Exercícios #1-30*.

Fonte: CROOK (1991, p. 166)

3.5.3 Aproximação cromática

Na Figura 80, podemos perceber no círculo verde que a nota Ré sustenido cumpre função de nota de passagem cromática, enquanto as notas em círculos azuis cumprem função de aproximações cromáticas sobre a quinta justa e fundamental do acorde. Já no retângulo vermelho, vemos uma sequência de notas semelhante a “*deflection*” que se direciona para a nota Sol natural (terça do acorde cifrado).

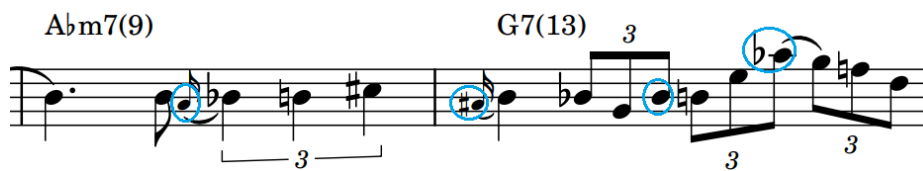
Figura 80: notas de aproximação e *deflection* no solo em “Estamos Aí”. Compassos 12 ao 14 no solo em Vera Cruz. Em 1:42 à 1:46 min



Fonte: próprio autor (2023)

Já na Figura 81, a primeira aproximação ocorre para a nona do acorde cifrado, a segunda aproximação para a terça, a terceira aproximação novamente para a terça do acorde cifrado G7(13), e por fim, a última aproximação ocorre para a fundamental do acorde.

Figura 81: notas de passagem cromática no solo em “Vera Cruz”, compasso 27. Em 2:05 min



Fonte: próprio autor (2023)

3.5.4 Célula rítmico-melódica

Na Figura 82, nos retângulos vermelhos, ocorre o uso recorrente de padrões rítmicos³³ sincopados que possuem semelhança rítmica e melódica. Sobretudo as células dentro dos retângulos verdes e azuis. As que estão nos retângulos verdes possuem a mesma organização rítmica, já as que estão dentro dos retângulos azuis, possuem a mesma organização melódica, sendo desenvolvidas em intervalos de terças.

³³ “Padrões rítmicos são aspectos da organização rítmica que se repetem em um determinado contexto e que podem fazer parte de um conjunto de elementos que ajudam a caracterizar um gênero ou estilo musical”. (FERNANDES, 2021, p. 44).

Figura 82: célula rítmico-melódica no solo em “Vera Cruz”, compassos 1 ao 8. Em 1:27 à 1:37 min

Em7(9) Em6(9) Em7M(9)

Em7(9) C7M(9) Bm7(9)

Am7(9) Am7(9)

Fonte: próprio autor (2023)

Logo abaixo (Figura 83), veremos que o violonista aplica as células rítmico-melódicas sobre um agrupamento de quatro notas, sempre a partir da quarta semicolcheia, exceto pela primeira figura (primeiro retângulo vermelho). Lubambo também aplica ligados descendentes (ou *pull-offs*) sempre a partir da primeira semicolcheia de cada figura selecionada.

Figura 83: célula rítmico-melódica no solo em “Vera Cruz”, compassos 14 e 15. Em 1:46 min

C7M(9) Bm7(9) Em7(9)

Em6(9) Em7M(9)

Fonte: próprio autor (2023)

Nos compassos 28, 29 e 30 do próximo exemplo, a organização ocorreu sobre tercinas, onde há sempre o padrão de tercina completa aliado à tercinas sem a segunda nota da figura rítmica (Figura 84).

Figura 84: célula rítmico-melódica no solo em “Vera Cruz”, nos compassos 28 ao 30. De 2:06 à 2:09 min

C7M(9) Bm7(9) Em7(9)

Fonte: próprio autor (2023)

3.5.5 Deslocamento métrico

O deslocamento métrico com o uso de ligados descendentes foi empregado no solo de forma distinta aos utilizados nos solos anteriores, onde os ligados sempre levavam para uma nota executada por corda solta. Do fim do compasso 15 ao compasso 21 (Figura 85), Lubambo usa os ligados descendentes para notas que estão a uma distância de um tom ou um semitom abaixo da nota de partida. Em paralelo, as notas Si e Mi naturais são tocadas sempre por cordas soltas, mas não possuem relação direta com ligados descendentes.

Figura 85: deslocamento métrico por campanelas com *pull-off* no solo em “Vera Cruz”, compasso 15 ao 21. De 1:48 à 1:56 min

The musical score consists of four staves, each representing a measure. The key signature is one sharp (F#). The notes are as follows:

- Measure 15:** Starts with a treble clef and a sharp sign. The notes are A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. A red box highlights the last four notes (E4, D4, C4, B4). Above the staff, the chord is labeled Em6(9) for the first part and Em7M(9) for the boxed part. A yellow circle highlights the B4 note in the boxed part.
- Measure 17:** Notes are A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. A red box highlights the last four notes (E4, D4, C4, B4). Above the staff, the chord is labeled Em7(9) for both parts. A green circle highlights the B4 note at the end of the measure.
- Measure 19:** Notes are A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. A red box highlights the last four notes (E4, D4, C4, B4). Above the staff, the chord is labeled Em6(9) for the first part and Em7M(9) for the boxed part. Blue circles highlight the F#4 and E4 notes in the boxed part.
- Measure 21:** Notes are A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. A red box highlights the last four notes (E4, D4, C4, B4). Above the staff, the chord is labeled Em7(9) for the boxed part and C7M(9) for the rest of the measure. Blue circles highlight the F#4 and E4 notes in the boxed part.

Fonte: próprio autor (2023)

Ainda sobre a figura acima, as notas Lá bemol circulado em amarelo, no compasso 16, não fazem parte da escala/campo harmônico do trecho. Já a nota Si bemol, no compasso 18, também não faz parte da escala/campo harmônico do trecho, porém ela conecta as notas Si e Lá naturais, sendo assim uma nota de passagem cromática. Já as notas Dó sustenido e Ré sustenido são notas pertencentes a escala Mi menor melódica (círculos roxos). Dessa forma, o violonista destaca notas que estão nos acordes em questão: Em6(9) e Em7M(9) nos compassos 19 e 20. No compasso 21, o violonista ainda aplica essas mesmas notas, mesmo não pertencentes ao acorde em questão.

3.5.6 Considerações gerais sobre o solo

No presente solo, foi possível perceber menos conceitos empregados na performance de Lubambo em relação aos solos anteriores. Podemos perceber um solo com muitas notas e poucos momentos de pausa, similar aos dois solos anteriores. Aproximação cromática e notas de passagem cromática também estiveram presentes. Ritmicamente, foi predominante o uso de semicolcheia, eventuais tercinas e síncopes. Não houve emprego de campanelas, arpejos e improvisação escalar. Por outro lado, permaneceram outros elementos que remetem ao *jazz*, e elementos idiomáticos do violão, como os ligados descendentes e cordas soltas sobre os deslocamentos métricos.

3.6 *Heaven Here*

“*Heaven Here*” é a oitava faixa do álbum “*Heaven Here*”, do ano de 2004. O álbum é uma obra de Lubambo e sua esposa Pamela Driggs. A forma da música é composta por “A-B-A”, e uma introdução de oito compassos com a harmonia do “A”. A tonalidade da música é Lá maior e o solo do violonista acontece no “A” (Figura 86). Logo em seguida, se inicia novamente a parte “B” com o reinício da voz³⁴. Existem dois solos na música que acontecem na parte “A”, na primeira delas o solo é de piano, logo após, o solo de violão. Em comparação aos outros, este solo é mais sucinto.

³⁴ Ouça a música completa. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=8a7hofdxsyw>>. Acesso em 13 de agosto de 2023.

Figura 86: estrutura harmônica do solo na parte A de “Heaven Here”

Fonte: próprio autor (2023)

3.6.1 Generalização harmônica

No fim do compasso 4 ao compasso 5, há a utilização do modo Mixolídio em Lá, exceto pela nota Dó natural (círculo verde), sendo uma nota de passagem cromática conectando as notas Si e Dó sustenido (Figura 87). Em seguida, o músico aplica a escala Maior Natural sobre os acordes A e A7M (Figura 88).

Figura 87: generalização harmônica no solo em “Heaven Here”, a partir do compasso 5, A Mixolídio. Em 3:55 min

Fonte: próprio autor (2023)

Figura 88: generalização harmônica no solo em “Heaven Here”, a partir do compasso 6. Em 3:59 min

Fonte: próprio autor (2023)

Nos compassos 14, 15 e 16 da Figura 89, Lubambo aplica a escala de Lá Maior Natural (ou Fá sustenido menor natural, que é seu relativo), em paralelo às notas de passagem cromática a partir do compasso 15 (círculos em verde). No compasso 16 podemos notar também o uso da técnica *double stops* sobre as notas Mi e Lá natural.

Figura 89: generalização harmônica no solo em “*Heaven Here*”, do compasso 14 ao 16, exceto pelas notas em verde, sendo elas notas de passagem. Em 4:15 à 4:28 min

The image shows a musical score in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 12 features a melodic line with a slur over it, with chords D7M(9) and C#7(#9) indicated above. Measure 15 continues the melodic line with a slur, featuring chords E7, A, and A7M. Measure 16 shows chords F#m7 and Bsus. Green circles highlight specific notes in measures 15 and 16, which are identified as passing notes. Red boxes highlight chord areas in measures 12, 15, and 16.

Fonte: próprio autor (2023)

3.6.2 Passagem cromática

No final do compasso 6 para o compasso 7 (Figura 90), o violonista aplica esse elemento como uma passagem da nota Lá natural até o Fá sustenido, usando a nota Mi natural com uma espécie de apoio. Essa estrutura é semelhante a escala Bebop Mixolídia abordada por Coker (1991, p. 33), já mencionada no item 3.4.2.

Figura 90: nota de passagem no solo em “*Heaven Here*”, no círculo verde, compasso 6. Em 4:01 min

The image shows a musical score in treble clef with a key signature of two sharps. Measure 6 features a melodic line with a slur over it. Chords A and A7M are indicated above the first part of the measure. A red box highlights a group of notes, with a green circle around a specific note. Chords A7 and A6 are indicated above the second part of the measure.

Fonte: próprio autor (2023)

O músico também utiliza novamente este elemento onde a nota Sol sustenido (círculo vermelho) conecta as notas Lá natural para nota Sol, ou seja, fundamental para sétima menor do acorde em questão (Figura 91), usando a nota Mi natural como apoio. A diferença para a Figura 90 é que ele não chega ao Fá sustenido.

3.6.4 Célula rítmico-melódica

No exemplo a seguir (Figura 94), podemos perceber o uso repetitivo de tercinas e colcheias com *hammer-on* entre o quinto, sexto e primeiro graus do acorde cifrado, exceto pela última célula do trecho marcado (círculo verde), onde há o uso da nona do acorde cifrado, seguindo o padrão rítmico dos compassos anteriores.

Figura 94: célula rítmico-melódica no solo em “*Heaven Here*”, compassos 1 ao 3. Em 3:47 min

The musical notation for Figure 94 is in treble clef, 4/4 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked as ♩ = 90. The notation shows five measures of music. The first four measures are grouped by a red box and each contains a triplet of eighth notes. Above these measures are the chord symbols A, A7M, A7, and A7. The fifth measure is circled in green and also contains a triplet of eighth notes, but it is marked with an A6 chord symbol. The sixth measure, which is not part of the main cell, contains a triplet of eighth notes and is marked with an A6 chord symbol.

Fonte: próprio autor (2023)

Em comparação às células rítmico-melódicas dos solos anteriores, esse foi um elemento pouco empregado ao presente solo, e podemos perceber no trecho acima que não há muitas notas.

3.6.5 Improvisação escalar

Nos trechos do solo onde ocorrem os acordes A, A7M, A7, e A6, Lubambo aplica as escalas Maior Natural e Modo Mixolídio. Na Figura 95, o violonista aplica a escala Maior Natural de Lá no trecho selecionado em vermelho. Podemos notar que não há o sétimo nem o primeiro grau da escala.

Figura 95: improvisação escalar no solo em “*Heaven Here*”, compasso 3 e 4. De 3:52 à 3:55 min

The musical notation for Figure 95 is in treble clef, 4/4 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). It shows two staves of music. The first staff contains measures 3 and 4. Measure 3 has a triplet of eighth notes and is marked with an A chord symbol. Measure 4 has a triplet of eighth notes and is marked with an A7M chord symbol. The second staff starts with measure 4, which has a triplet of eighth notes and is marked with an A chord symbol. The following measures in the second staff are marked with an A7 chord symbol and an A6 chord symbol. A red box highlights a triplet of eighth notes in the second staff, which is the focus of the scalar improvisation.

Fonte: próprio autor (2023)

No compasso 7 da Figura 96, há também o uso da escala Maior Natural de Lá, porém, sem a quarta justa.

Figura 96: improvisação escalar no solo em “*Heaven Here*”, compasso 7. Em 4:01 min



Fonte: próprio autor (2023)

No trecho abaixo (Figura 97), há o uso da escala Alterada do acorde cifrado, que é executada em grau conjunto da primeira até a nona menor, em seguida o músico salta para a terça maior, direcionando para a nota Fá sustenido que pode ser uma nota de passagem (círculo verde) para a nona maior do próximo acorde F#m7.

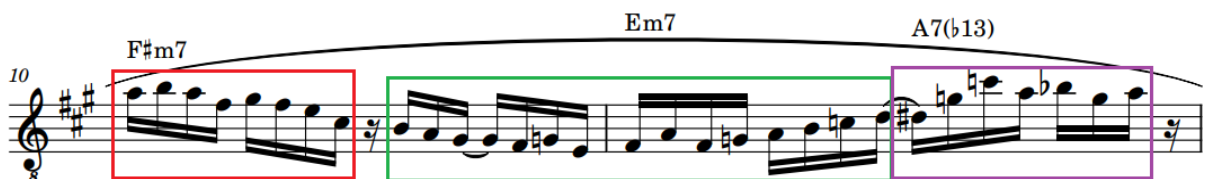
Figura 97: improvisação escalar no solo em “*Heaven Here*”, compasso 9. Em 4:07 min



Fonte: próprio autor (2023)

Nos próximos exemplos, houve a aplicação da escala Menor Natural e escala Alterada. Para o acorde F#m7, Romero utilizou a escala Menor Natural do acorde (ou podemos pensar em Lá Maior Natural, sendo seu relativo). Para o acorde Em7, a escala Menor natural do acorde em questão e para o A7(b13), a escala Alterada (Figura 98).

Figura 98: improvisação escalar no solo em “*Heaven Here*”, nos compassos 10 e 11. Em 4:09 à 4:15 min



Fonte: próprio autor (2023)

Na Figura 99, no compasso 12 Lubambo aplica a escala Maior Natural de Lá sobre o acorde cifrado (exceto pelo Mi sustenido, sendo ela uma aproximação cromática). O violonista também omite a sétima da escala. No compasso 13, houve o emprego novamente da escala Alterada. No caso abaixo, Lubambo omitiu a quarta aumentada, que faz parte da escala Alterada.

Figura 99: improvisação escalar no solo em “*Heaven Here*”, nos compassos 12 e 13. Em 4:15 à 4:20 min



Fonte: próprio autor (2023)

3.6.6 Considerações gerais sobre o solo

Este foi um solo curto, no qual houve o emprego de menos conceitos em relação aos solos anteriores. Os conceitos que não fizeram parte foram campanelas, *enclosures* e deslocamento métrico (geralmente aliadas aos ligados descendentes). Apesar de conter frases longas, bem como os solos anteriores, ao mesmo tempo, houveram episódios com mais pausas. O fluxo do solo ainda é similar aos anteriores, começando com poucas notas e aumentando gradativamente, aproximadamente no meio do solo há um período com mais volume de notas, que vai diminuindo aos poucos até o fim. Ritmicamente, em geral Lubambo aplicou semicolcheias. As colcheias e tercinas, ao que parece, foram utilizadas nos momentos iniciais e finais do solo. Os demais conceitos que permaneceram foram aqueles relacionados ao *jazz*.

3.7 Toada

Do álbum “*Dos Navegantes*”, de 2017, ao lado de Mauro Senise e Edu Lobo, “*Toada*” é a segunda faixa da obra. A música possui a forma “A-B-A-B”, e um solo de introdução com oito compassos. Após a segunda repetição da forma, volta a introdução e segue para o solo improvisado de Lubambo que ocorre na forma “A-B”. Em seguida, mais uma repetição de “A-B” com solo de introdução novamente³⁵, conforme a Figura 100. Dessa forma, o presente solo também é sucinto, bem como o de Vera Cruz e *Heaven Here*.

³⁵ Ouça a música completa. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=v0fCxwSj7P4>>. Acesso em 13 de agosto de 2023.

Figura 100: estrutura harmônica do solo em “Toada”

A

D(6/9) E/D D(6/9) Dsus9(#5)

5

D(6/9) E/D D(6/9) Am7

B

9 Gm7(9) F#m7(9) Em7(9) D7M(#11)

13 Gm7(9) F#m7(9) Em7(9) D7M(#11)

17 A7(b13) D(6/9)

Fonte: próprio autor (2023)

3.7.1 Passagem cromática

Na Figura 101, o compasso em questão é baseado, aparentemente, por notas da escala maior, exceto pelas notas frisadas. Lubambo emprega esse elemento de duas formas: a primeira (círculo verde), pela nota Ré sustenido ligando Ré natural para Mi natural. Em seguida, ao que tudo indica, há o uso do acorde de Absus (retângulo vermelho) executado em arpejo, com a nota Lá natural cumprindo a função de nota de aproximação para a fundamental do mesmo acorde (círculo roxo). O acorde do próximo compasso é Gm7(9), então podemos considerar

que Lubambo aplica o acorde de Absus como uma espécie de acorde de passagem cromática para o próximo acorde.

Figura 101: notas de passagem cromática e aproximação cromática no solo em “Toada”, compasso 9. De 3:21 à 3:24 min



Fonte: próprio autor (2023)

No exemplo a seguir, há o emprego desse elemento pela nota Si bemol, sendo uma nota de passagem cromática para Lá natural (terça menor do acorde cifrado), e Lá sustenido sendo uma nota de passagem cromática para Si natural (décima primeira do acorde cifrado) (Figura 102).

Figura 102: nota de passagem no solo em “Toada”, no círculo verde, no compasso 15. Em 3:39 min



Fonte: próprio autor (2023)

3.7.2 Arpejos

No compasso 4 (Figura 103), Romero emprega o arpejo de F#m7 sobre o acorde cifrado, exceto pela nota Si bemol, sendo ela uma nota antecipada do modo Frígio empregado ao acorde do compasso seguinte Dsus(9/#5).

Figura 103: arpejo no solo em “Toada”, no círculo verde, no compasso 4. Em 3:04 min



Fonte: próprio autor (2023)

Há também o emprego de arpejos de duas formas no compasso 7 (Figura 104). A primeira acontece por uma tríade de Mi maior sobre o acorde cifrado retângulo (vermelho) e a segunda pela téttrade A7M ainda sobre o mesmo acorde (retângulo roxo). Presumimos que há aplicação da escala maior de Lá como base, pois se analisarmos todas as notas presentes no compasso, veremos que são as mesmas notas da escala supracitada.

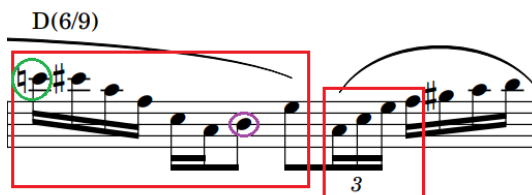
Figura 104: arpejo de Mi maior e téttrade de A7M no solo em “Toada”, compasso 7. De 3:14 à 3:17 min



Fonte: FERNANDES (2021, p. 68)

No próximo exemplo (Figura 105), o músico emprega novamente o arpejo de F#m7 sobre o mesmo acorde cifrado “D(6/9)”. Ao mesmo tempo, no primeiro retângulo vermelho há o emprego de duas notas não pertencentes ao arpejo. A primeira (nota Dó), cumpre o papel de nota de passagem cromática, pois a nota que a antecede é um Si natural, ou seja, Dó natural está conectando Si natural e Dó sustenido. A segunda, por mais que não pertence ao arpejo de F#m7, pertence ao acorde cifrado. A nota Si natural no círculo roxo não pertence ao arpejo supratricado F#m7, mas pertence ao acorde cifrado.

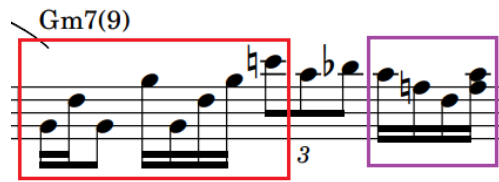
Figura 105: arpejo de F#m7 no solo “Toada”, compasso 8. Em 3:17 min



Fonte: próprio autor (2023)

Na Figura 106, podemos perceber a aplicação das notas G-D-C sobre o acorde cifrado, notas pertencentes ao acorde Gus4. Em seguida, Lubambo emprega as notas A-F-D sobre o mesmo acorde, sendo essas, notas da tríade de Dm (ao mesmo tempo, nona, sétima menor e quinta justa do acorde cifrado), bem como no segundo exemplo (quadrado roxo, Figura 107).

Figura 106: arpejo de Gsus e Dm no solo em “Toada”, compasso 10. Em 3:23 min



Fonte: próprio autor (2023)

Figura 107: arpejo de Dm no solo em “Toada”, compasso 14. Em 3:36 min



Fonte: próprio autor (2023)

3.7.3 Célula rítmico-melódica

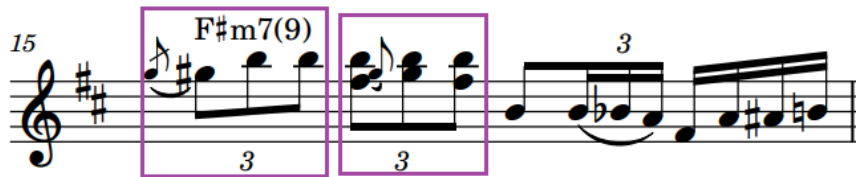
No trecho a seguir (Figura 108), podemos notar a aplicação do recurso de *double stops* sobre as notas dos arpejos cifrados, gerando as células rítmico-melódicas, exceto pelo arpejo do quarto tempo do compasso 11, onde podemos interpretar como notas de passagem cromática do acorde F#m7(9) ao Em7(9). O violonista executa as notas G-Eb-C, sendo elas a nona, sétima menor e quinta justa de Fm7(9).

Figura 108: célula rítmico-melódica no solo em “Toada”, compassos 10, 11 e 12. De 3:26 à 3:30 min

Fonte: próprio autor (2023)

No próximo exemplo (Figura 109), podemos perceber uma espécie de pergunta e resposta sobre o acorde cifrado, em paralelo à *double stops* no segundo tempo.

Figura 109: célula rítmico-melódica no solo em “Toada”, no compasso 15. Em 3:39 min



Fonte: próprio autor (2023)

3.7.4 Improvisação escalar

A improvisação escalar foi um dos elementos mais empregados no presente solo. Na Figura 110, podemos perceber o uso do modo Frígio de Lá sobre o acorde cifrado, aliado ao *enclosure* que está circulado em verde.

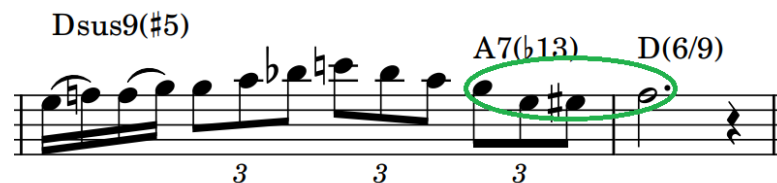
Figura 110: improvisação escalar aliado ao *enclosure* no solo em “Toada”, no compasso 1 e 2. Em 2:57 min



Fonte: próprio autor (2023)

Lubambo aplicou um procedimento parecido com o anterior para os últimos compassos de seu solo, sobre a mesma harmonia, aplicando notas do modo Frígio de Lá aliado ao *enclosure* (Figura 111).

Figura 111: improvisação escalar aliado ao *enclosure* no solo em “Toada”, no compasso 18. Em 3:50 min



Fonte: próprio autor (2023)

No exemplo a seguir (Figura 112), podemos perceber novamente o uso do modo Frígio de Lá sobre o acorde cifrado, aliado à aproximação cromática (círculos vermelhos), sendo ela o Ré sustenido que leva ao Mi natural. Esse procedimento acontece duas vezes.

Figura 112: improvisação escalar Lá Frígio no solo em “Toada”, compasso 5. De 3:07 à 3:11 min



Fonte: próprio autor (2023)

Sobre o acorde cifrado da Figura 113, Lubambo faz uso da escala Maior Natural de Lá, ou modo Mixolídio de Mi, com o uso de *hammer-on* (ligado ascendente) sobre as notas Si e Dó sustenido, finalizando o compasso com uma frase em grau conjunto de Mi até a nota Si natural.

Figura 113: improvisação escalar no solo em “Toada”, no compasso 3. Em 3:01 min



Fonte: próprio autor (2023)

Na Figura 114, podemos perceber, mais uma vez, o uso da escala Maior Natural, mas desta vez a escala Maior Natural de Ré sobre o acorde D(6/9) aliado a nota de passagem cromática que conecta o Fá sustenido ao Sol sustenido.

Figura 113: improvisação escalar Ré maior natural no solo em “Toada”, no compasso 6. Em 3:11 min



Fonte: próprio autor (2023)

Nos exemplos a seguir (Figura 114 e 115), ao que tudo indica, há a aplicação do modo Dórico em dois momentos sobre o mesmo acorde. No primeiro exemplo (Figura 114) há o modo Dórico, exceto pela nota Si bemol que exerce função de nota de passagem cromática. Já no segundo exemplo, há a presença de uma passagem cromática que conecta as notas Ré natural e Mi natural (nota circulada em vermelho na Figura 115).

Figura 114: improvisação escalar Mi Dórico no solo em “Toada”, no compasso 12. Em 3:30 min



Fonte: próprio autor (2023)

Figura 115: improvisação escalar Mi Dórico no solo em “Toada”, no compasso 16. Em 3:42 min



Fonte: próprio autor (2023)

Para o acorde D7M(#11), o violonista emprega o modo sugerido (modo Lídio de Ré). Na Figura 116, podemos perceber que o modo é executado em grande parte por grau conjunto, e no último tempo do compasso houve a utilização da nota Mi bemol (círculo vermelho), que não pertence ao modo, mas cumpre função de nota de passagem cromática. Já na Figura 117, Lubambo cria uma melodia onde as notas possuem mais variação do que na Figura 116, que seguia na maioria das vezes em grau conjunto.

Figura 116: improvisação escalar Ré lídio no solo em “Toada”, com nota de passagem no compasso 13. Em 3:33 min



Fonte: próprio autor (2023)

Figura 117: improvisação escalar Ré Lídio no solo em “Toada”, no compasso 17. Em 3:45 min



Fonte: próprio autor (2023)

No próximo exemplo (Figura 118), veremos a aplicação de notas pertencentes a escala Pentatônica Menor de Sol, aliada à técnica de “*bend*”, ou “*string-banding*”, que se caracteriza pelo movimento perpendicular no braço do instrumento aumentando a tensão da corda, aumentando o tom da nota executada (Grimes, 2014, p. 2). Essa é uma técnica vinculada à guitarra elétrica, mas também empregada em performances de violão. Lubambo utiliza um *bend* de um semitom a partir da nota Dó sustenido, que chega à nota Ré natural.

Figura 118: improvisação escalar sobre a pentatônica menor de Sol, aliada à *bend*, ou *string-banding* no solo em “Toada”, compasso 14. Em 3:36 min



Fonte: próprio autor (2023)

3.7.5 Considerações gerais sobre o solo

Este também foi um solo curto, assim como os dois anteriores. Os conceitos que não fizeram parte foram generalização harmônica, campanelas e deslocamento métrico. Ademais, os conceitos que permaneceram foram aqueles relacionados ao *jazz*, bem como *double stops*, vinculado à guitarra elétrica, como mencionado anteriormente. Através da transcrição completa, é perceptível a presença de frases longas, com apenas duas pausas durante o solo inteiro. Tais pausas estão localizadas no primeiro compasso do solo. O fluxo dessa performance também é similar aos anteriores, iniciando com poucas notas e aumentando gradativamente. Aproximadamente no meio do solo há momentos de maior volume de notas, diminuindo aos poucos até o fim. Ritmicamente, em grande parte, Lubambo aplicou semicolcheias, tercinas e esporádicas colcheias.

3.8 My Future

Do álbum “*Two Brothers*”, de 2023, sendo um duo com o também guitarrista brasileiro Chico Pinheiro, “*My Future*” é a oitava faixa do álbum. O tom da música é Mi maior com a forma “A-A-B-A”. O solo de Lubambo acontece na forma “A-A-B”³⁶, conforme a Figura 119.

Figura 119: estrutura harmônica do solo em “*My Future*”

The figure shows four staves of musical notation for the solo in "My Future". Each staff is labeled with a letter in a box (A or B) and a measure number. The chords are written above the notes. The first two staves are labeled 'A' and the last two are labeled 'B'. The chords are: E7M, E7M, D/E, D/E, A6, A6, Am6, Am6 (for the first two staves); G#(4/59), G#7(b13), C#m7, C#m/B, F#7/A# (for the third staff); and F#7/A#, A6, A6, Am6, Am6, E7M (for the fourth staff).

Fonte: próprio autor (2023)

3.8.1 Passagem cromática

Lubambo aplica notas de passagem cromática recorrentemente em seus solos. Em *My Future*, decidimos elencar um momento específico dessa aplicação. Os demais episódios desse elemento estarão em paralelo aos outros conceitos identificados no presente solo.

Na Figura 120, podemos perceber uma organização muito comum nos solos de músicos jazzísticos. A nota Si bemol conecta as notas Si natural e Lá natural, porém, a estrutura de quatro notas selecionada no retângulo vermelho é uma forma de conectar à nota G#, que pertence ao próximo acorde da progressão, sendo ele um D/E.

³⁶ Ouça a música completa. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=1Inthp_qZno>. Acesso em 13 de agosto de 2023.

Figura 120: nota de passagem no solo em “My Future”, no compasso 11, indo para G# (próximo compasso). Em 1:41 min



Fonte: próprio autor (2023)

Podemos notar a semelhança no trecho abaixo (Figura 121). Um solo de Lula Galvão em “Samba Novo”, onde dentro de uma estrutura cheia de notas cromáticas, há uma organização parecida (retângulo roxo) com a Figura 120 no solo de Lubambo.

Figura 121: improviso de Lula Galvão em “Samba Novo” (c. 6-8)



Fonte: POLO (2018, p. 73)

3.8.2 Aproximação cromática

No exemplo a seguir (Figura 122), há o foco nas notas do acorde (círculo azul), e apesar das notas em vermelho serem notas de aproximação cromática, elas também pertencem à escala do acorde cifrado (Mi Mixolídio).

Figura 122: nota de passagem nos círculos vermelhos no solo em “My Future”, compasso 12. Em 1:44 min



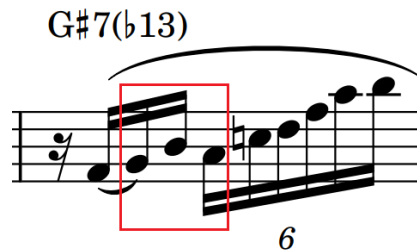
Fonte: próprio autor (2023)

3.8.3 Enclosures

Nas Figuras 123 e 124 temos a aplicação de estruturas similares ao que mencionamos no item 3.2 sobre *enclosures*, onde são movimentos que cercam a nota alvo. Nos exemplos

abaixo podemos perceber que suas estruturas são iguais as mencionadas por Baker (1987, p.7) como *deflection* e por Polo (2018, p. 67) e Mangueira (2006, p. 60) como apojeturas.

Figura 123: *enclosures* no solo em “My Future”, compasso 19. Em 2:00 min



Fonte: próprio autor (2023)

Figura 124: *enclosures* no solo em “My Future”, compassos 24 e 25. Em 2:12 min

Fonte: próprio autor (2023)

3.8.4 Arpejos

Aparentemente, na Figura 125, Lubambo aplica o arpejo de “E6” sobre o acorde cifrado (exceto pela nota Fá sustenido no fim do compasso 6). A aplicação de arpejos de outros acordes sobre o acorde cifrado é comum em improvisação jazzística. Nos solos anteriores pudemos perceber também esse tipo de aplicação. Além disso, os compassos 6 e 7 possuem notas pertencentes à escala Maior Natural de Lá, com a omissão do quarto grau.

Figura 125: arpejos de E6 sobre o acorde cifrado no solo em “My Future”, no compasso 6 e início do compasso 7. Em 1:31 min

Fonte: próprio autor (2023)

Em um solo de Amilton Godoy sobre “Garota de Ipanema”, há uma aplicação semelhante, onde o pianista toca sobreposições de terças a partir da terça do acorde cifrado, gerando o acorde de Am7 (Figura 126).

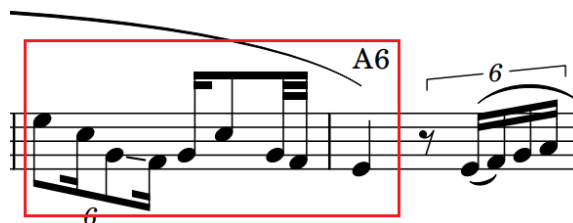
Figura 126: uso de arpejo no solo de Amilton Godoy sobre “Garota de Ipanema” (1995), c. 15, 1:23min



Fonte: FERNANDES (2021, p. 68)

Na Figura 127, temos um exemplo similar ao da Figura 125. O violonista aplica a escala Maior Natural de Lá sobre os acordes cifrados. No primeiro momento (círculo vermelho), ao que parece, há o foco nas notas da téttrade de A7M, em seguida, há a aplicação da escala em grau conjunto a partir da quinta.

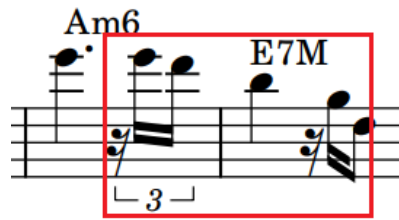
Figura 127: arpejo de A7M com notas da escala Maior Natural no solo em “My Future”, no compasso 14 e início do compasso 15. Em 1:48 min



Fonte: próprio autor (2023)

Nos compassos 10 e 11 na figura abaixo, o músico aplica notas do acorde E7M, seguindo a estrutura de 1-7M-5j-3-7M. Essa aplicação iniciou no compasso onde ainda havia o acorde de Am6. Nesse caso, podemos considerar que Lubambo antecipou as notas do supracitado arpejo (Figura 128).

Figura 128: arpejo de E7M sobre o acorde cifrado no solo em “My Future”, no compasso 9. Em 1:37 min



Fonte: FERNANDES (2021, p. 68)

No exemplo a seguir (Figura 129), há duas sequências de arpejos. A primeira, em quartas descendentes, levando em consideração que a nota Fá, é uma nota que não pertence a escala do acorde, sendo ela uma nona bemol. A segunda, em quintas aumentadas ascendentes, levando em consideração que a nota Sol natural, é uma nota de aproximação cromática para o Sol sustenido, ao mesmo tempo ela pode ser a nona aumentada do acorde cifrado.

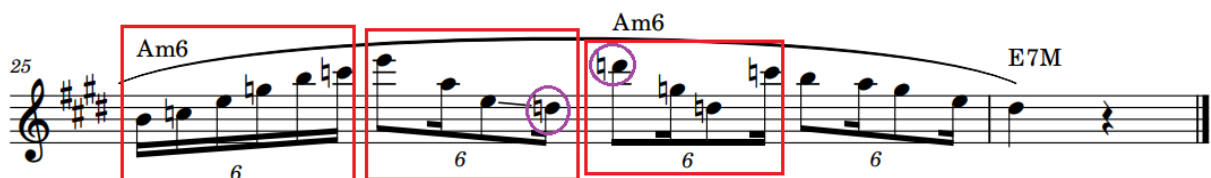
Figura 129: arpejo em quarta descendente com nona bemol e arpejo em quintas aumentadas ascendentes com passagem cromática, no solo em “My Future”, compasso 13. Em 1:46 min



Fonte: próprio autor (2023)

Na Figura 130, foram empregadas três sequências de arpejos. Na primeira, as notas presentes são do acorde de Am7(9). Na segunda, há uma organização de quartas descendentes que vão de Mi até o Ré natural, o que pode caracterizar um acorde de Dsus. Vale ressaltar que o Ré da segunda sequência também pode ser o início da terceira sequência de arpejos. Por fim, na terceira sequência, há o emprego dos graus 4-b7-4-b3 do acorde cifrado, e sua organização é similar à sequência anterior, com intervalos de quartas justas descendentes, (exceto pelo Dó natural).

Figura 130: arpejo de Am7(9), Dsus e graus 4-b7-4-b3 no solo em “My Future”, nos compassos 25 e 26. Em 2:12 min



Fonte: próprio autor (2023)

3.8.5 Improvisação escalar

Na Figura 131, podemos perceber o uso da escala Maior Natural de Mi sobre o acorde cifrado. No compasso 2, há a presença de intervalos distantes, e no compasso 3, há a presença de grau conjunto e tríade de Mi maior. Ao que tudo indica, Romero também não toca o quarto grau da escala, que por sua vez, pode ser considerada uma nota evitada.

Figura 131: improvisação escalar em Mi Maior Natural no solo em “My Future”, compassos 1 ao 3. Em 1:20 min



Fonte: próprio autor (2023)

No exemplo a seguir, podemos considerar que a escala para o acorde cifrado seria o modo Mixolídio. Na Figura 132, Lubambo toca notas pertencentes ao modo supracitado, omitindo sua terça.

Figura 132: improvisação escalar do Modo Mixolídio no solo em “My Future”, compassos 4 e 5. Em 1:26 min



Fonte: próprio autor (2023)

Ao que parece, na Figura 133, Lubambo emprega a escala Pentatônica Menor de Lá, com acréscimo da nona (nota Si Natural). Há também notas de aproximação cromática (círculo azul) e nota de passagem cromática (círculo verde). A primeira e segunda nota de aproximação cromática é a própria nota Si natural, que também poderíamos considerar como a nona da escala, como já citamos aqui. Podemos também considerar a nota Ré sustenido (nota de passagem no círculo verde) como uma nota pertencente à escala Pentatônica Blues Menor, onde há um cromatismo entre o quarto e quinto grau da escala.

Figura 133: improvisação escalar com Pentatônica Menor de Lá e Penta Blues Menor de Lá Menor no solo em “My Future”, compasso 16 e 17. Em 1:53 min



Fonte: próprio autor (2023)

No exemplo a seguir (Figura 134), há notas pertencentes à escala de Si Maior Natural, que por sinal é a escala que os acordes cifrados no compasso 20 sugerem. No mesmo compasso, Lubambo emprega notas, que em grande parte, estão em grau conjunto. No compasso 21 e 22, podemos perceber o emprego de arpejos em tríade, sendo eles a tríade de F#. Os arpejos estão organizados primeiramente em um movimento ascendente a partir da terça, até quinta uma oitava acima, em seguida um movimento descendente da quinta até a quinta uma oitava abaixo.

Figura 134: improvisação escalar Si Maior Natural e arpejos dos acordes cifrados no solo em “My Future”, nos compassos 21 e 22. De 2:01 à 2:08 min

Fonte: próprio autor (2023)

3.8.6 Considerações gerais sobre o solo

No presente solo, foi possível perceber cinco dos nove conceitos elencados no item 3.2, sendo eles notas de aproximação cromática, notas de passagem, *enclosures*, arpejos e improvisação escalar. Em comparação aos solos anteriores, houveram menor número de notas de passagem cromáticas e notas de aproximação cromática. Através da transcrição completa, é perceptível mais uma vez a presença de frases longas, e nesta performance, bem como em “Estamos Aí”, o fluxo do solo começou com poucas notas, aumentando-as gradativamente, aproximadamente a partir do compasso 11, e se mantendo nesse mesmo fluxo até o fim.

Ritmicamente, Lubambo aplicou, na maioria das vezes, semicolcheias, eventuais colcheias, tercinas e sextinas.

4. PRÁTICA DOS SOLOS E EXERCÍCIOS

Acreditamos que a partir da prática dos demais solos foi possível incorporar, em certa medida, padrões recorrentes no vocabulário improvisatório de Romero Lubambo. Entretanto, o presente capítulo objetiva relatar o processo de tal prática, além de sugerir exercícios de improvisação ao violão, com base nos dados coletados sobre o vocabulário improvisatório do violonista, visando também contribuir com o material de estudo sobre improvisação ao violão em música popular instrumental. Os solos foram transcritos na ordem em que se encontram nos subtópicos do capítulo 3, e foram praticados pelo autor também na mesma ordem.

Dito isso, todos os solos foram praticados com o seguinte processo: leitura compasso por compasso; prática de três a quatro compassos por vez; prática do solo completo; prática do solo completo com metrônomo; prática do solo completo com a música original. Todo o processo ocorreu dentro de cinco semanas, onde na primeira semana foi trabalhado o solo de *Mr. Jr*, na segunda *Estamos Aí*, na terceira *Vera Cruz* e nas duas últimas *Heaven Here*, *Toada* e *My Future*. Abaixo segue o link de duas *playlists* com as performances dos solos transcritos e doze exercícios de improvisação ao violão seguindo os moldes de Romero Lubambo, realizadas pelo autor da pesquisa:

Link dos seis solos: https://youtube.com/playlist?list=PLx5DR-kriHCOOrKiwLeq_c895yWeq6-TZ5&si=wrvdik4rJx0uCJCJ

Link dos doze exercícios: <https://youtube.com/playlist?list=PLx5DR-kriHCMIldQ30K9UfejuMiuKcqcQJ&si=QxODr3MGBJtzEtvE>

4.1 Exercícios com base no vocabulário improvisatório de Romero Lubambo

A proposta de todos os exercícios é ser um ponto de partida para a prática da improvisação seguindo os aspectos que Lubambo emprega em seus solos, segundo nossas análises. Ao observar os capítulos anteriores, é notável que o violonista utiliza uma gama de conceitos (elencados no item 3.2) contidos também nos exercícios propostos no presente capítulo.

4.1.1 Generalização harmônica

Através das transcrições, foi possível perceber que a generalização harmônica foi empregada em quatro solos. Houveram locais onde o músico aplicou tal recurso em paralelo à notas de passagem cromática e notas de aproximação cromática, em outros locais, a escala escolhida possuía algumas notas que não pertenciam a todos acordes da progressão. Por outro lado, em grande parte, o violonista utilizou uma escala onde todos os acordes da progressão a pertenciam. Desse modo, o primeiro exercício (Figura 135) abrange a generalização harmônica onde todas as notas são consonantes com os acordes da progressão. Já o segundo exercício (Figura 138), ao contrário, possui algumas notas que não são consonantes com todos os acordes. Na Figura 135, há a generalização harmônica pela escala Maior Natural de Dó sobre a progressão Dm7-G7-C7M, com uso constante dos ligados (*hammer-on* e *pull-off*).

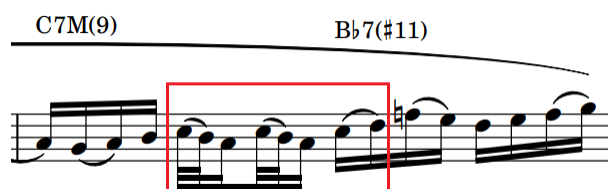
Figura 135: exercício 1 - generalização harmônica



Fonte: próprio autor (2024)

Podemos perceber a semelhança dos ligados do primeiro compasso da Figura 135 com o trecho selecionado do compasso 25 da Figura 136, no solo de Lubambo em “Mr.Jr”.

Figura 136: solo de Romero Lubambo em “Mr.Jr”, compasso 25. Em 3:16 min



Fonte: próprio autor (2023)

Outro episódio semelhante com o exercício mencionado acima (Figura 135), está selecionado nos compassos 31 e 32 da Figura 137, no solo em “Estamos Aí”, por mais que sejam acordes distintos e ligados descendentes (*pull-off*) em locais distintos.

Figura 137: solo de Romero Lubambo em “Estamos Aí”, compasso 31 e 32. Em 1:32 min

Fonte: próprio autor (2023)

No próximo exercício (Figura 138), é aplicado a escala Alterada de Mi sobre todos os acordes da progressão. Podemos notar que nos acordes Bm7(b5) e Am7, a maioria das notas do compasso pertencem paralelamente as tétrades dos acordes e à escala utilizada para generalização harmônica.

Figura 138: exercício 2 - generalização harmônica

Fonte: próprio autor (2024)

As células rítmicas e os ligados do trecho acima são similares ao da Figura 139, no solo em “Vera Cruz”, apesar também da progressão de acordes distinta do exercício 2 (Figura 138).

Figura 139: solo de Lubambo em “Vera Cruz”, compassos 4 ao 5. De 1:30 à 1:34 min

Fonte: próprio autor (2023)

4.1.2 Passagem cromática, aproximações cromáticas e enclosures

Também foi possível observar que notas de passagem e aproximações cromáticas são recorrentes nos solos de Lubambo. Seguindo a utilização desses elementos, veremos que o

exercício 3, exercício 4, exercício 5 e exercício 6 intercalam as formas distintas de aplicação. No exercício 3 (Figura 140), no compasso de Dm7, há o emprego de aproximação cromática para a fundamental do acorde, seguindo de notas de passagem cromáticas entre notas da téttrade e notas da escala aplicada, que no caso é Dó Maior Natural. Logo em seguida, temos a aplicação de terças paralelas em um movimento cromático descendente que se encerra com *enclosure* na nota Mi sobre o acorde de C7M.

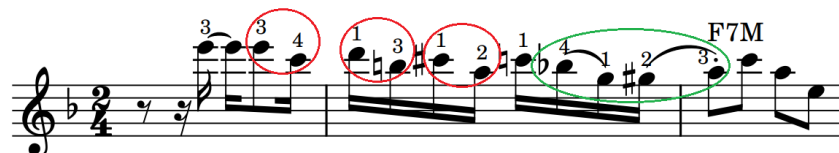
Figura 140: exercício 3 - notas de passagem e aproximação cromática, com terças paralelas e enclosure



Fonte: próprio autor (2024)

Nos compassos 1 e 2 (Figura 141) do solo do violonista em “Estamos Aí”, podemos perceber uma utilização similar de terças paralelas (círculos vermelhos) e *enclosure* (círculo verde). Nos compassos 18 e 19 (Figura 142) de “Toada” podemos ver que o músico também aplica *enclosure* para resolver na terça do acorde cifrado. No entanto, ambos os exemplos se assemelham com o exercício 3 (Figura 140).

Figura 141: intervalos de terças paralelas no solo de Lubambo em “Estamos Aí”, compassos 1 e 2. Em 1:08 min



Fonte: próprio autor (2023)

Figura 142: *enclosure* no solo de Lubambo em “Toada”, compassos 18 e 19. Em 3:50 min



Fonte: próprio autor (2023)

É comum encontrar nas transcrições dos solos de Lubambo notas aproximação cromática meio tom abaixo para notas do acorde. Por exemplo, se utilizarmos a tríade de Sol Maior, teremos as notas G-B-D, nesse caso aplicamos uma nota meio tom abaixo para cada

uma das citadas anteriormente, resultando em: F#->G - A#->B - C#->D. No exercício abaixo (Figura 143), aplicamos sempre uma nota a um tom e meio de distância de cada nota da tétrede cifrada.

Figura 143: exercício 4 - notas de aproximação e passagem cromática para notas do acorde cifrado



Fonte: próprio autor (2024)

Tal exercício é similar aos compassos 15 e 16 do solo de Lubambo em “*Mr. Jr*”, onde o violonista utiliza notas de aproximação cromática nas notas da tríade de C(5#) sobre o acorde cifrado Em7 (Figura 144). As notas em azul são as notas da tríade, e as notas que antecedem cada nota da tríade são as notas de passagem.

Figura 144: notas de aproximação cromática para a tríades de C(5#), no solo em “*Mr. Jr*”, nos compassos 15 e 16. De 2:57 à 3:03 min

Fonte: próprio autor (2023)

No próximo exercício (Figura 145), empregamos o uso de aproximações cromáticas e notas de passagem, que ocorreram também pelo uso de segundas paralelas. Empregamos também o uso de *enclosure*. Sobre o primeiro acorde, temos uma aproximação cromática para a fundamental, logo em seguida o uso de *enclosure* também para a fundamental do acorde cifrado. No compasso seguinte se inicia as segundas paralelas pela sétima do acorde até a b13. Logo após, temos o uso de *enclosure* sobre a nota D, seguido do arpejo de G7 encerrando com uma sequência de b9-1-b7 pra repousar na terça de C7M.

Figura 145: exercício 5 - notas de aproximação e passagem cromática, com segundas paralelas e *enclosure*



Fonte: próprio autor (2024)

Na Figura 146, trecho do solo do violonista em “*Mr.Jr*”, podemos perceber que é semelhante ao exercício acima. Nos compassos 16 e 17, o conjunto de notas Sol sustenido e Fá sustenido; Sol natural e Fá natural formam os intervalos de segundas paralelas. Como dito antes, esse recurso é similar às terças paralelas abordadas por Polo (2018, p.75). Além disso, no círculo vermelho encontra-se *enclosure*, que também está presente no exercício 5 (Figura 145).

Figura 146: uso de segundas paralelas e *enclosure* no solo em “*Mr.Jr*”, nos compassos 16 e 17. De 2:59 à 3:03 min



Fonte: próprio autor (2023)

No exercício a seguir (Figura 147), veremos uma frase com sextina sobre o acorde Bm7(b5) com uso de aproximações cromáticas e notas de passagem cromáticas. Posteriormente, no compasso 18, a nota Mi bemol como passagem cromática conectando Mi natural e Ré natural, com a mediação da nota Si entre elas. Essa estrutura é similar à escala Bebop Mixolídia. Em seguida, temos a aplicação da tríade de Mi maior sobre E7, até dar espaço às notas de passagem cromática que se direcionam para nota Dó natural, terça do último acorde da progressão.

Figura 147: exercício 6 - frase em sextina, tríade de Mi maior e notas de aproximação e passagem cromática



Fonte: próprio autor (2024)

Podemos perceber que o exercício da Figura 147 é similar aos exemplos retirados dos solos de Lubambo em “*My Future*”, “*Toada*” e “*Heaven Here*” (Figuras 148, 149 e 150). Na Figura 148, o músico executa uma frase em sextina com uma estrutura parecida. Na Figura 149, o arpejo em tríade é executado exatamente da mesma maneira que no exercício. E por fim, na Figura 150 temos a aplicação da escala Bebop Mixolídia sobre o acorde de A7, similar ao procedimento adotado sobre o acorde E7 no exercício acima.

Figura 148: frase em sextina no solo de Lubambo em “*My Future*”, compasso 16. Em 1:53 min



Fonte: próprio autor (2023)

Figura 149: frase em sextina no solo de Lubambo em “*Toada*”, compasso 7. De 3:14 à 3:17 min



Fonte: próprio autor (2023)

Figura 150: frase em sextina no solo de Lubambo em “*Heaven Here*”, compasso 6. Em 4:01 min



Fonte: próprio autor (2023)

4.1.3 Deslocamento métrico aliado a outros recursos

O deslocamento métrico esteve presente nos solos com músicas de andamento rápido. Através das transcrições foi possível perceber que o uso desse elemento ocorre aliado à campanelas, bloco de acordes, *ghost notes* e ligados. No sétimo exercício, temos o uso do deslocamento métrico e campanelas. Todas as notas que estão no deslocamento pertencem à escala de Dó maior natural (Figura 151).

Figura 151: exercício 7 - deslocamento métrico com campanelas

Fonte: próprio autor (2024)

Na Figura 152, o mesmo elemento é executado pelo violonista, porém na tonalidade de Mi menor. Podemos perceber a similaridade entre o exercício proposto e o trecho retirado de “*Mr. Jr*”.

Figura 152: campanelas com deslocamento métrico no solo de Lubambo em “*Mr. Jr*”, compasso 18. De 3:10 à 3:14 min

Fonte: próprio autor (2023)

No próximo exercício (Figura 153), o deslocamento métrico acontece sobre bloco de acordes aliado à *ghost notes* e ligados descendentes (ou *pull-off*).

Figura 153: exercício 8 - deslocamento métrico com bloco de acordes e *ghost notes*

Fonte: próprio autor (2024)

Apesar de ser uma progressão de acordes distinta da Figura 152, o exercício acima é parecido com o deslocamento métrico dos compassos 63 e 64 do solo de Lubambo em “*Estamos Aí*”. Na figura abaixo podemos comparar melhor.

Figura 154: deslocamento métrico aliado a blocos de acordes e *ghost notes* no solo de Lubambo em “Estamos Ai”, compassos 63 e 64. Em 1:57 à 1:59 min

The image shows a musical score for two staves. The first staff starts at measure 58 and ends at measure 63. The second staff starts at measure 64 and ends at measure 69. Chord symbols are placed above the notes. Red boxes highlight specific rhythmic patterns in measures 63 and 64, which are associated with 'ghost notes'.

Fonte: próprio autor (2023)

4.1.4 Célula rítmico-melódica aliada a outros recursos

No nono exercício (Figura 155), podemos notar que os recursos aliados à essas células rítmico-melódicas são arpejos em tríades maiores, começando a partir da tríade de F indo até a tríade de G#, rumo à nota Mi natural no próximo compasso. Logo em seguida, temos um deslocamento métrico sobre o acorde de E7, passando por notas da escala menor harmônica de Lá menor aliado à ligados descendentes (ou *pull-off*).

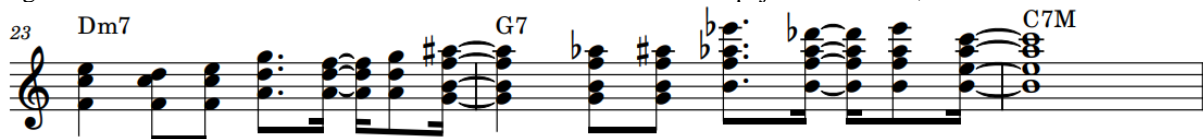
Figura 155: exercício 9 - célula rítmico-melódica aliada à arpejos em tríade, e deslocamento métrico

The image shows a musical score for a single staff starting at measure 26. The score includes chords Bm7(b5), E7, and Am7. The melody consists of arpeggiated triads and descending notes with pull-offs.

Fonte: próprio autor (2024)

Na Figura 156, podemos perceber nos compassos 30 e 31 que o trecho se assemelha com o que acontece no início do exercício, onde Lubambo emprega arpejos em tétrades, em cromatismo que vão de B7M(5#) até Db7M(5#). E na Figura 157, podemos perceber a similaridade entre o compasso 27 do exercício, onde o violonista aplica células rítmico-melódicas sobre o acorde de Em7M(9), Em7(9) e Em6(9) aliado à ligados descendentes.

Figura 158: exercício 10 - célula rítmico-melódica aliada à arpejos em tríade, e deslocamento métrico



Fonte: próprio autor (2024)

Uma estrutura similar está no compasso 59 ao 62 do solo em “Estamos Aí” (Figura 159). Podemos notar que o elemento é empregado em uma tonalidade distinta ao exercício acima.

Figura 159: célula rítmico-melódica por *Chord/Melody* no solo de Lubambo em “Estamos Aí”, compassos 59 ao 62. Em 1:53 à 1:56



Fonte: próprio autor (2023)

4.1.5 Arpejo

Nos próximos exercícios veremos duas aplicações de arpejos. No exercício abaixo (Figura 160), temos o exemplo sobre o acorde de G7, onde há no primeiro tempo o arpejo em tríade de E, e no segundo tempo o arpejo em tríade de Eb. Além disso, no primeiro compasso temos o uso de improvisação escalar, com a aplicação da escala Bebop Dórica de Ré e a nota Lá sustenido cumprindo a função de passagem cromática para Si natural no compasso 30.

Figura 160: exercício 11 - improvisação escalar de Ré Bebop Dórico, arpejos em tríade, e deslocamento métrico

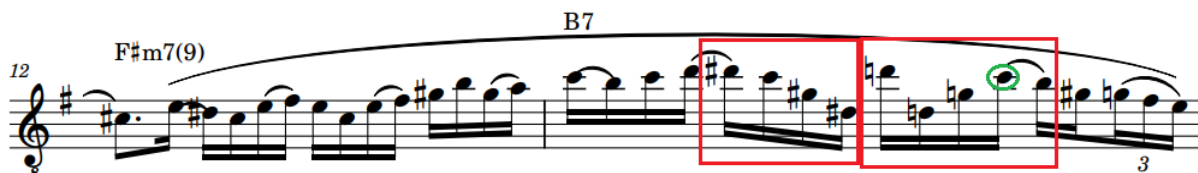


Fonte: próprio autor (2024)

Na Figura 161 e compasso 13, no solo em “Mr. Jr”, Lubambo emprega o arpejo em tríade de forma similar ao exercício da Figura 160. No primeiro arpejo temos a tríade de G#, no segundo, a tríade de G. A nota Dó circulada de verde gera a tensão b9 para o acorde cifrado e pode ser considerada uma nota de aproximação cromática para a fundamental do acorde.

Podemos também compreender esse trecho como uma sequência de tríades maiores executadas por cromatismo, em movimento descendente.

Figura 161: arpejos em tríades no solo de Lubambo em “Mr.Jr”, compassos 13. De 2:50 à 2:55 min



Fonte: próprio autor (2023)

No próximo exercício, temos o uso de arpejo com nona sobre o acorde Xm7. A Figura 162 nos mostra, além disso, há a aplicação de nota de passagem cromática finalizando com *enclosure* para a terça do acorde cifrado.

Figura 162: exercício 12 - arpejo com nona sobre acorde Xm7, notas de passagem cromática e *enclosure*



Fonte: próprio autor (2024)

No compasso 27 da Figura 163, Lubambo também emprega tal elemento no solo em “Estamos Aí”, onde o músico toca um arpejo de Gm7(9) sobre o acorde de Gm7.

Figura 163: arpejos em tríades no solo de Lubambo em “Estamos Aí”, compassos 27. Em 1:28 min



Fonte: próprio autor (2023)

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o presente trabalho, nosso objetivo central foi compreender os elementos musicais que Romero Lubambo emprega em seus solos improvisados visando incorporar e aplicar tais elementos em minhas performances, bem como contribuir com a linha de pesquisa em performance musical, com o foco em improvisação ao violão na música popular instrumental. Consideramos questões que vão desde a organização melódica de suas frases até questões que envolvem sua técnica e postura. Segundo entrevista concedida ao autor desta pesquisa (ANEXO D), Lubambo destaca que apesar de ter estudado violão clássico por cinco anos, não deixou de lado a prática em música popular, e isso contribuiu para o desenvolvimento de sua habilidade em improvisar. O violonista também relata que o período de estudo erudito possibilitou ter contato com repertórios que também o ajudaram a desenvolver suas capacidades técnicas. Além disso, segundo ele, fatores como o posicionamento da mão direita e a forma como o violonista cuida de suas unhas, bem como configurações específicas como o modelo de violão, encordoamento e distância entre as cordas e o traste do instrumento, contribuem para o som final de sua performance. Em contrapartida, o próprio músico ressalta que a forma como pensa a sonoridade do violão, não necessariamente depende de um instrumento específico, pois tal forma está, primeiramente, em sua mente, e o instrumento com suas especificidades ajudam no resultado final. É válido destacar, que uma das buscas de Lubambo também foi ter um som claro, limpo e robusto. Ademais, através das transcrições foi possível perceber que o violonista faz uso recorrente de ligados (*hammer-on* e *pull-off*), aliado à outros recursos, como as campanelas com deslocamento métrico em seu solo na música *Mr.Jr*, assim como durante suas frases melódicas convencionais de sua performance, porém essas, sem a presença de campanelas.

As análises dos seis solos improvisados pelo violonista revelam algumas características recorrentes em seu vocabulário improvisatório. Primeiramente, é evidente a sua agilidade e capacidade técnica, demonstradas por frases longas com poucas pausas e uso predominante de semicolcheias. Em músicas lentas, Lubambo eventualmente emprega variações como tercinas, colcheias e até sextinas. Seus solos possuem uma riqueza rítmica, que em grande parte ocorre por deslocamentos métricos, recorrentemente encontrados em músicas com andamento rápido. No aspecto melódico, Lubambo utiliza uma combinação de escalas e arpejos, incluindo aproximação cromática, notas de passagem cromática, *enclosures* e elementos idiomáticos do violão, como os ligados ascendentes e descendentes e o uso de cordas soltas. Lubambo mantém a mesma estrutura na maioria de seus solos, iniciando com poucas notas e gradativamente

aumenta até o ápice do solo, antes de diminuir novamente, dando a ideia de “entregar” o destaque para outro músico solar ou voltar a voz/melodia principal. Isso ocorre mesmo nos solos mais curtos, que inclusive possuem menor quantidade de conceitos elencados no item 3.2. Lubambo também emprega em suas performances precisão rítmica e uma abordagem melódica que incorpora tanto elementos idiomáticos do violão quanto conceitos advindos do *jazz*. Essas características se manifestam de maneira consistente, embora haja variações específicas em cada solo.

Foi possível perceber as diferenças entre os três solos em músicas rápidas “*Mr.Jr*”, “*Estamos Aí*” e “*Vera Cruz*” para os três solos em músicas lentas “*Heaven Here*”, “*Toada*” e “*My Future*”. Nos solos em músicas ágeis, começando por “*Mr.Jr*”, Lubambo aplicou os nove conceitos elencados no item 3.2. Em “*Estamos Aí*”, o único não empregado foram as campanelas. Em “*Vera Cruz*”, foram três conceitos não utilizados, sendo eles campanelas, arpejos e improvisação escalar. No geral, todos os três solos são densos, com poucas pausas e uso predominante de semicolcheias. Já nos solos em músicas lentas, de forma geral, podemos perceber menor quantidade de notas. Sobre os conceitos empregados aos solos, em “*Heaven Here*” houveram cinco, onde os únicos não aplicados foram campanelas, *enclosures* e deslocamento métrico. Em “*Toada*”, tivemos seis conceitos, onde os únicos não aplicados foram campanelas, generalização harmônica e deslocamento métrico. Por fim, em “*My Future*” houveram cinco conceitos, os que não foram aplicados são campanelas, generalização harmônica, célula rítmico-melódica e deslocamento métrico. Desse modo, podemos notar que Lubambo aplicou menos elementos nos solos em músicas lentas, em comparação com as três músicas de andamento rápido.

A última etapa de todo o processo ocorreu na produção de um recital (ANEXO E), onde busquei aplicar os elementos do vocabulário improvisatório de Lubambo. O repertório foi composto pelas seis músicas supracitadas onde os solos transcritos foram executados. Além disso, o repertório contou também com *standards* de *jazz*, como *Stella By Starlight*, onde elaborei um arranjo solo, e *standards* da MPB, como *Wave*, possibilitando aplicar os elementos do vocabulário improvisatório do violonista em músicas distintas das que tiveram os solos transcritos. Além disso, houve uma música que toquei contrabaixo, acompanhando e improvisando (pois também sou contrabaixista), de modo que, ao decorrer de toda a pesquisa, busquei também aplicar ao contrabaixo os elementos de improvisação encontrados do violonista, respeitando os limites que existem entre os dois instrumentos.

Como o foco do presente trabalho está sobre a atuação de Lubambo no âmbito de violão e seus solos improvisados nas seis músicas supracitadas, acreditamos que tal pesquisa servirá

de base para futuros trabalhos sobre o músico. Não foi possível elencar pontos importantes sobre suas performances no que tange sua maneira de acompanhar, forma de pensar os acordes, questões sobre como tocar determinados ritmos, etc. Além disso, Romero Lubambo também possui uma notória trajetória em guitarra elétrica, e fugiria do propósito da pesquisa abordar as nuances presentes em suas performances na guitarra.

REFERÊNCIAS

- AROM, Simha. *African Polyphony and Polyrhythm*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 1991. Book IV Theoretical Tools, The Question of Transcription, p. 169-176. 8 páginas.
- ALDWELL, Edward; SCHACHTER, Carl. *Harmony and Voice Leading*. Thomson Schirmer. Edition III. 2003. 638 páginas.
- BAKER, David. *How to play bebop vol. 1*. S.l.: Alfred Publishing Co., Inc., 1987.
- BRASILEIRA; Dicionário Cravo Albin da música. Romero Lubambo. **Dicionário MPB**. 2021. Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/artista/romero-lubambo/>> Acesso em: 20 de novembro de 2023.
- BRITO, Agnes Lázaro Santos de. **A técnica de palhetada sweep na guitarra e no violão: uma proposta progressiva de ensino e aprendizagem através de exercícios e composições**. Dissertação de mestrado - Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia. 2022.
- BOUNY, Elodie - Violonista de Formação Erudita e Violonista e Formação Popular: Investigando Diferenças na Educação Musical. 123p. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2012.
- CAMARGO, Guilherme. **A guitarra dos séculos XVII e XVIII em seus aspectos técnicos e estilístico-históricos através da tradução comentada e análise do Instruccion de Musica sobre la Guitarra Española de Gaspar Sanz, 1697**. Tese de Doutorado apresentada à Escola de Comunicações e Artes - ECA, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.
- CAVE, Music. Music Cave entrevista Romero Lubambo – parte 1. YouTube, 27 de janeiro de 2021. Disponível em: <https://musiccave.com.br/videos_music_cave/music-cave-entrevista-romero-lubambo-parte-1/>. Acesso em 13 de março de 2022.
- CAVE, Music. Music Cave entrevista Romero Lubambo – parte 2. YouTube, 3 de fevereiro de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oTCI3RhPT-s>> . Acesso em 13 de março de 2022.
- COKER, Jerry. *Elements of the Jazz Language for the developing improviser*. Miami: Warner Bros. Publications, 1991. 142 páginas.
- COLLURA, Turi. *Improvisação: práticas criativas para a composição melódica na música popular*. Vol 1. Vitória: Brasil, Univila, 2008. 123 páginas.
- CROOK, Hal. *How to Improvise – An Approach to Practicing Improvisation*. Rottenberg: Advance Music, 1991.
- DISCOGS. Trio Da Paz – Brasil From The Inside. **Discogs**. 2023. Disponível em: <https://www.discogs.com/pt_BR/release/11919485-Trio-Da-Paz-Brasil-From-The-Inside> Acesso em 13 de novembro de 2023.

FERNANDES, Carlos Henrique. **Estudos de improvisação ao vibrafone a partir de gravações do pianista Amilton Godoy: transcrições, adaptações e análises**. Dissertação de mestrado – Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 2021.

FILHO, Walter Nery. O estilo de improvisação de Kurt Rosenwinkel: Uma investigação analítica. Orientador: Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles. Monografia (Especialista em Linguagem e Estruturação Musical) - Faculdade de Música Carlos Gomes, São Paulo, 2008.

FINO, Biscoito. Edu Lobo, Romero Lubambo e Mauro Senise - "Toada" - Dos Navegantes. YouTube, 14 de março de 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=v0fCwSj7P4>>. Acesso em 17 de agosto de 2022.

FISHER, Jody. **Complete Jazz Guitar Method: Mastering Jazz Guitar--Chord/Melody, Book and CD**. Alfred Music Publishing, 1995.

FREITAS, José. Durval Ferreira - Batida Diferente - 2004 - Full Album. YouTube, 26 de novembro de 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kwc5WAo0QmU>>. Acesso em 17 de fevereiro de 2023.

GRIMES, David Robert. String theory-the physics of string-bending and other electric guitar techniques. PloS one, v. 9, n. 7, p. e102088, 2014.

GUALTERO SÁNCHEZ, Hugo Alejandro. **Interpretación del chord melody, arreglo e interpretación de cuatro melodías góspel en la guitarra eléctrica, a partir del análisis comparativo de la obra de Mateus Asato**. 2020.

GURGEL, Dani. Romero Lubambo - Da Pá Virada Ao Vivo - Estamos Aí. YouTube, 7 de fevereiro de 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gwhD-vCC11Y>>. Acesso em 23 de agosto de 2022.

HUGHES, Fred. The Jazz Pianist: Left Hand Voicings and Chord Theory. Los Angeles, California: Alfred Music, 2002.

LEITE, Luís. Improvisação ao violão na música instrumental contemporânea e a contribuição de Nelson Veras. Anais do III SIMPOM. p. 1106 a 1114. 2014.

LIEBMAN, David. A chromatic approach to jazz harmony and melody. 4. ed. Rottengurg: Advance Music, 2001.

LLANOS, Carlos Fernando Elías. **Nem erudito, nem popular: por uma identidade transitiva do violão brasileiro**. Tese de Doutorado. Escola de Comunicações e Artes de São Paulo. Universidade de São Paulo. São Paulo. 2018

LUBAMBO, Romero. Biography. 2022. Disponível em: <<https://www.romerolubambo.com/bio.html>> Acesso em Acesso em: 07 de abril de 2022.

MAKERS; The History. Dianne Reeves. **The History Makers**. 2016. Disponível em: <<https://www.thehistorymakers.org/biography/dianne-reeves>> Acesso em 13 de novembro de 2023.

MANGUEIRA, Bruno Rosas. **CONCEPÇÕES ESTILÍSTICAS DE HÉLIO DELMIRO: VIOLÃO E GUITARRA NA MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA**. Dissertação de Mestrado (Mestre em Música) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. 2006.

MARIANO, César Camargo. Mr. Jr. YouTube, 15 de julho de 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gwhD-vCC11Y>>. Acesso em 26 de janeiro 2022.

MÓDOLO, Parcival. Música “clássica”, música “erudita” ou música de “concerto”? **Música clássica para clássicos em cena**. Disponível em <https://direcaocultura.com.br/wp-content/uploads/2015/02/Musisca_Classica_para_Classicos_em_Cena.pdf> Acesso em 01 de janeiro de 2024.

MONTERO GUTIÉRREZ, Samuel Fernando. **Técnicas de arreglo y ejecución de la guitarra jazz de los años 50’ s, aplicadas al repertorio representativo del jazz y la música colombiana**. 2015.

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

NOGUEIRA, Gisela Gomes Pupo. **A viola com alma: uma construção simbólica**. Tese de Doutorado apresentada à Escola de Comunicações e Artes – ECA, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

OLIVEIRA, Lucas. Conheça o Trio da Paz: Grupo brasileiro indicado ao Grammy. **O Globo**, 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/musica/conheca-trio-da-paz-grupo-brasileiro-formado-em-ny-indicado-ao-grammy-20814927>>. Acesso em: 12 de novembro de 2023.

OROZCO, Marcelo. Astrud Gilberto (1940-2023), o rosto internacional da bossa nova. **Giz Brasil**. Disponível em: <<https://gizmodo.uol.com.br/astrud-gilberto-1940-2023-o-rosto-internacional-da-bossa-nova/>>. 20 de novembro de 2023.

PEREIRA, Marcelo Fernandes; GLOEDEN, Edelson. De maldito a erudito: caminhos do violão solista no Brasil. *Revista Composição UFMS*, n. 10, p. 68-91, 2012.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de C. “Brazilian Jazz and the Friction of Musicalities”. In: *Jazz Planet*, Atkins, Taylor (editor). Jackson: University Press of Mississippi, p. 41-58, 2003. Também publicado nas seguintes fontes: “Música Instrumental Brasileira e Fricção de Musicalidades” *Actas del II Congress Latinoamericano de Música Popular-IASPM*, Santiago de Chile, 1999 e *Antropologia em Primeira Mão*, n° 21, Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/UFSC, 1997.

PIRES, Aristoteles de Almeida. A sonoridade do violão na execução musical: um estudo sobre os seus aspectos formadores e análise de duas gravações das Quatro Peças Breves de Frank Martin. 2006.

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

RUMBOL, Paul. Vera Cruz – Trio da Paz. YouTube, 23 de agosto de 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MNmKmmKKuKs>>. Acesso em 13 de agosto de 2022.

RUSCH, SALLEY, and STOVER. Capturing of the ineffable: Three transcriptions of a jazz solo by Sonny Rollins. *A journal of the Society For Music Theory*. Volume 22, p. 1 - 20, 2016.

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

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

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

TEMA, Chico Pinheiro. My Future. YouTube, 13 de abril de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1Inthp_qZno> Acesso em 25 de setembro de 2023.

TEMA, Romero e Pamela. Heaven Here. Youtube, 10 de julho de 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8a7hofdxsyw>>. Acesso em 22 de agosto de 2022.

THOMAZ, Rafael. A Linguagem Musical e Violonística de Marco Pereira – Uma Simbiose 179 Criativa de Diferentes Vertentes. 166p. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2014. _____. O Violão Popular Brasileiro: Procurando Possíveis Definições. In: Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, 8. 2015, Curitiba. Anais do Evento. Curitiba: UNESPAR, 2015.

VANZELA, Alexander; DE OLIVEIRA, Leida Calegário; DE CARVALHO, Marivaldo Aparecido. Música, tecnologia e educação musical: a guitarra em foco. *Música em Perspectiva*, v. 9, n. 2, p. 3-6, 2016.

YANOW, Scott. Herbie Mann, Brazil, Bossa Nova & Blues. **Egroj World**. 2022. Disponível em <<https://egrojworld.blogspot.com/2019/05/herbie-mann-brazil-bossa-nova-blues.htm>> 20 de novembro de 2023.

REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES

BELO, Tabajara. **Ten Studies for Multi-Textural Improvisation on Unaccompanied Guitar**. University of Florida. 2021.

BOGDANOVIC, Dusan. Counterpoint for Guitar, With Improvisation in Renaissance Style and Study in Motivic Metamorphosis. Ancona: Berben Edizione Musicale, 1996.

TOWNER, Ralph. Improvisation and Performance Techniques for Classical and Acoustic Guitar. Springfield: 21st Century Book Productions, 1985.

ANEXO A – Transcrições

Mr. Jr

Solo executado por Romero Lubambo em Mr. Jr (Duo, 2002)
 Minutagem: 2'32" a 3'25"

♩ = 125

Em7 Em7 Em7

4 C7M(9) C7M(9) Em7

7 Em7 C7M(9) C7M(9) Bb7(#11)

10 Am7 Dsus Dsus F#m7(9)

13 B7 Em7

16

18

21

22 Em7 C7M(9)

25 C7M(9) Bb7(#11) Am7 Dsus

Estamos Aí

Solo executado por Romero (Sampa, 2017)
Minutagem: 1'08 a 2'08"

$\text{♩} = 152$

7 F7M Gm7 C7(9) F7M F7M

12 Gb7M Gb7M F7M Bm7(b5) E7 Am7

17 Bm7(b5) E7 Am7 Dm7 G7 C7M $\text{C}\#^\circ$ Dm7 G13

23 Gm7 C7 F7M Gm7 C7(9) F7M Gm/D C7

29 Bm7(b5) Bbm6 Am7(5\#) Ab7(\#11) Gm7 C9sus4 C7(b9)

34 Cm7 F7 Bm7(b5) Bbm6 Am7(5\#)

38 Ab7(\#11) Gm7 C9sus4 F7M

43 Gm7 C7 F7M Gm7 C7(9) F7M F7M

49 Gb7M Gb7M F7M Bm7(b5) E7 Am7 Bm7(b5) E7

Am7 Dm7 G7 $\text{C7M C}\#^\circ$ Dm7 G13 Gm7 C7 F7M

2

56 Gm7 C7(9) F7M Gm/D C7 Bm7(b5) Bbm6 Am7(5#)

62 Ab7(#11) Gm7 C9sus4 C7(b9) Cm7 F7 Bm7(b5)

68 Bbm6 Am7(5#) Ab7(#11) Gm7 C9sus4 F7M

74 Gm7 C7(9) F7M

Vera Cruz

Solo executado por Romero Lubambo (Trio da Paz, 1992, Brasil From The Inside)
Minutagem: 1'26" a 2'10"

$\text{♩} = 152$

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 152. The score consists of ten staves of music, with measure numbers 5, 9, 11, 14, 17, 19, 21, 24, and 27 indicated at the beginning of their respective staves. The chords are: Em7(9), Em6(9), Em7M(9), C7M(9), Bm7(9), Am7(9), Abm7(9), G7(13), Em7(9), Em6(9), Em7M(9), Em7(9), Em7M(9), Em6(9), Em7(9), C7M(9), Bm7(9), Am7(9), Am7(9), Abm7(9), G7(13), C7M(9), Bm7(9), and Em7(9). The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and triplets. Some notes are circled, and there are several slurs and accents throughout the piece.

Hiago Fernandes

Heaven Here

Solo executado por Romero Lubambo e Pamela Driggs (Heaven Here, 2004)

Minutagem: 3'46" a 4'30"

$\text{♩} = 90$

4

7

10

12

15

Toada

Solo executado por Romero Lubambo (Dos Navegantes, 2017)
Minutagem: 2'54" a 3'52"

$\text{♩} = 75$

Chords and markings in the score:

- 1: Dsus9(#5), D(6/9), E/D
- 4: D(6/9)
- 5: Dsus9(#5), D(6/9)
- 7: E/D, D(6/9)
- 9: Am7, Gm7(9)
- 11: F#m7(9), Em7(9)
- 13: D7M(#11), Gm7(9) ^{1/2}
- 15: F#m7(9), Em7(9)
- 17: D7M(#11), Dsus9(#5), A7(b13), D(6/9)

Hiago Fernandes

My Future

Solo executado por Romero Lubambo (Two Brothers, 2023)

Minutagem: 1'20" a 2'18"

$\text{♩} = 53$

Chords and techniques shown in the score:

- Staff 1: E7M, E7M, D/E, D/E
- Staff 2: A6, A6, Am6, Am6, E7M, E7M
- Staff 3: D/E, D/E, A6
- Staff 4: Am6, Am6, G#(4/b9), G#7(b13)
- Staff 5: C#m7, C#m/B, F#7/A#, F#7/A#, A6, A6
- Staff 6: Am6, Am6, E7M

ANEXO B – Exercícios

Exercício 1 - generalização harmônica

4/4 Dm7 G7 C7M

Exercício 2 - generalização harmônica

4 Bm7(b5) E7 Am7

Exercício 3 - notas de passagem e aproximação cromática, com terças paralelas e *enclosure*

7 Dm7 G7 C7M

Exercício 4 - notas de aproximação e passagem cromática para notas do acorde cifrado

10 Bm7(b5) E7 Am7

Exercício 5 - notas de aproximação e passagem cromática, com segundas paralelas e *enclosure*

14 Dm7 G7 C7M

Exercício 6 - frase em sextina, tríade de Mi maior e notas de aproximação e passagem cromática

17 Bm7(b5) E7 Am7

Exercício 7 - deslocamento métrico com campanelas

20 Dm7 G7 C7M

Exercício 8 - deslocamento métrico com bloco de acordes e *ghost notes*

37 Dm7 G7 C7M

Exercício 9 - célula rítmico-melódica aliada à arpejos em tríade, e deslocamento métrico

26 Bm7(b5) E7 Am7

Exercício 10 - célula rítmico-melódica aliada à arpejos em tríade, e deslocamento métrico

23 Dm7 G7 C7M

Exercício 11 - improvisação escalar de Ré Bebop Dórico, arpejos em tríade, e deslocamento métrico

29 Dm7 G7 C7M

Exercício 12 - arpejo com nona sobre acorde Xm7 e notas de passagem cromática

32 Dm7 G7

ANEXO C – Discografias

Two Brothers, Chico Pinheiro, Romero Lubambo, 2023, Sunnyside Communications.

1. Aquele Um
2. Samba E Amor
3. Windmills Of Your Mind
4. Red Blouse
5. Waltz For Debby
6. Wave
7. Send One Your Love
8. My Future
9. For No One
10. Morro Dois Irmãos
11. Sally's Tomato
12. Unti
13. You Must Believe In Spring
14. Beauty And The Beast

At Play, Romero Lubambo, Hélio Alvez, Reuben Rogers e Edu Ribeiro, 2020, Broken Symmetries.

1. Bala Com Bala
2. Amazon River
3. Pro Romero
4. It's Clear
5. Re: Joyce
6. Cebola No Frevo
7. Trilhos Urbanos
8. Bebe
9. Na Calada Do Dia

Sampa, Romero Lubambo Trio, Sidiel Vieira, Thiago Rabello, 2017, Sunnyside.

1. Gostoso Demais
2. Estamos Aí
3. Contrato de Separação
4. New Slash Blues
5. Paquito In Bremen (For Paquito D'Rivera)
6. P'ro Flavio (For My Father)
7. Nature's Beauty
8. Dipper Mouth
9. Luisa (For My Daughter)
10. For Donato (For João Donato)

11. Song For Kaya

Quase Memória, Romero Lubambo, Edu Lobo e Mauro Senise, 2019, Biscoito Fino.

1. O Dono Do Lugar
2. Terra Do Nunca
3. As Mesmas Histórias
4. Lábia
5. Rosinha
6. Branca Dia
7. Canudos
8. Peregrina
9. Senhora Do Rio
10. Silêncio

Por causa de você, Jovino Santos Neto Quinteto Featuring Maucha Adnet And Romero Lubambo, 2018, Adventury Music.

1. Surfboard
2. A Felicidade = Happiness
3. Águas de Março = Waters Of March
4. Chovendo Na Roseira = Double Rainbow
5. Por Causa de Você = Because Of You
6. Retrato Em Branco E Preto = Portrait In White And Black
7. Samba de Uma Nota Só = One Note Samba
8. Wave
9. As Praias Desertas = The Desert Beaches
10. Garota de Ipanema = Girl From Ipanema

Dos navegantes, Romero Lubambo, Edu Lobo e Mauro Senise, 2017, Biscoito Fino, CD.

1. A Morte do Zambi
2. Toada
3. Valsa Brasileira
4. Na Ilha de Lia, No Barco de Rosa
5. Valsa Dos Clowns
6. Gingado Dobrado
7. Cidade Nova
8. Dos Navegantes
9. Considerando
10. O Circo Místico
11. Noturna

Todo Sentimento – Romero Lubambo e Mauro Senise, 2016, Fina Flor, CD.

1. Lukinha
2. Chora, Baião
3. Da Cor Do Pecado
4. Candeias
5. Saudade Do Rio
6. Linda Flor
7. Pro Raphael
8. Always And Forever
9. Só Me Fez Bem
10. Dona Teca Ganhou Asas
11. O Império Contra Ataca
12. Todo O Sentimento

Setembro - A Brazilian Under The Jazz Influence, Romero Lubambo, 2015, Sunnyside Records.

1. Influência Do Jazz (Under The Jazz Influence)
2. Darn That Dream
3. Meditação
4. Joana Francesca
5. Muriqui
6. Setembro
7. All The Things You Are
8. Nira
9. Lukinha
10. Love Letters
11. Days Of Wine And Roses
12. Preciso Aprender A Ser Só

Só: Brazilian Essence, Romero Lubambo, 2014, Sunnyside.

1. Aquarela Do Brasil
2. Brigas Nunca Mais
3. Paquito In Bremen
4. Pedra Bonita
5. Você E Eu
6. Song For Kaya
7. Coisa Mais Linda
8. Insensatez
9. Samambaia
10. By The Stream
11. A Felicidade
12. Laura

Softly, Romero Lubambo, 2006, MAZZJAZZ.

1. Vitoriosa
2. Just The Two Of Us
3. Nature's Beauty
4. Ingênuo
5. Vieste
6. Fly So High
7. In The Wee Small Hours of the Morning
8. Heaven Here
9. Comin' Home Baby
10. I Fall in Love Too Easily
11. By The Stream
12. Pamela Elaine
13. Happy Madness
14. Time After Time

Heaven Here, Romero Lubambo e Pamela Driggs, 2004, Aosis.

1. The Ducks
2. You Want
3. Don't Know Why
4. Angel
5. Doesn't Really Matter
6. I Just Can't Stop Loving You
7. Café
8. Heaven Here
9. Lukinha
10. Where In The World
11. Fly So High
12. Deixa (Let Me)

Live In Europe, Romero Lubambo e Lica Cecato, 2003, Seven Music.

1. A Rã
2. Favela
3. Café
4. Rock-Dog/Rockao
5. Adolescempre
6. Besame Mucho
7. Danço Samba
8. Acelerou
9. Autumn Leaves
10. Hoje Eu Quero Sair Só

11. Balanço Zona Sul

Brazilian Routes, 2002, Aosis, CD.

1. Love For Sale
2. Pamela Elaine
3. Route 66
4. Que É Amar
5. Sally's Tomato
6. Correnteza
7. Luisa

Duo, César Camargo Mariano e Romero Lubambo, 2002, Trama, CD.

1. Samba Dobrado
2. Choro #7
3. Joy Spring
4. Mr. Jr.
5. Era Bom
6. O Que É, O Que É
7. Fotografia
8. Short Cut
9. April Child
10. Wave

Rio De Janeiro Underground, Romero Lubambo, Herbie Mann & Ivan Lins, 2002.

1. She Walks This Earth
2. Easy Going
3. Rio De Janeiro Underground
4. For Donato
5. Aparecida
6. Cornfield
7. Dipper Mouth
8. Estrela Guia
9. Sweeping The Chimney
10. Leblon
11. Avenida Central
12. Nira

Rio Wave, Brazilian Nights (2) Featuring Romero Lubambo, 2002.

1. Rio Wave
2. Mairzy Doats

3. From Brooklyn To Brazil
4. It's You
5. Salt Song
6. Triste
7. Boa Vista Drive
8. Jobimiana
9. Bahia
10. By The Stream
11. On The Edge

Love dance, 2000, Aosis/JVC, CD.

1. By The Brook
2. Nos
3. Valencia I
4. Love Dance
5. The Look Of Love
6. Re:Joyce

Lubambo, 1999, Avan, CD.

1. Bachiao
2. Pro Flavio
3. Ceero
4. By The Brook
5. Nira
6. Trio Da Paz
7. Theme #1
8. Batida Diferente
9. Pamela Elaine
10. For Raphael
11. Magalha Blues
12. Valencia 1

Partido Out, Trio da Paz, 1998, Malandro, Records, CD.

1. Melancia (Watermelon)
2. P'ro Flavio (For Flavio)
3. Luisa
4. Paraty
5. Rosa
6. Bachião
7. Song For Kaya
8. Espanha (Spain)

9. Trio Da Paz
10. Partido Out

Paraty, Romero Lubambo & Mauro Senise, 1997, Perfil Musical, CD.

1. Pro Flavio
2. Fotografia
3. O Barquinho
4. O Ovo
5. Tarde
6. Influência Do Jazz
7. Canção Para Kaya
8. Inútil Paisagem
9. Paraty
10. Beatriz

Black Orpheus, Trio da Paz, 1995, Kokopelli Records, CD.

1. A Felicidade
2. Frevo
3. A Felicidade
4. Manhã de Carnaval (Vocal)
5. O Nosso Amor
6. Chão de Estrelas
7. Samba de Orfeu
8. Dona Maria
9. A Felicidade (Vocal)
10. Manhã de Carnaval
11. Namacumba
12. Hugs & Kisses
13. Samba de Orfeu (Vocal)

Coisa fina, Leny Andrade & Romero Lubambo, 1994, Perfil Musical, CD.

1. Só Danço Samba
2. Embola Bola
3. Lá Vem Samba
4. Essa Maré
5. Esses Moços
6. Olha
7. Samba de Uma Nota Só
8. Saudades Da Guanabara
9. Samba Tempo
10. Muito Obrigado

11. Cabrocha Da Mangueira
12. Nostalgia Da Bossa

Two, Romero Lubambo & Weber Drummond, 1994, GSP, CD.

1. P'ro Flavio
2. No Such Thing As Allow Me
3. Pamela Jane
4. Maracatu
5. Desafinado
6. The Couch Of Eternity
7. The Folders And The Revelation
8. Song For Kaya
9. Santa Teresa
10. There's No Greater Love
11. Arioso

Face to face, Romero Lubambo & Weber Drummond, 1993, GSP, CD.

1. Toucan's Dance
2. The Joy Of A Pie
3. 48th Street Baião
4. Frevo
5. Camila
6. Fique Quietos Seu
7. Orange Tango
8. Saudades De Queluz
9. Frevo Camarada
10. Trezininho Do Caipira

Shades Of Rio, Romero Lubambo & Raphael Rabello, 1993, Chesky Records.

1. Melancia
2. Crab Peddler
3. Partners
4. Barbara's Theme
5. Apanhei-Te Cavaquinho
6. Lamentos
7. Tristeza De Nós Dois
8. Estudo #1
9. Brasileirinho
10. Brigas Nunca Mais
11. Modulando
12. Na Baixa Do Sapateiro

Infinite love, Gil Goldstein & Romero Lubambo, 1993 Big World, CD.

1. My Foolish Heart
2. Luisa
3. The Phoenicians
4. White And Black
5. Valentine's Day
6. Correnteza
7. Segura Ele
8. Infinite Love
9. Jeca's Baião
10. Amazon River

Brasil from the inside, Trio da Paz, 1992, Concord, Jazz, CD.

1. Pedra Bonita
2. Keep The Spirits Singing
3. Aquarela Do Brasil
4. Vera Cruz
5. This Is For Luisa
6. Jeca's Baião
7. Forgive Me
8. Trio Da Paz
9. Cor Do Pecado
10. Manhattan Style
11. Vera Cruz (Reprise)
12. Festa De São João

The Tangos And Dances, David Chesky With Romero Lubambo, 1992, Chesky Records.

1. Dance No. 3
2. Tango No. 2
3. Dance No. 4
4. Chorinho No. 19
5. Dance No. 1
6. Chorinho No. 7
7. Dance No. 2
8. Tango No. 1
9. Chorinho No. 18
10. Dance No. 5

The New York Chorinhos, David Chesky With Romero Lubambo, 1990, Chesky Records.

1. Chorinho No. 4 "Washington Heights"
2. Chorinho No. 2 "Brooklyn Bridge"
3. Chorinho No. 3 "Sheep Meadow"
4. Chorinho No. 13 "Latin Fugue"
5. Chorinho No. 5 "Sutton Place"
6. Chorinho No. 10 "Soho Waltz"
7. Chorinho No. 15 "Summer Days"
8. Chorinho No. 12 "Park Avenue"
9. Chorinho No. 14 "Hudson Street"
10. Chorinho No. 17 "Times Square"
11. Chorinho No. 8 "Manhattan"
12. Chorinho No. 1 "New York"
13. Chorinho No. 6 "Broadway"
14. Chorinho No. 9 "Madison Avenue"
15. Chorinho No. 11 "Columbus Avenue"
16. Chorinho No. 16 "The Boat Pond"

Autonomia, Rildo Hora\ & Romero Lubambo, 1990, Vision Music, CD.

1. Sampa
2. Beijo Partido
3. Ligia
4. Folhas Secas
5. De Frente Pro Crime
6. Autonomia
7. Da Cor Do Pecado
8. De Conversa Em Conversa
9. Visgo De Jaca
10. Calango Vascaíno

ANEXO D – Entrevista

Entrevista com Romero Lubambo

H- Então vamos lá. Muito obrigado por aceitar realizar a entrevista. Estou super feliz e empolgado! **R-** Maravilha, Hiago! Vai ser demais! Vamos nessa. **H-** Como eu estava dizendo, uma das coisas que me chamam atenção nas suas improvisações são aqueles deslocamentos métricos aliado às campanelas. Isso aqui, né? (exemplo dado ao violão). **R-** É isso aí, isso aí, isso aí eu nunca vi ninguém fazer antes de mim, isso aí. É, né? Nunca vi. É a coisa do deslocamento métrico. É muito legal algo desse... nesse sentido assim, né? É como... como... como o Cristóvão Bastos falou... você sabe quem é o Cristóvão Bastos? **H-** Deixa eu ver aqui. Não sei. **R-** Não, ele é um. Ele é da antiga. Ele trabalha com todo mundo, com o Edu lobo, inclusive naquele disco que você viu do Edu, ele tá lá tocando uma música também. **H-** Que legal. **R-** Ele... ele fez...ele fez... ele faz arranjo pra todo mundo no Brasil há muitos anos, né? O Cristóvão. Ele falou “Romero, esse tipo de intervalo, né, que tem a quinta, tem a quarta, não sei o que... isso nunca vai sair de moda. Isso sempre vai funcionar”. E é o que é isso aí que você tá... você me mostrou, né? Esse... esse *lick* que eu faço aí de vez em quando. **H-** Tem alguns padrões assim que é depois, né? De ter escutado você bastante e tudo mais. A gente acaba percebendo, né? Algumas coisas que, eu acho que isso pode ser a característica e tal. E tem a coisa do som que eu percebo na sua maneira de tocar, né? Aquela... é aquela mão de violonista, assim, parruda, né? Assim, uma mão mais forte e tal. **R-** É, eu tenho um som forte de violão, eu, quis ter isso, eu trabalhei pra isso e, eu estudei música, eu nunca estudei música popular, eu nunca estudei isso, nunca estudei improvisação, nunca fui à escola, nunca tive professor, mas isso tudo eu aprendi comigo mesmo. Eu vou te explicar tudo como, mas, eu fui à escola de música clássica porque minha mãe pediu pra eu ir “ah, você... é legal você ir, porque vai, você vai aprender a ler melhor, não sei o que”. E realmente foi bom. Eu fiquei cinco anos ali. No Rio de Janeiro, na escola de música Villa-Lobos, hoje mudou o nome, não é isso que eu lembro. Antigamente era Instituto Villa-Lobos, quando eu fui. Agora é, eu acho que a Escola de Música Villa-Lobos, mas isso eu estou falando. Eu tinha dezessete anos quando eu fui lá. É... dezessete anos, foi 1972 que eu fui estudar lá. Quer dizer, eu estou falando mais de cinquenta anos atrás, né? Pois é... é... é um... é uma quantidade. Eu tive um professor lá só, o Nilton Rodrigues. E ele foi o único cara que eu estudei. Foi engraçado. Eu posso ficar falando e você depois pega? **H-** Aí depois eu vou, vou seguir um pouco mais do que está a estrutura. **R-** Não é melhor você voltar e você começar a perguntar? **H-** Mas você estava me falando de algo muito importante. Pode... pode... pode concluir. A questão do Nilton. **R-** O Nilton, o Nilton Rodrigues. Isso. Mas quando eu peguei isso aí foi de a escola de música clássica. Quando eu fui pra ele, eu já tinha dezessete anos. Eu comecei com treze, eu já tocava com quatorze. Eu comecei a tocar em baile. Meu tio, um tio que até hoje, graças a Deus, está vivo, toca bem piano, canta bem, compõe muito bem lá no Rio. E ele já tinha uma banda já de baile, né? Antigamente tinha banda de baile de festas, e eu comecei com quatorze anos nessa banda. E você na banda, você tem que tocar tudo, né? Você tem que tocar bossa nova, você tem que tocar rumba, você tem que tocar bolero, você tem que tocar *rock*, você tem que tocar Beatles, *pop music*, você tem que tocar tudo. E eu tocava tudo, e eu estudava em casa, já com... com os discos, ficava escutando aquelas gravações. Como é que esses caras conseguem fazer isso? Ninguém me explicou como é que fazia a improvisação. Ninguém, nunca. Eu... eu... fui escutar os discos, né? E aí ouvindo também no... durante essa banda que a gente tocava, tinha caras mais velhos. Os caras mais velhos sabiam mais do que eu, claro, né? E aí eu ficava escutando, como é que esse cara tocava? E foi assim que eu fui aprendendo. Quando eu cheguei na Escola de Música Villa-Lobos, Instituto Villa-Lobos, naquela época, foi o professor, primeira coisa que ele falou no primeiro dia, falou o seguinte “olha, eu te dou aula, mas você tem que parar com tudo que você está

fazendo até agora e tocar isso aqui”, que era música clássica. “A gente vai mudar a posição do violão... a gente vai tocar o violão na perna esquerda. Vai botar um banquinho. A sua posição da mão vai... em vez de ser assim, vai ser assim”. E eu falei “claro, professor!”, mas claro que eu nunca parei nada. Não tem como, né? Em casa eu fui tocar *jazz*, em casa fui tocar Jimi Hendrix, sei lá, é e... aí... Mas foi isso. Mas esse professor, e até é bom parar de falar porque tem... por exemplo, tem uma pergunta lá que você fala que você perguntou sobre negócio de apoio. Tocar sem apoio, tocar com apoio, é isso. Então esse cara, esse Nilton Rodrigues, me explicou... por causa dele, talvez, eu toco sem apoio. Essa... tudo sem apoio. Eu nunca... nunca aprendi a tocar apoiado assim, né? É sempre sem apoio, porque na época ele me explicou “Romero, é melhor você tocar sem apoio, porque tem duas técnicas, mas sem apoio você consegue tocar uma nota e deixar as outras soando. Se você apoia, você já mata o som da outra corda”. Pois é isso que ele me explicou na época. E eu comecei a estudar assim, né? E tirar o som assim, então eu... tem músicas clássicas que você tem que deixar soando umas coisas e tocar frases e outras cordas e as outras cordas ficarem soando e o... ou então a melodia no baixo. Tem que tocar o baixo mais forte. Tem muita coisa, né? Mas eu nunca, no caso, eu nunca parei de tocar música popular, nem *jazz*, nem *rock*, nem... sempre toquei guitarra elétrica e violão... violão... mais em casa. **H-** Entendi. Te interrompendo, começou com a guitarra? **R-** Não, não, não. Eu comecei com o violão em casa, porque tinha um tio meu, um tio meu. O tio Magalha, que é um tio mais velho do que esse da banda. Era um outro tio. A minha família inteira, todo mundo tocava alguma coisa... cantava. **H-** É Itamar, não é isso? **R-** Ilvamar. Ilvamar. **H-** Isso, isso, isso. É que eu fiz uma pesquisa assim há muito tempo e não consegui gravar o nome exatamente. **R-** Sem problemas. Os quatro filhos da minha avó, né? Minha mãe que é Ilvanira. O irmão dela mais novo é Ilvamar, que é esse aí. Depois tinha a Ilva, que era mais velha e tinha a Ilvanir. E é o Magalha que a gente chama de Magalha por causa do Magalhães. Meu nome é Magalhães, né? Então eu tinha o Magalha que tocava lá em casa, o violão, e eu via ele tocar. Eu vi. Eu nunca... ele nunca me ensinou, mas ele tocava lá em casa, ele tocava Jhonny Alf, tocava Jobim. Aí tocava muita seresta da antiga, né? Dos anos 40/50, que são lindas, tem cada coisa maravilhosa. E eu ouvi ele tocar Baden Powell e eu ouvi ele tocar e cantar. Tinha uma voz muito bonita. E aí um dia eu peguei o violão e toquei, eu não aprendi a tocar, eu toquei uma música. Primeira coisa que eu fiz no violão foi tocar uma música. Aqueles acordes “ah, meu amor, não vai embora. Vem a vida como chora”. Eu toquei essas... esses três acordes aí porque eu vi ele tanto fazer que um dia eu peguei e fiz. Então o primeiro instrumento, bem, primeiro foi o violão em casa. Aí um dia que meu pai viu que eu estava tocando bem, meu tio me levava para serestas. Eu detestava ali as serestas porque... porque todo mundo bebia, eu nunca bebi na vida, eu detestava esse negócio de bar, mas meu tio me levava porque ele... ele era muito fã meu. E cadê meu sobrinho com treze anos tocando, vem ele tocar. Sabe aquela coisa, né? Coruja, né? Então quer dizer, eu adorava ele, eu só não gostava do ambiente. Do ambiente. Sim, eu nunca bebi, nunca, nunca. Até bem velho. E aí então, quando meu pai viu que... quando meu pai viu que eu estava tocando bem violão, que eu estava muito interessado e eu tocava com as meninas lá da rua, elas cantavam, a gente fazia... sabe aquelas coisas serestas ali na rua? E o Brasil sempre teve muita música boa, né? Você sempre pode sentar com o violão e ficar a noite inteira tocando coisa boa. Porque o Brasil tem música boa há muitos anos, né? Muito antes do que... do que eu comecei a tocar. E aí quando meu pai viu que eu estava fazendo isso tudo e ele... ele chegou um dia com... com uma guitarra e um amplificador na minha casa, né? Ele... a gente tinha comentado e tudo. Aí ele chegou com uma guitarra que era uma cópia da... da guitarra que eu tenho aqui até hoje. É uma *Fender Stratocaster*, mas ele na época não foi uma *Fender Stratocaster*. Na época foi uma Giannini cópia da *Fender Stratocaster*, né? Eu não me lembro qual era o modelo, mas ele chegou com essa guitarra e o amplificador pequenininho assim, e chegou lá e pronto. Aí eu fiquei. Com o violão e a guitarra elétrica, eu comecei a tocar o violão com a mão. Como eu sempre toquei, e a guitarra elétrica comecei a tocar de paleta. E a guitarra elétrica era o instrumento que eu que eu usava para fazer as festas, né? Com quatorze anos de idade eu comecei a fazer as festas e bailes e não sei o que, na banda com guitarra elétrica, porque era

difícil você tocar violão numa banda, né? Com bateria. Naquela época era muito difícil. Hoje em dia eu faço, porque hoje em dia tem captadores bons, amplificadores bons. Naquela época não. Era guitarra elétrica mesmo, então eu comecei a trabalhar com guitarra elétrica direto, né? Sempre no palco era guitarra elétrica e em casa tocava violão com uma outra técnica. Era minha técnica de mão direita, né? E você quer perguntar mais alguma coisa ou continuo falando? **H-** Pode, pode ir. Eu acho que tem... tem... tem mais coisas para você concluir aí, nesse, nesse caminho aí. **R-** Aí ficou, porque ao mesmo tempo que eu estudava, por exemplo, peguei... pegava Baden Powell, estudava Baden Powell, ficava tentando entender o que ele tocava. Aí, ao mesmo tempo, eu vinha pro *jazz*, Wes Montgomery, George Benson e era difícil. Você não, talvez você nem entenda isso. Você é muito novo, mas era muito difícil conseguir as... as... as... os álbuns, né? Os LPs. Eram os LPs que eu queria, eram importados, eram caríssimos e difícil de achar. Hoje em dia você aperta o botão tá na internet, de graça. Não é... não era assim. Lá era difícil, então eu pegava um álbum, um LP, e aquilo ali a gente ficava naquele LP, ia *deep*, ia profundamente naquilo ali, tentava aprender tudo que fosse possível daquele disco, né? E, foi assim que eu fui aprendendo. Ao mesmo tempo que eu ouvia Baden Powell, eu ouvia a música clássica, claro que eu gostava também. Minha mãe ouvia em casa, música clássica. Aí eu comecei a estudar, por exemplo, ouvir Jimi Hendrix, ouvir o Wes Montgomery, como eu te falei do *jazz*, e tudo quer dizer, a música para mim virou, virou uma coisa, uma coisa só. Aí começou a pintar aquelas... aquelas bandas que... que eram Led Zeppelin, o Yes, Focus, todos aqueles... aquelas... aquelas bandas ali que eram uma mistura de *rock* com música clássica, com tudo, né? Eu adorava. **H-** Progressiva. **R-** Eu adorava esse negócio, bicho. Lá no Focus era um era um grupo lá da sei lá de onde. Acho que era Dinamarca, não sei. O Focus tinha um guitarrista chamado Jan Nakkerman e eu adorava Jan Nakkerman. Aí o Led Zeppelin tinha outro aí. Todo mundo tinha um guitarrista bom e eu adorava essas coisas e tentava aprender, Hiago, assim, ouvindo. Como é que esse cara fez essa frase? Eu me lembro. Uma gravação do Wes Montgomery de *Days of Wine and Roses*, que é famosíssima. Eu ouvi aquilo, eu falei “como é que esse cara fez esse improviso?” Aí eu comecei a tirar essa frase pra entender porquê que no Lá menor a gente usa essas notas, né? Quer dizer, hoje em dia você vai à escola, o cara fala assim “ó, Lá, menor, você toca essa... essa escala aqui de Sol maior, da pé”. Na época eu não sabia disso da época da “ah, então é isso”. Mas em vez de copiar a frase do Wes, eu comecei a... eu sempre tive uma cabeça que gostava de experimentar coisa, né? Eu sou muito bom. Eu... eu fiz engenharia mecânica, né? Também. E minha cabeça é bem... científica, criativa. E eu gosto de inventar também. Então eu pegava aquelas notas. Eu falei “bom, se ele pode fazer isso, eu vou experimentar”. E comecei a experimentar minha própria coisa, né? Aí. Pintou o lance da técnica, mas como é que eu posso fazer de uma maneira mais limpa isso, né? Meu professor de música clássica, por exemplo, ele falou “olha, escala se faz com esses dois dedos ou com esses dois dedos ou com esses dois dedos. Como é que chama esse aqui? Um não. É I acho que é tipo as iniciais de cada dedo, né? **H-** Isso é IMA. **R-** É, então você faz indicador e médio, ou médio anular (ou anelar), ou o primeiro e o terceiro. Aí eu aí... eu cheguei em casa, comecei a estudar as escalas, não sei... como ele mandava, aí eu falei “mas pera aí, eu tenho três dedos, porquê que eu vou usar só dois, né?” Aí eu fiquei assim, grilado “porquê que eu uso dois dedos se eu tenho três? Vai ficar um parado, eu posso usar três e de repente tocar mais rápido, né? Aí comecei fora do esquema dele, sem ele saber, comecei a estudar as escalas com três dedos. **H-** Desculpa, mas como que você fazia essa escala com três dedos? Tipo, tinha alguma digitação específica aqui? **R-** Uau! Se você for ver agora os caras explicando isso, pera aí, pera aí, deixa eu... pegar... na verdade, Hiago, na verdade, eu deixava... eu deixava mais... a coisa rolar espontaneamente, sabe? Quer dizer, eu não sei o quê que eu fiz agora, mas na verdade, na verdade, o lance, se você pensar cientificamente, você vai fazer escala de três notas com três dedos, tipo... porque tem lógica. Mas... mas da época eu estava estudando mais, sem pensar, tipo assim “ó, entendi! Tá faltando uma coisa que eu não estou fazendo aqui”. Eu estou tentando tocar todas as notas. Uma coisa que eu não faço muito é eu normalmente. Aí depois disso, da... dos três dedos e tudo mais, que eu ficava estudando essas escalas. Depois ainda botei o polegar, mas depois eu falei

“mas pera aí, eu posso usar porque na escola de música clássica você estuda muito ligado”. É um grande lance na minha... na minha música, na minha... minhas frases. É o ligado, porque você liga uma nota a outra ou então... ou então como o do primeiro pro terceiro, segundo e quarto, né? Primeiro, terceiro, segundo e quarto depois ao contrário, né? Em vez de ser *hammer-on* e *pull-offs* é pra fora, né? Aí do primeiro pro quarto, é... aí... aí do primeiro e segundo, terceiro e quarto, é... mas o meu professor era muito rígido no sentido "o importante é você ter o som bom em cada nota". Fazer a nota soar forte e clara todas as vezes em vez de fazer na "meia bomba", né? Não é isso. Pegar um metrônomo e fazer ó... (exemplificado ao violão). Difícil fazer isso. E aí... e aí eu... eu comecei a tocar com os três dedos da mão direita. E mais, incorporar esses ligados assim. Então eu comecei a fazer escala de tipo, você consegue ver os ligados? **H-** Sim, sim! Ótimo, legal cara! Legal! **R-** Eu nem... eu nem sei o que que é. Eu tô... eu tô tocando pra você... mas eu não fico estudando só uma coisa, não. Qualquer coisa que eu tenha que fazer vai ser assim. **H-** Tá incorporado, né? É isso. Você é isso assim, né? A maneira que você toca, né? **R-** Foi criado, foi criado com muito tempo de... **H-** Sim, pensado nisso, né? **R-** Pensar de experimentar, de... de... de tocar escala devagar. Toda escala. Tudo isso é incorporando as técnicas todas. Mas eu não sei te dizer exatamente qual é o dedo que puxa, qual corda. Eu acho que esse dedo aqui, anelar, ele fica mais para as notas mais agudas, né? Você consegue ver? **H-** Sim, obrigado. Olha só, Romero, quer dizer então que sempre tem isso? Eu não tinha percebido. Confesso que eu fui assim, alguns que tinham vídeos, né? Que era o vídeo, áudio e tal. Eu fui percebendo no vídeo, tentando pelo menos perceber, né? Porque não pega somente você, né? Então eu não consegui saber, porque na minha cabeça eu, por exemplo, toco assim, tudo que é escala, tipo, aquela coisa toda, eu tenho tendência em tocar com esses dois dedos, só sabe assim. Aí não sei assim, caramba, legal? Eu... realmente não, não. Isso pra mim é totalmente novo, legal, cara. **R-** Pra mim é difícil fazer com dois dedos, é difícil fazer com dois. **H-** Olha só, então quer dizer que rola tipo uma medida assim, né? Você toca? Talvez... esses dois dedos (polegar e indicador) pra para as mais graves (indicador e médio), esses dois pra... pro meio e esses dois para as mais agudas (médio e anelar). É algo do tipo ou estou incorreto? É mais ou menos assim? **R-** É... eu não sei. eu posso ficar tocando pra você. E você? **H-** Ah, eu vou eu... eu vou querer perceber isso aí. Ah, legal, cara. **R-** Por exemplo, você tem que fazer isso aqui. **H-** Ah, esse Saltinho aí, né? De cesta legal, o. **H-** Quê que eu vou fazer? Não dá pra mim. Legal. **R-** Cada dedo era uma corda aqui, tá vendo? Os três dedos aqui, né, para as três cordas. **H-** Legal, pô. Legal pra caramba, cara bacana. É legal. **R-** Aí eu fui incorporando os três dedos pra fazer a escala. Fazia a escala com três dedos. Estou fazendo a simples aqui, mas... mas é difícil porque, para manter eu... eu era muito amigo do Raphael Rabello, não sei se você conheceu. **H-** Tem um álbum de vocês dois, é incrível, cara. **R-** O Raphael era muito amigo meu e o Rafael falou "não, mas se você se eu tocar", ele falou, se eu tocar com dois dedos, eu consigo a coisa ficar mais é com três dedos. Como é que fala? Ele falou... **H-** Fica mais homogêneo o som, né? **R-** Homogêneo é, é. E se você fizer isso, como... É... e eu sei que a técnica... técnica de contrabaixo que você apoia, é... é isso, é bem isso. Eu não sei fazer, não sei fazer. Olha aí eu fico no estúpido, mas eu sei que é legal. Eu sei que é legal. Eu sei que você consegue tocar muito rápido assim. O meu ídolo agora é um cara de vinte e sete anos de idade, e ele toca um... ele toca com as duas técnicas, ele toca com a minha técnica. É um cara chamado Matteo Mancuso. **H-** Nossa, aquele menino é sinistro, né, assim? **R-** O Matteo tem as duas técnicas, ele tem a técnica de baixo, que é com apoio que eu não sei fazer, e ele tem a técnica do violão clássico assim. E quer dizer, eu não estou copiando o Matteo. Mas quando ele apareceu, eu já... já estou seguindo ele há algum tempo. Quando ele apareceu, foi mais uma coisa. É pra me certificado que o que eu estou fazendo estava certo. Porque raras... raras vezes você encontra o cara tocando de sem paleta. Improvisação é muito difícil, mesmo esperando o violão. O Chico Pinheiro, por exemplo, meu grande amigo que fez o álbum comigo. Ele, você sabe que você botou ele, ele toca de paleta no violão, todo mundo faz isso, né? É muito difícil, o cara... que o Hélio Delmiro fazia com a mão sempre fez até hoje, né? E... mas é difícil, mas eu consegui desenvolver isso muito tempo. É um processo que demorou muito tempo, mas... mas eu sempre toquei bem. Quando eu tocava com treze

anos de idade, eu tocava bem, tocava. Mas, mas eu sempre toquei bem. Mas aí eu fui aí... o cara. Acho que quando eu ouvi alguma coisa, o cara falar alguma coisa. Por exemplo, um cara, um dia outro, um trompetista falou, cara ele falou assim, mais ou menos, é... “o segredo de improvisação para você tocar bem a escala, você tem que estudar escala o tempo todo”. Puta, eu fui para casa, fiquei estudando escala. Eu nem sabia para que que eu estava estudando o raio das escalas, mas eu aí eu aí eu comecei a estudar e desenvolver esse lance. Mas sempre... sempre quis ter um som limpo, sempre quis ter um som forte, sempre quis ter um som principalmente... principalmente manter a coisa é... rítmica, né? **H-** É... muito preciso e tal, cara. É uma das inclusive... tá numa das partes da entrevista. É isso, porque é uma das coisas que claramente para mim me chamou muita atenção. Cara, assim é... é impressionante... é... né? A precisão... **R-** Você tem que trabalhar nisso. Você tem que trabalhar tudo nisso porque você não pode tocar. Eu falava sempre com os... por exemplo, teve um baixista amigo meu. Ele falou “ah, Romero, eu quero umas aulas de improvisação, não sei o que” eu falei “então tá legal”. Aí fui dar aula pra ele. Ele já é um... já é um cara famoso lá. Aí eu falei “bom, primeira coisa que eu quero que você faça é o seguinte, você sabe tocar a escala de Dó maior?” Aí ele ficou chateado comigo, né? Ele falou “Romero, você está pensando o quê?” Eu falei “não, toca a escala de Dó maior pra mim”. Aí aparece aquela escala assim, né? (exemplificado ao violão). Não, mas não é isso. Precisão, né? Precisão. Isso aí tem que ser bicho, tem que ser preciso, porque é uma das suas perguntas também. Quando você vai fazer a improvisação, o teu fraseado... eu acho, pra mim, pra minha concepção, o fraseado tem que ser de acordo com a música que você está tocando. Por exemplo, se você está tocando um baião, tem que ter essa... essas células né? Ali, né? Mas você ficar tocando um monte de nota sem mais nem menos, você tem... eu acho que na... no fraseado que você faz, tem que ter o ritmo da música que está tocando, se é bossa nova, se é uma balada, se é jazz, *Straight-ahead*. Eu acho que você tem que colocar isso no teu fraseado. Isso é uma coisa de precisão, né? Que eu sempre eu acho que é importantíssimo, acho importantíssimo. Mesmo que se toque poucas notas, mas toca, mantém... mantém o ritmo. Groove... groove tem que ter o... tem que ter groove. *Straight-ahead* é o jazz, é o... é o... é o... é o... é direto e *ahead* é pra frente, né? **H-** Legal! Ah, ok! **R-** O é o jazz americano, né? Aquela... aquela coisa, né? Ótimo, mas... mas essa precisão e o groove é, se você toca poucas notas, mas com groove certo, fica bom, entendeu? Eu acho que é importante porque às vezes eu quero... eu acho que às vezes eu vejo uns caras tocar um monte de nota, mas não... não... não... não traduz ao espírito da música que está sendo tocada, né? Então você perde um pouco, né? Você impressiona talvez a quantidade de nota que você está tocando, mas não... não bate aqui dentro, porque na verdade, você tem que tocar pro cara que está ouvindo, não é pra você. Você tem que tocar pro cara que está ouvindo, você tem que fazer aquele cara ou aquela mulher ali sentir a coisa lá dentro, né? Isso aí é o... é a nossa missão, né? E você tem que usar tudo que você pode pra conseguir isso, porque não é fácil não. **H-** Legal, cara. Porque tem alguns pontos também de subjetividade, né? Dentro desse, pra você achar essa medida, né? De pô, encaixar ali é... teu groove e tal. E também tem alguma coisa de... de... de... de técnica e tal, né? Ou não. Também depende. **R-** Claro, claro, complexo isso. Mas aí, quer dizer, aí depois esse negócio de subjetividade... subjetividade que você falou é uma coisa muito importante, porque aí eu fui vendo as escalas e aí você começa... comecei a sacar os modos, né? Eu acho que são modos gregos inclusive, né? Deve ser aquele Dório, Mixolídio, não sei o que, e eu fiquei sacando aquilo. Mas aí comecei a desenvolver umas frases, aí entra a subjetividade no sentido de você montar as frases que te agrada. Cada um tem um modo de gostar de música, né? Eu, eu tenho meu modo e eu comecei a desenvolver minhas frases que eu achava que eu ia gostar, né? Então aí vai o gosto de cada um, né? Tem caras que gostam de outra coisa. Você pegar o Allan Holdsworth, é um cara, você pegar o sei lá, o Joe Pass é o outro, se você pegar... Cada um tem um jeito. George Benson e o próprio Hélio Delmiro. Cada um tem um jeito de gostar das coisas. E eu desenvolvi as coisas do jeito que eu gostava, que eu achava que primeiro de tudo, que eu ia gostar musicalmente, o segundo de tudo que eu ia conseguir fazer. Tecnicamente também, né? Limpo, né? Fazer o mais limpo possível. Então teve que ter essa... essa... essa medida assim, nessa essa balança. **H-** Aí você tocou em alguns pontos super legais

que eu vou linkar a uma outra pergunta que eu iria fazer sobre esse... porque rola... eu coloquei dessa forma, não sei se é isso bom que a gente tá aqui e você até me corrige se eu estiver errado. Esse, é esse padrão que você faz, né? (exemplificado ao violão). Eu chamei isso de é campanelas com ligados. Que é essa coisa de você tocar uma nota e deixar a outra soando, que a gente tinha até falado no início aqui, né? É que é aquela coisa de você tocar a escala e deixar as outras na soando. Enfim, então eu chamo isso de campanela, com ligados, esses ligados acontecem por *hammer-on* e *pull-off*.

Como que você... tipo, desenvolveu isso? **R-** Aí isso aí... isso aí... grande maioria das coisas que eu desenvolvi, cara, foi... foi sentado no violão assim, sabe? Sozinho eu ficava muito sozinho, sabe? Eu... eu... eu fiquei muitos anos, eu era muito sozinho. Eu chegava em casa do colégio meio-dia, a gente acabava o colégio na época que eu era novo, né? Com treze anos de idade, ia para casa, eu ficava no meu quarto ali quietinho, pesquisando. Aí eu falei “pera aí”. Até hoje eu faço isso. “Isso é bonito, né? Esse Sol pode ser esse Sol daqui” (exemplificado ao violão). Mas aí começava a inventar, aí começava a pensar, né? Dó maior, por exemplo. Isso tudo aqui faz parte Dó maior, né? (exemplificado ao violão). **H-** Legal. Você pensa com a escala ali, né? Isso tudo faz parte do Dó maior, né? Isso tudo faz parte de Dó maior também. Ó também. Isso aqui também, isso também. Isso tudo aqui é escala de Dó maior. (exemplificado ao violão). Aí eu comecei a inventar essas coisas, né? Às vezes eu faço isso sem os ligados, mas aí eu comecei a falar “bom, com ligados, pô, essas notas são todas de Dó maior, né?” O Mi e o Si também. É tudo Dó maior. Ótimo, legal. Eu falei “puxa, legal! É fácil pra eu fazer isso porque eu... eu sou bom de ligado, né? Sou bom de... de manter o ritmo certo, o grupo certo. E aí eu comecei, aí eu comecei... aí, bom, aí você tem que mudar isso de acordo com o pacote que está tocando, se só o menor. Aí já muda aqui, né? Aí... aí você tem que mudar aqui. Ó, que essa nota aqui é do Sol menor, não é essa. Essa aqui eu mudo a forma do... em vez de ser isso, é isso. Tem essa mudança (exemplificado ao violão). **H-** Sim, sutil ali, né? **R-** Ah, então aí eu comecei a desenvolver isso. Eu não sei exatamente quando, mas muitos anos atrás eu sei que tem vinte ou trinta anos ou maio trinta anos, né? Aí eu comecei a desenvolver cada vez mais, porque aí você pode... aí se você ia botar a cesta do Mi... Aí se quiser botar um Mi com a quinta aumentada (exemplificado ao violão). E eu saquei também que as notas soltas muitas vezes não implicam. Elas não tem que estar na escala. Eu saquei também que essas notas pode ser elas funcionam às vezes como efeito. Essa aqui, essa... se eu tocar ela sozinha, vai... vai parecer que tá fora da escala. Mas se eu tocar ela assim, por exemplo, o Mi bemol, tá vendo a escala, você... por exemplo, o Mi bemol, eu sei que essa nota e essa não pertence ao Mi bemol, né? Então, se você tocar devagar, esse... é estranho... é estranho também, mas se eu fizer isso aqui e fizer rápido... entendeu? (exemplificado ao violão). Eu... eu saquei que essas notas soltas, elas entram muitas vezes como... como um é um efeito, um efeito, você não, você não ouve elas, você não ouve, você não ouve. Mi bemol, mas tem o Si e o Mi. Então eu comecei a sacar essa onda. Eu falei, bicho, isso aí me ajuda pra caramba, porque se eu tocar em Mi bemol, é óbvio que isso aqui vai estar legal, né? Mas se eu tocar em Sol menor também da pé, essa aqui tem que trocar, né? (exemplificado ao violão). Então eu fui desenvolvendo isso aos pouquinhos. Eu falei, bicho, isso aí é uma coisa que dá pé. E comecei a fazer e o pessoal começou a gostar, né? Quando não tem mais o que fazer no meio do solo, eu mando essa daí que dá maior pé. **H-** Legal, cara, pô. Então agora fez muito sentido assim, porque? É nisso que você faz. Tem alguns trechos que eu percebi que você, ao invés de tocar dessa forma, você toca arpejado, tipo... algo... algo do tipo, né? (exemplificado ao violão). É... e você vai fazendo, né? De acordo com a harmônica e tal. Tipo o mesmo pensamento, mas não usando o mesmo padrão, né? Talvez... **R-** É, e outra coisa também, isso você está falando do... do arpejo. Muitas vezes, né? Então, a improvisação, você tem que usar tudo, todas as armas que você tem para poder fazer a coisa de sair legal. Uma delas são as escalas, outra delas são os arpejos, às vezes arpejos com a escala, às vezes os arpejos, porque você está vendo um acorde, por exemplo, esse acorde com a quinta aumentada do Dó, né? Aqui, né? (exemplificado ao violão). Você está vendo? Ó, esse aqui é o Dó maior *major seven* e quinta aumentada. Então isso aqui... a escala dessa, desse acorde é a escala de Lá menor. Mas isso aí eu nunca soube disso. Eu soube depois de velho, isso

aí, depois que eu soube isso, 1980. Mas às vezes eu... eu penso na escala. Às vezes eu penso no arpejo do acorde. Eu não penso na escala. Eu estou vendo aqui é o Mi maior, Penso em Mi maior com baixo em Dó, né? Eu penso no arpejo. Um desses solos, não sei se foi... da *Toada* ou um desses, que tinha esse acorde e eu ouvi claramente, o arpejo do... da... da... da tríade, né? Tríade é, e às vezes a tríade é isso aqui tem que saber fazer as tríades, você tem que saber usar, né? Quer dizer, tem tanta coisa envolvido no lance de... de tocar a improvisação. Não é só escala, não. É que eu vá lá e paro de pensar, não. Eu sempre tenho uma consciência harmônica do que tá acontecendo, sabe? Eu... eu... eu gosto de falar que eu sempre uso tudo, o tempo todo. Eu sempre uso a consciência harmônica e das escalas, dos arpejos, não sei o que. Tem arpejos que são simples, mas tão bacana, por exemplo, isso aqui (exemplificado ao violão). Pensar em Sol, tem a sexta e a nona aumentada aqui. Maior barato. Eu sei que... eu sei que se você é... subir isso aqui, isso aqui é uma parte de uma, é... a parte de uma... de uma escala diminuta que a escala diminuta que é do Sol dom... como é que chama do Sol que vai cair no Dó, né? Esqueci o nome... dominante! dominante é as escalas dominante diminuta. Eu sei que essas escalas se repete a cada terça menor, né? Então, tudo que eu fizer aqui, posso fazer aqui, posso fazer aqui. Quer dizer, isso é uma coisa. Todas essas, vou chamar de armas, mas são mais ferramentas. Ajudam na hora que você tá tocando, né, bicho? Porque. Aí claro que entra a inspiração também, uma música como a *Toada* que você botou aí, a música bonita do Edu lobo, né? E eu toquei com ele. A gente fez um disco juntos, a música linda. Então eu tenho que fazer uma coisa sensível, um solo que tem a ver com a música ali, mas ao mesmo tempo que tem umas... umas soluções legais de... de... de acorde, tríade de, dissonância, né? Então tem que jogar tudo, mas tem... tem sempre o lado da ciência e tem sempre o lado da sensibilidade, que é... é você sentir o que você tá tocando, né? Isso aí funciona. Deixa eu pegar um copo d'água pra mim? Tá incluído? (risos). **H-** Claro, claro, por favor, tá incluído, tá incluído (risos). **R-** Pronto. **H-** Ah, boa, então olha só, eu vou dar início aqui. Então ao... ao roteiro mesmo é com coisas mais, vamos dizer assim, afiniladas, específicas. Então ó, a primeira é... bom, eu primeiramente quero agradecer de verdade, assim a sua disponibilidade. Todas essas informações dadas até aqui já assim já me esclareceram bastante coisa assim que eu estava em dúvida antes, né, da entrevista. Muito obrigado mesmo. É... e por mim a gente ficaria, né? Até sei lá quando, conversando porque, poxa, estou tendo aula aqui de graça. **R-** Obrigado. Não, mas, mas é... é legal para mim também. Primeiro você ter escolhido eu para fazer isso. Eu fico muito lisonjeado e feliz de saber que eu que o que eu fiz na vida até hoje de música que está influenciando o pessoal mais novo, como você e outros por aí, né? Eu fico muito feliz com isso, né? É um aval muito grande que eu tenho pra... pra o que eu fiz até hoje, né? Muito legal. Bom demais. Obrigado mesmo. **H-** Então olha só, sobre o improviso, é enquanto você está improvisando, você já até falou bastante coisa sobre isso, mas é... enquanto você improvisa, o que exatamente você pensa? Ou não pensa? Ou como que você enxerga isso assim? **R-** Não, eu penso. Eu penso, é que eu estou... eu consigo...eu consigo concatenar a parte... a parte didática não... não sei... técnica? Das... das escalas com a harmonia. Eu consigo concatenar com isso, com a parte de composição também, que eu gosto muito de melodia, eu adoro melodia. Então, em vez de pegar um Mi menor, por exemplo, só (exemplificado ao violão). E ficar só tocando escala de Mi menor. Em vez de ficar fazendo isso, eu tento fazer uma melodia, eu tento fazer uma coisa assim, entendeu? Porque é diferente do que você ficar só tocando escala, né? Mas as notas que eu estou tocando pra melodia são da escala de Mi menor. Quer dizer, eu estou com isso na cabeça. São essas notas que ficam bonitas no Mi menor, mas eu tento fazer ela musicalmente bonito, né? Melodia legal, né? E às vezes é em termos de improvisação, o que funciona muito, você sabe disso, são as coisas de tensão e relaxamento, né? Tensão é quando você usa notas que não são exatamente do acorde, né? Você cria uma tensão, né? (exemplificado ao violão). Poxa, isso eu estou tocando no Sol, de repente eu toco, toco essa nota, é uma tensão, essa também, essa também (exemplificado ao violão). Né, isso tudo são tensões, então. **H-** Elas têm alguma direção ou você toca elas, pensa nelas, mais avulsas, assim como, tipo, você usa elas como aproximação? Como que é isso? **R-** Bom, às vezes eu... eu uso elas às vezes eu uso elas soltas, porque eu sei que essa aqui é

nona menor. Eu sei que essa quinta que é aumentada. Eu sei que essa é quinta diminuta. Eu sei que essa é nona menor. Sabe então, essa nona aumentada, eu sei sempre o grau da nota em relação à tônica que eu estou tocando. Às vezes eu estou pensando na escala, essa escala tem todas as que eu toquei, tem a nona menor, né? Tem a quinta diminuta. Às vezes eu estou pensando na escala, mas às vezes eu estou pensando na nota sozinha (exemplificado ao violão). Tudo depende, né? Mas às vezes, então você está tocando um Mi menor. Isso pra mostrar que uma outra coisa que a gente não falou ainda são as cromáticas. Eu adoro as coisas de cromática. No *jazz* se usam isso muito, né? O próprio Wes Montgomery, todo mundo usa e o uso de cromática é legal porque você passa por notas que não é pra passar, você passa. Se você parar na nota, é vai ficar estranho “pô, essa nota não faz parte desse acorde nem perto”. Mas se você toca é... em termos da cromática o Mi maior, né? Aí você precisa se tocar a nota. Essa nota aqui é estranha porque é uma nota que é de... de Mi menor. Mas se eu tocar então a cromática, se você fizer, quer dizer, eu estou passando pela terça menor, mas você não ouve ela por causa da cromática, né? (exemplificado ao violão). Então eu comecei a estudar também, colocando esse negócio da cromática, né? Como é que eu faço, por exemplo, improvisação em menor (exemplificado ao violão). Estou exagerando, para você ver, é... às vezes, eu paro mesmo no negócio, por exemplo pra... pra realmente causar aquele impacto da nota fora do acorde, né? Aí você faz coisas assim, né? (exemplificado ao violão). Mas aí você tem que você tem que voltar. Quer dizer, você pode sair do acorde, você pode causar uma tensão e depois é legal você resolver, eu acho. Dependendo do tipo de música que tá tocando, claro. Resolver o acorde que você está tocando, né? Eu posso fazer isso aí? Resolve. Aí fica todo mundo feliz quando você resolve. Tinha um negócio que eu falei, é... como é que é... como é que é? Como é que é? Não me lembro como é que eu fazia. Mas ah, é essa aqui, então. Mas... mas fica legal, é? Se você resolver, fica legal né? "Tacatacata, tacatacata, tacatacata", são cinco, né? Se você resolver dá pé pro pessoal não ficar chateado com digo não. **H-** Que legal, bacana. **R-** Escalas, escalas, arpejos. Aí você tem que entrar com... com sua sensibilidade de composição também das melodias. Eu acho que tem sempre que ser melódico, eu acho importante ser melódico e acho que tudo isso, na hora que tá sendo improvisado, fazendo improvisado, tudo isso entra no jogo, sabe? Eu sei que é complicado, mas é complicado mesmo. **H-** Legal, e você tem algum? Você distingue assim? Tipo uma música mais lenta para uma música mais rápida? No sentido assim, talvez em músicas mais rápidas você pense de uma maneira e músicas mais lentas você pense de outro. Ou não? Assim tem, tem alguma coisa? **R-** Alguma em termo do groove, né? O termo do groove, sim. Se tu tocando em um baião rápido, eu vou ter que tentar no meu improvisado manter aquele energia da música, né? Tanto é que você tem coisa aí que você escolheu para eu fazer, o *Vera Cruz*, por exemplo. É uma coisa rápida que eu tentei continuar o groove com as frases que eu estou fazendo, né? Agora, quando a música é mais lenta, se eu começar a entrar no improvisado tocando um monte de nota, fica um negócio estranho, né? Então eu... eu fiz começar tocando uma coisa, está tocando, eu vou tentar fazer a coisa assim, uma coisa que mantenha mais ou menos o lance da música que está tocando, né? Eu tento ficar naquele clima ali, né? Aí de repente até você pode fazer uma coisa mais agressiva no meio do solo. Eu não sei, estou, é... você pode até no meio do solo fazer uma coisa um pouco mais agressiva e tudo, mas depois volta. E eu acho importante terminar os improvisos sempre que pode, uma coisa, uma entrega, né? A minha mãe sempre fala “nesse momento você sempre termina os seus improvisos. Entregando pra cantora ou pro músico pra continuar”. Eu falo “eu tento, né?” Eu tento, aí você, você não termina assim “ah, acabou”. Não tenta fazer uma frase que “ah, agora pra você, agora é você vai”. **H-** Ótimo. Que legal, cara. Ótimo, porque se você olhar as partituras, é exatamente isso. Começa como o desenvolvimento de algum motivo e tal ali pro meio... nota, nota, nota, aí quando ver é exatamente, vai entregando. **R-** Que legal. Na maioria das vezes dá pra fazer, né? E eu acho legal fazer isso, porque tanto tocando com uma cantora ou tocando com um instrumento, tocando com uma banda, é sempre bom fazer isso. Porque quando entrar o próximo improvisado ou a melodia da música vai ser muito mais fácil e muito mais musical, né? Entrar uma outra parte agora, porque essa aqui terminou, tá, fechou, *next* aí? **H-** Entendi. Didático, né?

Isso é. É bem didático, é legal. **R-** Eu acho, né? Mas é uma coisa que feels good, né? Eu sinto bem fazendo isso. Acho legal fazer isso. **H-** Legal. É. Tem coerência, né? Tem um discurso ali. Muito legal. Muito bacana. Muito legal. Desculpa, você ia falar mais uma outra coisa? **R-** Não. Mas em alguma hora da entrevista eu tenho que tocar num ponto que é importante pra você colocar. Eu sei que a gente está falando de improvisação e isso é uma coisa... uma coisa que hoje em dia as pessoas não pensam em fazer, é acompanhar. Acompanhar é uma coisa. É uma arte importantíssima também, porque mesmo quando eu estou fazendo improviso... eu estou fazendo improviso. É... Lá menor, por exemplo. Às vezes eu faço um improviso com acorde. Pensa com uma agulha, muito simples, mas... mas esse negócio de tocar o... no meio do improviso é você começar a fazer os acordes tem a ver com o lance de acompanhar, porque você tem que saber a harmonia pra fazer isso. **H-** Em *Estamos Aí* tem esses acompanhamentos no meio do solo. E nossa! Ela é muito rápida! **R-** Estamos aí, é rápido. **H-** Nossa, é cara! **R-** Aquilo ali a gente ligou a máquina e falou “vamos tocar”. Você sabe? “Vamos tocar”. Legal, ela começa no groove. Ali vai, né? E a gente deixou do jeito que foi, a gente tocou, foi filmado. **H-** A é? Foi a primeira ali? E foi? Você tá brincando? **R-** Cara, a gente que ligou gravou. “Ah é? Ah, tá bom”. “Vamos embora, né?” (risos). Não teve edição, não. Gosto muito de fazer. Sabe ficar trabalhando mil vezes para fazer uma música? Não, não era esse tipo de... de... de projeto. Esse tipo de projeto ali que a gente fez, era para tocar com trio, né? Tocar e gravar e pronto, né? **H-** Legal. Que bacana, cara, isso eu não sabia. Legal. Bom, mas bacana, você já... já falou algumas coisas sobre essa outra pergunta aqui, mas de qualquer forma eu vou fazer ela. Talvez você queira reiterar com algo mais. Em relação a essas músicas que eu é transcrevi, né? Qual foi exatamente um processo de preparação que você teve para improvisar nelas assim? **R-** O processo de improvisação, na verdade, é um processo que começou quando eu comecei a estudar, né? Como é que eu toco em cima de um Lá menor? Como é que eu toco em cima de um Mi menor? Como é que eu toco em cima de um dó maior? Como é que eu toco em cima? De um Si maior com baixo e Ré, é o acorde. Como é que é isso? Como é que eu toco isso? Porque o Edu Lobo tem uma porção de acorde dissonante assim, né? O Edu Lobo tem uns acordes que eu nunca uso, então o processo de improvisação é assim, entender aquela harmonia, né? Basicamente entender qual é a função dos acordes? Eu acho muito importante isso, a função dos acordes, a função é “pronto, aí acalmou, né?” Relaxou ou é uma coisa que você vai, né? Uma coisa que vai... é dominante para você cair no outro. A função do acorde é importante porque aqui eu posso tocar uma função de coisa fora do da harmonia. Desde que eu... a função dos acordes é muito importante. Quando eu vejo uma música pra improvisar, tipo “Vera Cruz” que você botou lá. Pô! “Vera Cruz” é uma delícia, porque aqueles acordes são todos feitos pro violão, né? Mi menor, no caso que eu toquei Mi menor, Dó maior, Si menor, Lá menor. Tudo isso aí é, poxa! Ainda melhor, né? E, no caso do violão você tem, né? “Ah. Ok, você pode usar isso tudo quando é solta, você pode fazer, dependendo da música, você pode fazer tudo. Funciona tão legal, né? Porque as cordas soltas são para esses acordes aí, né? Esses acordes são tudo mais ou menos a mesma coisa, né? Então, o processo de... de preparação para improvisação eu já tive durante a minha vida inteira me preparar para fazer essas improvisações. São... se hoje em dia pegar a partitura com os acordes que eu não conheço, eu, lendo a partitura... aí você toca uma *track* para mim eu vou fazer improvisação, vou fazer, vai ficar legal porque eu sei, eu... eu leio, eu olho os acordes. Ah, eu estou entendendo aqui Dó, não sei o que... vai para as Mi bemol, vai pra não sei o que. Aí faz um Frígio. Faz não sei o que. Eu entendo isso e faço, né? De acordo com a situação, se é um estúdio, ou se é o ar livre, ou se é no teatro, vai entrar a parte da sensibilidade, né? Daquele ambiente, do povo, do silêncio ou do barulho. Vai entrar aquilo tudo ali, mas a parte de... da técnica. De saber as escalas e saber os arpejos entender a música. Eu estou sempre com isso na cabeça, né? Então, essas músicas todas que você botou aí, pô, *My Future, My Future* é a coisa mais linda do mundo, né? Da Billie Eilish. É lindo! Então isso aqui é o que? Mi maior, Mi com sétima, Lá e Lá menor. Não tem nada melhor do que isso pra tocar. Eu não preciso me preparar. Eu sei que Mi maior é esse aqui (exemplificado ao violão). Eu tento... eu tento... muitas vezes eu tento definir o acorde que está sendo tocado. Eu acho que porque eu toquei muitos anos sem piano, eu toquei

muito, só baixo, bateria e violão, né? Eu tive o Trio da Paz. Muitos anos eu toquei e muitas vezes toquei só eu e cantor, eu e Leninha Andrade, eu e Luciana Souza, eu e Dianne Reeves. Então, a minha tendência em improvisação também é eu definir os acordes com a frase que eu estou fazendo, né? Então nesse caso aí, por exemplo, Mi maior, né? Aí Mi com sétima. Lá maior. É terça de Lá maior. Tá vendo aqui, ó? (exemplificado ao violão). Fica legal, né? A quarta do Mi, depois da quinta diminuta pra cair na nona de Lá. Fica tudo bonito, né? Mas é... tem coisas que eu li, uma frase muito boa sobre, a... foi o Woody Allen que falou "as coisas melhores da vida você não consegue explicar". O que você... o que você consegue explicar não vale a pena. O Woody Allen falou, não foi... não sou eu que estou falando. Eu falei "realmente é difícil explicar". Por exemplo, a gente está falando um tempão sobre improvisação e eu vou terminar a entrevista sem falar de tudo, porque eu não sei... Muita coisa, eu não sei. Muita coisa depende de você estar ligado numa vibração. Por exemplo, olha ali é tudo verde, ali é uma Montanha com árvore, tem gelinho ali em cima. É uma coisa diferente do que se eu tivesse lá no... na São Francisco Xavier, lá no Maracanã, onde eu cresci com aquele barulho todo, é diferente. Então tudo entra nessa jogada, né? Nesse lance, quando você faz um improviso, quando você está tocando música. Eu acho que a vibração do meio ambiente que você tá, do clima que você tá, e isso, influencia muito. No caso do... por exemplo, essa música *Toada*, do Edu. Edu é um grande amigo, adoro Edu, adoro Mauro Senise. A gente teve um clima muito, muito legal, muito de amizade, muito grande, de paz muito grande. O estúdio era o maior barato lá em... lá no Rio. E isso tudo conta para você poder tocar o negócio do jeito que é para ser, entendeu? Daquela... daquele tipo de música ali, né? **H-** Isso aí era uma das coisas. Coloquei elas como primeiras perguntas assim, porque era o que mais me... me chamava atenção assim, sabe? Agora, aspectos técnicos assim... é... como eu falei, né? Eu venho estudando a sua maneira de tocar, assim... já tem... de improvisar sobretudo, né? Já tem algum tempo assim. Já deve ter tipo um ano mais ou menos. Já conhecia antes, lógico, né? Mas a partir do momento que eu comecei a fazer o trabalho, comecei a me aprofundar mais, né?! E aí teve a aquela questão que a gente até falou ali, né?! Do *hammer-on*, *pull-off* e tudo mais. Como que você desenvolveu essa... essa coisa de tocar com agilidade? Dentro dessa... dessa questão do *hammer-on* e *pull-off*, se você quiser complementar alguma coisa que você já me falou disso. **R-** A ideia que eu sempre tive é que tudo que você vai fazer de técnica, a minha, a minha ideia... tudo que eu falo é em relação a minha, ao meu jeito de tocar, sabe? Tem outras pessoas que provavelmente vão pensar diferente. O meu jeito é o seguinte, tudo que você estuda tem que estudar devagar pra mim. Tem que ser mais o jeito de você fazer a coisa perfeita, devagar. E aí você acelera aos poucos de acordo com o seu desenvolvimento, né? Esse negócio do *pull-off* e *hammer-on* ali que eu te mostrei, né? Do... do professor de música clássica. Ele falou "faz devagar"! Mas eu quero as notas todas no mesmo tempo. Tudo preciso e com som bom, não quero nada "asfrado". Ele não falou "asfrado", mas eu não me lembro o termo que ele falou, mas eu nem sei se existe essa palavra ainda aí no português. No Rio, a gente falava isso asfrado. É meio... meio... meio mal feito. Então um jeito de desenvolver que eu tive foi fazer a coisa devagar. "Espera aí, vamos fazer devagar, mas com tom bom". Eu queria te falar uma outra coisa... No aspecto antes das escalas e dos arpejos, que é o seguinte. Eu inventei um negócio pra mim que eu não falei ainda, que eu não sei se outras pessoas fazem, mas eu comecei a fazer muitos, muitos anos atrás. Em vez de fazer as escalas, só é como escala, tipo isso. Isso aqui é duas oitavas de Dó maior, né? Nesse lugar aqui do violão, né? Pode fazer a mesma coisa aqui, né? Pode fazer a mesma coisa aqui... pode fazer a mesma coisa aqui... É isso. É uma coisa primária, mas o que eu acho legal que eu sempre tentei fazer. É em vez de pensar na escala de Dó maior daqui até aqui, em duas oitavas. Eu penso na escala de Dó maior daqui até aqui. Isso tudo começa aqui, isso do Dó maior até lá embaixo, né? Então eu comecei a fazer estudo dessas escalas devagar, mas em vez de fazer isso aqui, nessa ordem. Fazer fora de ordem completamente enlouquecido. Isso é tudo Dó maior, tudo. Tudo fora de ordem, tá vendo? Aí você aí, você pega essas coisas aqui... Então, em todas as escalas, na Menor Melódica. Dizer, eu comecei a estudar todas as escalas, as Diminuta. Então eu acho que isso é legal, porque tira aquele... aquele som de escala, né? Tira do teu som, aquele som de escala que você faz. Quando você está

estudando, que não é o caso, você fica tocando escala. Vai ficar um porre, né? Eu acho. Então, e... isso aí desenvolve, eu acho, pra mim desenvolver um lance de... Eu poder tocar todas as notas que eu quisesse, na hora que eu quisesse. Que eu não fiquei preso. Aquela sequência de notas que é uma coisa normal das escalas, né? Eu sei... eu sei que é uma escala de Lá Menor Melódica, eu posso tocar em qualquer ordem que eu queira as notas de Lá Menor Melódica, assim como as Diminutas, assim como as as outras Mixolídio... de todas as escalas, né? Isso é uma coisa legal. Porque você pode fazer na hora que você está improvisando, que você precisa de todas as ferramentas possíveis pra fazer a coisa interessante na hora que você está tocando, né? **H-** Legal deixar fluido, né? E tudo mais. **R-** É, você não pode pensar. Você não pode mostrar que você está tendo dificuldade, você tem que se passar legal. **H-** E porquê que você exatamente adotou assim essa postura de tocar? Por que você tinha me falado da questão da perna esquerda quando você começou a estudar com o seu primeiro professor. **R-** De música clássica. Exatamente! **H-** Porquê que você passou a tocar como você toca hoje, com a postura que você toca? A perna direita e tal. **R-** Essa foi minha postura do início. **H-** Desde o início? **R-** É. Quando eu fui para escola de música clássica que o cara, o meu, meu professor, pediu para tocar com a perna esquerda assim, né? Na verdade, vou botar aqui. Ele pediu pra tocar assim, né? Com a mão, com a mão mais assim (Lubambo exemplificou com a mão direita paralela às cordas do violão). Mas isso aí eu usei na música clássica, mas eu nunca usei essa postura pra tocar. O que eu toco? Não. Eu sempre gostei de tocar na perna direita, é um... é um lance meu, inclusive eu toco com muitos sérios músicos clássicos, tipo o Duo Assad, né? Eu falo "bicho, você está tocando errado, a perna esquerda, que saco", aí eu toco com a perna direita, eu pego no pé deles, adoro eles, os meus irmãos, né? E eu acho que... acho que porque inclusive... porque eu comecei na perna direita, eu via meu tio tocar assim. Eu tocava assim na rua com as meninas lá, e foi assim sempre, sabe? Eu gosto de tocar assim. Eu não. Eu já mudei durante os cinco anos lá de música clássica para tocar na frente do professor. Aí eu tocava, aí era ali, né? **H-** Naquela uma hora de aula, né? **R-** É... é... é... mas ele gostava de mim. Eu toquei música no primeiro ano que era pra tocar no quinto ano. Toquei no primeiro ano e ele falou "nossa, bicho! Isso aí você está muito adiantado". Eu falei "ué, eu gosto disso". Eu gostava de música cheio de nota, sabe? Gostava muito de Bach, tocava muito Bach e tocava muita coisa assim. Tinha eu... eu gostava da música clássica, que tinha uma como é que fala isso? Um apelo pra... pra tocar bastante notas, pra... pela técnica. Eu... eu gostava disso porque eu achava que isso que ia desenvolver mais a minha técnica e realmente eu acho que sim. O Bach pra você tocar, né? E o Bach é uma coisa difícil no violão e eu tocava muita coisa dele, porque você precisa desenvolver muito bem aqueles ligados, aquela coisa pra tocar... (exemplificado ao violão). Claro, e tocar tudo no tempo, né? Você não pode tocar meio "mais ou menos", não dá certo. **H-** Legal. **R-** É... é... eu acredito que todo mundo que já tocou nesse tipo de repertório acaba ficando alguma coisa assim, né? Ou várias coisas, né? Fica... fica... tem gente que fica mais. Tem gente fica menos. Eu peguei a parte que eu achava que era legal pra mim até hoje. Até hoje eu toco coisa do repertório clássico, mas só pra mim. Não é pra você, nem pra ninguém, eu toco pra mim. Ontem mesmo eu estava tocando o *Natalia* do Antônio Lauro, que é uma coisa de Venezuela, é uma valsa venezuelana linda, que é uma coisa que eu toco pra mim, porque eu acho legal manter aqueles... aqueles são aqui... são aqui chama em inglês de *challengers*, em português eu não sei... apelo técnico... eu não sei... que estranho, mas... então eu... eu toco pra mim em casa, algumas coisas assim, mas só pra eu manter a coisa, né? Manter a técnica. **H-** Olha só, ótimo! Eu... eu vou falar sobre isso daqui a pouco. Quer dizer perguntar, né? Sobre isso daqui a pouco também. E bom que você já deu esse... esse pequeno *spoiler* aí? E aí com essa coisa do... do estudo mais erudito e tal, eu percebi que você toca... assim, posso estar completamente enganado, mas eu percebi que você toca mais com a mão direita mais colada nas cordas. Assim, isso tem algum motivo? E como que você desenvolveu isso da mão direita? **R-** Porque na verdade, é... se eu tocar, se eu tocar o violão, principalmente quando tá ligado, se eu tocar, só assim é... Espera aí, deixa eu ver se você consegue ver aqui. Se eu tocar sem a mão, longe da corda. Vai dar *feedback*, vai ficar solto essa, ressoar essas notas, principalmente quando você está ligado. Tem um *pickup* aqui, ele toca alto no

palco, vai dar um maior problema. Então eu comecei a tocar mutando as cordas de cima. Então quando eu estou tocando aqui, ó... ó... eu estou sempre com um polegar aqui pra não ficar assim, ó... tá sempre assim (exemplificado ao violão). Tá sempre aqui, ó... meu que é o polegar. Se você ver o Matteo Mancuso tocar, ele usa um negócio aqui. Ele usa um pano aqui. Uma fita. Então isso aqui abafa a... isso aqui faz o que meu polegar tá fazendo aqui. **H-** Ah, entendi porque ele toca com a mão mais tipo, o polegar fica mais aqui do que aqui assim, né? **R-** Então ele põe uma fita aqui. Então isso aqui fica mutando essas cordas. Fica assim... então ele tá tocando aqui e uma fita aqui. Então às vezes ele puxa a fita mais pra cá, às vezes ele puxa a fita mais pra cá. Mas o que ele faz aqui, eu faço com a mão direita. Então o resultado é... eu posso tocar alto com banda, com o volume do violão. Às vezes fica muito alto mesmo porque tá tocando com bateria, piano, baixo e tudo. E mas assim mesmo não dá *feedback* porque fica claro o som que eu estou tocando, né? Das notas que eu estou tocando. **H-** Mas você acha que isso contribui pra coisa do ritmo também? Mais cravado, mais suingue, mais groove e tal? **R-** Eu acho que no caso... é a nota fica mais clarinha, fica mais pura, né? Se você deixar o... você deixar no violão, se você fizer aquelas coisas que eu faço das nossas agudas e deixar as outras cordas abertas, vai... vai entrar uma... vai entrar umas... umas... umas... umas frequências que vai sujar o que você está tocando, né? Vai... vai... vai meio mascarar o que você está tocando, ritmicamente, eu acho. Então eu uso isso pra ficar clarinho a coisa, né? Pra ficar rítmico, do jeito que eu quero. Isso aí foi uma coisa que eu não pensei não, isso eu como é uma coisa que eu fui fazendo, entendeu? Isso foi aparecendo, não sei quando também não. Fui fazendo assim, e dá certo, né? Agora que vi o Matteo fazendo isso botando de propósito o negócio pra abafar as cordas. Daí eu falei "bom, então eu estou certo". Há cinquenta anos que eu estou certo. É uma coisa mais que você percebe mais na hora do palco mesmo assim, né?! Principalmente. Soar mais e tal. Mas mesmo em estúdio, se você tiver tocando no estúdio com dois microfones em frente a você e essas cordas de cima tiverem... tiverem, porque quando você toca uma corda, as outras é elas... elas soam também. Eu não sei falar, explicar isso, mas é isso. Você toca uma nota do piano... não é só essa nota que você ouve. Você ouve a nota do piano e mais uma porção de outras notas, né? E mesmo no estúdio, se você tem um microfone e isso... você faz isso, a coisa vai ficar confusa, eu acho. Então esse... esse lance de abafar funciona assim para mim. **H-** Ótimo, muito obrigado. E tem essa coisa do toque com apoio e sem apoio. Você já falou, mas eu vou fazer a pergunta aqui de qualquer modo, caso você queira reiterar alguma coisa, né?! Que principalmente quando você tem as frases mais rápidas e tal. É bem nítido a coisa do tocar sem apoio. Porquê que você usa isso? Ou você mescla o apoio ou sem apoio? **R-** Eu não apoio nunca. Eu não sei fazer, gostaria de poder fazer, mas eu não sei fazer. Nunca estudei isso, né? Que é uma outra técnica, né? De apoio que, o cara do... os caras lá do flamenco, eles fazem com apoio, né, aqueles... aquelas coisas rápidas, né? Então o dedo é mais... o dedo é mais assim, né? Então já apoia na corda de cima, né? Mas eu, até mesmo por causa do meu professor de música clássica, que ele era dessa técnica de não apoiar, porque aí você pode usar as cordas, as outras cordas soltas, tocando uma outra nota e você fazer uma melodia numa outra corda. Então eu acabei desenvolvendo esse lance sem apoiar e é assim que eu faço, né? Até hoje eu não sei fazer com apoio, não sei. E sei que é muito legal pra quem faz, mas eu não faço, eu não faço. São duas direções diferentes, né? Então as duas funcionam bem, né? Só uma questão de você ir pra cá ou ir pra lá. Eu não sei fazer as duas. **H-** Ok, muito legal. E ainda sobre essa questão do som, assim... do timbre... essa coisa toda. Eu percebi que você usa a unha mais curtinha. Como que você pensa nessa questão do cuidado com a unha? Como você lixa e tem alguma coisa específica ou não? **R-** A minha unha é curta porque minha unha quebra, né? E eu uso... eu uso um gel. Isso aí foi os Assad que me ensinaram também. Até a época dos Assad eu não... não usava nada, mas é difícil, principalmente tocando guitarra elétrica. Você manter, no meu caso, a unha muito. **H-** Serra muito, né? **R-** Quebra, né? Quebra. Principalmente a minha unha, cada unha é diferente. Por exemplo, Diego Figueiredo, que é um violonista aí do Brasil, ele tem uma unha... ele tem uma unha... ele foi lá em casa quando eu morava em *New Jersey*, eu tive a oportunidade de... de ver de perto. Ele tem a unha muito forte, então ele pode fazer o que ele quiser com a unha, né?

Eu não, a minha unha não é forte assim, então eu ponho um gel. Assim como Yamandu, assim como os Assad *Brothers*, muitos outros põem... o próprio Matteo. Ele usa um gel também pra fortificar a unha pra poder aguentar, né? Mas eu uso ela curta. Quer dizer, se no caso, no meio do show ela quebrar, não vai mudar muito pra mim não, eu vou continuar. Porque eu não dependo cem por cento da unha, tem gente que depende cem por cento da unha, né? É... Tem gente que tem uma unha de... grande assim e toca com a unha. Realmente, se quebrar a unha, acho que é um problema, né? O Toninho Horta, por exemplo, não tem unha nenhuma, é só pele. E cada um é diferente, né? O meu caso, eu uso ela curta, que eu acho que eu uso ela um pouco, mas eu uso um pouco da pele também, né? Eu acho que o som fica legal porque tem um pouco da unha, mas ao mesmo tempo ela não quebra muito, sabe a minha unha por causa que ela é curtinha também? **H-** Entendi. Então tem essa coisa. E tem a questão do timbre. Você pensa a unha desse jeito também por conta do timbre, né? Porque pega a polpa do dedo junto com a unha depois. **R-** Um som... esse som é... por exemplo, se eu tocar só com um polegar, um som... se eu tocar com a unha, se ela é curta, mas ela funciona, entendeu? Eu gosto de ter um pouco de unha assim, só não tem um pouquinho mais porque é arriscado mesmo. Mas claro que se você falar comigo daqui a uma semana ela vai estar mais longa. Ela tem uma margem ali que ela fica boa, um pouquinho maior, um pouquinho menor. Agora ela está bem curta, porque eu cheguei de uma viagem muito longa agora e tinha... o gel tinha saído, ela tinha quebrado. Então agora essa semana eu lixei tudo, passei o gel ontem, ela está curtinha, mas a semana que vem já vai estar mais crescidinho um pouquinho, mas vai estar bom também. Mas eu penso, sim, eu tenho cuidado com a unha. **H-** Ok, você pode mostrar ela aí de novo, por favor? Fica "mais ou menos" na altura, no rumo do dedo ali. Entendi. **R-** Semana que vem vai estar um pouquinho mais, né?! **H-** Tá legal, ótimo, legal! Importante isso aí. Agora você falou do estudo erudito agora pouco, né? É... você falou que tem algumas coisas, mas que você toca pra você assim... o quê que você estudou é... de repertório erudito, que talvez pode, pode ter, né?! Influenciado a maneira que você improvisou, sobretudo nessas seis músicas, ou não teve nada exatamente assim, ou é... foi todo mais uma construção? **R-** Uma, eu acho que, eu acho que pode ser que eu esteja errado, mas tudo que você ouve, tudo que você toca, influencia na hora do improviso. Se eu toquei um monte de música de... de... de... do Bach, que quando eu era novo, eu acho que influencia sim, bicho. Porque ele era um super compositor, aquele cara, aquele Sebastian Bach, você pega a música de trezentos anos que você fala "putz, como é que o cara fez isso, né?!" E outros, eu não estou falando só do Bach não, Beethoven, Mozart, todo... adoro o Mahler e tudo que você ouve... Eu acho que influencia no teu improviso, sim. Essas coisas que eu toquei do clássico, assim como as coisas que eu toquei do Yes, assim como as coisas que eu toquei do Baden Powell, assim como eu... as coisas que eu toquei do Wes Montgomery, que eu adoro... Wes Montgomery sempre, mas o Wes Montgomery para mim, ele não joga nenhuma nota fora. Todas as notas são importantes. Isso é importante para mim. Quer dizer, tudo que você ouve, tudo que você... toca em termos de música e influencia na hora de improvisação. Você tem esse cara agora, compositor, que é um amigo meu lá no Rio chamado Guinga. O Guinga já desenvolveu uma outra coisa de harmonia que é super dissonante, que você não faria vinte anos atrás. Aí vem o Guinga com aquele... eu conheço muito ele. Então isso aí, só pelo fato de eu ouvir essas coisas, já me... me põe mais ideia na cabeça quando eu vou tocar "ah, isso aqui é possível, isso é musical", porque eu já ouvi o usado de uma música legal, então é tudo que você ouve, acaba virando. É parte do que você é, né?! Eu acho assim, eu acho que você... se eu ouvir Steve Vai, você ouvir esses caras de *Rock and Roll*... adoro Steve Vai, adoro o Scott Henderson, eu adoro... e adoro o Scofield... Scofield. John Scofield quando... quando foi, né?! Enfim, 1980. Você nasceu quando? **H-** Em 1999. **R-** Você devia ter vergonha da sua idade (risos). 1980... eu estava lá normalmente no Brasil fazendo meus... tinha umas... umas bandas de jazz, uma banda de... de.. de... de tudo, né?! Tocando minhas coisas e sai, de repente chegou um amigo meu lá alemão, me deu uma fita cassete. Ele falou "ouve isso aqui, isso aqui, que agora vai ser o lance". Foi um disco gravado em 1979, ao vivo pelo John Scofield. Cara, eu ouvi aquilo ali, eu não entendi nada, nada. Eu falei "não! Pera... pera... pera... pera... pera aí..." eu... aí eu comecei a ouvir... eu falei "não! Isso

não... não pode ser ruim. Não pode ser ruim. Aí eu peguei... eu fazia bicicleta, né?! Ginástica em casa. Aí eu peguei... "não! Vou ouvir duzentas vezes, porque deve ser bom, cara". Comecei a ficar enlouquecido pelo John Scofield. **H-** É mesmo? Olha só! **R-** Enlouquecido aí quando eu vim para Nova Iorque, foi em 1985. Eu vim com esse negócio na minha cabeça. Vou encontrar o John Scofield. Vou ter que encontrar esse cara, saber o que que ele faz e encontrei logo que eu vim para Nova Iorque. Ele é um cara muito simples o John Scodield. Encontrei com ele lá, fui ver show, fiquei assim... enlouquecido com aquele... que é completamente diferente das coisas que eu tinha ouvido antes. Ele veio com um negócio diferente do Wes Montgomery, diferente do Joe Pass, diferente do Geroge Benson, diferente de todo mundo. Ele ele trouxe uma outro outro lance daquela época pra mim, né?! Da minha cabecinha, né?! Daquela época, eu tinha vinte e cinco anos de idade. Tinha tua idade, olha aí, cara. Então aí eu eu fiquei enlouquecido. Quer dizer, eu gosto desses caras diferentes. Allan Holdsworth, eu... eu posso citar um Monte de... de... são todos, são todas influências, muito importante. E é o que eu estou te falando. Tudo que eu ouço, tudo que eu ouvi e que eu toquei, eu acho que influencia na minha música de hoje. Eu acho que assim, tem lance do Scofield, que até hoje, quando eu toco, eu sei "ah, isso veio do Scofield". Não exatamente uma cópia, mas a intenção, sabe? **H-** É mesmo? Olha, legal isso. Ótimo! E sobre as composições do Bach, você lembra? Talvez assim... uma ou duas que você, sabe assim? Que você teve bastante... **R-** Tinha coisa assim... mas eu não... eu não... eu não toco mais isso, né? **H-** Legal, cara. Qual o nome mesmo? Romero, qual o nome dessa? **R-** Olha quando eu estou ligado. **H-** Legal. **R-** Você tem que fazer isso direito, senão não sai. Essa daí, chama... cara... eu vou ter que... eu... eu vou ter que ver depois pra você... da Venezuela, é... ou então, essa é *La Catedral* são coisas que eu, de vez em quando, sento ali e toco essas coisas, lembro, é... e... o que mais? De vez em quando vem mais outras coisas, né?! Tem muita... tem muita coisa bonita de clássico disso. Mas eu nunca quis ser músico clássico, nunca. Eu fui pra escola clássica, disse pro professor que eu ia parar tudo. Nunca parei porque nunca quis ser músico clássico. Tem caras que são específicos, músico clássico que eu respeito mil vezes, mas não era minha praia, minha praia é improvisação, é ritmo, acompanhamento. Isso eu gosto muito, né?! Mas essas músicas clássicas todas tem influência não só na parte de composição, mas a parte técnica também, né? Tentar tocar isso aí, você tem que ter uma técnica muito boa. É, então é isso. **H-** Legal! Depois eu vou te incomodar depois, se você puder enviar tipo um ou três estudos desse tipo do Bach que você tocou, *La Catedral*, e Venezuela que você tinha falado. A valsa Venezuelana chamada *Natalia... Natalia*. **H-** Ah, que você tinha falado mais cedo, é? **R-** Verdade. Do Antônio Lauro da Venezuela. **H-** Legal. **R-** Aí teve, é *La Catedral*. Esses... esse do Bach. Ah, tinha uma do Bach. É um prelúdio em Dó menor que eu acabei... a gente acabou botando no nosso trio, que era assim, ó... como é que é? Volta pro Dó, então a harmonia, olha só... isso é um Bach (exemplificado ao violão). Então a gente pegou isso aí e botou no... nesse ritmo de baião e tinha que improvisar em cima disso. Mas olha esses acordes, bicho... tom menor aí foi menor, baixo em Dó. Aí isso aqui é um Si Diminuto com baixo em Dó. Aí está o menor aí, Lá bemol com baixo em Dó. Aí, Ré com baixo em Dó, aí... Sol Menor com baixo esse aí... Dó com baixo... esse aí... Fá com baixo em Lá, aí volta (exemplificado ao violão). Eu fico arrepiado, bicho. Primeiro gravei isso com o Paquito D'Rivera, que é um saxofonista aqui de Nova Iorque, e ele botou era um samba... o samba dele rápido. E no final ele botou esse prelúdio de Bach e ficava rodando nessa parte aí do início do prelúdio Dó menor, e aí improvisava em cima disso. Eu adorava fazer isso. E aí meu amigo Nilson Mata, baixista que trabalha comigo também fez uma música e no final da música dele, ele botou o mesmo prelúdio de Dó menor. **H-** O Nilson tá no Trio da Paz, né isso? **R-** Trio da Paz... é... o Trio da Paz. A gente gravou isso. A gente tocou isso ao vivo muitas vezes, com esse prelúdio de Bach, né? E eu tinha que fazer melodia e era rápido pra caramba, bicho. Mas eu de novo era eu, baixo e bateria. Não tinha um piano pra fazer comigo. Então tinha que fazer essa melodia clarinha, bonitinha. O pessoal adorava isso. E essa harmonia é linda. O cara fez trezentos anos atrás, né? É... quer dizer, é... Essas coisas de música clássica funcionam. Influenciam até hoje assim, né? E sempre vai... vai continuar. **H-** Legal demais. É... essa é a segunda pergunta aqui. Acho que a gente até pode

passar, porque eu ia perguntar se esses repertórios, né? Ajudaram na sua trajetória como violonista. Se sim, como você já falou... **R-** Acho que sim... acho que sim... acho que sim. **H-** Legal! E também a terceira pergunta, né?! Você considera que esses repertórios contribuem para sua performance específica da improvisação, ou não e tal? Eu acredito que você já respondeu isso também. **R-** Acho que sim, porque esse repertório te mostra uma série de... de... de soluções melódicas, né? E harmônicas, que são fantásticas, né? Que são que... que... que... que estão perseverando, né? O tempo todo. E todo mundo até hoje gosta, porque tem uma lógica que eu nem sei explicar, né? Musical... que funciona isso aí... isso aí acho que ajuda muito. Acho que tem uma influência muito grande não só em mim, mas em muito músico aí. **H-** Essa parte clássica, né? Mais erudito assim, né? Sobretudo no que tanque a técnica e tal, né? **R-** É... tudo. **H-** É... e a última pergunta a respeito do erudito, né? É... se você ainda estuda esse tipo de repertório, você já até apresentou alguns aí que você estudou. **R-** Pra mim... pra mim tudo... pra mim é diferente, é diferente. Se eu tiver que estudar pra fazer um concerto, por exemplo, aí eu vou ter que estudar muito mais... muito mais cuidado, né? Mas eu estudo pra mim o... esse *La Catedral*... *La Catedral* de vez em quando eu toco ela. Tem uma clarinetista chamada Anat Cohen, que adoro ela em Nova Iorque. Fantástica! Quando a gente toca junto, a gente toca normalmente... o... *Natalia*... aí eu vou lá, sento e aí eu lembro. Preparo ela. E só que quando a gente toca, aí tem improvisação em cima da música, tem sempre em cima da improvisação, né?! Que eu acho legal, que é bacana. É... é muito legal. Eu gravei *La Catedral*. Gravei *La Catedral* com uma... com uma violonista estritamente clássica, e ela que tocava a música do jeito que é. E eu ficava improvisando em cima do que ela estava fazendo. Cara e... muito legal, muito. Legal da violonista. Deixa eu perguntar minha memória aqui, espera aí... (risos) Sharon Isbin o nome. Ela é famosa, Sharon. Tem gravação minha com ela. Aí tem coisa da gente tocando música clássica e ela tocando a melodia. Da... da música mesmo, porque ela só toca o que está escrito, e eu só toco o que não está escrito. Eu ficava improvisando em cima dela. **H-** Legal! Maravilha! Que massa! Agora olha só... também nessa coisa do... do... tá acabando, já viu, Romero? Eu não sei como é que você tá de tempo. **R-** Não, eu te falei, eu tenho... eu tenho que ir pro Brasil dia 19 (risos). **H-** Legal (risos). Então olha só... sobre é... essa busca por compreender também o seu timbre e tal. Eu acredito que tem a ver muito com o instrumento que você usa e por aí vai, né? Então gostaria de saber coisas específicas disso, assim... há problemas pra você ou não? **R-** Não, de jeito nenhum. **H-** Ótimo! **R-** Mas eu acho que é o contrário. Não é o meu timbre por causa do instrumento, é o instrumento que eu uso. É por causa do timbre que eu quero ter. **H-** Ah, ok. **R-** É... é... é o som que eu tenho na cabeça. Se eu tocar nesse violão, se eu tocar no outro, se eu tocar no outro, vai ter o meu som. Mas esse instrumento que eu estou usando aqui é um instrumento que eu estou usando. Já tem uns... ele fez ele. Ele é feito aqui na Califórnia, é um luthier aqui da Califórnia chamado Prenkert... Prenkert, o Richard Prenkert. É até bom você botar isso, porque a gente tem um pacto, né? Ele faz o violão, e, eu faço meio que eu tocando pelo mundo afora, né? O pessoal vê, né? Tocando o instrumento dele. Esse instrumento é muito legal, porque ele não só tem um som legal, mas ele é um instrumento bom pra viajar. Tem instrumentos que são muito bons, mas não pode ficar viajando muito, porque eles são muito sensíveis a umidade, temperatura, né? E eles quebram. Esse aqui não, esse instrumento. Eu vou pra praia, eu vou pra montanha cheio de neve e ele funciona, entendeu? Onde eu moro é muito seco, aqui é tipo o deserto e no Rio é muito úmido. Então, quer dizer, com esse instrumento eu posso viajar. Ele tem um som bom, ele tem o *cutway*, mas os primeiros. O violão que eu fiquei muitos anos aqui tocando, não tinha. Era um violão espanhol. Fiquei vinte anos tocando com ele, que várias dessas gravações mais antigas é eu fiz com ele e não tinha *cutway*. Era um violão clássico chamado Casa Gonzales, lá da... da Espanha. Mas esse cara, esse Richard Prenkert ele... ele escreveu pra mim uma mensagem, tem uns quinze anos. Ele escreveu pra mim "Romero, eu tenho... eu faço um instrumento que eu acho que vai ser muito bom pra você". E aí eu falei, "tá bom, a gente se encontra, eu vou ver". Aí fui lá ver. Quando eu fui na Califórnia, e aí, tá bom! Combinamos de ele fazer um pra mim. Aí ele fez um instrumento do jeito que eu queria com *cutway* e com madeira, não sei o que, né? Eu gosto de cedro, eu gosto do tampo de cedro. Tem outros caras que

gostam de outras coisas, né? Eu não sei o quê que é, mas aqui chama *spruce* no Brasil eu não sei. É... aí ele fez o violão pra mim, eu gostei do violão, mas eu não gostei do braço atrás. O braço muito grosso é essa... é grosso assim, né? E eu falei, ó, eu gosto do violão, mas esse braço tá muito gordo, eu prefiro o braço mais fininho, eu gosto mais do braço, mais fino aqui. Aí ele, "O Romero não tem problema, vai? Numa loja de ferragem, compra uma Lixa e Lixa o braço do violão do jeito que você quiser. Aí quando você estiver feliz, você manda pra mim que eu... eu termino. Eu põe o verniz e você fica com ele". Eu falei "você é maluco"? Ele falou, "não. Faça isso". E aí eu fiz, eu comprei uma lixa, esse é minha... meu lado engenheiro, né? Peguei e lixei... lixei... aí ele botava a mão, aí não sei o que. Aí comparava com o outro que eu tinha. Não sei o que. Quando eu estava feliz "ah, eu gostei desse aí", eu mandei pra ele, ele botou o verniz, agora ele tem, esse já é, foi o segundo que ele fez pra mim. Já... já tenho o meu perfil, né? Ele já tirou as medidas, não sei o que... aí já sabe... quando ele faz violão para mim, o quê que tem que ser, né?! Mas o primeiro foi assim. **H-** Tá, você pode soletrar, por gentileza, o nome dele. Porque vai ser importante. **R-** Isso. Richard, é normal mesmo e o Prenkert é PRENKERT. **H-** Ah, ok. Ah, legal. Já até pareceu ótimo. Obrigado. Legal! **R-** Ele é muito bom o luthier ali na Califórnia. Aí virou um amigo meu e ele fez... esse é o segundo. Tem o primeiro que tá aqui ainda. E ele fez um terceiro que eu pedi esse especial com madeira brasileira que ele tinha... é jacarandá da Bahia de cinquenta anos atrás, né?! Que hoje em dia você não pode ter mais. Mas ele tinha "Romero eu tenho uma antiga madeira aqui, que é da pesada, do Brasil". Aí eu pedi pra ele fazer um pra mim. Tá aí. Muito linda a madeira, né? O jacarandá. Muito linda. Esse aqui é o jacarandá, mas é o jacarandá da... de Madagascar. **H-** Ah, ok. Ah, é fosco, não é? É... esse violão? Ele não é... não tem aquela... aquele verniz mais forte, né? **R-** Isso. Ele não gosta do excesso de verniz não. A gente acha que vai mudar o som do violão, eu acho que também. E ele põe um verniz mais fosco e mais fino, mas que protege, né? **H-** Entendi. Legal. Então você acha que não necessariamente o violão vai influenciar diretamente no... no som final seu? **R-** Basicamente ajuda porque é o violão bom, é o violão que afina, é o violão que tem um som, é balanceado... balanceado nele todo, né? É de aqui... aqui não tem nota que é mais fraca, isso tudo ajuda, isso tudo ajuda. O som é bonito, mas é um som que eu tenho na minha cabeça, né? Se eu tocar meu outro violão também vai ficar bonito. Se eu tocar o violão do... por exemplo, algumas gravações que eu fiz, eu não fiz com o meu violão. Essa essa gravação que você falou do... eu e o Raphael Rabelo, aquele violão lá não foi meu, foi o violão que a que a Sônia Braga tinha. E ela falou "Romero, você não quer usar esse violão?" Era do Tom Jobim, era um Ramirez. Aí eu falei "olha, então me empresta". Eu toquei com aquele violão. Teve outros... outros álbuns que o cara tinha uma loja de violão... tinha um violão melhor que o meu, ele fala "ah, usa esse aqui", e eu usei, entendeu? Quer dizer, o som tem muito a ver com a minha mão, com a minha cabeça, o que que eu quero em termo de som? Mas esse instrumento é um instrumento muito bom, que ajuda, né? Ajuda você ter um instrumento bom, claro, com certeza as cordas eu usava muita corda, *high tension*, né? Que é pesada, né? Você ia perguntar isso. Essa aqui eu mudei de um tempo para cá... de uns dez anos, talvez. Eu mudei em vez de *high tension*, é *medium high*, é... entre a média e a *high*, é *medium high* eu não sei se tem aí. Eu uso a corda *Labella*, e eles têm... eles têm essa... essa... essa medida, né? Que é entre a *high tension* e a *medium tension*, né? Que seria normal. É... mas eu nunca usei *light tension* que eu... que eu toco forte, né? **H-** Forte pra caramba, né? Mas aí porquê que você? Desculpa, mas porquê que você mudou de alta tenção pra média? Essa o Raphael Rabelo falou pra mim "Romero, bicho! Se é mais fácil eu tocar com a corda mais leve, por quê que eu vou tocar com a corda pesada?" **H-** É, tem... tem um sentido aí. **R-** É um cara inteligente, Raphael. Aí desde aquela época que eu tenho isso na cabeça, eu falei "pô, tem razão". Se ele tá falando isso, eu posso usar uma corda um pouco mais leve, né?! Também não pode ser muito leve pra mim, porque eu puxo forte. E aí quer dizer, não é que eu puxo forte. Eu gosto de ter no instrumento, um *dynamic range*. Você sabe o que que é *dynamic range* grande? Significa que você pode tocar muito *soft* e pode ter um o volume muito alto. Isso é da *dynamic range*. Se você usa a corda muito leve, você não consegue tocar muito forte porque ela... ela não aguenta. Ela vai estralar pra caramba, né?! Vai... Estralar pra caramba. Então você... você

pode tocar muito fraco e até médio, mas com a corda um pouquinho mais pesada, você pode ir até mais, entendeu? Eu gosto de ter esse *dynamic*... porque você tá tocando aqui... você nem ouve o que eu não estou tocando, né? Mas estou tocando. Você não tá respondendo super bem. Você pode tocar... Segura, né? Legal? Ó. Quer dizer, ele responde não só o instrumento, mas a corda. Responde a todos os... os volumes que eu queira. Quando é dinâmica. Quando você está usando o captador, está ligado numa mesa para duas mil pessoas. Isso conta muito porque às vezes estou acompanhando a Dianne numa balada e isso aqui. Tem todas essas medidas. Eu pego um instrumento de um... de um amigo meu, e a corda é tão leve, tão baixa, você não consegue fazer isso. Você tem que tocar sempre com a mesma força, porque senão você não consegue ter um... o volume mais alto, entendeu? E eu não... para mim não funciona assim. Entendi por conta principalmente dessa questão da... da sua, você precisa de ter essa... essa extensão da dinâmica. É... Legal! Ah, bom demais. Então talvez as cordas influenciam bastante, né? Na coisa do seu som. É... é... é... é por conta disso. Esse violão que eu te falei que eu fiquei vinte anos com ele a vida inteira. Aliás, foi o Raphael Rabello que escolheu aquele violão pra mim. Eu comprei usado lá em Nova Iorque. Ele que viu aquele violão numa loja. E falou "Romero, esse violão tem que comprar porque essa madeira ele está pesada... porque essa construção é não sei o que". E ele que ele falou "Romero, se você não comprar, eu vou comprar e vou vender no Brasil pelo triplo do preço". Aí eu falei "não, então eu compro". Era um violão usado já. Isso em 1992, quando eu comprei aquele violão e... ele que me tipo, me fez eu comprar. Cara, aquele ali eu sempre usei corda pesada, né? *High tension*. Legal.

H- E aí o quê que acontece? Só abrindo um abrindo um parênteses, é... eu ia falar isso no início, mas eu acabei esquecendo. Como é... é uma pesquisa de mestrado e tal. É uma coisa que, digamos assim, em curto tempo. Eu adoraria falar de você, guitarrista, mas infelizmente eu não vou conseguir falar de você guitarrista, assim, fazer uma pesquisa sobre o Romero também na guitarra. E aí, tipo, vai ser uma pesquisa, né? Mais vinculada ao violão. Por isso, todas essas perguntas bem específicas que eu estava fazendo. A coisa do... porque as outras perguntas você acabou já... já... já respondendo, né? Qual o encordoamento, né? Porque que você o usa. E o calibre, e tudo mais. E a altura das cordas em relação ao corpo do violão, assim... você deixa mais distante ou mais colado? **R-** Não é muito baixinha, mas também não é alta não. Eu posso até... é... porque é o seguinte. Se eu puser ela muito baixinha de novo, quando eu tocar forte, ela vai estalar. **H-** Hum. Ok, ok. **R-** Gosto de fazer isso. E então não é muito baixinho, mas também não é alta. Se for muito alto, eu também não consigo fazer aquilo rápido. Bom, por aí. Quer dizer, médio, se você quiser, eu posso até ver se eu tenho uma coisa aqui. Deixa eu ver se tem, não sei se tem não, não fica feliz ainda, não (risos). É uma régua estranha essa daqui se tem uma outra régua, mas eu posso te dizer, ó, quer ver? Não sei. É em polegada. Esse negócio aqui é estranho. Eu não sei. Polegada é um negócio estúpido, né? Meia, polegada, um quarto de polegada. Isso aqui é o que? Um... um... um... um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete. Um, dois, três, acho que três, dezesseis de polegada. Mas isso é estúpido. Essa o dois, dezesseis, dois, dezesseis é uma oitava de polegada. Da... dessa corda grande para o traste aqui, um oitavo de polegada. Você queria saber do corpo? Meia polegada do corpo. Meia polegada do corpo, e... Uma oitava de polegada. Ah, legal é... é a coisa do... do... do meio termo ali talvez, né? É agora? Eu não sei. Eu não tenho em milímetros. Eu acho que não... não. **H-** Só essa informação aí já... já foi ótimo. **R-** Que a aqui a gente funciona em polegada, que é horrível. Pés, polegada, milha. Pô, é tudo ridículo. **H-** Tá ótimo. Tá, tá. Legal, já foi bem específico assim, ótimo. E você tem... tem preferência assim de *cutway* ou violão espanhol ou... **R-** Eu gosto do *cutway*, porque na hora que eu estou solando, facilita. Estou... solar umas notas mais agudas, né? Só isso. Mas eu toquei, como eu estava te falando, a maioria da... do tempo até hoje aqui eu estou há trinta e oito anos aqui em Nova Iorque, aqui nos Estados Unidos. Bom, eu nunca tive *cutway* até, sei lá, vinte anos atrás ou quinze. Então eu sempre toquei sem *cutway*. Mas de quinze anos para cá eu só toco com *cutway* e facilita. Eu acho que é legal, principalmente porque eu toco guitarra também, então. Tem o lance de ir lá pra... pra cima, né? É legal também. Então eu tenho uma relação bem direta com a coisa da... da... da maneira de tocar na guitarra, talvez. Assim, né? Em termos... De localização e tudo, né?

Tem muito... tem muito a ver, muito a ver. Eu comecei de novo, eu lá do início, já tocava guitarra elétrica, né? E toquei muita guitarra. Quando eu cheguei aqui, eu... eu só tocava guitarra elétrica no Brasil, só tocava guitarra elétrica no palco. E quando eu cheguei em Nova Iorque, era guitarra elétrica. Aí eu toquei com Astrud de Gilberto, que era a rainha da bossa nova. Toquei quatro anos, nenhuma vez eu toquei com violão, foram quatro anos de... daquela guitarra ali. Ela queria guitarra elétrica, então tocavam tudo com guitarra elétrica. Depois é que veio um cara chamado Herbie Mann, que é um flautista fantástico. Herbie Mann que falou "Romero, traz o violão no próximo show, porque acho que vai ser muito legal você tocar violão". Olha, aí quando eu comecei a tocar violão no palco, todo mundo queria que eu tocasse violão, que aqui não tocam. Aqui, não sabem tocar violão do jeito que ele toca, né? Então foi aí, passei a tocar quase tudo de violão, né? Que todo mundo queria, né? Por conta desse fato específico com o Herbie Mann que rolou, essa... eu... comecei a tocar com ele, aí todo mundo "ah não, eu queria o violão", "ah, eu queria o violão". Aí eu comecei a fazer milhões de gravações. Nas gravações, eu tocava violão, no palco não, mas nas gravações, desde o início eu tocava violão porque o pessoal gostava do som do violão, mas no palco não, porque eu nem era preparado para ter um som bonito de violão no palco, né? Naquela... Naquela época. E eu tocava guitarra elétrica. E eu tocava muito sintetizador, guitarra, sintetizador, né? Então eu levava guitarra elétrica, ele levava pedais, levava sintetizadores e bicho, era uma coisa incrível. Mas eu achei legal isso aí. **H-** O... com o Herbie Mann, você começou a usar o violão no palco ou só nas gravações? É isso que eu... que eu não entendi. **R-** Não, no palco. No palco. **H-** Que ano que foi? **R-** Ah, cara, eu não sei porque eu comecei a tocar com Herbie em 1986. Ele de repente... isso aí deve ter sido em 1990, que ele me falou pra fazer, deve ter sido. Eu estou chutando assim. No estúdio, não. O estúdio eu... eu usava violão também... também o violão, mas tanto é que tem um... tem um disco aí do Rildo Hora comigo e... que é um disco muito bacana, que eu fiz. É Rildo Hora e Romero Lubambo. Aí no Brasil a gente gravou isso e a maioria dos discos eu gravei com guitarra elétrica, com o sintetizador e tudo, porque eu não gostava do som da guitarra elétrica pura, aí botava sintetizador nas músicas brasileiras, Caetano Veloso, tudo... tudo música brasileira, mas com... com aquela guitarra ali, com o sintetizador. Muito engraçado, né? **H-** Que coisa cara! Esse álbum foi um dos primeiros do... pelo menos o que eu coloquei na discografia ali que você teve assim, né? Não é isso? Ali, entre 1985 e 1990 e tal, né? **R-** É... é. **H-** Legal! Maravilha... deixa eu ver. Ah sim, aqui você já... já falou algo sobre. Na verdade você explicou bastante coisa, mas talvez você queira complementar com algo mais e eu também. Tenho uma outra pergunta em cima disso, que é sobre o ritmo, né? É... como eu falei. Uma das coisas que me chamaram muita atenção na sua maneira de tocar é a precisão rítmica e tal. E a segunda... é... o segundo ponto em cima disso, é o seguinte, como que você trabalha isso? Você já falou algumas coisas. Se você quiser complementar, como que você trabalha isso. E tem uma questão específica sobre o ritmo, que é o deslocamento métrico que você faz. Tem coisas que você faz tipo três... uma... uma... é uma semicolcheia e você organiza ela sempre em três e três, então fica "Pacutu, catucu, pacutu, ca". **R-** É legal, né? **H-** Muito legal, assim. Eu acho que talvez, eu não sei... É uma das coisas que te caracteriza tocando, pelo menos quando eu ouço, falo "ah, é o Romero, cara". Fico sem dúvidas "é o Romero sim". **R-** Que legal. Como que você... como que você desenvolveu isso e trabalhou isso e tal? E trabalha também? **R-** Mas... mas eu acho que... eu acho que... não sei, eu nunca pensei sobre isso. Mas eu acho que o fato de eu sempre acompanhar, né?! O fato de eu sempre estar acompanhando. Isso é bem rítmico. É uma coisa que eu sempre gostei. É acompanhamento, né? E, eu sempre gostei de todos os ritmos, né? É o Brasil. Tem o lance do baião, que eu adoro, né? Vou tentar fazer devagar. Tem o negócio da "chula", né? Que eu não sei. Eu gosto muito de ritmo, eu gosto muito de ritmo. Tudo bicho. De... de samba, de... de... de baião, de tudo, afoxé... tudo. Tudo que eu... que é ritmo, eu gosto muito, né?! Eu sou muito ligado à percussão, né? E a percussão, eu... eu sou do Engenho de Dentro lá do Rio de Janeiro, e a gente era zona norte do Rio, era muito ligado à... às escolas de samba, né? Os carnavais, as coisas de... de... de percussão. Então sempre tentei botar percussão aqui no violão. Eu acho que tem um lance que é que é isso? Você... você ouviu aqueles caras tocando percussão, é uma

coisa absurda de boa, né? E eu sempre tentei, na verdade, fazer isso. Botar a percussão daqueles caras aqui no instrumento, né? E claro que não é só acompanhando, na hora que você vai tocar também rola esse negócio do ritmo, né? Eu acho que é mais isso do que... do que uma preocupação, de como é que eu vou, por quê que aconteceu? Não sei. Eu... eu... eu... eu... eu tive vontade de botar aquele ritmo no violão e fui tentando ver maneira de fazer, né?! E como eu te falei, eu nunca tive escola, eu nunca fui... eu nunca fui muito... muito acadêmico. "Ah, faz isso aqui que dá certo". Ninguém me falou isso, então foi mais um experimento, né?! Fui experimentando, eu fui tentando fazer uma coisa interessante, né? Inclusive quando eu faço as frases (exemplo no violão)... só inventando uma coisa aqui. Mas, o ritmo é uma coisa muito forte pra mim, né? E eu toquei muito em duo, por exemplo, com Leninha Andrade, toquei muito com Edu, com... com... com a Luciana Souza. Tinha que fazer os ritmos diferentes acompanhando isso também solando, porque na hora que tá solando tu tem que passar pra... pro... pra plateia, pra audiência, você tem que passar aquela... o espírito da música que está tocando, né? Você não pode estar tocando uma música assim, de repente, na hora do seu solo, vira uma outra... vira um negócio nada a ver, né? É... quer dizer, até pode, mas por uma questão de arranjo, mas não uma coisa... toda vez aconteça isso. Não, não. Você tem que tentar manter a coisa. A cantora para de cantar, mas tem que manter o ritmo, manter... manter a energia de alguma maneira, né? Isso acontece muito. Eu sempre tentei fazer isso da melhor maneira possível, né? Continuo tentando. Não sei te explicar melhor do que isso. **H-** Não, não. Mas me explicou bem demais assim. Muito. Legal. E aí eu tenho só uma curiosidade. Em... em... em relação a preparação assim, não sei, né? Se se ocorreu isso, tipo, no quarto, você estudando, pegando o violão, colocando o negócio para tocar, ou foi mais uma coisa do... da tocada mesmo? Tipo, você saiu para tocar e aí isso aconteceu, veio da vontade de fazer e você foi fazendo assim... **R-** Eu acho que as duas, as duas... na hora do... do... do quarto. Você desenvolve aquilo tudo que você pode na hora que você lembra de fazer e "ah, vou, estou trabalhando nisso aqui, agora vou, não sei o que". Aí você vem cada dia que eu pego o violão, vem uma ideia diferente pra mim. Aí cada dia que eu... isso é um segredo que pouca gente sabe. Mas cada vez que eu pego o violão eu vejo o quanto eu não sei. Vejo o quanto eu tenho que trabalhar hoje na minha técnica. Da minha musicalidade. Então, tem sempre o que estudar, tem sempre o que estudar. Isso já aconteceu quando eu tinha treze anos de idade e acontece agora que eu tenho sessenta e oito. Então isso aí no quarto acontece. E na hora do palco acontece também, porque na hora do palco, na hora que você está solando, vem uma ideia e de repente você começa a fazer e fala "poxa, eu não estou conseguindo", e como eu sei o suficiente, eu vou, vou trocando. Mas aí aquela ideia, falo assim "pô, eu tenho que desenvolver essa coisa pra poder na hora do palco fazer a coisa acontecer, né?" Então acontece também na hora do palco, mas na hora do quarto que eu estou sozinho, ali sempre vem coisas pra, por exemplo, eu estou estudando uma música agora que eu... eu vou tocar agora nesse festival a música do Chick Corea. É uma música que é difícil tocar pra mim aquela melodia. Então eu estou estudando devagar pra poder tocar limpinho. Na hora do palco, tiver mil pessoas ouvindo, que vai ter, eu tenho que tocar o melhor. Então eu estou tocando aqui. Eu sei que na hora que eu for improvisar, na hora do palco vai pintar uma outra ideia, porque vem um lance. Eu não sei explicar, mas um lance meio espiritual mesmo que... que te influencia em fazer coisas, né? Que você depois não sabe porque que você fez isso acontece muito também, né? E essas... e essas coisas são boas. **H-** Ótimo! É... você tem a capacidade de armazenar aquilo e talvez num determinado momento trabalhar melhor depois e tal, né? **R-** Às vezes o cara me pergunta "mas como é que você fez isso"? Sei não. Sei na hora... lá aconteceu. **H-** Legal, cara! Legal. Ótimo mesmo. É... e aí agora, sobre referências assim, você já falou de... de várias já... já... já fui captando aí e tal. Mas se tiver mais assim... ou algo mais específico, alguém mais específico e tal, né? Quais foram seus professores, músicos ou até gravações que você considera fundamental, sobretudo pra... é... pra tocar como você tocou nessas seis músicas que eu transcrevi, que eu acho que tem ligação direta com as outras coisas que você já toca também e tal. **R-** É... é como eu te falei, cara. Tudo que a gente ouve acaba influenciando a gente, né? Eu considero meus professores tudo aquilo que eu ouço, né? Como eu te falei, do Hélio Delmiro ao

Baden Powell, ao John Scofield, ao... ao... ao George Benson, ao... ao... ao Wes Montgomery e até coisas, por exemplo, os Bossa Três, que era um grupo que tinha com Luiz Carlos Vinhas, de piano, baixo, bateria. Não tinha violão não. Mas aquilo ali, eu ouvi tanto aquilo ali porque tinha um *swing* tão bom, aquilo ali de música brasileira. E quando eu era novo, eu ouvia muito aquilo e outras muitas outras coisas de música brasileira também. Ouvia muita coisa do... do nordeste, que eu gosto muito. Meu pai era de Recife, então tem um lance com frevo, com baião, com aquele negócio lá do nordeste que eu adoro, né? Então, sempre tudo que eu ouço e que eu acho bom acaba me influenciando, acaba... eu me interessando "como é que você faz isso, né?" E eu pego. Eu pegava, por exemplo, o lance do ritmo de... do Dominginhos, de... de sanfona, né? Do... do... do Sivuca, né? Do agora... do Mestrinho, e, como é que eu vou passar isso pro violão, né? Então começava... começava a tentar fazer "como é que eu posso fazer aqui?" Isso aqui... isso aqui é diferente, porque assim... tem um negócio assim? Sabe? Foi o jeito que eu consegui de... de aproximar do acordeom. Esse tipo de coisa influencia, bicho. Eu vi o Sivuca, eu vi o Hermeto, eu vi esses caras. E, os... os novos... agora tem um amigo meu aqui, o Vitor o Gonçalves, o Mestrinho, que é... que que é no Brasil arrasa, né? E, outros muitos, Bebê Kramer. Tem muitos caras bons, né? Agora não vou lembrar dos nomes, mas eu aprendo com todo mundo. As... as influências são muitas. Agora, as minhas influências, inclusive incluem um cara de vinte e sete anos, que é o Matteo Mancuso. Agora eu sei que é possível fazer coisas que eu não fiz antes, então ele tá me levando a fazer coisas que eu nunca fiz antes, porque ele tá fazendo. Então esse cara tá abrindo uma porta pra mim, claro. E eu não vou nunca dizer "ah, ele é que faz assim". Não, eu vou fazer. Aquilo que eu acho que dá para fazer, eu vou incorporar. Não cópia, não cópia, mas eu vou saber que é possível para eu fazer com a minha técnica aquilo ali, né? Isso é bacana, eu acho. Perceber essas coisas e tentar. Trazer para si, né? Assim, independente de qualquer coisa, de qualquer instrumento, assim. "Ah, já estou feito, já... já gravei setecentos CDs". Não preciso mais fazer não. Pelo contrário. Agora é que eu sei mais do que eu não sei. **H-** Que legal, cara! Uma humildade muito, muito grande em cima disso aí. Também, né, cara? **R-** Com música, você tem que ser humilde, porque ela... a música é uma coisa. Ela é a rainha, a música é... é... é infinita. Como você falou, não tem esse negócio "eu sei tudo", não, não existe isso. Quem fala "eu sei tudo" pode já morrer. Então não, a música é uma coisa infinita que você sempre vai ter mais o que você não sabe do que você sabe, é verdade. Qualquer um, qualquer um, qualquer um. O Chick Corea ia te dizer a mesma coisa. O Hermeto vai falar a mesma coisa, né? Se bem que o Hermeto, não sei porque ele é bem louquinho. **H-** Mas eu acho muito interessante isso pra mim, de tudo. Aqui foi o ponto, mais um dos pontos, né? Mais interessantes que você me falou, porque eu percebo assim que às vezes acaba acontecendo alguma questão de ego envolvido, assim, na galera e tal. E aí isso é um pouco complicado assim pra você ter relações, pra você evoluir, na verdade, até, né? **R-** Você vê um cara, por exemplo, que eu sou fã pra caramba, você vê um cara chamado Jacob Collier, você conhece? **H-** Demais. Acabou, bicho! Acabou ali, assim. **R-** Como é que o cara faz aquilo? Como é que o cara faz? Aí, primeiro de tudo, o ouvido daquele cara é uma coisa perfeita. Ele consegue definir um quarto de tom entre o Fá e o Sol. Tem um quarto de tom oitavo e tom "ah, eu subi o arranjo inteiro, um quarto de tom com as minhas vozes, não sei o que". Bicho! É o cara que como é que pode, bicho? Ele grava oitenta vozes, tudo afinado, tudo faz sentido, uma harmonia incrível. Eu fico assim, pasmo. Não eu só. O Quincy Jones, o Herbie Hancock, todo mundo fica pasmo com esse cara. Você pode até não gostar da música dele e tudo bem, eu entendo isso. E... mas a musicalidade daquele cara ali, tecnicamente falando, é um absurdo. Ele tocando qualquer coisa. Ele toca baixo, toca guitarra, toca percussão, toca bateria, toca piano pra caramba, toca tudo, né? E a voz? As vozes são incríveis. Você vê um cara desse, você vai fazer o quê? Falar "pô, eu tenho que continuar estudando até eu morrer, né?" **H-** Não é, cara? E talvez ele, talvez não, muito possivelmente ele vai falar a mesma coisa, né? **R-** Cara, pois é, pois é. **H-** É muito legal! E finalizando aqui. Eu estou... eu estou com dó de você, cara. Assim, porque nossa. Porque já está dando duas hora e meia de entrevista (risos). **R-** Cara. Eu to com Ré (risos). Vamos nessa! **H-** Eu estou é... uma coisa mais específica sobre o seu estudo. Assim, tudo bem que mais uma vez você

já falou de alguns pontos e tal. Se você quiser considerar algo mais. É... porque você tem essa capacidade técnica assim, nível altíssimo e tudo mais. Você possui rotina de estudo? Você tem algo muito sabe, assim, metódico e tudo mais? Ou não? Como que você se prepara para essas coisas? **R-** Eu acho que isso não vai ser muito bom, você falar para os teus... mas eu não tenho rotina, nunca tive rotina (risos). O que eu tenho é o seguinte, uma vontade muito grande de... de aprender coisas. Eu não tenho rotina, não tenho tempo. Às vezes eu não pego no violão dois dias, mas eu sempre tenho vontade de sentar, e aprender alguma coisa ou desenvolver alguma coisa, né? É, então eu pego uma coisa que eu tenho dificuldade e eu tento fazer, entendeu? Mas não é rotina, não tem. Nunca tive rotina de estudo. Eu tinha quando eu estudava música clássica, eu tinha que estudar aquela música clássica daquela semana, né? Fazia aquela música clássica pra apresentar pro... pro professor na semana seguinte. Essa era a rotina daquela semana. Mas eu não tenho rotina, eu... e não tenho e não estudo muito também não, eu não sou... eu nunca fiquei oito horas estudando na minha vida. É uma coisa que às vezes eu estudo vinte minutos, às vezes estudo uma hora, às vezes fico tocando uma hora e meia. E outra coisa também. Em 1990, não 1989 mais ou menos, 1991, é logo antes de eu gravar com o Raphael Rabello, eu tinha tido minha primeira filha e ela não dormia e era confuso durante o dia, não conseguia estudar. Comecei a estudar à noite, durante... depois que todo mundo ia dormir e comecei a estudar muito que eu queria. Naquela época, eu queria crescer muito e me deu um problema na minha mão, no meu braço. Tendinite, né? Então, a partir daí eu nunca mais pude estudar demais. Eu não posso. Eu não posso ficar estudando escala duas horas porque vai me machucar. Inclusive esse disco do Raphael Rabello que você ouviu. Quando o Raphael veio fazer, ele veio para Nova Iorque gravar comigo. Eu falei para ele "Raphael, eu posso gravar, tenho a maior vontade para gravar. Eu te convidei para vir aqui, mas eu não posso estudar muito porque eu tive esse problema ano passado". E, até hoje eu não consigo sentar e ficar estudando horas. Não consigo porque dói, não dói tocar não, mas ficar estudando duas horas de escala eu não consigo. Então eu não... eu não... não sou um cara que estudo muito, muitas horas. Mas eu acho que cada vez que eu estudo é alguma coisa que realmente preciso estudar, entendeu? Eu não fico estudando coisas que eu já sei. Eu... eu... eu tento limpar coisas que estão precisando ser limpas, falhas da minha, da minha técnica, ou na mão esquerda ou na mão direita. Então eu fico, eu fico estudando isso. Por exemplo, agora eu tenho repertório para tocar, é esse fim de mês lá no Brasil. E, como eu te falei, tem músicas que eu preciso. Tem um *blues* do... do... do Matteo Mancuso, chama *Blues For John*. Depois você vai lá e ouve. *Blues for John*. É... e é muito incrível, mas aquela melodia é chata de fazer. Então eu fico estudando, porque eu vou ter que tocar lá no... no ao vivo. Essa eu escolhi tocar. A banda é minha, eu escolhi tocar essa. **H-** Que Demais, cara! Olha só então. **R-** Tem... tem que limpar, porque ele tem uma técnica diferente da minha, né? Então eu tenho que limpar para minha técnica. Então eu estou estudando isso. A música do Chick Corea chamada *Got a Match*, que é uma música antiga que ele gravou na Elektric Band, eu vou tocar também. E eu... tudo bem. Eu vou tocar uma música do... do... vou tocar só de piano e violão, uma música chamada *Curumin*, do... do César Mariano. **H-** Muito legal! Tem naquele ao vivo de vocês, né? **R-** Então aí eu... eu limpo, eu pego lá. Antes de chegar lá, claro, eu vou estudar em casa. Tenho certeza que tá tudo certo, que as frases estão tudo limpinhas e tudo. Porque a verdade é que você tem que estudar cento e sessenta por cento, duzentos por cento em casa pra na hora do palco ficar cem por cento. Quando no palco tem um negócio outro ali, né? Tem sempre um negócio que interfere, que se você estudar cem por cento agora o palco vai sair setenta. Você vai, você vai fazer alguns *mistakes*, então você.. você tem que estar muito seguro, principalmente nessas coisas que tem que ser especificamente lá, as melodias. Eu dou muito valor às melodias... melodias. Se o cara compõe aquela melodia, vamos tocar aquela melodia ali. Não adianta eu ficar, sabe? Não dá. Disfarçando. Não dá, né? Eu vou tocar a melodia que ela escreveu, depois, no meu improviso, eu faço o que eu quero fazer, né? Aí é a minha parte e então o meu estudo. Meu estudo é muito assim, independente do... do... do que eu esteja fazendo. Aí eu sento ali com a guitarra elétrica e é outra coisa. A guitarra elétrica já você tem uma outro, outro apelo, né? É uma corda que... O que você vai tocar agora? Vai ser violão ou...

ou guitarra? Ou mais guitarra? Exceto *Curumim*, vou tocar de violão. **H-** Violão, *Got a Match* guitarra? **R-** Vou tocar *Got a Match*, guitarra. Aí vou tocar esse... esse *Blues For John*, vai ser guitarra também, elétrica. Aí vou tocar é... tem umas coisas lá, os funks, o... o cara quer um show, pra... pra... pra... pra um monte de gente, né? Ele não quer saber de bossa nova de jeito nenhum. **H-** É mesmo, cara? Olha só. **R-** Não, não tem nada de bossa, então. Não. Eu vou... eu vou fazer... eu vou fazer uma música do Jobim, porque eu acho que, pô, eu vou tocar no Brasil, eu vou tocar uma música, mas vou tocar diferente. Eu não vou... é... *Insensatez*, eu não vou tocar em bossa não. Eu vou fazer uma balada, *Insensatez*, bonita, porque é uma melodia linda, né, que inclusive veio do... não veio do Jobim, veio do... veio do... num desses compositores clássicos. Agora esqueci o nome. *Anyway*, aí eu... eu fico procurando toda vez que eu sento ali com o violão pra... pra limpar coisas que preciso, né? E descobrir coisas interessantes, né? Eu gosto muito disso, sentar e descobrir, por exemplo, eu vou fazer um arranjo pra uma música. Eu fico pensando numa coisa diferente, nos acordes diferentes. Tem muita coisa que eu gosto de usar corda solta nos acordes, né? Eu gosto muito de pesquisar sobre isso. Porque a corda solta no violão tem um, tem um papel importante, eu acho. Na harmonia moderna, né? Não é fazer coisa esdrúxula, é fazer coisa que seja bacana, né? Mas usando a corda solta, porque facilita, né? Instrumento muito difícil o violão, né? **H-** Às vezes ele é um, às vezes até um pouco ingrato, dependendo do... do... da situação assim. **R-** Sim. É muito ingrato. **H-** Quer dizer, é... tem... tem. E essa coisa da corda solta reflete muito na maneira que você improvisa também, pelo menos pra mim. Assim, você... você usa bastante desses artifícios, né? Como a gente tinha falado. Antes tem que ter, tem que ter. Muito legal que é do idiomatismo do instrumento. Você não consegue isso no piano e tal. É legal demais. Talvez... talvez na guitarra sim. Mas talvez não como é no violão, né? Assim, o violão parece que traz. Outra coisa, né? **R-** O som é diferente. O efeito diferente. Até a resposta da corda é diferente, o *nylon* pro aço. É diferente. Tem coisas no violão que fica muito bacana. Acho que não é tão bacana na guitarra e vice versa. É... você tem que... você tem que meio que saber os dois, né? É o que que funciona legal ali, o que que funciona aqui. Legal, né? Não é só porque tem seis corda que é igual, não é não. **H-** Que legal, cara, ótimo. Maravilha, Romero! E só um ponto de curiosidade agora é, quais estão sendo seus projetos assim nesses últimos meses? O quê que... quem você está acompanhando? Você tem mais... mais... você me falou aquele outro dia, né? Que você e Pamela estão lançando. Um álbum. **R-** A gente está fazendo um disco de Natal, eu e Pamela, é... estou fazendo em casa, mas estou mandando para amigos, amigos que eu gosto de... como músico, né? Para colocar. Pra colocar instrumentos, por exemplo, o baixo, eu mandei pro Itaiguara, que eu te falei. Mandei pro Peter Martin pra botar um solo de piano. Mandei pro Vitor Gonçalves pra botar umas coisas de acordeom. Mandei pra minha filha em Londres, que ela vai fazer umas vozes. A Luiza é incrível... é... fazendo vozes. Eu falei "olha, Luiza. Eu quero uma orquestra. Pensa numa orquestra de... de cordas, com vozes". E eu mandei para Londres para ela fazer umas três músicas disso aí. Eu queria botar a Anat Cohen em duas músicas, tocando clarinete, dois solos, porque ela é incrível, genial e... mas estou fazendo em casa esse daí com a Pamela. Pamela vai gravar a voz aqui. E aí tem um disco já, já gravado. Falta lançar agora no Brasil, talvez, não sei, meio do ano, com o Cristóvão Bastos e o Mauro Senise. Agora o Senise é meio antigo amigo que a gente gravou um disco só de garoto, do compositor. Garoto importantíssimo pro violão, né? Pra... pra música brasileira, né? Então esse... esse disco está sendo lançado agora no meio do ano. E os outros projetos é o que vão me chamar para fazer aí vão me chamando, né? No Brasil, tem essa viagem aqui agora, mas tem mais alguma outra? Esse... essa viagem. Eu vou fazer dois shows em Rio das Ostras com esse grupo de *funk* e *blues*, né? Que eu te falei. E vão ter três shows, eu e o Chico Pinheiro com aquele, com aquele *Two Brothers*. Vou fazer dois em São Paulo e um em Espírito Santo aí no Brasil. Por agora é isso. Mas eles estão se... o Brasil é assim, né? Eles marcam as coisas muito em cima da hora, né? Em julho, em julho, ela me liga "Romero em setembro você pode fazer um show assim aqui?" Não. Aqui eu sei o que eu vou fazer o ano que vem, mas. Mas lá no Brasil... O show é agora dia quatro de... de... de junho. Semana passada ela escreveu pra mim "ah, o show foi confirmado". Eu falei "pera aí, foi confirmado? Não estava confirmado". **H-** Olha

só cara, que coisa! **R-** No Brasil então, pra te dizer isso que eu não sei o que vai acontecer no Brasil daqui pro fim do ano, por exemplo, esse disco com Mauro Senise e o... e o Cristóvão do sobre o garoto. Eu vou ter que ir aí fazer um lançamento do disco, que pode ser que seja agora em setembro, outubro, que eu vá aí. Mas eu não sei ainda, eu vou saber depois de julho. **H-** Legal, legal é... tá... tá mais espaçado assim, né? Não tá com tanta. **R-** Então. Agora, entre... entre essas gravações, os meus shows e os shows com a Dianne Reeves, eu sempre toco com ela. Eu estou sempre fazendo alguma coisa, né? Ou então fazendo coisa aqui, me manda um projeto pra fazer aqui em casa, né? E eu gravo aqui, que é muito legal. Adoro gravar em casa. Adoro! Gosto. Sou fã de gravar em casa. Tem uma vistona aí também, né? **H-** Bom, olha só, seria isso tudo? Todas as perguntas que eu fiz chegaram ao fim. E eu queria de verdade agradecer a sua disponibilidade, o carinho e atenção que você teve, né... Comigo. Conceder a entrevista. E eu estou de verdade, assim, super feliz! Eu não tenho palavras pra te agradecer. **R-** De nada. Foi um prazer, foi um prazer muito grande. Tem muito o que se falar, né, cara? Tem... tem muito o que se falar, né? É... é muita coisa. Por exemplo, agora lembrei. É... eu sempre falei desse negócio de a gente ser inspirado, né? Nos outros músicos, mas não... não necessariamente só, como eu te falei... eu sou guitarrista, eu sou violonista, né? Trabalhei muitos anos com... com o César Mariano de piano. Você aprende tocando com outro instrumento, né? Com, com... com o saxofonista. Eu toquei dezessete anos com o Herbie Maan de flauta. Te influencia. O Herbie Maan era um cara muito melódico, muito melódico. Ele fazia a melodia perfeita, sempre linda, bonita, que ele influencia do jeito que eu toco as... as melodias, né? Porque eu... eu me lembro daquilo que eu vi do... do Herbie Maan, do Paquito D'Rivera, de outros muitos, né? E do... dos pianistas e de saxofonistas e cantoras. Cantora. Adoro a Dianne Reeves cantando, ela é incrível! Minha mulher, uma cantora incrível! Adoro ela cantando e me influencia porque nada melhor para expor uma melodia do que uma voz humana. Eu acho a voz humana... é um negócio que vai direto no coração da pessoa que está te ouvindo. Então, se é um cantor é boa. Você tem que muito que aprender com ela, né? Eu... eu acho. Eu assim muito é humildemente, acho isso, né? Acho a voz humana uma coisa muito linda. Por isso que eu mandei pra Luiza fazer as vozes lá, que eu sei que a Luiza é minha filha, pode fazer umas coisas lindas. E por isso que eu adoro Jacob Collier, porque ele faz oitenta vozes. **H-** É verdade, cara. Ele é um instrumento, né?! Assim ele é um... **R-** Ele é um instrumento. Ele tá tocando sabe o quê? Agora? Ele tá tocando a plateia. **H-** Uma espécie de Regência lá, né? É legal demais. **R-** Ele... ele sobe essa nota aqui, meio tom abaixo aqui, meio tom sobe essa aqui e fica os acordes. Pô! Só um grande gênio pra fazer isso. **H-** É cabuloso isso. **R-** Cara, não é? É... é surreal assim, **H-** Mas que demais. Tem toda essa... esses fragmentos na... na... na conclusão. Tem todos esses fragmentos na sua... **R-** Tudo. E eu tive sorte. E eu tive sorte. Eu tive sorte de no meu tempo de vida, né? Desde os anos sessenta, né? É... de ter tanta influência boa não só de música brasileira, mas da música clássica, do *jazz* americano. As influências são... são incríveis, da... da música *pop*, desses... desses *rock* progressivos aí que vocês chamam, né? Eu, que eu adorava a todos, adoro até hoje. E quer dizer, as influências eram muito boas, né? Você vê que os caras que quando eu cresci, ouvia, ainda são os caras hoje, aí no Brasil, é o Chico Buarque, é o... é o... é o... é o Caetano Veloso, Gilberto Gil, João Bosco, Ivan Lins, esses caras ainda são esses caras. Por quê? Porque são incríveis! As músicas desses caras são incríveis! Chico Buarque, as letras dele, nossa senhora, as músicas também, né? O Ivan Lins o cara que eu adoro! O Ivan há muitos e muitos anos, né? São os caras, incrível. Claro que tem caras novos que estão fazendo coisas boas que eu nem conheço, porque eu não conheço muita gente agora aí. Mas... mas eu tive a influência desses caras todos quando estava aí. É Hermeto Pascoal, né? O Egberto Gismonti, né? Todos esses caras. Da... da época, né? São... são caras maravilhosos, né? A bossa nova, o Tom Jobim, claro, o Johnny Alf, eu não vou nem começar a citar. Eu só quero te dizer que eu sou o resultado, muito dessas influências todas, não só brasileiras que eu tive até agora. Sou muito não só influenciado, mas muito grato a isso. Eu acho que eu sou muito sortudo por causa disso, né? Que legal, legal. Pronto, né? Ponto final. **H-** Maravilha. Legal demais. **R-** Olha, e outra coisa, daqui pra frente, se tiver alguma dúvida, alguma coisa a mais, que você lembre e "ah, eu preciso disso aqui. O que que você

acha?" Me liga, tá bom? **H-** Sério? **R-** É ótimo. A gente... a gente tem... você tem meu contato, aí a gente pode se comunicar, tá bom? **H-** Que legal, Romero, muito obrigado, viu? Pela disponibilidade. **R-** Não, você já tá fazendo muito, me... me colocando nesse patamar aí de fazer o teu... é muito legal! Muito legal! Muito obrigado! Muito obrigado! Te agradeço muito. **H-** Obrigado mesmo, tá?! Estou super feliz. **R-** Legal, querido, fiquemos em contato. **H-** Com certeza. Muito obrigado mesmo, viu Romero? Deus abençoe você e todos os seus, tá? **R-** Obrigado. Você também, você também. Qualquer dia a gente come uma comida mineira juntos aí. Cara, com certeza. Com certeza. Com certeza. **H-** Estou pensando ir lá em São Paulo ver vocês, viu? Vou tentar me programar. **R-** Dia quatro em São Paulo, dia cinco em Santos. **H-** Ótimo. **R-** É... se você quiser, eu... eu e o Chicão. **H-** Maravilha, junho, não é isso? **R-** Junho, junho. Quatro de junho e cinco de junho, quatro de junho em São Paulo e cinco de junho em Santos. **H-** Ótimo. Vou tentar em? **R-** Nove de junho é... é um lugar, Espírito Santo, né? Santa Teresa, Santo espírito. **H-** É um pouquinho mais longe para mim. É... de São Paulo eu vou... eu vou realmente tentar me organizar para ir assim. Vai ser um prazerão. **R-** Ou vem falar comigo. **H-** Com certeza. **R-** Tá bom, queridão, obrigado. Boa sorte, tá? Um abraço. Te agradeço, muito obrigado, em? **H-** Eu que agradeço, Romero fica com Deus tá? Prazerão, viu? **R-** Obrigado. Obrigado, querido.

ANEXO E – Recital

Link para o recital: <https://www.youtube.com/watch?v=tViDQfhE6C0>