

Universidade Federal de Minas Gerais

Escola de Música

Samy Erick

**Práticas de performance de Gilberto Gil ao violão
em *Expresso 2222***

Belo Horizonte

2020

Samy Erick

**Práticas de performance de Gilberto Gil ao violão
em *Expresso 2222***

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

Linha de pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof. Dr. Fausto Borém

Belo Horizonte

2020

E68p

Erick, Samy.

Práticas de performance de Gilberto Gil ao violão em Expresso 2222 [manuscrito] / Samy Erick - 2020. 103 f., enc.

Orientador: Fausto Borém.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Performance musical. 3. Gil, Gilberto, 1942- . Expresso 2222. I. Borém, Fausto. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.2



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

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida pelo aluno **Samy Erick Ferreira Felix**, em 22 de outubro de 2020, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Fausto Borém de Oliveira
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Bernardo Vescovi Fabris
Universidade Federal de Ouro Preto

Prof. Dr. Mauro Rodrigues
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Cleber José Bernardes Alves
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Bernardo Vescovi Fabris, Usuário Externo**, em 22/10/2020, às 21:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fausto Borem de Oliveira, Professor do Magistério Superior**, em 24/10/2020, às 08:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mauro Rodrigues, Professor do Magistério Superior**, em 26/10/2020, às 10:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cleber Jose Bernardes Alves, Professor do Magistério Superior**, em 26/10/2020, às 10:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



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 **0326573** e o código CRC **3C805F56**.

“O melhor lugar do mundo é aqui e agora.”

Gilberto Gil

AGRADECIMENTOS

À Deus, por me dar força e condições para realizar essa pesquisa.

À minha família, por sempre estar ao meu lado me apoiando, incentivando e exigindo quando necessário. Em especial aos meus pais, Pedro e Maria, dois nordestinos guerreiros que se esforçaram para me educar e me passaram grandes valores. A minha esposa, Camila Oliveira, pelo apoio incentivo e ajuda em todos os momentos.

Ao Prof. Dr. Fausto Borém, grande mestre e orientador, por ter acreditado na minha pesquisa e acolhido minha proposta, pelas correções, intervenções e dicas, por todo o conhecimento que me transmitiu durante esse período e por ter me orientado.

Ao Tiago Barros e Roberto Uber, pelo apoio e incentivo quando eu estava me preparando para tentar o mestrado. Aos músicos Lucas Telles, Túlio Araújo, Glawcer Nader, por compartilhar o conhecimento e me fornecer preciosas dicas para realização desse estudo. Ao amigo e grande músico Nailor Azevedo “Proveta”, por me apresentar ao, também grande músico, Tutty Moreno (baterista do álbum *Expresso 2222*), que me esclareceu diversos pontos deste trabalho.

Aos meus amigos e músicos Serginho Silva, Sanchez Almeida, Matheus Ramos, Aloízio Horta e Fausto Borém, que generosamente se apresentaram, ao meu lado, nos recitais de seleção e durante o curso. A Matheus Félix, pelo auxílio na mixagem do trabalho final. À Luiza de Oliveira, pelo auxílio na tradução com a tradução.

À FAPEMIG e todo a sua equipe, pela importante ajuda, por acreditar na educação e nos pesquisadores mineiros e pelo atendimento.

A todos os meus Professores e colegas do mestrado, pelos debates, conversas e experiências engrandecedoras. Por fim, à equipe do Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG, pelo suporte durante o curso.

Resumo e Palavras-Chave

Práticas de performance de Gilberto Gil ao violão em *Expresso 2222*

Samy Erick

Resumo: Esta dissertação tem como objetivo principal analisar as práticas de performance utilizadas por Gilberto Gil ao violão na introdução da canção *Expresso 2222*. A partir da transcrição da versão gravada em 1972 no LP homônimo e das versões posteriores (GIL, 1994, 2007, 2009, 2010a, 2010b e 2014), nas quais Gil adicionou novos trechos instrumentais à introdução, foram feitas análises comparativas. Foi utilizado o *mAAVm (Método de Análise de Áudios e Vídeos de Música)*, proposto por BORÉM (2018 e 2016), e algumas de suas ferramentas: *EdiP* (Edição de Performance), *MaPA* (Mapa de Performance Audiovisual) e *EdiPA* (Edição de Performance Audiovisual). Além disso, é apresentada uma abordagem pedagógica dos procedimentos técnicos utilizados por Gilberto Gil nessa introdução. Em uma vertente criativa, e também pedagógica, uma nova introdução instrumental foi composta pelo autor desta pesquisa, utilizando algumas das práticas de performance da versão definitiva de Gil. A pesquisa aponta o “resfulêgo” da sanfona, uma prática instrumental oriunda da sanfona e muito difundida por Luiz Gonzaga em gêneros musicais nordestinos, como a principal influência de Gil na elaboração dessa introdução instrumental.

Palavras-chave: *Expresso 2222*; violão de Gilberto Gil; “resfulêgo” da sanfona; ritmos nordestinos; práticas de performance do violão.

Abstract and Keywords

Gilberto Gil's performance practices on guitar in *Expresso 2222*

Samy Erick

Abstract: This dissertation's main purpose is to analyze the performance practices used by Gilberto Gil on the guitar in the introduction of the song *Expresso 2222*. From the transcription of the version recorded in 1972 on the homonymous LP and its later versions (GIL, 1994, 2007, 2009, 2010a, 2010b and 2014), in which Gil added new instrumental excerpts to the introduction, comparative analyzes were made. It was used the *mAAVm* (Method of Analysis of Audio and Music Videos), proposed by BORÉM (2018 and 2016), and some of its tools: *EdiP* (Performance Edition), *MaPA* (Audiovisual Performance Map) and *EdiPA* (Edition of Audiovisual Performance). In addition, a pedagogical approach to the technical procedures used by Gilberto Gil in his introduction is presented. In a creative and also pedagogical aspect, a new instrumental introduction was composed by the author of this research, using some of the performance practices of Gil's definitive version. The research points to the "*resfulêgo*" da sanfona [bellows shake], an instrumental practice originated from accordion and widespread by Luiz Gonzaga in its Brazilian northeastern musical genres, as Gil's main influence in the elaboration of this instrumental introduction.

Keywords: *Expresso 2222*; Gilberto Gil guitar; "*Resfulêgo*" da Sanfona [bellows shake]; Brazilian northeastern rhythms; guitar performance practices.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: Capa do álbum <i>Gilberto Gil e Gal Costa Live in London '71</i>	10
FIGURA 2: Compacto duplo de Gil lançado em 1972 pela <i>Philips</i> junto à 34ª edição da revista <i>O Bondinho</i>	12
FIGURA 3: Capa do álbum <i>Gilberto Gil ao vivo: Back in Bahia [1972]</i>	13
FIGURA 4: Capa e contracapa do LP <i>Expresso 2222</i>	17
FIGURA 5: “ <i>MaPa</i> apresentando os detalhes da prática de performance <i>bellows shake</i> , realizada por Dudu PEREIRA (2016, em [0: 30]) ” Figura 1 de (ERICK, BORÉM, 2019, p.9).	29
FIGURA 6: O “resfulêgo” da sanfona no acordeon de Luiz Gonzaga no trecho [0:00–0:09] da introdução da canção <i>Óia eu aqui de novo</i> (Antônio Barros).	30
FIGURA 7: Padrão rítmico da embolada tocado no pandeiro com transcrição e figura de Vanildo Mousinho (MARINHO, 2016, p.95)	30
FIGURA 8: Formula rítmica 3+3+2 e suas possibilidades de notação, sendo que o primeiro compasso foi baseado no exemplo apresentado por SANDRONI (2001, p.28).	32
FIGURA 9: <i>MaPa</i> dos movimentos dos dedos polegar e indicador na levada do violão de Gil em <i>Expresso 2222</i> (1972) - figura 2 de (ERICK, BORÉM, 2019, p.10).	36
FIGURA 10: Notas mortas no baixo cromático descendente da introdução de <i>Expresso 2222</i> (1972) - figura 3 de (ERICK, BORÉM, 2019, p.11).	37
FIGURA 11: Dedilhado alternado (<i>p-i</i>) com notas mortas no introdução da canção <i>Umeboshi</i> do álbum <i>Gilberto Gil ao vivo: USP [1973]</i> - figura 4 de (ERICK, BORÉM, 2019, p.11).	37

FIGURA 12: Trecho instrumental [2:58 – 3:02] do pot-pourri <i>Baião e Galope</i> no qual Gonzaguinha demonstra o "resfulêgo" da sanfona utilizando o dedilhado alternado (<i>p-i</i>).....	38
FIGURA 13: Coincidência rítmica entre a levada do baião, apresentada por BECKER (2013, p.23), e o <i>tresillo</i>	39
FIGURA 14: Indicação da levada do baião e do <i>tresillo</i> no primeiro e segundo compassos de <i>Expresso 2222</i> (1972).....	39
FIGURA 15: Estrato vertical com dedilhado (<i>p-i</i>) e horizontal com dedilhado (<i>i-m-a</i>) no primeiro compasso de <i>Expresso 2222</i> (1972) - figura 5 de (ERICK, BORÉM, 2019, p.13).....	40
FIGURA 16: Extratos horizontal e vertical na guitarra da introdução de <i>O Canto Da Ema</i> [0:00- 0:02], como ocorre em <i>Expresso 2222</i> (1972).....	41
FIGURA 17: Paralelismo na fôrma dos acordes do terceiro compasso da introdução de <i>Expresso 2222</i> (1972) – edição da figura 6 de (ERICK, BORÉM, 2019, p.14).	42
FIGURA 18: Acordes do modo mixolídio na introdução de <i>Expresso 2222</i> (1972)..	43
FIGURA 19: Coincidências e modificações entre as versões da introdução de <i>Expresso 2222</i> em 1972 e 1971, figura 9 de (ERICK, BORÉM, 2019, p.18).	44
FIGURA 20: Figura rítmica da “sincope característica” em duas possibilidades de agrupamento de suas subdivisões, baseado nos exemplos apresentados por SANDRONI (2001, p.29).....	45
FIGURA 21: Padrão rítmico do gonguê, no maracatu de baque virado, apresentado por GUERRA-PEIXE (1950, p.77) com análises baseadas na figura 10 de (ERICK, BORÉM, 2019, p.19).	47
FIGURA 22: Variantes da “sincope característica” no trecho [0:00-0:03] da canção <i>Baião</i> , de L. GONZAGA e H. TEIXEIRA (78 rpm, Juazeiro/Baião, Victor, 1949) - figura 11 de (ERICK, BORÉM, 2019, p.20).....	48

FIGURA 23: <i>MaPa</i> indicando a inversão do padrão rítmico do gonguê do maracatu de baque virado e a variante da “sincope característica” no primeiro trecho da introdução de 1994 - figura 13 de (ERICK, BORÉM, 2019, p.21).	49
FIGURA 24: Variações rítmicas e melódicas nos c.5-8 da introdução da canção <i>Expresso 2222</i> (1994) - baseadas na figura 14 de (ERICK, BORÉM, 2019, p.22)	50
FIGURA 25: Inversão da levada do gonguê do maracatu de baque virado, no acompanhamento de violão da canção <i>Expresso 2222</i> , versão do álbum <i>Gilberto Gil Unplugged</i> (1994).....	50
FIGURA 26: Trecho [0:00-0:12] da introdução de <i>Expresso 2222</i> do álbum <i>São João Vivo!</i> (2007) no qual Gil, como na introdução definitiva de 1972, utiliza o padrão rítmico do <i>tresillo</i> /baião.....	52
FIGURA 27: Dedilhado <i>p-i-m-p-i-m-p-i</i> com a acentuação rítmica do <i>tresillo</i> /baião no trecho[0:00-0:03] do violão de Gil na canção <i>Vém Morena</i> (Zé Dantas e Luiz Gonzaga) do álbum <i>São João Vivo!</i> (2007).....	53
FIGURA 28: Sequência de acordes <i>Bb6(omit3)</i> e <i>Csus4</i> no primeiro trecho da introdução de <i>Expresso 2222</i> (2007).....	53
FIGURA 29: Realização idiomática do acorde <i>Dm4/6</i> (dórico) e da passagem para o acorde <i>Bb6(omit3)</i> nos c.3-4 da introdução de <i>Expresso 2222</i> (2007).....	54
FIGURA 30: Variação melódica no c.4 e c.8 da introdução de <i>Expresso 2222</i> (2007)	54
FIGURA 31: Levada <i>tresillo</i> /baião, no acorde <i>C/Bb</i> do modo mixolídio, com digitação idiomática no segundo trecho da introdução de <i>Expresso 2222</i> (2007/2009) – figura17 de (ERICK, BORÉM, 2019, p.26).....	55
FIGURA 32: Paralelismo de acordes, levada de baião no baixo e preenchimento rítmico na introdução de <i>Expresso 2222</i> (2007/2009) - figura 18 de (ERICK, BORÉM, 2019, p.27).	56

FIGURA 33: Fluxograma cronológico das principais versões das introduções da canção <i>Expresso 2222</i>	57
FIGURA 34: Posição perpendicular (à esquerda) e diagonal (à direita) da mão direita no violão.	61
FIGURA 35: Primeira prática de mão direita , dedilhado alternado (<i>p,i</i>) na 4ª corda.	62
FIGURA 36: Segunda prática de mão direita, dedilhado alternado na 4ª corda com acentuação rítmica <i>tresillo</i>	63
FIGURA 37: Terceira prática de mão direita, levada completa de <i>Expresso 2222</i> (1972).....	64
FIGURA 38: Duas variações da levada de mão direita da introdução de <i>Expresso 2222</i> (1972).....	65
FIGURA 39: Variantes da levada de mão direita de <i>Expresso 2222</i> (1972) envolvendo a 5ª e 6ª cordas.	65
FIGURA 40: Primeira prática de mão esquerda com salto de posições no braço do violão utilizando duas fôrmas de acorde e <i>glissando</i>	67
FIGURA 41: Segunda prática de mão esquerda com movimentos de afrouxar e apertar a digitação no trecho, com alternância de notas mortas.	68
FIGURA 42: Primeiro trecho da introdução de 2020, com práticas de performance apresentadas na introdução definitiva de <i>Expresso 2222</i>	71
FIGURA 43: Segundo trecho da introdução de 2020 com práticas de performance apresentadas no primeiro trecho introdução de <i>Expresso2222</i> (2007).	72

SUMÁRIO

Capítulo 1. Introdução	1
1.1. De onde é que vem o baião	2
1.2. O exílio em Londres	5
1.3. <i>Gilberto Gil e Gal Costa Live in London '71</i>	9
1.4. Retorno ao Brasil – fim do exílio.....	11
1.5. Gilberto Gil Back in Bahia.....	13
1.6. <i>Expresso 2222</i> , o LP, a canção e o violão	14
1.7. Outras versões de Gilberto Gil em <i>Expresso 2222</i>	19
1.8. <i>Expresso 2222</i> em outras versões da MPB.....	23
Capítulo 2. O “resfulêgo” da sanfona de Luiz Gonzaga no violão de Gilberto Gil em <i>Expresso 2222</i>.....	24
2.1. Introdução.....	24
2.2. Luiz Gonzaga o Rei do baião.....	26
2.3. O “resfulêgo” da sanfona uma prática de performance do acordeon	27
2.4. <i>Tresillo e time- lines</i>	30
2.5. A introdução de Gilberto Gil em <i>Expresso 2222</i> de 1972.....	33
2.6. <i>Expresso 2222</i> em <i>Gilberto Gil e Gal Costa Live London '71</i>	43
2.7. <i>Expresso 2222</i> em <i>Gilberto Gil Unplugged</i>	44
2.8. Introdução de <i>Expresso 2222</i> em <i>São João Vivo!</i> e <i>BandaDois</i>	51

2.8.1. <i>São João Vivo!</i> (2007).....	51
2.8.2. <i>BandaDois</i> (2009)	55
2.9. Cronologia das introduções de <i>Expresso 2222</i>	57

Capítulo 3. Uma abordagem pedagógica dos dedilhados e digitações do violão de Gilberto Gil na introdução de *Expresso 2222*

3.1. Práticas de mão direita	59
3.2. Variantes da levada de <i>Expresso 2222</i>	64
3.3. Práticas de mão esquerda.....	66

Capítulo 4. Uma nova introdução de *Expresso 2222* para violão solo composta por Samy Erick

Capítulo 5. Conclusões	73
-------------------------------------	----

Referências de texto	76
-----------------------------------	----

Referências de partitura	79
---------------------------------------	----

Referências de transcrições	79
--	----

Referências de áudio e vídeo	81
---	----

ANEXO A: Transcrição do violão de *Expresso 2222* no LP *Expresso 2222* por Samy

ANEXO B: Transcrição do violão de *Expresso 2222* no álbum *Gilberto Gil Unplugged* por Samy Erick.....90

ANEXO C: Transcrição do violão de *Expresso 2222* no álbum *BandaDois* por Samy Erick 97

ANEXO D: Novo trecho instrumental composto por Samy Erick para a introdução de *Expresso 2222* 103

Capítulo 1. Introdução

O violão de Gilberto Gil mescla elementos de diversas vertentes musicais, apresentando constantemente rítmicas oriundas de gêneros, como baião, xaxado, xote, maracatu, ijexá, capoeira, afoxé, samba de roda, além de gêneros consagrados mundialmente, como o samba e a bossa. Tudo isso é aliado a procedimentos harmônicos, que recorrentemente são utilizados, e desta forma, característicos de gêneros musicais como o jazz, da bossa nova e outras, ao modalismo presente nas manifestações nordestinas e influências harmônicas e rítmicas da música pop e do rock. Assim, o violão de Gil tem lugar cativo em suas gravações, sendo determinante em várias delas.

A música de Gil também é conhecida por suas introduções icônicas, que são cantaroladas, assobiadas e eventualmente replicadas por seus fãs. Nesse sentido, o violão é o responsável por diversas dessas introduções, que demonstram, em seus curtos trechos instrumentais, a destreza e domínio de Gil no instrumento. São múltiplas as técnicas, recursos idiomáticos¹ e padrões de harmonização apresentados por Gil em suas introduções ao violão. Todos esses elementos contribuem para o seu violão ocupar um lugar de destaque dentro da música popular brasileira (MPB).

O foco desta pesquisa é na performance de Gilberto Gil ao violão na introdução de *Expresso 2222*. Em primeiro lugar, é preciso ressaltar a notoriedade deste violão no campo da MPB, sendo reverenciado por outros nomes do violão, como João Bosco e Marco Pereira. Na abordagem desta pesquisa, será apresentado, neste primeiro capítulo, uma contextualização histórica de Gilberto Gil, da canção e do álbum *Expresso 2222* e das suas diversas versões. No segundo capítulo, a introdução de *Expresso 2222*, suas práticas de performance e suas variantes serão abordadas e

¹ Segundo BATTISTUZZO (2009, p.75), a escrita musical idiomática caracteriza-se pela "... utilização das condições particulares do meio de expressão para o qual ela é escrita, como instrumentos ou vozes (. . .). Quanto mais uma obra explora aspectos que são peculiares de um determinado meio de expressão, utilizando recursos que o identificam e o diferenciam de outros meios, mais idiomática ela se torna."

analisadas. No quarto capítulo, será apresentada uma visão pedagógica destas práticas de performance. Por fim, no quinto e último capítulo, apresentaremos o trecho instrumental composto por Samy Erick, autor da presente dissertação, para a introdução de *Expresso 2222*.

1.1. De onde é que vem o baião

Natural de Salvador (Bahia), Gilberto Passos Gil Moreira, filho da professora Claudina Passos Gil e do médico José Gil Moreira, nasceu em 26 de junho de 1942. Mas foi no interior da Bahia, em Ituaçu, onde Gil passou sua infância e teve o primeiro contato com a música. Segundo Gil, por volta dos dois, três anos de idade, quando indagado por sua mãe sobre o que queria ser quando crescer, ele respondia que queria ser “musgueiro” (GIL apud JOST, COHN, 2008, p.90).

Já na sua infância, Gil teve contato com diferentes manifestações musicais, como o desfile da banda filarmônica, na festa da padroeira da cidade, Nossa Senhora do Alívio, a apresentação dos violeiros cegos na feira, fazendo desafios e improvisos, o serviço de alto-falante que tocava, dentre outros, Linda Batista, Chico Alves e Luiz Gonzaga - o mais tocado e predileto da região na época -, a rádio Tupi com o programa *Calouros em Desfile* de Ary Barroso e os discos do Bob Nelson, que ele ouvia na casa do sr. Magalhães - figura local responsável pelo “Correio”. Gil ainda ouvia pela rádio Bach e outros compositores de música erudita, a qual ele considerava (fantasiava) ser a música do céu, feita pelos anjos. Segundo Gil, estas manifestações musicais o levavam a um estado único de euforia, êxtase, transe e satisfação (GIL apud JOST, COHN, 2008, p.90 e 91). Foi ainda nesse período, como brincadeira de criança, que se deu o seu processo de iniciação musical, como ele mesmo explicita no trecho a seguir:

“Então começou o interesse todo rapaz. Eu chegava: “Minha mãe, quero uma corneta!” Aí minha mãe comprava a corneta e me dava. “Minha mãe, quero um tambor!” Aí minha mãe, me dava, eu começava, ouvia samba e pegava os dois baquetes do tambor e começava a fazer samba. Começava a tocar corneta, fazia as melodias que ouvia no rádio. Já fazendo, fazendo música mesmo” (GIL apud JOST, COHN, 2008, p.91)

Aos nove anos de idade, com o primário concluído em casa, Gil se mudou para Salvador para cursar o ginásio no colégio “Marista Nossa Senhora da Vitória”, onde concluiu o colegial (hoje Ensino Médio), entre 1952 e 1959 (ZAPPA, GIL, 2013, p.45). Nesse período, Claudina, percebendo a admiração do filho pelo cantor, compositor e acordeonista, Luiz Gonzaga (1912-1989), deu a Gil, já com dez anos, um acordeon e o matriculou na academia de música. Nessa época, as escolas de acordeon eram as únicas que ensinavam música popular (ZAPPA, GIL, 2013, p.48). Gil estudou acordeon com José Benito Colmenero por quatro anos, como relata no trecho a seguir:

“... aí eu cheguei e disse pra minha mãe que eu queria um acordeon, queria uma sanfona. Ela aí chegou e disse: “não, eu vou lhe botar na escola, pra você aprender”. Mas não tinha escola nessa época em Salvador. Tinha um médico, doutor José Benito Colmenero, um espanhol que tava começando a dar umas aulas de acordeon no consultório dele, que ficava naquele edifício da sorveteria Primavera. E eu fui tomar aulas com ele. Uns seis meses depois ele abriu a primeira academia que se chamava Academia de Acordeon Regina. Aí então começou - acordeon. Já por causa do Luiz Gonzaga que eu tava ouvindo no serviço de auto-falante. (...). Eles tocavam tudo, mas Luiz Gonzaga principalmente, e era aquela loucura, então eu tinha gamação, aí veio o acordeon. Comecei a estudar acordeon, foi um ano, dois anos, três anos, quatro anos, fazendo ginásio também, aí começou a coisa do violão. (GIL apud JOST, COHN, 2008, p.91)

Aos 15 anos, Gil - que já tocava no acordeon baiões de Luiz Gonzaga, canções de Dorival Caymmi (1914-2008) e os sambas-canções clássicos - teve sua primeira experiência profissional gravando jingles para Jorge Santos, o dono de uma pequena agência de publicidade, *JS Discos*. Nessa época, Gil tocava e cantava no grupo musical *Bando Alegre* (ZAPPA, GIL, 2013, p.49 e 52). Posteriormente, entre 18 e 19 anos, Gil, já experiente no acordeon, formou os *Desafinados*, grupo que já cultivava influências musicais de Glenn Miller (1904-1944), das *big bands*, do jazz e da bossa nova, com o qual ele explorava o mundo da harmonia moderna (GIL apud CHEDIAK, 1992, p.18 a 20).

Os primeiros contatos de Gil com o violão ocorreram quando o acordeon ainda era seu principal instrumento musical. A princípio ele estranhou as diferenças técnicas entre os dois instrumentos. Para ele o acordeon era um instrumento racional, de fácil visualização das notas, que se organizam em teclas brancas para notas naturais e pretas para notas alteradas, tornando, assim, a princípio, sua lógica e técnica mais acessíveis. O violão, em contrapartida, não oferece de forma tão clara a disposição

das notas naturais e alteradas em suas seis cordas e dose casas. Dessa forma, naquele momento, Gil, sem entender como se organizavam as notas musicais no violão e sua técnica, não manifestou interesse pelo instrumento (GIL apud JOST, COHN, 2008, p.91).

Foi após ouvir pela Rádio Bahia a voz e o violão de João Gilberto (1931-2019), em *Chega de Saudade* de Vinícius de Moraes (1913-1980) e Tom Jobim (1927-1994), que se manifestou em Gil, perplexo com o que havia escutado, o interesse em tocar violão. Então, Gil pediu a sua mãe um violão de presente e, com o auxílio do método *Bandeirantes*, de Aníbal Augusto Sardinha (Garoto, 1915-1955), começou a descobrir os acordes usados por João Gilberto na bossa nova (ZAPPA, GIL, 2013, p.53 e 54). Entretanto, Gil só conseguiu realizar a levada da bossa nova de João Gilberto no violão quando, ao invés de a associá-la a levada do samba, passou a relacioná-la com a levada do baião. Para Gil, isso parece muito lógico, uma vez que João Gilberto era de Juazeiro (BA). Logo em seguida, veio sua primeira composição, *Felicidade vem depois*², um samba (GIL apud JOST, COHN, 2008, p.92).

Depois de se formar em administração de empresas pela Universidade Federal da Bahia, em 1964, Gil se mudou para São Paulo, em 1965, para estagiar na *Gessy Lever* e conhecer a cena musical da metrópole. Porém, em pouco tempo, a carreira paralela de músico e compositor se tornou a principal na vida dele. O primeiro notório reconhecimento em São Paulo veio com a canção *Ensaio Geral*, que foi interpretada por Elis Regina (1945-1982), a grande estrela da MPB, em 10 de outubro de 1966, no II Festival da Música Popular Brasileira. No ano seguinte, Gil, como cantor e compositor, lançou pela gravadora *Philips* seu primeiro LP, *Louvação*, incluindo canções que já eram sucessos na época, como *Procissão*, *Lunik 9*, *Louvação*, *Ensaio Geral* e *Rancho da rosa encarnada*. E o baião continuou o seguindo em sua trajetória musical, como notou Chico Buarque (n.1944) em um texto para capa desse LP “...É difícil separar o baião de seu peito, visto que dançam tão juntos.” (ZAPPA, GIL, 2013, p.94 a 96).

² *Felicidade vem depois* foi gravada, em 1972 por Gil para o compacto duplo lançado pela revista *O Bondinho* e, em 2002, por Paulinho da Viola para o álbum *Timoneiro*

Ainda em 1967, Gil se apresentou em Recife, no Teatro Popular do Nordeste, e nessa ocasião aproveitou para ficar um mês na cidade. Gil relatou que naquela época havia um forte interesse por parte dos universitários na cultura popular e um grupo de universitários, percebendo nele um artista também inclinado para essas manifestações culturais, apresentou-lhe gravações de cirandas e a performance ao vivo da *Banda de Pifanos*, em Caruaru. Gil voltou para São Paulo em posse desse material e das experiências proporcionadas por essa viagem que, segundo ele, refletiram-se imediatamente em composições, como *Domingo no Parque*, com a qual ele, acompanhado da banda *Mutantes*³, conquistou o segundo lugar no III Festival de Música Popular Brasileira, e *Frevo Rasgado* (GIL apud JOST, COHN, 2008, p.92). Esse material também serviu de inspiração inicial para a formulação do movimento da *Tropicália*, cuja uma das principais características foi a mistura de gêneros musicais nacionais e internacionais, gerando uma sonoridade híbrida⁴ e multifacetária artisticamente.

1.2. O exílio em Londres

No dia 27 de dezembro de 1968 - poucos dias depois do anúncio do decreto do Ato Institucional nº 5 (AI-5), de 13 de dezembro de 1968-, Gilberto Gil e Caetano Veloso (n.1942) foram presos em São Paulo e encaminhados para o Rio de Janeiro. Ao chegarem na capital carioca, foram detidos e interrogados no prédio do Ministério da Guerra, sede do 1º Exército, e depois transferidos para o quartel da Polícia do Exército (PE), que posteriormente se tornou a sede do DOI-CODI. Lá cada um foi

³ Os *Mutantes*, banda formada por Arnaldo Baptista (vocal, contrabaixo elétrico e piano), Sérgio Dias (guitarra) e Rita Lee (voz principal, harpa, percussão), foi um dos grupos mais importantes do rock brasileiro. Sua estreia se deu em 1966 no programa *O Pequeno Mundo de Ronnie Von* da TV Record. Até hoje são considerados um dos precursores da mistura de elementos do pop e do rock na MPB, tendo um relevante papel no movimento *Tropicália*. Também passaram pelo grupo nomes como Liminha, Dinho Leme, Túlio Mourão e, mais recentemente, Zélia Duncan.

⁴ PIEDADE (2011, p.104) apresenta dois tipos de hibridismo: o homeostático e o contrastivo. O primeiro é resultante de “uma real fusão, ou seja, A deixa de ser A enquanto tal e B deixa de ser B enquanto tal para que se encontrem em conjunção na construção de um novo corpo estável, C”. Já no segundo – hibridismo contrastivo -, não há fusão, ou seja, distintamente, A permanece como A, enquanto B permanece como B, gerando assim um corpo híbrido AB, no qual “A é contrastivo em relação a B” e “cujo cerne é justamente esta dualidade”. PIEDADE ainda ressalta que “ao menos na música, na maioria dos casos se trata do segundo tipo de hibridismo, o contrastivo”.

levado para uma solitária, celas pequenas “...fechadas por uma porta de ferro com uma gradezinha e um pequeno basculante na janela. Um buraco no chão fazia as vezes de vaso sanitário. ” Foi nesse ambiente que Gil e Caetano passaram uma semana, sem contato com ninguém (ZAPPA, GIL, 2013, p. 131-134). Essa foi uma experiência perplexa para Gil, que a relatou da seguinte forma:

“Eu não pensava no fato que estivessem cometendo comigo uma injustiça ou equívoco, eu não tinha tempo para pensar nisso, porque a aflição toda era voltada para o pânico e o medo. Estava fragilizado e entregue a uma grande interrogação: O que vão fazer comigo? O que será de mim amanhã? Vou passar a vida na prisão? ” (ZAPPA, GIL, 2013, p.134).

Na sequência, eles foram transferidos para quartéis separados da PE, nos quais ficaram em celas coletiva por mais um mês e meio. Dentre os companheiros de cela de Gil estavam jornalistas e escritores, como Ferreira Gullar, Antônio Callado e Paulo Francis.

Em fevereiro de 1969, Gil e Caetano voltaram para Salvador (BA), onde foram condenados à prisão domiciliar (ZAPPA, GIL, 2013, p.134-137). Todavia, eles estavam proibidos de fazer aparições públicas, shows ou dar entrevistas. Com isso, não conseguiam obter uma renda suficiente para sustentar suas famílias. Frente a essa situação, Gil resolveu recorrer ao coronel Luís Artur, chefe da Polícia Federal da Bahia, que se dispôs a ajudá-los. A intercessão do coronel resultou em um exílio imposto, como Caetano (VELOSO, 1997, p.413-414) explicita no trecho a seguir:

“No fim do segundo mês Gil começou a pedir ao coronel que intercedesse em nosso favor junto aos seus superiores no Rio e em Brasília. O Coronel que desde nossa chegada externara desaprovação ao fato de lhe termos sido entregues sem nenhum papel que documentasse nosso “processo” ou mesmo nossa prisão, empenhou-se em nos ajudar. Seus reiterados pedidos de que nos deixassem trabalhar encontrou como resposta a sugestão de nossa saída do país” (VELOSO, 1997, p.414).

Gil, que já havia lançado três LPs pela gravadora *Philips* e tinha uma carreira profissional ativa na música, com shows, participações e prêmios em festivais e programas de televisão, em julho 1969, parte em exílio para Europa junto com Caetano Veloso e suas respectivas esposas, Sandra Gadelha e Andréa Gadelha (Dedé). Antes da partida, os dois fizeram duas sessões lotadas do show de despedida no Teatro Castro Alves em Salvador. Esse show, sugerido pelo coronel Luís Artur, foi a alternativa encontrada para Gil e Caetano arrecadarem dinheiro para custear as passagens e as primeiras estadias na Europa.

“Não tínhamos dinheiro para comprar as passagens e financiar as estadias dos primeiros meses. O coronel convenceu as autoridades mais altas de que precisávamos fazer uma apresentação em Salvador para conseguir esse dinheiro, assegurando que não faríamos ela uma incitação à subversão” (VELOSO, 1997, p.414).

O percussionista Djalma Corrêa (n.1942) registrou esse show de despedida e anos depois, em 1973, esse material foi lançado pela *Philips*, intitulado *Barra 69 – Caetano e Gil ao vivo na Bahia*.

Na Europa, Gil passou por Lisboa e Paris, mas se estabeleceu em Londres, onde permaneceu de julho de 1969 a janeiro de 1972. Depois de uma ruptura forçada com seu país, Gil ainda encontrou novos desafios pela frente, como um novo idioma, uma cultura estrangeira e o início de uma carreira nesse novo país. Tempos depois, ele relatou, em uma entrevista concedida a Hamilton de Almeida para revista *O Bondinho*, sua postura e sentimento em relação a esses desafios.

“Então vamos entrar colocar minhas energias positivas, minhas vibrações no sentido de dizer – vamos lá bicho, faz corrente comigo pra dar certo. Então cheguei em Londres e liguei a corrente. Digo: bom, agora eu tô aqui, uma terra estranha, eu não sei a língua. Então, primeira coisa vou aprender. (...) Era voltar a disposição que eu tinha tido em épocas anteriores, que eu não estava esperando precisar de novo, a disposição pra reconstruir, pra reorganizar a disposição pra ter disposição de fazer coisas” (GIL apud JOST, COHN, 2008 p.101)

Esse período na Europa foi muito importante como início de uma carreira internacional e para o seu desenvolvimento musical e instrumental. Em Londres, além de assistir a shows de várias estrelas do pop music, do rock e da cena alternativa *undergroud*, em clubes, casas de show e festivais, Gil participou de *jam sessions* e também teve a oportunidade de conhecer ícones da música, como Jim Capaldi (1944-2005), baterista do grupo *Traffic*, David Gilmour (n.1946), guitarrista, compositor e cantor do *Pink Floyd*, Jimie Hendrix (1942-1970) e Miles Davis (1926-1991). Ele também teve contato, além do rock e pop, com a música oriental, jamaicana, erudita e jazz. No âmbito profissional, ele se apresentou na França, Suíça, Suécia, Alemanha, Itália, Portugal e em Nova York, nos EUA, onde conheceu o seu ídolo e figura central da bossa nova, João Gilberto (ZAPPA, GIL, 2013, p.145 a 174). Segundo Gil, esse período e as experiências vividas nele foram seu curso de pós-graduação:

“E quando eu comecei a ver os caras, e comecei a ver os concertos, os músicos tocando, e as pessoas cantando, e as lojas de discos, e o

comportamento dos jovens ouvindo discos nas salas que eu ia, o pessoal comprando discos, os músicos das cidades com cartazes, os grupos que iam se apresentar... quando vi aquilo tudo, eu dizia: olha aqui, eu tou num ambiente gostoso, estou num lugar onde eu vou poder contribuir com alguma coisa, seja pelo menos me sentar quieto num canto e ouvir o que acontece. Aquilo era uma forma de contribuir pra eles. Contribuir pra tudo que estava acontecendo. E eu aprendi muito mesmo” (GIL apud JOST, COHN, 2008, p.101 e 102)

Para GIL (apud JOST, COHN, 2008, p.103), a cobrança do público e a responsabilidade de se apresentar em lugares como *Marquee*, club de música onde Mick Jagger (n.1944), o compositor e vocalista da icônica banda de rock *Rolling Stones*, já havia se apresentado, foram incentivos para o seu desenvolvimento como performer. Como instrumentista, ele já não se encontrava satisfeito em tocar apenas acordes no violão e esse foi um momento propício para ele desenvolver novas técnicas, através de muita prática e estudo.

“Fiquei até as três horas fazendo escala, e naquele dia eu decidi que ia soltar meus dedos. Sabe? Porque estava cheio daquela... não aguentava mais aquela coisa presa, de ficar fazendo acorde. Resolvi que ia tocar, soltar alguma coisa na guitarra. E assumi um pouco daquela coisa de solista, de música pop” (GIL apud JOST, COHN, 2008, p.94).

O músico compositor Jards Macalé (n.1943), que conviveu e tocou com Gil em Londres, em 1971, também relatou sobre esse momento quando questionado sobre como estavam musicalmente Gil e Caetano naquele período:

“Gil estava com o violão, dizendo: Eu ainda liberto esses meus três dedos. Eu ainda domino essa coisa. A gente aqui no Brasil nunca se exigiu nada: a gente sempre ficou disperso. Então, a gente chega lá e vê que, tecnicamente, não tem poderio nenhum. A gente tem um exotismo, é só. Gil estava estudando” (MACALÉ apud JOST, COHN, 2008, p.112).

Jorge Mautner (n.1941), músico compositor e escritor que conheceu e também conviveu com Gil durante o exílio, em um artigo para o jornal *Pasquim* de 1971, escreveu sobre esse momento de dedicação técnica e musical de Gil em Londres.

Gilberto Gil, disse que é pela primeira vez que sente a música como um trabalho. Um trabalho cotidiano, um serviço operário. Gil possui uma serenidade, uma tranquilidade de quem está em relação desalienada com seu trabalho. Caminha para um ascetismo de dedicação integral para com a música, eu diria que o seu ser poético, todo seu sistema nervoso, tudo nele, se encaminha para um contínuo processo de crescimento e desalienação na simplicidade reencontrada (MAUTNER, apud ZAPPA, GIL, 2013, p.148).

A prática diária envolvendo estudos técnicos e de repertório no violão certamente se tornou um hábito na vida do artista. Tempos depois, GIL (2010, em [0:00-1:19])

reconheceu, em uma vídeo-aula sobre o violão da canção *Expresso 2222*, a importância dessa prática na aquisição dos elementos técnicos que lhe permitiram fluência e virtuosismo no instrumento:

“... toco violão todo dia. Só não toco eventualmente, por acaso [...] a regra é que eu toque todo dia... eu costumo viajar com o violão para todo canto que eu vou. Durante um período muito pequeno, eu pratiquei uma escala de “alongamento” [Gil ri do termo e faz movimentos com todos os dedos das duas mãos; depois faz exercícios cromáticos em várias cordas] das duas mãos. Todo guitarrista pratica estas escalas. É para a elasticidade propriamente; flexibilidade dos dedos, elasticidade dos dedos, independência também [continua tocando]. Depois tem combinações... [continua tocando] A coincidência do tanger com o premir. Você vai criando este hábito da sincronia.”

Em 1971, Gil lançou o álbum *Gilberto Gil 1971*, no qual ele explorou novas sonoridades e influências adquiridas do rock, tocando apenas guitarra elétrica ao invés do violão com cordas de nylon, como nos álbuns anteriores. Além disso, ele enfrentou o desafio de compor e gravar um álbum inteiramente cantado em inglês.

1.3. *Gilberto Gil e Gal Costa Live in London '71*

Sabe-se que, no final de 1971, Gil estava gravando um segundo álbum em inglês. Porém, esse projeto foi abandonado por ele logo que surgiu a possibilidade de seu retorno ao Brasil. Em 1998, o produtor Marcelo Fróes, que preparava a caixa *Ensaio Geral* (1998) com álbuns do início da carreira do artista, foi à Londres em busca deste registro abandonado. Sem sucesso nessa busca, Fróes acabou encontrando outro importante registro histórico da MPB, a gravação, em fita estéreo, de um show da cantora Gal Costa (n.1945) com Gilberto Gil na capital britânica. Precisamente, esse show ocorreu em 26 de novembro de 1971, no Student Centre/ City Univesity, poucos meses antes do retorno de Gil ao Brasil. O motivo e o autor dessa gravação ainda são desconhecidos, FRÓES (apud VIEIRA, 2014) supõe que esse tenha sido um show de despedida de Gil. Esse registro não se adequava ao perfil do material pesquisado por Fróes e lançado 1998, que incluiria apenas discos solos do artista (VIEIRA, 2014). Sendo assim, essa gravação só foi lançada em CD e LP décadas depois, em 2014, pelo selo *Discobertas* e intitulado *Gilberto Gil e Gal Costa Live in London '71* (1971, ed. em 2014) (Figura 1).



Figura 1: Capa do álbum *Gilberto Gil e Gal Costa Live in London '71*.

O álbum é dividido em dois volumes, sendo o primeiro da cantora Gal Costa (voz e violão) acompanhada por Gil (violão e vocais), Bruce Henry (n.1949, contrabaixo elétrico), Tutty Moreno (n.1947, bateria,) e Chiquinho Azevedo (percussão). O repertório de Gal incluiu, em sua maioria, canções do show *Gal a Todo Vapor* estreado pela cantora em outubro de 1971 no Rio de Janeiro. O dueto Gal e Gil na canção *Sai do Sereno* de Onildo de Almeida (n.1928) foi regravado com um novo arranjo, em 1972, no LP *Expresso 2222*. No segundo volume, Gil, acompanhado pelos mesmos músicos, apresentou, dentre as nove canções do repertório, *Oriente e Expresso 2222*, que também foram regravadas posteriormente no álbum *Expresso 2222*.

Experimentações e improvisos vocais e instrumentais são elementos marcantes desse álbum. Essa mistura teve influência direta na duração média das faixas, que é de cinco minutos, chegando a onze minutos e quarenta e nove segundos na canção *Aquele Abraço* de Gilberto Gil. Isso também reincidiu em outros registros de performances ao vivo de Gil gravados na década de 1970. Sobre esse período e a liberdade das performances produzidas nele, o próprio GIL (apud VIEIRA, 2014) afirmou posteriormente que “Tudo era possível. Improvisávamos, brincávamos, escorregávamos. Era natural e permitido, não havia compromisso com nada. Havia a desnecessariedade de uma formatação rigorosa de um modo industrial”.

Essa parceria entre os dois artistas ainda perdurou após o retorno ao Brasil. Em fevereiro de 1972, eles montaram o show *Até 73*, cuja banda era formada por Lanny Gordin (n.1951, guitarra) - então diretor musical e arranjador de Gal Costa e que

participou do álbum *Gilberto Gil, 1969 -*, Antônio Perna Fróes (n.1944, teclado), que tocou com os dois artistas em 1964 na inauguração do Teatro Villa Velha, em Salvador, no show coletivo *Nós, por exemplo*, Tutty Moreno e Henry Bruce, que já acompanhavam a dupla desde Londres. Gal e Gil fizeram várias apresentações em 1972 e 1973, passando pelo Teatro João Caetano no Rio de Janeiro, Teatro da Universidade Católica (Tuca), em São Paulo, Festival Midem em Cannes (França), e por Londres novamente. Na sequência, em 1973, Gil atuou como diretor musical de Gal Costa no show e no disco *Índia*.

1.4. Retorno ao Brasil – fim do exílio

Embora a carreira internacional estivesse progredindo, com Gil fazendo cada vez mais shows em diversos países da Europa, a expectativa de um possível retorno ao Brasil era o foco principal para ele depois de três anos em Londres. Em agosto de 1971, Caetano, com o visto de um mês, retornou ao Brasil para comemorar os quarenta anos de casamento de seus pais e, também, sondar as condições para um retorno definitivo, que se deu no final de 1971. Com o caminho livre, Gil retornou pouco tempo depois, em 14 janeiro de 1972 (ZAPPA, GIL, 2013, p.176 e 177). Logo após seu regresso, Gil relatou, em entrevista concedida ao jornalista Hamilton de ALMEIDA (apud ZOST, CONH, 2008, p.106 a 108) para a revista nº 34 *O Bondinho*, que algumas das questões levantadas em Londres, em decorrência da saudade e das lembranças da terra-natal, eram sobre a sua origem, suas raízes, sua brasilidade, sua responsabilidade com a cultura brasileira enquanto artista, as novas influências, descobertas musicais e artísticas e como isso se manifestaria na sua música e na sua carreira. Foi em meio a esses questionamentos e lembranças que Gil compôs a canção *Expresso 2222*. Segundo o próprio GIL (1996 em [1:15:42-1:16:01]), o número 2222 no título da música refere-se a uma lembrança de sua infância em Ituaçu, quando certa vez avistou uma locomotiva que trazia na frente o número 222. GIL (e FROES, 2011) ainda associou a canção à cultura psicodélica dos anos 1960 e

1970 e às suas “viagens”⁵. Para ele o somatório de todas as experiências vividas em Londres mudou sua relação criativa com a música, resultando no disco *Expresso 2222* e em todo o processo musical posterior.

“Para mim foi uma experiência incrível que ajudou muito na questão da expansão do horizonte musical, a coisa toda de querer um processo mais aventureiro com a música, mais experimental, de romper barreiras, que deu em discos como *Expresso 2222* quando eu voltei ao Brasil. Acho que forma elementos que me deram base de sustentação estética, de visão musical para os meus dez anos seguintes e dali saíram as bases para *Refazenda*, *Refavela*, *Realce*, que marcaram a minha presença na música popular com aquele território demarcado de liberdade, de experimentação. Tudo isso vem, claro, do Tropicalismo, mas a sequência em Londres foi fundamental.” (ZAPPA, GIL, 2013, p.175)

Em fevereiro de 1972, foi lançado pela *Philips*, junto à 34ª edição da revista *O Bondinho*, um compacto duplo de Gil (Figura 2) no formato voz e violão, gravado em um quarto de hotel durante a entrevista do artista concedida a Hamilton de Almeida. Nessa ocasião, Gil tocou as canções *Expresso 2222*, *Oriente*, *O sonho acabou* e *Felicidade vem depois*, todas de sua autoria. Dentre essas, as três primeiras foram regravadas e lançadas no mesmo ano no LP *Expresso 2222*.



Figura 2: Compacto duplo de Gil lançado em 1972 pela *Philips* junto à 34ª edição da revista *O Bondinho*.

⁵ “Viagem” era o nome metafórico dado aos efeitos provocados pelo consumo de ácidos, principalmente o LSD. O próprio Gil afirmou que em Londres ele experimentou ácido, mescalina e cogumelos (ZAPPA, GIL, 2013, p.174).

1.5. Gilberto Gil Back in Bahia

No início de 1972, Gil tinha expectativa de gravar um novo álbum e fazer alguns shows no decorrer do ano, então, reuniu sua nova banda, formada por Tutty Moreno, Henry Bruce, Lanny Gordin e Antônio Perna Fróes, para ensaiar as novas canções que fariam parte do show *Gilberto Gil em Concerto*. Esse show estreou em Recife em março e seguiu em turnê por Salvador e Rio de Janeiro. Contudo, a apresentação do dia 12 de março, no Rio de Janeiro, no Teatro João Caetano, foi registrada em fita. Quatro décadas depois, após ser editado por Felipe Sander e masterizado por Ricardo Cavalleira, esse registro foi lançado no CD *Gilberto Gil ao vivo: Back in Bahia [1972]* (Figura 3), em outubro de 2017, sob a idealização e produção executiva de Marcelo Fróes e supervisão de Bem Gil (FRÓES, 2017).

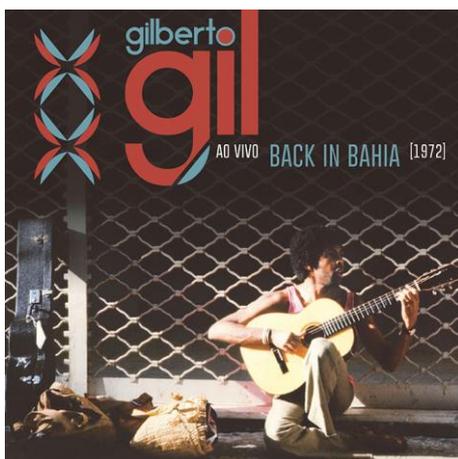


Figura 3: Capa do álbum *Gilberto Gil ao vivo: Back in Bahia [1972]*.

No mês seguinte à apresentação no Teatro João Caetano, sete das quatorze canções apresentadas nesse show foram regravadas em estúdio para o álbum *Expresso 2222*. Em vários trechos dessas canções, os arranjos tocados no show são semelhantes aos gravados em estúdio. Porém, no registro ao vivo as formas musicais foram estendidas, abriram espaços para longos solos vocais e instrumentais. As melodias vocais também foram modificadas, rítmica e melodicamente, em vários momentos do registro ao vivo. Em alguns trechos, essas modificações também envolveram as letras. Outra distinção entre os dois registros ocorre em relação aos andamentos de algumas canções que estão mais acelerados na versão ao vivo. O repórter Ricardo

VESPUCCI (apud ZOST, CONH, 2008, p. 352), que acompanhou a gravação do disco *Expresso 2222* e nesta ocasião entrevistou Gil, sua banda e membros da equipe de gravação, explanou sobre essas diferenças entre as performances ao vivo e em estúdio na matéria *Silêncio! Gravando! Até 1973, tchau!*, publicada na revista *O Bondinho* de maio de 1972.

“Gil vê esse disco de uma maneira muito ligada aos shows que vem fazendo. Uma transposição do show para efeitos de gravação requer algumas mudanças nos arranjos, pois deve-se levar em conta o espaço limitado de um disco, o tempo limitado de um estúdio, a comercialidade da gravação e a ausência da parte visual.”

Nessa mesma ocasião, em entrevista à Vespucci, o baixista Bruce HENRY (apud ZOST, CONH, 2008, p.353) endossou e complementou esse raciocínio falando sobre o seu papel na banda de Gil e sobre como as expectativas mercadológicas que envolviam o mercado fonográfico influenciaram a gravação do álbum *Expresso 2222*.

“Dentro do nosso grupo, dentro do nosso trabalho, nós não somos acompanhantes, porque a era da música acompanhante já era. (...). Então, penso contribuir livremente. Isso para um show em palco. Agora, quando a gente entra num estúdio de gravação, que é uma coisa muito mais restritiva...é como Gil tava dizendo ontem: “Nós temos que fazer um disco comercial, por que tem que vender”. (...). Então, a contribuição que dou no palco não é válida para um disco comercial. (...) É claro que um disco só não dá pra mostrar o trabalho do Gil, o que ele tá fazendo, o que nós tamos fazendo, e eu acredito que tinha que fazer dois discos logo de cara.”

Os shows ainda se estenderam em agenda lotada até a primeira quinzena de abril, passando por São Paulo, Belo Horizonte, Curitiba e Porto Alegre. Dessa forma, essa turnê, além de divulgar o novo show de Gil, foi uma oportunidade de testar o repertório e os arranjos das canções para a gravação do *Expresso 2222*, que aconteceu em seguida, na segunda quinzena de abril de 1972.

1.6. *Expresso 2222*, o LP, a canção e o violão

O álbum *Expresso 2222* é considerado um dos mais importantes na carreira de Gil, pois foi seu o primeiro LP lançado pós-exílio e marcou o seu retorno ao mercado fonográfico brasileiro. Gil utilizou em sua estética musical elementos que refletem suas experiências, dentre elas as vividas em Londres. As lembranças e a saudade do

Brasil foram expressas em gêneros de matriz musical do nordeste brasileiro, como o xaxado e o baião. A eles foram misturadas novas descobertas e o aprimoramento de elementos da música pop e rock. Essa síntese pode ser verificada nas canções *O Canto da Ema*, de Alventino Cavalcante (n.1920), João do Vale (n.1934) e Ayres Vianna e *Sai do Sereno*, de Onildo Almeida (n.1928). O grande marco desse tipo de mistura de gêneros musicais na carreira de Gil, até então, havia sido com o antológico álbum coletivo, *Tropicalia ou Panis et Circencis* (1968), que trazia as diversas referências musicais e artísticas de seus integrantes, Caetano Veloso, Os Mutantes, Gal Costa, Nara Leão (1942-1989), Rogério Duprat (1932-2006), Tom Zé (n.1936), Capinam (n.1941) e Torquato Neto (1944-1972). Porém, em 1972, Gil trazia em sua bagagem novas referências e experiências adquiridas e maturadas nesse período em Londres. Isso o tornou apto a atuar como um *bandleader*, assumindo a direção musical e os arranjos de *Expresso 2222*. Logo, esse álbum também marca o início do período pós- tropicalista, que para GIL (ZAPPA, 2013, p.180) foi “ uma revisão de tudo até então”. Essa revisão ainda pode ser observada em álbuns posteriores, como *Cidade do Salvador* (1973) e *Refazenda* (1975).

A direção de produção do LP *Expresso 2222* foi de Guilherme Araújo (1936-2007), o qual esteve com Gil e Caetano durante todo o período em Londres e já havia participado como co-idealizador da Tropicália. Segundo o músico e compositor Roberto Menescal⁶ (n.1937) - coordenador da produção do álbum e, nessa época, também diretor artístico da *Philips* -, o disco já estava sendo planejado desde quando Gil voltou a atuar no Brasil, cerca de dois meses antes do início da gravação. Neste planejamento, a *Philips* pediu um pouco do repertório para a parte mais comercial, mais acessível ao público, o que foi atendido com as faixas *Back in Bahia*, de Gil, e *Chiclete com Banana*, de Gordurinha (1922-1969) e Almira Castilho (1924-2011). Assim, Gil poderia utilizar 2/3 do disco da forma que lhe fosse conveniente, em termos de experimentações e sofisticações (ZOST, CONH, 2008, p.347).

⁶ Instrumentista (violão e guitarra), compositor, cantor e produtor, Roberto Menescal foi um dos percussores da Bossa Nova na década de 1960. Compositores de sucessos, como *O Barquinho*, *Bye, bye Brasil*, *Telefone*, dentre outros. Menescal também foi diretor artístico da *Polygram/Philips* por 15 anos e, nesse período, trabalhou com grandes nomes da MPB, como Gal Costa, Gilberto Gil, Alcione e Maria Bethânia.

O estúdio Eldorado em SP, onde ocorreu a gravação do disco, era um dos mais modernos e tecnológicos daquela época, o único com 16 canais de gravação⁷ no Brasil. Até então, no Brasil, as gravações eram feitas em dois canais que se dividiam em: um para o cantor e o outro para a orquestra. Posteriormente, com quatro canais, possibilitou-se uma nova divisão, na qual era possível gravar em canais separados a voz, a parte rítmica da orquestra ou banda, as cordas e os metais. Com 16 canais era possível uma independência ainda maior na relação orquestra, voz e canais. Possibilitando, assim, maior refinamento na mixagem de volumes e timbres, de forma independente, para cada instrumento ou de seus elementos, como no caso de uma bateria (ZOST, CONH, 2008, p.351).

Porém, esse fator também aumentava significativamente os custos de gravação, pois enquanto outros estúdios cobravam em média pelo aluguel 150,00 cruzeiros a hora, o Eldorado cobrava mais que o dobro, 400,00 cruzeiros pela hora (ARAÚJO apud ZOST, CONH, 2008, p.354). No entanto, nesse momento Gil era um dos principais artistas da MPB na *Philips*. DINIZ (2015, p.122) ressalta: “Gilberto Gil, que em 1972 já era consagrado por uma parcela da crítica e do público como um dos principais representantes da MPB...”. Isso, de certa forma, justificava o investimento da gravadora nesse álbum. VESPUCCI (apud ZOST, CONH, 2008, p.347) defendeu essa ideia de Gil como grande artista que produzia um importante trabalho, a altura desse investimento, em seu comentário sobre a relação álbum-estúdio: “ O disco que merece esse estúdio está sendo gravado e é o 2222, LP de Gil. ” O fato é que o LP *Expresso 2222* alcançou a 10^a posição entre os *long-playings* mais tocados nas paradas de sucesso do Rio de Janeiro em agosto de 1972 (PESQUISA apud DINIZ, 2015, p.122).

Estimado como um dos projetos gráficos mais caros já produzidos até aquele momento no Brasil, esse projeto foi idealizado e executado pelo artista plástico Edinizio Ribeiro Primo (1945-1976) em parceria com o especialista em desing gráfico Aldo Luiz, chegando a ser avaliado, na época, em aproximadamente cinco mil cruzeiros. Roberto Menescal, em primeiro momento, opôs-se a esse projeto com a

⁷ A maior parte dos estúdios até então no Brasil trabalhavam com apenas 4 canais de gravação (ZOST, CONH, 2008, p.351).

justificativa de que, por possuir um formato circular e dimensões incomuns ao que era produzido na época (formato quadrado), o disco não caberia nas prateleiras das lojas nem nas caixas das transportadoras. Porém, Gil apresentou a solução, fazer uma capa em formato redondo, mas com as bordas dobráveis possibilitando transforma-la em um quadrado. Segundo Menescal, o LP ficou tão caro que quanto mais o disco fosse vendido, mais prejuízo a companhia teria (DINIZ, 2015, p.121 e 122). A capa (Figura 4) chegou a ser classificada pelos funcionários da *Philips* como a “capa mais complicada do Brasil” (VESPUCCI apud ZOST, CONH, 2008, p.354).



Figura 4: Capa e contracapa do LP *Expresso 2222*.

Os músicos que gravaram o álbum eram os mesmos que, nos meses anteriores, acompanharam Gil na turnê “Gilberto Gil em Concerto”, desse modo, já tinham experimentado com ele todo o repertório. Marcos Vinicius e Christopher Barton, técnico de som de Gil na época, foram os engenheiros de áudio. Segundo MENESCAL (apud PRETO, 2012, p.E1), as sessões de gravação se deram em um curto período, durando apenas uma semana. Isso foi possível porque o grupo já estava bem ensaiado e optou por gravar ao vivo, como na performance de um show, em que todos tocam juntos, porém, no estúdio.

Destaca-se o domínio técnico e expressivo de Gil ao violão nas faixas *Oriente, O sonho acabou* e *Expresso 2222*. Nas duas primeiras ele gravou apenas violão e voz, sem a participação da banda. Já na faixa-título, acrescentou-se ao violão e voz os instrumentos de percussão: agogô, gravado pelo próprio Gil, chocalho e triângulo, gravados por Tutti Moreno.

Luiz Carlos Maia BITTENCOURT (1972, p.20) apontou a ideia de um retorno às origens e ao nordeste brasileiro em sua resenha sobre o disco para a revista *Rolling Stone* nº17, de agosto de 1972. Essa ideia é evidenciada logo na abertura do disco com a faixa instrumental *Pipoca Moderna* (Caetano Veloso e Sebastião C. Bianco) - gravada pela *Banda de Pífanos de Caruaru* -, canção conhecida por Gil desde os anos 1960. Segundo Gil essa abertura “É o prólogo” (GIL e FROES, 2014). *O Canto da Ema e Chiclete com Banana*⁸ de Gordurinha e Almira Castilho, que já tinham alcançado sucesso na voz de Jackson do Pandeiro, foram rearranjadas com uma estética híbrida misturando a instrumentação do pop e rock (guitarra elétrica, baixo elétrico, piano, bateria, percussão) e a re-harmonização mais elaborada, típica da MPB, (acordes de tétrades com 9ª e 13ª adicionadas) com a rítmica oriunda de gêneros nordestinos, como o coco e o baião (CAMPOS, 2017, p.167 e 168). A canção *Sai do Sereno* também sofreu os mesmos procedimentos. Ademais, o título da canção *Back in Bahia* de Gil já sugere o seu retorno à terra natal, bem como a letra que salienta a saudade sentida em Londres de elementos naturais e culturais da Bahia e do Brasil.

Na faixa-título do LP, o retorno às origens está nos elementos musicais de gêneros nordestinos, que foram apresentados a Gil ainda em sua infância - principalmente por Luiz Gonzaga em suas canções - e o acompanharam durante toda sua trajetória. A influência nordestina está presente na percussão e no seu violão, que apresenta uma elaboração sofisticada envolvendo aspectos técnicos e idiomáticos do instrumento. O título da canção que, como já foi abordado anteriormente, faz referência à locomotiva, lembrança de sua infância em Ituaçu, também se manifesta na percussão, que apresenta como um de seus objetivos um de seus objetivos é emular a marcha de um trem (VESPUCCI apud ZOST, CONH, 2008, p.352).

⁸ *Chiclete com Banana* também foi lançada em junho de 1972 pela *Philips* no compacto *Cada Macaco no seu Galho/ Chiclete com Banana* de Gil com participação de Caetano Veloso.

1.7. Outras versões de Gilberto Gil em *Expresso 2222*

Ao longo de quarenta e cinco anos (1971-2015), Gil gravou treze versões da canção *Expresso 2222*, que apresentam variadas formações instrumentais, formas musicais, improvisos instrumentais e vocais, andamentos, arranjos e processos de gravação (captação de áudio). Dentre elas, apenas duas foram gravadas em estúdio. A primeira para o disco *Expresso 2222* (1972), como já foi abordado anteriormente, e a segunda foi lançada como faixa bônus do álbum *Quilombo* (1984), produzido por Gil e Liminha (Arnolpho Lima Filho, n.1951) com músicas que compunham a trilha sonora do filme homônimo, dirigido por Cacá Diegues (n.1940). Em ambas as versões, a voz e o violão de Gil são acompanhados por instrumentos de percussão. Porém, no *Quilombo*, acrescentou-se aos instrumentos já utilizados na versão de 1972 (triângulo, caxixí e agogô) o zabumba. Na versão do disco *Expresso 2222*, os instrumentos de percussão vão se inserindo na música de forma gradativa, seguindo a ordem: caxixí, agogô e triângulo. Como já abordado, esse conjunto de instrumentos percussivos tinha a função de emular a marcha de uma locomotiva. Dessa forma, essa exposição gradativa da percussão pode estar relacionada à emulação do processo de aceleração de uma locomotiva. Diferentemente, na versão de 1984, os instrumentos de percussão estão presentes durante toda a performance da canção e somam-se à condução rítmica do violão, que antes (1972) tinha um papel primordial no desempenho dessa função e agora (1984), de certa forma, diluiu-se em toda a instrumentação. Outras duas distinções entre as duas versões são o andamento mais acelerado, em 1984, e o timbre do violão com uma sonoridade mais próxima da guitarra elétrica, muito utilizado por Gil nesse período.

Em quatro das versões ao vivo, Gil se apresentou solo, apenas violão e voz. E, em três delas, ele explorou um alto nível de liberdade da forma, com longos improvisos vocais que envolveram também a letra da canção, chegando a durar [8:53] em *Gilberto Gil ao vivo: USP [1973]*, [5:58] em *O Viramundo (Ao Vivo)* (1976) – ambas com duração superior ao dobro da versão do álbum *Expresso 2222* - e [4:35] em

Gilberto Gil ao vivo: Back in Bahia [1972]. A quarta versão é a do álbum *Caetano Veloso e Gilberto Gil - Dois Amigos, Um Século de Música* (CD e DVD, 2015), na qual Gil conta com o auxílio vocal de Caetano Veloso, que canta com ele as respostas dos versos “... dois, dois, dois, dois ... pra depois ... dois, dois, dois, dois pra depois do ano dois mil...”. Os registros de 1972 e 1973 foram lançados em 2017 pelo selo *Discobertas* na caixa *Gilberto Gil anos 70*, fruto da pesquisa discográfica do produtor Marcelo Fróes. O registro de *Gilberto Gil ao vivo: USP [1973] (1973/2017)* foi encontrado em junho de 2003 e já era conhecido por boa parte do público (ZAPPA, GIL, 2013, p.179). Antes de seu lançamento em 2017, ele já estava disponível para download em blogs, como *Alifanfarrão e os Pentapolins*, e no site *YouTube* desde 2012. Esse álbum é o registro do show ocorrido em 26 de maio de 1973 em uma sala da Escola Politécnica da USP. Gil havia se apresentado no Centro de Convecções do Anhembi, em São Paulo, no evento “Phono 73” promovido pela *Phonogram/Philips*, entre os dias 11 e 13 de maio, no qual vários artistas da gravadora, como Elis Regina, Jorge Ben (n.1942), Raul Seixas (1945-1989) e Caetano Veloso, apresentaram-se. Nessa ocasião, Gil e Chico Buarque apresentariam uma canção encomendada para o evento e feita em parceria pelos dois, mas a canção *Cálice* foi censurada e sua performance inviabilizada por supostos problemas técnicos no evento. Nesse período, Gil, que estava irritado com a censura, aceitou o convite dos estudantes para se apresentar na USP, em protesto contra a morte do estudante Alexandre Vannucchi Leme pela repressão (ZAPPA, GIL, 2013, p.177-179). Ainda nesse álbum, é possível notar em outras faixas o uso de práticas de performance ao violão semelhantes às usadas na canção *Expresso 2222*, como veremos no decorrer desta dissertação.

A versão de *Expresso 2222* presente no álbum *Gilberto Gil e Gal Costa Live in London '71 vol. 2* (1971, ed. em 2014) é provavelmente o primeiro registro da canção, que apesar de ter sido gravado em 1971, como abordado anteriormente, só foi lançado em 2014. Nessa gravação, nota-se que a edição buscou emergir, além dos elementos musicais de uma performance ao vivo, os elementos que fizeram parte de toda a paisagem sonora, como as falas de GIL (1971/2014) “... Folclore rio-grandense...”, em [0:16], durante a introdução, e “...você tem aí um lenço, um papel para eu assoar o meu nariz?...” no trecho final da faixa [6:49], que se estende por mais de um minuto até o final em [7:46], com risadas de Gil e do público e outros comentários. Dessa

forma, é possível captar nessa performance um certo nível de espontaneidade e de informalidade. Esse mesmo tipo de edição de faixas foi utilizado no registro da canção no álbum *Gilberto Gil ao vivo: USP [1973]*.

Outro aspecto importante dessa versão, que reincide em todas as gravações de performances ao vivo da década de 1970, é a improvisação vocal e instrumental. Nessa gravação, ela se manifestou em um trecho específico [2:54-3:45] e se estendeu por toda a canção incluindo os versos, modificando ritmicamente algumas palavras da letra e a melodia, o que resultou em alto nível de flexibilidade na forma musical. Diferentemente das versões seguintes, nessa gravação a canção foi tocada em um andamento mais lento e Gil (violão e voz) é acompanhado por um bongo e um segundo violão.

Na versão de *Expresso 2222* do álbum *Gilberto Gil Unplugged* (1994), Gil acrescenta à formação instrumental (voz, violão e percussão) utilizada em versões anteriores, a flauta transversal de Lucas Santtana (n.1970), o violão com cordas de aço de Celso Fonseca e as vozes, com função de *backing vocals* (vozes de apoio), dos próprios músicos que o acompanhavam. A partir dessa nova instrumentação, um novo arranjo foi apresentado. Nesse arranjo, Gil acrescentou um novo trecho [0:00-00:32] instrumental à introdução definitiva, criando, assim, uma introdução ampliada. Ainda foi acrescentada à estrutura uma seção [2:49-3:57] com solos improvisados de Marcos Suzano (n.1963, pandeiro), Jorginho Gomes (zabumba), Arthur Maia (1962-2018, triângulo) e Gil (violão), sempre intercalados por uma ponte de oito compassos. Os solos instrumentais improvisados se tornaram recorrentes em versões posteriores a de *Gilberto Gil Unplugged*.

Na versão do álbum *São João Vivo!* (DVD, 2007), acrescentou-se um solo de flauta seguido de um trecho instrumental e teatral dos músicos. Gil também adicionou novos trechos instrumentais [0:00-0:41] à introdução. Em relação a versão anterior de 1994, o violão de Gil foi ainda mais diluído dentro da densa instrumentação, destacando-se apenas em trechos solos. Nota-se que Gil utilizou um violão maciço, fato que influencia diretamente no timbre produzido pelo instrumento. Esse DVD foi gravado ao vivo durante a turnê do álbum *As canções de Eu, Tu, Eles*⁹, em 11 de

⁹ O álbum *As canções de Eu, Tu, Eles* é composto pelas canções da trilha sonora do filme *Eu, Tu, Eles*, dirigido por Andrucha Waddington, lançado em 2000, e que recebeu menção honrosa no 53º Festival de

junho de 2000, no Via Funchal, em São Paulo. Em 2001, parte desta gravação foi lançada no CD *São João Vivo!* e, em 2007, o registro integral deste show foi lançado no DVD homônimo. É importante ressaltar que a canção *Expresso 2222* foi incluída apenas no DVD *São João Vivo!* (2007). O repertório deste show foi totalmente voltado para os gêneros musicais nordestinos, incluindo canções do próprio Gil, de Caetano Veloso, de Dominginhos, várias canções de Luiz Gonzaga - seu grande ídolo - e outros.

Na versão do álbum *BandaDois* (CD e DVD, 2009), Gil retorna para uma formação instrumental mais enxuta, sendo acompanhado apenas pelo pandeiro de seu filho Bem Gil (n.1985). A estrutura da introdução foi novamente modificada. Ele reutilizou um dos trechos instrumentais apresentados na versão de 2007, somando-o à introdução definitiva. Este arranjo de introdução foi reutilizado nas versões dos álbuns posteriores.

No álbum *Fé na Festa ao vivo* (CD e DVD, 2010), *Expresso 2222* é a segunda canção da faixa pot-pourri, que tem como a primeira *Qui nem jiló* de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (1915-1979). Nessa gravação, ambas as canções são tocadas no mesmo andamento e com a mesma levada de percussão, que também foi utilizada nesse arranjo como ponte de transição, no trecho [1:58-2:02] entre as duas. Esta foi uma solução muito adequada a esse arranjo, uma vez que as canções foram tocadas em tons diferentes, sendo eles Sol Maior, em *Qui nem jiló*, e Sí bemol maior, em *Expresso 2222*. Nessa versão, vários trechos do arranjo da versão do álbum *São João Vivo!* foram utilizados e adaptados para uma formação instrumental menor, sem o teclado e as duas vozes de apoio. Além disso, a flauta foi substituída pelo violino. É importante salientar que nas duas versões tanto Carlos Malta (n.1960, flauta), em 2007, quanto Nicolas Krassik (n.1969, violino), em 2010, tocam improvisos, entre e sobre os versos e em uma seção específica de solo instrumental.

Em *Concerto de cordas & máquinas de ritmo* (DVD, 2012), *Expresso 2222* ganhou um novo arranjo que foi tocado pelo quinteto formado por Gil (violão e voz), Jaques Morelembaum (n.1954, violoncelo), Bem Gil (violão nylon), Nicolas Krassik (violino)

Cinema de Cannes. O convite para este trabalho surgiu do diretor Andrucha e Gil aproveitou a ocasião da gravação desta trilha para homenagear seu grande ídolo Luiz Gonzaga, incluído nove canções dele em seu repertório (GIL, FRÓES, 2011).

e Gustavo di Dalva (triângulo e pandeiro). Nesse arranjo, o violino e violoncelo dobram excertos melódicos do violão e apresentam influências da condução rítmica do violão de Gil nas gravações da canção da década de 1970.

1.8. *Expresso 2222* em outras versões da MPB

A partir do seu lançamento em 1972, *Expresso 2222* se tornou uma canção recursiva no repertório de vários artistas nacionais e internacionais, transitando por diferentes gêneros e vertentes da música. Estima-se que pelo menos 19 artistas da MPB também lançaram suas versões da canção, que incluíram a mistura de diversos gêneros musicais brasileiros e latinos em arranjos instrumentais e vocais. Neste sentido, realçamos algumas versões que melhor exemplificam a amplitude que essa canção tomou na MPB. O cantor Wilson Simonal (1938–2000) se apoiou nas similaridades rítmicas existentes entre gêneros da música brasileira nordestina e caribenha para elaborar a sua versão, lançada no álbum *Se Dependesse De Mim* em 1972, mesmo ano em Gil lançou a canção. Em sua versão lançada no álbum *Dá licença, meu senhor* (1995), o cantor e violonista João Bosco (n.1946) modificou a ordem dos versos, a rítmica da melodia, dentre outros elementos. No entanto, a concepção do violão como principal condutor rítmico e harmônico, marcante na versão de Gil, foi conservada pelo artista. Somaram-se ao seu violão o baixo-violão de Jamil Joanes e o violão com cordas de aço de Victor Biglione (n.1958). Através desta releitura, João Bosco buscou expressar sua admiração por Gil e seu fascínio por essa canção:

“... *Expresso 2222*, por exemplo... é uma música que a primeira vez que eu ouvi eu fiquei iluminado por ela neh... fiquei fascinado por ela, e cheguei a... modestamente a registrar em meus discos uma leitura de quem realmente admira aquele autor, aquele criador (...). Tudo o que Gil faz é uma coisa que a gente gostaria de ter feito, porque é tudo maravilhoso” (BOSCO, 2012, em [0:25-0:58]).

Na versão da cantora Margareth Menezes (n.1962), as coincidências rítmicas entre os gêneros samba-chula e baião foram exploradas na guitarra, no violão e na percussão, para compor o arranjo lançado no DVD *Margareth Menezes para Gil e Caetano* (2015). O virtuose do bandolim Armando Macêdo (mais conhecido como

Armandinho; n.1953) manteve na sua versão instrumental, lançada no álbum *A Voz do Bandolim - Caetano e Gil* (2001), os elementos estruturais da versão definitiva de Gil, adaptando para o bandolim a introdução e melodia da canção. O bandolim de Armandinho ainda foi acompanhado pelo pandeiro e o triângulo Ary Dias. Em outra versão instrumental da MPB lançada no álbum *O Samba da minha terra* (2004), o violonista, compositor e arranjador Marco Pereira (n.1950), acompanhado por baixo e bateria, adaptou para o seu arranjo de violão a melodia e o acompanhamento da versão definitiva. Por fim, o flautista e saxofonista Mauro Senise (n.1950), assim como Wilson Simonal, apoiaram-se na fusão dos elementos rítmicos do baião, distribuídos nas levadas da zabumba, triângulo, baixo e bateria, com elementos da música caribenha, apresentados na guitarra e no vibrafone, como base da sua versão instrumental, arranjada por Jota Moraes (n.1948) e lançada no álbum *Amor Até o Fim: Mauro Senise toca Gilberto Gil* (2016) (ERICK, BORÉM, 2019, p.3 e 4).

Capítulo 2. O “resfulêgo” da sanfona de Luiz Gonzaga no violão de Gilberto Gil em *Expresso 2222*

O presente capítulo consiste em uma revisão do trabalho concebido no decorrer da pesquisa e publicado com o título “O “resfulêgo da sanfona” no violão de Gilberto Gil em *Expresso 2222*” (ERICK, BORÉM, 2019, p.1-31).

2.1. Introdução

Na gravação de 1972, o violão de Gilberto Gil é o principal condutor rítmico e harmônico da canção *Expresso 2222*. Nesse registro, o violão de Gil apresenta levadas e técnicas até então não abordadas em gravações anteriores. Outro destaque desta versão é a introdução instrumental em violão solo, que, apesar de curta, sintetiza os elementos rítmicos e técnicos explorados ao longo da canção. A realização desta introdução sempre despertou a curiosidade de diversos músicos no Brasil e no exterior. Diante disso, será abordada no decorrer desta dissertação a forma como foram concebidas, estruturadas e realizadas as práticas de performance

que constituem o violão de Gil nesta introdução. Para isso, tais práticas foram divididas da seguinte forma: o dedilhado¹⁰ alternado dos dedos polegar e indicador, em ritmo de semicolcheias constantes; o uso do efeito percussivo conhecido como notas mortas (*ghost notes* ou *dead notes*); e o movimento paralelo de uma fôrma de mão esquerda que é utilizada na execução de uma sequência de acordes.

Além da introdução de *Expresso 2222* na versão de 1972, serão abordadas e analisadas outras 4 significativas versões desta introdução. Nesse sentido, depois da versão de 1972, será tratada a do álbum *Gilberto Gil e Gal Costa Live in London '71 vol. 2*, que constitui o primeiro registro da canção. Em seguida, serão abordadas as versões dos álbuns *Gilberto Gil Unplugged* (1994), *São João Vivo!* (2007) e *BandaDois* (2009), nas quais Gil acrescentou à introdução definitiva (1972) novos trechos instrumentais, formando, deste modo, novas introduções ampliadas.

As análises das práticas de performance destas cinco introduções foram feitas a partir da transcrição, realizada pelo autor desta dissertação, dos seus respectivos fonogramas (GIL, 1971/2014, 1972, 1994, 2007 e 2009). Além destas 5 fontes primárias em áudio, também foi utilizado como fonte primária de vídeo o trecho de um tutorial (vídeo-aula) do próprio Gilberto (GIL, 2010) explicando a introdução apresentada no álbum *BandaDois*. Nas descrições, nos reconhecimentos das práticas de performance exploradas por Gil nas fontes primárias e nas comparações entre as versões, foram ainda utilizados o método *mAAVm* (Método de Análise de Áudios e Vídeos de Música) e algumas das ferramentas metodológicas de análise propostas por BORÉM (2018 e 2016), descritas no trecho a seguir:

“(1) a *EdiP* (Edição de Performance), que é uma partitura que inclui práticas composicionais ou de performance geralmente não notadas na partitura tradicional; (2) o *MaPA* (Mapa de Performance Audiovisual), que é um conjunto visual de imagens, sinais e símbolos utilizados para descrever elementos relacionados a sons e movimentos da performance musical; e (3) a *EdiPA* (Edição de Performance Audiovisual), que é, basicamente uma combinação de uma *EdiP* com um *MaPA*, ou seja, um conjunto de descritores que combina a notação musical com imagens, sinais e símbolos relacionados com a realização musical” (ERICK, BORÉM, 2018, p.6).

¹⁰ “Para evitar as ambiguidades terminológicas ainda presentes no meio musical, usaremos nas análises o termo “dedilhado” referindo-se apenas aos movimentos executados pelos dedos da mão direita (indicado pelas letras *p* de polegar, *i* de indicador, *m* de médio e *a* de anular) para pinçar as cordas do violão, e o termo “digação” somente para as fôrmas dos da mão esquerda (indicado pelos números 1 para indicador, 2 para médio, 3 para anular, e 4 para mínimo) ao longo do braço do violão” (ERICK, BORÉM, 2019, p.5).

2.2. Luiz Gonzaga o Rei do baião

Luiz Gonzaga (o Gonzagão) certamente foi um dos maiores representantes do acordeon na música nordestina. Em sua carreira multifacetária de acordeonista, cantor e compositor, ele influenciou toda uma geração de artistas posteriores da MPB e ainda hoje é a principal referência do gênero musical baião. Nascido em Exu (PE), no dia 13 dezembro de 1912, Gonzaga logo cedo teve seu primeiro contato com a música através da sanfona de 8 baixos, instrumento que seu pai, Januário dos Santos, também tocava (SOUSA apud ERICK, BORÉM, 2018, p.7).

Antes de iniciar sua carreira como acordeonista, Gonzaga se dedicou, por um período de quase 10 anos, ao serviço militar. Aos 17 anos, apresentou-se ao 23º Batalhão de Caçadores do Exército em Fortaleza (CE). Em 1939, Gonzaga, que já havia passado por Belo Horizonte (MG) e Juiz de Fora (MG), estava servindo em Ouro Fino (MG) quando deu baixa do serviço militar. A princípio, ele estava determinado a retornar a sua terra natal, mas, ao passar pelo Rio de Janeiro em seu caminho de volta, ficou seduzido pela possibilidade de iniciar uma carreira musical ali e decidiu fixar residência na capital (SOUSA apud ERICK, BORÉM, 2018, p.7).

Em suas primeiras experiências musicais no Rio, Gonzaga apresentava ao acordeon músicas de diversos gêneros, como valsa, choro, *foxtrot* e tango. Entretanto, o seu sucesso inicial veio quando, seguindo o conselho um grupo de universitários Cearenses que moravam na Lapa, modificou seu repertório e passou a tocar canções de gêneros nordestinos. Já estabelecido como músico acordeonista na cidade, Gonzaga começou a receber convites para gravações. Todavia, somente em 1945 ele teve a primeira oportunidade de gravar também como cantor (SOUSA apud ERICK, BORÉM, 2018, p.7).

Um primeiro impulso na carreira do artista se deu em 1946, quando a canção *Baião*, uma de suas parcerias com Humberto Teixeira, foi gravada e lançada pelo grupo *Quatro Ases e Um Coringa*. Contudo, o maior sucesso da dupla veio no ano seguinte, em 1947, com a canção *Asa Branca*, gravada e lançada por Luiz Gonzaga. Em meio a

esses eventos, o baião se tornou um sucesso nacional ficando em alta nas rádios. Conseqüentemente, a sanfona¹¹ também atingiu seu auge de popularidade, o que perdurou até o fim da década de 1950 (SOUSA apud ERICK, BORÉM, 2018, p.7).

Cabe ressaltar que o baião apresentado por Luiz Gonzaga, em primeiro momento como música instrumental, teve sua estética adaptada ao “meio musical urbano”, migrando para o “campo das canções”. Além disso, elementos específicos, como arranjo, letra, forma e instrumentação, também montaram esta estética, que se moldava às “necessidades dos setores da indústria fonográfica e do rádio”, por meio dos quais o baião foi apresentado ao sudeste brasileiro por Luiz Gonzaga. Esta forma “estilizada” do baião ainda “tornou-se uma referência para a produção musical posterior que visava remeter à música nordestina” (CÔRTEZ, 2014, p.196).

O baião e a sanfona de Luiz Gonzaga serviram de inspiração para muitos jovens iniciarem na música. Esses dois elementos foram fundamentais na formação musical de Gilberto Gil, que descreveu, no trecho a seguir, essa influência (GIL apud CHEDIAK, 1992, p.16-17):

(. . .) O acordeon emergia como instrumento importante na vida das cidades grandes, no Rio de Janeiro, na Academia Mascarenhas, em São Paulo, Pernambuco, Salvador. Ele teve naqueles anos cinquenta a mesma importância que o violão veio a ter nos anos sessenta. Quer dizer, era um instrumento ligado à formação cultural dos adolescentes e das famílias de classe média nas cidades. O acordeon dava acesso, pra muitos jovens, ao mundo da música, à iniciação musical, à iniciação artística. Então, nessa época, entusiasmadíssimo por uma novidade, por uma revolução na utilização do acordeon, que tinha sido determinada pelo Luiz Gonzaga, que era um criador, reciclador do instrumento no Brasil, pedi à minha mãe que me pusesse para estudar acordeon.

2.3. O “resfulêgo” da sanfona uma prática de performance do acordeon

No acordeon, instrumento pertencente à família dos aerofones, a pressão de ar contida no fole passa pelas palhetas fazendo com que elas vibrem e dessa maneira produzam o som (ROSA JUNIOR, 2017, p.17). Além de ser fundamental na produção do som, o fole, por meio das técnicas de controle de ar, também exerce um

¹¹ No nordeste brasileiro, o instrumento acordeon se tornou popularmente conhecido pelo nome sanfona (PAIVA, 2014, p.1).

importante papel no controle da duração desses sons e, conseqüentemente, do ritmo no instrumento. Uma das técnicas de controle do fole mais importantes é a denominada *Bellows Shake*, (oscilação de fole). Mário Mascarenhas (n.1929), em seu tutorial “Método de Acordeão Mascarenhas”, abordou os procedimentos dessa técnica e sua função, conforme o trecho a seguir:

“O Bellows Shake é empregado como auxílio para tocar muitas notas repetidas rapidamente. A razão de seu uso é que as notas no acordeão são produzidas pela passagem de ar nas palhetas abrindo e fechando o fole sem sacudi-lo. As válvulas não abrem e fecham em tempo suficiente. Quando se sacode o fole o dedo fica na nota deixando então a válvula aberta que com o abrir e fechar as notas se repetem rapidamente. ” (MASCARENHAS, 1976, p.86)

Bellows Shake (Figura 1) consiste em abrir e fechar o fole do instrumento em movimentos curtos, rápidos e contínuos, criando, assim, um efeito similar ao *trêmolo* das cordas orquestrais da família do violino (ERICK, BORÉM, 2018, p.8). Essa prática de performance do acordeon é utilizada em diferentes estilos populares, como o *zydeco* da música *folk* norte-americana e o *gypsy jazz* europeu. No Brasil, ela foi amplamente utilizada e difundida no acordeon de Luiz Gonzaga em canções de gêneros musicais nordestinos, como forró, xaxado e baião, chegando a ser considerada uma criação do artista. Entretanto, Luiz Gonzaga do Nascimento Júnior - músico e compositor, filho de Luiz Gonzaga e conhecido como Gonzaguinha (1945-1991) -, em sua participação no programa “Ensaio¹²” de 1990, apontou, enquanto demonstrava ao violão essa prática de performance da sanfona, que a sua utilização na música nordestina é anterior a Gonzagão e que, provavelmente, foi transmitida a ele pelo seu avô, o também acordeonista, Januário.

“Tá ouvindo o swing do violão... (segue demonstrando a levada) esse swing aqui... Gonzagão não inventou não, esse swing aqui é de meu avô, Januário, na sanfona de oito baixos, é tocado de sanfona fechada... ” (JÚNIOR, 1990 - [14:28 - 14:42])

¹²Criado pelo jornalista, produtor musical e diretor de televisão, Fernando Faro (1927-2016), o “Ensaio” é um programa musical de entrevistas transmitido pela TV Cultura desde 1990, do qual já participaram importantes nomes da MPB. A cada programa um artista convidado é entrevistado, por Faro, e apresenta, de forma mais espontânea, como em um ensaio, canções do seu repertório. Embora Faro tenha falecido em 2016, o programa Ensaio é até hoje reprisado pela TV Cultura semanalmente.

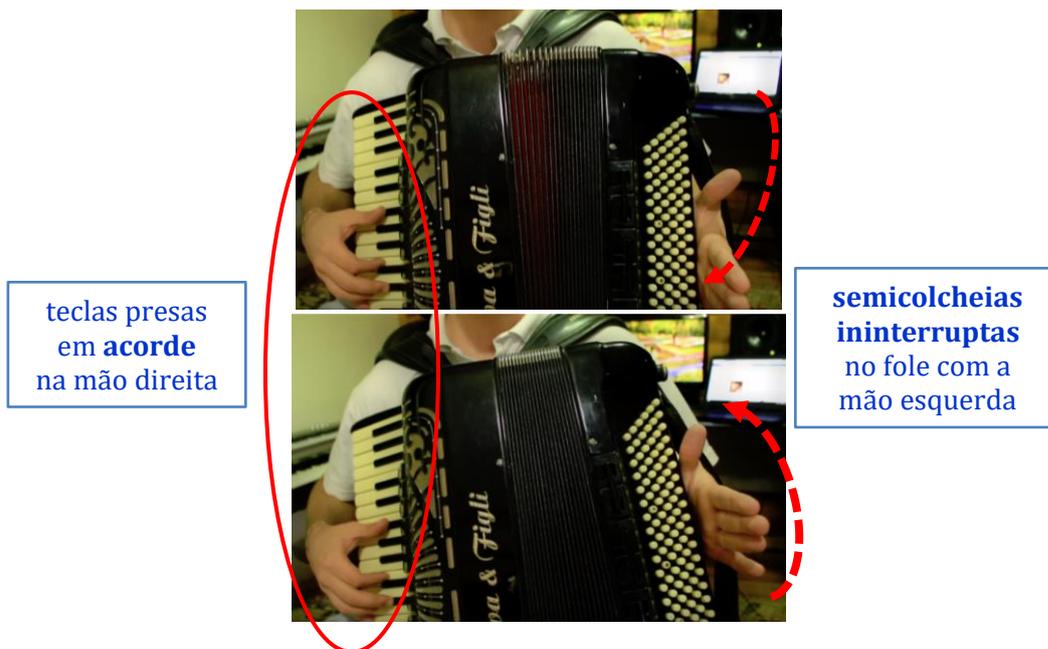


Figura 5: “MaPa apresentando os detalhes da prática de performance *bellows shake*, realizada por Dudu PEREIRA (2016, em [0: 30])” - figura 1 de (ERICK, BORÉM, 2019, p.9).

No meio musical nordestino, essa prática de performance ficou popularizada como “resfulêgo”¹³ da sanfona chegando a ser mencionada nos versos “. . . Quero ver tu remexendo, [no] resfulêgo da sanfona inté que o sol raiar. . .” da canção *Vem Morena* de Luiz Gonzaga e Zé Dantas (ERICK, BORÉM, 2018, p.8). MASCARENHAS (1976, p.18) compara o controle de ar do fole ao do diafragma e ao do pulmão no canto, o que vem ao encontro da ideia de “resfolegar”¹⁴. Embora essa prática de performance seja comum em vários gêneros musicais, sua abordagem na música nordestina é muito peculiar e está intrinsecamente associada a padrões rítmicos, articulações e acentuações da música popular desta região. No trecho da sanfona solo de Gonzagão (Figura 2), na introdução da canção *Óia eu aqui de novo*¹⁵ de Antônio Barros (n.1930), podemos observar algumas características do “resfulêgo” da sanfona, como o padrão rítmico de semicolcheias constantes, as notas repetidas e as acentuações rítmicas, que dão o *swing* a esse trecho.

¹³ Na palavra “resfulêgo”, podemos observar o “uso de hiperbibasmo na forma de diástole, figura linguística que consiste no avanço do acento tônico da palavra resfôlego para a sílaba posterior” (SOUZA apud ERICK, BORÉM, 2018, p.8).

¹⁴ “Resfolegar”¹⁴ significa “tomar um fôlego” ou “respirar” (BUENO, 2007, p.675).

¹⁵ A canção *Óia eu aqui de novo*, autoria de Antônio Barros, foi a faixa-título do LP de Luiz Gonzaga (RCA Victor BBL-1397) lançado em 1967.

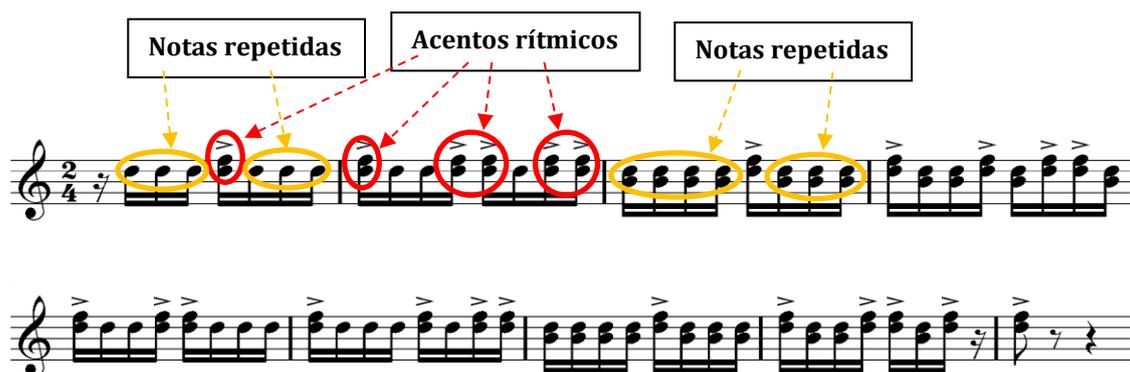


Figura 6: O “resfulêgo” da sanfona no acordeon de Luiz Gonzaga no trecho [0:00–0:09] da introdução da canção *Óia eu aqui de novo* (Antônio Barros).

Esse padrão rítmico de semicolcheias constantes com diferentes acentuações em determinadas subdivisões dos tempos do compasso binário, peculiar do “resfulêgo” da sanfona, também é encontrado em outras manifestações musicais nordestinas, como no pandeiro (Figura 3) e no canto do repente e da embolada de coco e no triângulo do terno¹⁶ (acordeon, zabumba e triângulo) criado por Gonzagão.

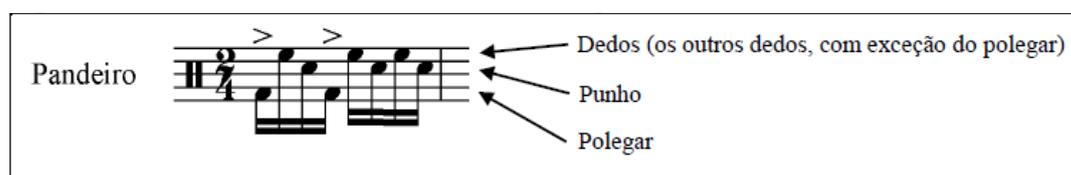


Figura 7: Padrão rítmico da embolada tocado no pandeiro com transcrição e figura de Vanildo Mousinho (MARINHO, 2016, p.95).

2.4. *Tresillo e timelines*

A fim de obter uma melhor compreensão e análise dos padrões rítmicos encontrados nas fontes primárias, recorreu-se à pesquisa de Carlos Sandroni em *O Feitiço Decente*. Na busca de metodologias adequadas para analisar as transformações rítmicas do samba no Rio de Janeiro, ocorridas entre 1917 – 1933, Sandroni chegou a dois paradigmas. O primeiro é o *paradigma do tresillo*, o qual será usado nessa

¹⁶ Segundo JÚNIOR (1990, [11:41- 14:19], Luiz Gonzaga adaptou a zabumba, inspirado no bumbo usado nas bandas de pífanos, e o triângulo (cavaco chinês) para a criação de uma formação instrumental enxuta que acompanharia sua voz e acordeon. Além disso, Gonzaga também adaptou e criou levadas de acompanhamento para esses instrumentos.

pesquisa devido a sua adequação rítmica a várias das fontes primárias. O segundo é o *paradigma do Estácio*.

Em uma resenha sobre o livro *Studies in African Music*, de A.M. Jones, publicada em 1960, o etnomusicólogo Mieczysław KOLINSKI (apud SANDRONI, 2001, p.21) reivindicou a “existência de dois níveis de estruturação do ritmo musical: o da métrica e o do ritmo propriamente dito”. A partir do pensamento clássico ocidental da música¹⁷, a métrica seria correspondente ao tempo dos compassos ou à concepção de pulsações com durações igualmente proporcionais, que servem de apoio métrico ao “ritmo propriamente dito”, o qual consiste na combinação de diferentes durações rítmicas dentro do tempo. A esse respeito, SANDRONI (2001, p.21) ainda fez a seguinte observação:

“Nas polirritmias africanas, a métrica seriam as pulsações isócronas que, possibilitando a coordenação do conjunto, às vezes são manifestadas pelas palmas ou pelos passos de dança dos participantes; o ritmo, as durações variadas que constituem cada uma das partes complementares da realização musical.”

Para exprimir as diferentes relações entre o ritmo e a métrica, Kolinski formulou os termos *cometricidade* e *contrametricidade*. Seguindo a lógica de que “A “metricidade” de um ritmo seria, pois, a medida em que ele se aproxima ou se afasta da métrica subjacente” (SANDRONI, 2001, p.21). Em outras palavras, um ritmo cométrico seria aquele que confirma o compasso e suas pulsações. Por seu turno, o ritmo contramétrico seria aquele que contradiz essas pulsações, ou seja, o que flutua sobre elas, por exemplo, as síncofes e contratempos. De certa forma, esses termos estão ligados às relações hierárquicas de tempo (ou parte de tempo) forte (apoio esperado ou cométrico) e tempo fraco (apoio inesperado ou contramétrico).

Para um melhor entendimento de como são formulados (agrupados) e subdivididos os ritmos ou padrões rítmicos cométricos ou contramétricos, recorre-se ao importante pesquisador de música africana, A.M. JONES (apud SANDRONI, 2001, p.24), que apresentou as seguintes questões:

¹⁷ A expressão “pensamento clássico ocidental de música” é usada aqui para se referir à tradicional escola europeia de música, que se constitui de padrões de notação, metodologias de ensino, repertório específico, dentre outros, e foi difundida em vários países de colonização europeia ao longo dos séculos.

“... a rítmica ocidental é divisiva, pois se baseia na divisão de uma dada duração em valores iguais. Assim, como ensinam todos os manuais de teoria musical, uma semibreve se divide em duas mínimas, cada uma destas em duas semínimas e assim por diante. Já a rítmica africana é aditiva, pois atinge uma dada duração através da soma de unidades menores, que se agrupam formando novas unidades, que podem não possuir um divisor comum (é o caso de 2 e 3).”

Complementando o raciocínio de A.M. Jones, o pesquisador Simha Arom apontou que, em algumas fórmulas rítmicas da música africana, a soma de agrupamentos ternários e binários resultavam em “períodos rítmicos pares”, como é o caso da fórmula 3 + 3 + 2 (Figura 8), cuja resultante é 8 (SANDRONI, 2001, p.24).

Períodos pares

Agrupamentos

Figura 8: Fórmula rítmica 3+3+2 e suas possibilidades de notação, sendo que o primeiro compasso foi baseado no exemplo apresentado por SANDRONI (2001, p.28).

Musicólogos cubanos atribuíram a este padrão rítmico (3+3+2) apresentado na figura anterior o nome *tresillo*. Este nome lhe foi dado em decorrência de sua estruturação ternária. SANDRONI (2001, p.28) apontou que este padrão pode ser encontrado se comportando como *timelines* em diversos países e culturas das Américas, inclusive em vários gêneros musicais brasileiros, como pode ser visto a seguir:

“O padrão rítmico 3+3+2 pode ser encontrado hoje na música brasileira de tradição oral, por exemplo nas palmas que acompanham o samba de roda baiano, o coco nordestino e o partido-alto carioca; e também nos gonguês dos maracatus pernambucanos, em vários tipos de toques para divindades afro-brasileiras e assim por diante.”

Timelines - termo cunhado por Nketia¹⁸ - foi traduzido por Sandroni como “linhas-guias” e utilizado para definir um recurso rítmico comumente encontrado em “repertórios musicais da África Negra”. Este recurso constitui-se por um padrão rítmico repetido em *ostinato*, o qual atua como uma linha rítmica central, “ uma espécie de metrônomo”, com a função de sustentação e condução, e sobre o qual orbitam e se orientam outras linhas em polirritmia. SANDRONI (2001, p.25 e 26) ainda acrescenta que no Brasil fórmulas rítmicas que se comportam como *timelines* também são encontradas no

“... tambor-de-mina maranhense, no xangô e no maracatu pernambucanos, no candomblé e na capoeira, na macumba e nos sambas cariocas, entre outros, (...) aparecendo sob forma de palmas, batidas de agogô ou tamboris em *ostinati* estritos ou variados, muitas vezes coordenando polirritmias quase tão complexas quanto as africanas.”

Já a clave é um instrumento de percussão muito utilizado na música popular cubana para tocar as *timelines*, por conseguinte, ambos os nomes (clave e *timelines*) se tornaram “equivalentes” no vocabulário popular. Acrescenta-se que isso “já é também corrente no vocabulário informal de músicos brasileiros” (MOLINA, 2014, p.49).

Assim, esta abordagem do *tresillo* e *timelines*/clave serão utilizadas nas análises rítmicas de trechos do violão de Gil nas performances de *Expresso 2222*.

2.5. A introdução de Gilberto Gil em *Expresso 2222* de 1972

“(…)A lembrança da sanfona de Luiz Gonzaga me, me impulsionava a procurar certas técnicas de dedilhação né, coisas assim. O *Expresso 222* é a, é o exemplo mais nítido desse tipo de ... de coisa. Enfim esse modo de tocar violão do qual o Roberto Mendes é o representante mais completo, mais direto, mais positivo” (GIL, 1996, [1:10:30 - 1:11:30])

No trecho acima, Gil explicita a ligação entre a sanfona de Luiz Gonzaga e o seu violão em *Expresso 2222*. Ao observar a técnica de mão direita do violonista-cantor-

¹⁸ Joseph Hanson Kwabena Nketia (1921-2019) foi um grande etnomusicólogo ganês que, no início dos anos 1960, sugeriu o termo *timelines* para designar a manifestação de determinados padrões rítmicos (MOLINA, 2014, p.49).

compositor Roberto Mendes¹⁹ (n.1952) tocando levadas de samba chula ²⁰, nota-se grande semelhança com o dedilhado utilizado por Gil em *Expresso 2222*, em que ele alterna o toque dos dedos polegar e indicador na mesma corda. Tal semelhança também foi apontada por Zé Paulo (BECKER, 2013, p.37) e por Sergio Augusto (MOLINA, 2014, p.58). Além disso, outra grande coincidência na performance de ambos os artistas é o uso de notas repetidas. Almir (CÔRTEZ, 2014, p.205) observa que o uso de notas repetidas também é um “... procedimento recorrente na elaboração melódica do baião” e pode ser encontrado em diversas composições de Luiz Gonzaga.

Em sua vídeo-aula sobre a introdução desta canção, GIL (2010) novamente indicou que o emprego do dedilhado alternado busca emular no violão o “refulêgo” da sanfona, prática de performance difundida por Luiz Gonzaga. Ainda nessa ocasião, ele falou sobre a “notoriedade” que essa introdução conquistou no meio musical brasileiro e estrangeiro despertando a curiosidade de músicos, como o guitarrista de jazz John McLaughlin (n.1942), sobre como tocá-la. Após demonstrar no violão as práticas de performance, que serão vistas no decorrer desse capítulo, Gil concluiu o tutorial da referida introdução, “aparentemente complicada”, afirmando: “o que faz com que ela não seja complicada é a inserção cultural da gente nesse campo da música brasileira, nesse mundo da música nordestina” (GIL, 2010, [8:14-8:29]).

Dentre as várias distinções fisiológicas entre os dedos polegar e indicador, destacam-se duas que podem ser determinantes na atuação deles na técnica de mão direita do violão. A primeira é a visível diferença de dimensão e tamanho entre eles e a segunda é a diferença do posicionamento anatômico do dedo polegar em relação

¹⁹ Roberto Mendes é compositor, cantor e violonista cujas obras foram gravadas por Maria Bethânia Caetano, Gilberto Gil, Gal Costa, dentre outros. Além disso, Mendes é um importante divulgador e pesquisador do samba chula de Santo Amaro da Purificação (BA) na MPB, sendo este um elemento constante em suas gravações e composições. Mendes também é constantemente citado em trabalhos acadêmicos sobre esse gênero musical e é considerado por Marco Pereira uma referência do violão no samba chula.

²⁰ O samba chula, também conhecido apenas como chula, nome que remete à parte de sua origem portuguesa, é a mistura do gênero homônimo português com as rítmicas oriundas da cultura africana. Sendo que de sua origem portuguesa conservou-se a estrutura harmônica, tônica-dominante e o “ponteadado da viola no acompanhamento da voz”. Ademais, esse gênero é considerado “a mais importante manifestação musical popular de cidades da região do Recôncavo Baiano, como Santo Amaro da Purificação, São Francisco do Conde”. Tradicionalmente este gênero musical está associado à dança que é praticada apenas pelas mulheres (PEREIRA, 2007, p.43 e 44).

aos demais dedos. Somadas ao posicionamento da mão direita ao encontro das cordas do violão, estas características determinam o movimento contrário dos dois dedos, sendo que o polegar se movimenta para baixo e o indicador para cima para tocar as cordas, como indica o *MaPa* a seguir (Figura 9). Em consequência dos movimentos opostos e da diferença de dimensão entre eles, os sons produzidos pelo dedo indicador e polegar possuem timbres muito distintos, o que também é resultante dos pontos de contato da soma dos dois dedos e unhas com as cordas do violão. No entanto, nesta introdução os toques dos dedos polegar e indicador se restringem apenas à 4ª corda do violão, sendo que eles atuam de forma alternada. GIL (2010) explica o movimento alternado dos dedos como a mistura de “tanger” com o dedo polegar e “percutir” com o dedo indicador. Ainda se soma a estes movimentos opostos o movimento mínimo do pulso, que acompanha e auxilia os movimentos dos dedos. Estes procedimentos também foram citados por Mario (ULLOA, 2008, p. 56) na descrição da técnica de dedilhado do samba chula tocada por Roberto Mendes. Ele ainda apontou a semelhança dos movimentos alternados dos “dedos-munheca” (dedos-pulso) com os movimentos da técnica de palhetada alternada:

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

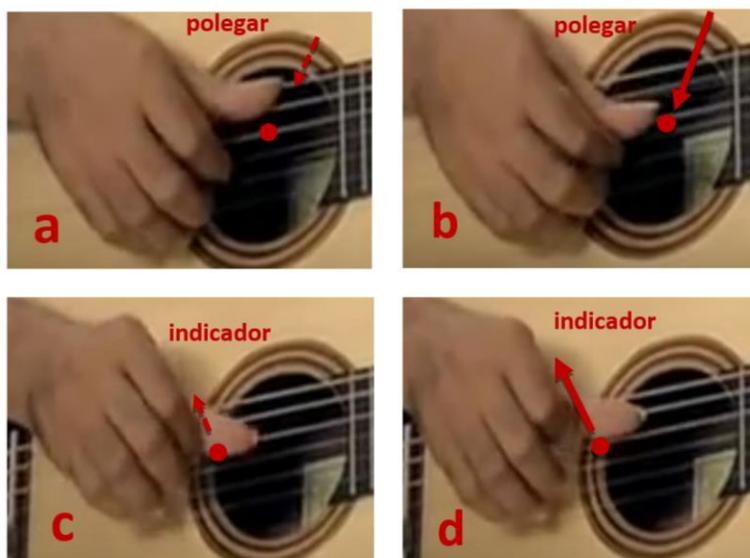


Figura 9: *MaPa* dos movimentos dos dedos polegar e indicador na levada do violão de Gil em *Expresso 2222* (1972) - figura 2 de (ERICK, BORÉM, 2019, p.10).

As notas mortas (*gosth note, dead note*) são um efeito sonoro muito utilizado em vários instrumentos no campo da música popular. No violão, esse efeito se manifesta como sons curtos e ruidosos que são amplamente utilizados com função rítmica nas levadas de diversos gêneros populares. O trecho a seguir (Figura 10) mostra a utilização deste efeito entre as notas Dó, Si e Sib, as quais são repetidas formando os três grupos que constituem o baixo cromático descendente na 4^a corda. Esta mistura de notas repetidas e notas mortas resulta em variações de timbre e dinâmica que compõem uma textura sonora característica desta introdução. Este efeito percussivo - também recorrente no violão de Roberto Mendes - pode ter sido usado por Gil com o objetivo de reproduzir os ruídos provocados pelos movimentos do “resfulêgo” da sanfona no instrumento (ERICK, BORÉM, 2018, p.10).

The image shows a musical staff in 2/4 time with a treble clef. The notes are D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3. The notes are marked with 'p' (piano) and 'i' (index finger). The notes C4, B3, and A3 are marked with 'x' to indicate they are dead notes. Above the staff, a box labeled 'notas mortas' has red arrows pointing to the 'x' marks. Below the staff, a box labeled 'Dó - Si - Sib' and 'baixo cromático descendente' has red arrows pointing to the notes D4, C4, and B3. The notes are also marked with 'a' (accents) and 'm' (marcato).

Figura 10: Notas mortas no baixo cromático descendente da introdução de *Expresso 2222* (1972) - figura 3 de (ERICK, BORÉM, 2019, p.11).

A combinação do dedilhado alternado ($p-i$) em uma corda com notas mortas, conforme o violão de *Expresso 2222*, também pode ser encontrado em outros trechos musicais do violão de Gil, como na canção *Umeboshi* grava no álbum *Gilberto Gil ao vivo USP [1973]* (Figura 11).

The image shows a musical staff in 4/4 time with a treble clef. The notes are G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3. The notes are marked with 'p' (piano) and 'i' (index finger). The notes C4, B3, and A3 are marked with 'x' to indicate they are dead notes. Above the staff, a box labeled 'dedilhado alternado (dedos p e i) na 4ª corda:' and 'notas mortas' has red arrows pointing to the 'x' marks. Below the staff, the notes are marked with 'a' (accents) and 'm' (marcato).

Figura 11: Dedilhado alternado ($p-i$) com notas mortas no introdução da canção *Umeboshi* do álbum *Gilberto Gil ao vivo: USP [1973]* - figura 4 de (ERICK, BORÉM, 2019, p.11).

Além de Gil e Roberto Mendes, outros violonistas, compositores e arranjadores também utilizaram o procedimento do dedilhado alternado ($p-i$) utilizando apenas uma corda no violão. O violonista e compositor Carlos Althier de Sousa Lemos Escobar (o Guinga, n.1950) o empregou no acompanhamento do baião *Nítido e Obscuro* do álbum *Delírio Carioca* (1993). Já Paulo Bellinati (n.1950) o utilizou no arranjo de violão da canção *Labareda*, de Baden Powell (1937-2000) e Vinicius de Moraes, gravada em duo com a cantora Monica Salmaso para o álbum *Afro-Sambas* (1997). Belinatti buscou através desse dedilhado refletir no violão a "... imagem da

impetuosidade e veemência das chamas do fogo” (SILVA, 2014, p.73-74) presentes na letra da canção. Assim como Gil, Gonzaguinha também utilizou essa técnica para demonstrar na levada de violão do pot-pourri *Baião* (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) e *Galope* (Gonzaguinha) (Figura 12) o “resfulêgo” da sanfona.

Figura 12: Trecho instrumental [2:58 – 3:02] do pot-pourri *Baião* e *Galope* no qual Gonzaguinha demonstra o “resfulêgo” da sanfona utilizando o dedilhado alternado (*p-i*).

Dentre os inúmeros padrões rítmicos de levadas do baião, o apresentado por BECKER (2013, p.23) destaca-se como um dos mais conhecidos e utilizados. Sua fórmula rítmica, constituída por 1 colcheia pontuada + 1 semicolcheia ligada a 1 colcheia no segundo tempo + 1 colcheia (Figura 13), é idêntica à do *tresillo* (3+3+2). Cabe ressaltar que a utilização desse padrão transcende o baião sendo uma *timeline* (clave) encontrada em diversos gêneros musicais, nacionais e estrangeiros, como o samba chula e o coco, do qual Jackson do Pandeiro (1919-1982) - uma forte influência de Gil, inclusive homenageado no LP *Expresso 2222* - foi um dos maiores difusores. Segundo Roberto (MENDES apud ALFREDO, 2013), essa coincidência entre as claves do baião e da chula já havia sido observada por Luiz Gonzaga, que, por sua vez, advertiu isso ao violonista e compositor baiano Elomar (n.1937). Ainda neste sentido, Mendes acrescenta que “... quando Gil fez o *Expresso*, ele sai dessa clave do *Expresso* e cai no baião. Tem várias chulas que podem ser tocadas assim. Gil está muito próximo da chula. Gil está muito próximo daqui ” (MENDES apud ALFREDO, 2013). Por uma questão de delimitação desta pesquisa, não serão detalhadas as demais semelhanças entre esses gêneros.

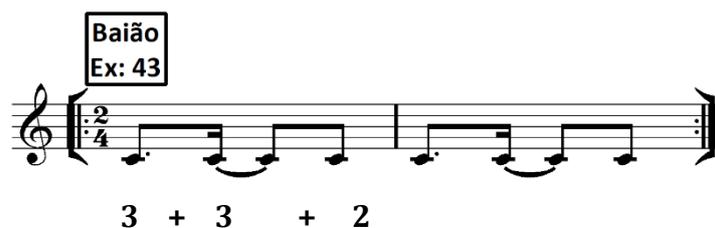


Figura 13: Coincidência rítmica entre a levada do baião, apresentada por BECKER (2013, p.23), e o *tresillo*.

Ao observar o posicionamento dos acentos rítmicos no primeiro e segundo compasso da introdução de *Expresso 2222*, percebe-se que a fórmula rítmica *tresillo*/baião, gênero que acompanhou Gil em toda sua trajetória musical, está inserida neles (Figura 14). É importante ressaltar que a presença da rítmica do *tresillo*, na introdução de *Expresso 2222*, também foi apontada na pesquisa de MOLINA (2014, p.59).



Figura 14: Indicação da levada do baião e do *tresillo* no primeiro e segundo compassos de *Expresso 2222* (1972).

A prática regular do violão proporcionou a Gil o acesso a diversas possibilidades idiomáticas do instrumento. Um reflexo deste domínio técnico pode ser observado na introdução de *Expresso 2222*, em que Gil delimitou, como campo para os dedilhados e digitações, apenas a 2^a, 3^a, e 4^a corda. Essa delimitação implicou diretamente na movimentação horizontal da mão esquerda sobre o braço do violão, bem como nos timbres das notas e acordes utilizados e, conseqüentemente, nos dedilhados de mão direita.

No violão, a independência do movimento do dedo polegar em relação aos demais dedos permite, com certa facilidade, que, na realização do dedilhado alternado (*p,i*), somem-se ao dedo indicador os dedos médio (*m*) e anelar (*a*), posto que se

movimentam no mesmo sentido. Por conseguinte, isto permite, do ponto de vista de texturas, a realização de dois estratos sonoros: um horizontal, formado pelo dedilhado (*p-i*); e outro vertical, formado pelo toque simultâneo dos dedos *i-m-a*. No primeiro compasso da introdução de *Expresso 2222* (Figura 15), Gil organizou estes dois estratos da seguinte forma: (1) o estrato horizontal é constituído pelo baixo cromático descendente tocado pelo dedilhado alternado (*p-i*), em ritmo de semicolcheias, na 4ª corda; (2) no estrato vertical, os dedos indicador (ponto de ligação entre os dois estratos), médio (na 3ª corda) e anelar (na 2ª corda) tocam os acordes *C* (Dó–Mi–Sol) e *E°/Bb* (Sib–Mi–Sol), localizados, respectivamente, na primeira e terceira acentuação do *tresillo/baião* (ERICK, BORÉM, 2019, p.12).

acordes *C* (Dó–Mi–Sol) e *E°/Bb* (Sib–Mi–Sol) posicionados na **primeira e terceira** acentuação rítmica do **tresillo/baião**:

dedilhado alternado entre os dedos **polegar** (*p*) e **indicador**

coincidências do dedo **indicador** nos **estratos vertical e horizontal**

Figura 15: Estrato vertical com dedilhado (*p-i*) e horizontal com dedilhado (*i-m-a*) no primeiro compasso de *Expresso 2222* (1972) - figura 5 de (ERICK, BORÉM, 2019, p.13).

Esta estrutura dos estratos vertical e horizontal, somados a acentuações rítmicas, também foi apresentada pela guitarra de Gil, na introdução [0:00-0:18] (Figura 16) e na ponte instrumental [2:00-2:30], da canção *O canto da Ema*, outra faixa do álbum *Expresso 2222*. Cabe ressaltar que essa introdução da guitarra de Gil apresenta grande semelhança com o trecho [0:09-0:15] da introdução da versão lançada por Jackson do Pandeiro no álbum *Aqui tô eu* (1970), em que ocorre o “resfulêgo” da sanfona.

The image shows a musical score for guitar in 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score consists of several measures. Above the staff, there are annotations: 'p' (piano) and '>' (accent) above notes, and 'i' (finger) above chords. Below the staff, there are fingering numbers (1, 2, 3) and 'm' (muted) under notes. A red box highlights the first measure, and another red box highlights the last measure. A red dashed line connects the first box to the second box, indicating a relationship between the two techniques. The first box is labeled 'estrato horizontal com dedilhado (p-i)' and the second box is labeled 'estrato vertical com acentuações rítmicas'.

Figura 16: Extratos horizontal e vertical na guitarra da introdução de *O Canto Da Ema* [0:00- 0:02], como ocorre em *Expresso 2222* (1972).

Na introdução de *Expresso 2222*, a mão esquerda se movimenta horizontalmente pelo braço do violão, realizando as digitações de acordes e melodias na 2^a, 3^a e 4^a cordas. Neste sentido, nota-se que, no terceiro compasso, as tríades *Bb*, *A*, *Ab* e *G* são realizadas, em ritmo “contramétrico”, por uma única digitação em movimento paralelo e horizontal. Desse modo, o movimento paralelo das três vozes dos acordes se manifesta da seguinte forma na digitação: o dedo 3 (na 4^a corda) pressiona as tônicas, o dedo 2 (na 3^a corda) pressiona as terças maiores e o dedo 1 (na 2^a corda) pressiona as quintas justas (Figura 17). BOLLINA (2013, p.38) denomina “paralelismo” a essa possibilidade idiomática utilizada por Gil e a descreve como o

“... uso de uma fôrma de mão esquerda que se movimenta pelo braço do instrumento mantendo um mesmo padrão de digitação. Essa movimentação pode acontecer horizontalmente pelas casas do braço, ou verticalmente, entre as cordas do instrumento”.

Esse recurso é também resultante da simetria presente na afinação e na forma como as notas estão dispostas no braço do violão. Ademais, este artifício idiomático é amplamente empregado no repertório violonístico de música popular e erudita, podendo ser verificado nas composições de João Pernambuco (1883-1947), Heitor Villa Lobos (1887-1959), Guinga, Sérgio Assad (n.1952), dentre outros (ERICK, BORÉM, 2019, p.13).

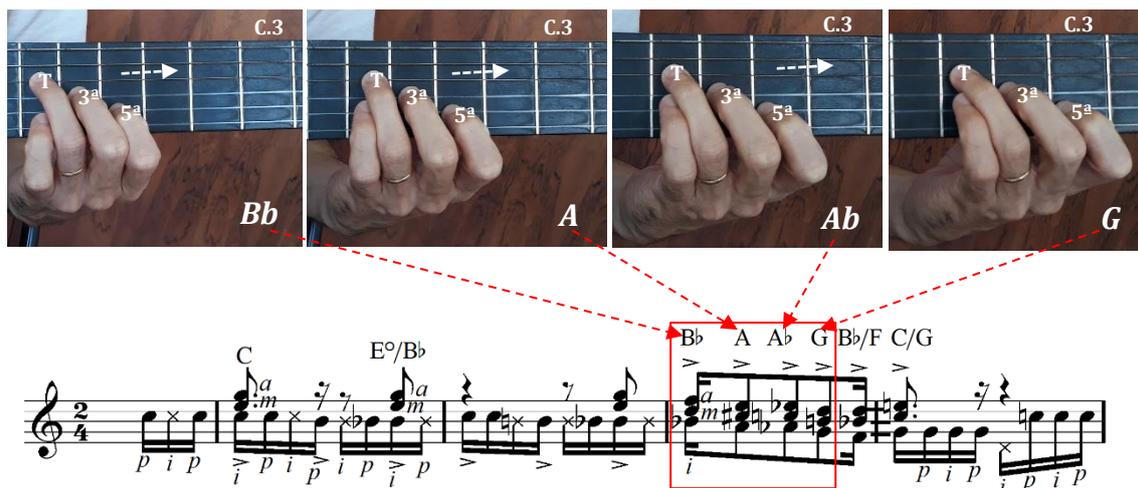


Figura 17: Paralelismo na fôrma dos acordes do terceiro compasso da introdução de *Expresso 2222* (1972) – edição da figura 6 de (ERICK, BORÉM, 2019, p.14).

Além do padrão rítmico do *tresillo*/baião, outro elemento que também enfatiza a inserção dessa introdução no campo da música nordestina é a utilização do modo mixolídio SIQUEIRA (1981, p.3-4) abordou esse modo como o 1º Modo Real e um dos três modos típicos da música popular e folclórica nordestina²¹. O campo harmônico²² de Dó mixolídio é formado pelas seguintes tríades: *C* (I grau), *Dm* (II grau), *E°* (III grau), *F* (IV), *Gm* (V), *Am* (VI) e *Bb* (VII) (GUEST, 2017, p.18) (ADOUR, 2014, p.215 e 218). Assim, nota-se a manifestação do modo mixolídio na harmonia composta pelos acordes *C*, *E°/Bb* e *Bb* (I, III e VII graus) desta introdução (Figura 18).

²¹ “Os outros modos nordestinos descritos por SIQUEIRA (1981) são o 2º Modo Real (modo lídio) e o 3º Modo Real (uma mescla entre os modos lídio e mixolídio)” (ERICK, BORÉM, 2018, p.19).

²² Campo harmônico é o grupo de acordes formados a partir da harmonização, em tríades ou tétrades, de cada nota de uma determinada escala.

acordes E°/Bb , Bb e Bb/F característicos do modo

Figura 18: Acordes do modo mixolídio na introdução de *Expresso 2222* (1972).

Embora, em maior parte de sua estrutura, a canção *Expresso 2222* seja regida pelo modo diatônico em Dó maior, o modo mixolídio reincide em outros trechos, além da introdução, na parte harmônica do violão e na linha melódica da voz.

2.6. *Expresso 2222* em Gilberto Gil e Gal Costa Live London 1971.

Até o momento, tem-se como primeiro registro da canção *Expresso 2222* a gravação de 1971 do show em Londres, ainda no período do exílio, que foi lançada no álbum *Gilberto Gil e Gal Costa Live in London '71*, em 2014. Esta performance apresenta algumas características marcantes das gravações ao vivo de Gil na década de 1970, como improviso vocal e instrumental [2:54 – 3:45], flexibilidade rítmica e melódica na interpretação vocal, forma expandida e conseqüente maior duração [7:46] da canção. Ademais, no trecho [4:06 – 4:21], Gil expõe outro tipo de improvisação vocal que inclui a alteração da letra da canção. Outro aspecto importante desta versão em relação à lançada no álbum *Expresso 2222* está no acompanhamento de violão, que, na gravação ao vivo, apresenta maior variação de levadas, as quais, em sua maioria, seguem a rítmica da voz. Por sua vez, na versão de 1972, o violão mantém um padrão rítmico quase constante, com algumas variações técnicas nos dedilhados das levadas.

A introdução de 1971 possui uma estrutura similar à de 1972, iniciando-se também em anacruse. No entanto, na versão de 1971, a anacruse se manifesta como uma semínima, preenchendo todo o tempo. Além disso, as duas versões possuem o

mesmo número de compassos, dos quais o terceiro é idêntico em ambas. Porém, ao comparar o trecho do primeiro e segundo compassos das duas versões, verifica-se que, na levada do “resfulêgo” da sanfona com o dedilhado *p-i*, as acentuações rítmicas, bem como os acordes, manifestam-se no início de cada compasso (Figura 19). Além disso, a harmonia destes compassos é constituída apenas pela tríade *C*, e o ritmo constante de semicolcheias é preenchido, em maior parte, por notas mortas. Dessa forma, nota-se que, em relação à introdução de 1972, a de 1971 é mais simples, mas contém o cerne da levada que foi desenvolvida, estruturada e replicada nas diversas gravações posteriores. Estas características somadas as outras coincidências entre os dois álbuns nos levam a considerar a versão de 1971 um protótipo.

1972

1971

anacruse de semínima mais simples que na matriz de 1972

notas mortas com alternância entre polegar e indicador

Figura 19: Coincidências e modificações entre as versões da introdução de *Expresso 2222* em 1972 e 1971- figura 9 de (ERICK, BORÉM, 2019,p.18).

2.7. *Expresso 2222* em *Gilberto Gil Unplugged*

A partir da gravação da canção *Expresso 2222*, em 1972, Gil ainda a registrou nos álbuns *Gilberto Gil ao vivo: USP [1973] (1973/2017)*, *O Viramundo (Ao Vivo) (1976)* e *Quilombo (1984)*, replicando nessas versões a introdução definitiva e a mesma concepção do dedilhado alternado (*p-i*) na levada do acompanhamento de violão.

Dez anos depois, em 1994, ele lançou, no álbum *Gilberto Gil Unplugged*, uma nova versão da canção com novos trechos instrumentais, levadas e instrumentação. Para essa versão Gil compôs um novo trecho instrumental, predominantemente em violão solo, tocado antes da introdução definitiva, criando, desta forma, uma introdução dupla, com dois trechos distintos. Além disso, a partir dessa versão, Gil apresentou uma nova levada de violão para o acompanhamento, que vem sendo replicada nas cinco versões gravadas e performances subsequentes. Esta versão da introdução de *Expresso 2222* também foi empregada pelo Duo Tuechler-Schmuckermaier (casal de violonistas Eva Tüchler e Simon Schmuckermaier) em seu arranjo instrumental da canção lançado no álbum *From Hollywood to Brazil - Guitar goes America* (2011). O pianista e arranjador Thiago Costa também utilizou a “introdução de 1994²³” como referência para o seu arranjo da canção para *bigband*.

Segundo SANDRONI (2001, p.29), o *tresillo*, padrão rítmico também utilizado por Gil na “introdução definitiva (1972)²⁴”, possui uma notável variante também muito presente em diversos gêneros musicais brasileiros. No final do séc. XIX e início do séc. XX, o emprego desta figura rítmica na música impressa brasileira era tão constante que Mário de Andrade (1893-1945) chegou a “cunhar a expressão “síncope característica” para referir-se a ela”. Portanto, nessa variante do *tresillo*, os agrupamentos ternários ($3 = \text{♪} = \text{♪♪♪}$) são subdivididos em $1+2 = \text{♪♪}$, resultando na “síncope característica”, como é apresentada na Figura 20, com duas possibilidades de escritas.



Figura 20: Figura rítmica da “síncope característica” em duas possibilidades de agrupamento de suas subdivisões, baseado nos exemplos apresentados por SANDRONI (2001, p.29).

²³ No decorrer desta dissertação, a introdução da canção *Expresso 2222* da versão lançada em 1994, álbum *Gilberto Gil Unplugged*, será designada apenas como “introdução de 1994”. Evitando, assim, demasiadas repetições.

²⁴ A partir deste ponto, a introdução da canção *Expresso 2222* da versão lançada em 1972, no álbum homônimo, que também foi utilizada em todas as demais versões lançadas por Gilberto Gil, será tratada como “introdução definitiva (1972)”.

Embora o padrão rítmico da “síncope característica” seja largamente utilizado na música brasileira, é importante ressaltar que a resultante da sua aplicação nos diversos gêneros musicais está também atrelada a fatores característicos, técnicos e de expressão musical, como articulação e interpretação, específicos de cada gênero. A seguir serão abordados dois exemplos da aplicação da “síncope característica” em alguns gêneros musicais nordestinos que dialogam com a sua apresentação no primeiro trecho instrumental da “introdução de 1994”.

O agogô é um instrumento de percussão presente em vários gêneros musicais afro-brasileiros, podendo também ser encontrado em manifestações musicais, culturais e religiosas, como na luta de capoeira (CANDUSSO, 2009, p.91) e na religião do candomblé (SANTOS, 2015). Segundo GUERRA-PEIXE (apud ERICK, BORÉM, 2019, p.18), “... no maracatu, o agogô é também conhecido pelo nome “gonguê²⁵” de origem banto, e possui dimensões maiores, com o objetivo de produzir sons mais intensos e, dessa forma, fazer frente às intensidades das zabumbas”. No maracatu de baque virado, o gonguê desempenha a função de “... sustentar invariável esquema rítmico, assegurando uma referência certa à polirritmia dos instrumentos de percussão” (GUERRA-PEIXE, 1955, p.74), ou seja, é por meio da condução das *timelines* que ele traz para o grupo sustentação e direcionamento rítmico. No toque do gonguê no maracatu de baque virado, transcrito por GUERRA-PEIXE (1950, p.77) (Figura 21), a figura rítmica da “síncope característica” ocorre no terceiro e no quarto tempo do compasso quaternário. Nos parâmetros de altura (do ponto de vista melódico), a primeira nota de cada tempo (semicolcheia no terceiro tempo e colcheia no quarto tempo) é preenchida por uma frequência grave, que é seguida, no terceiro tempo, por duas notas repetidas em frequência aguda (1 colcheia + 1 semicolcheia) e, no quarto tempo, por apenas uma de frequência aguda. Gerando, assim, saltos melódicos ascendentes dentro da figura da “síncope característica”.

²⁵ Conforme GUERRA-PEIXE (1955, p.70), o gonguê utilizado no maracatu possui apenas uma campânula cujo som grave, conhecido como positivo, é extraído ao percutir o centro do corpo do instrumento e o agudo, nomeado negativo, ao percutir junto à base.

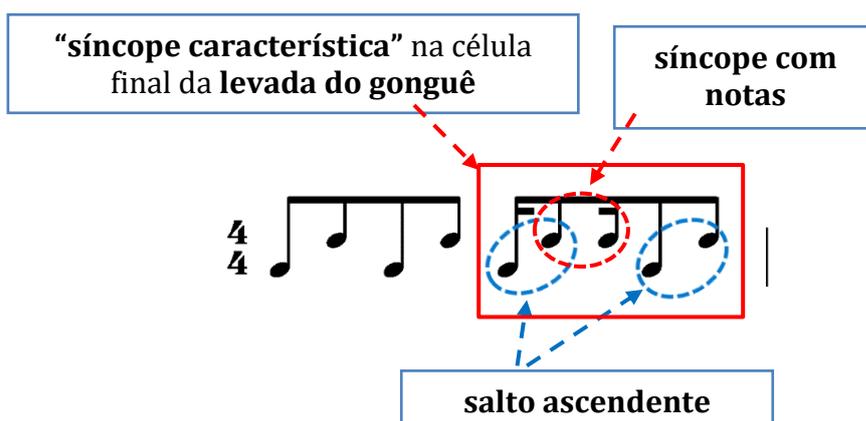


Figura 21: Padrão rítmico do gonguê, no maracatu de baque virado, apresentado por GUERRA PEIXE (1950, p.77) com análises baseadas na figura 10 de (ERICK, BORÉM, 2019, p.19).

Em outros gêneros musicais a “síncope característica” pode apresentar outras variantes que incluem pausas e diversas variações melódicas. Um exemplo destas variantes pode ser observado a partir da transcrição do trecho instrumental da sanfona de Luiz Gonzaga, na introdução icônica, lançada em 1949, da canção *Baião*²⁶, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Neste trecho (Figura 22) formado pelos dois primeiros compassos da introdução, Gonzaga toca o arpejo do acorde *Eb7* (Mib-Sol-Sib-Réb), como tônica do modo mixolídio, usando duas variantes rítmicas da “síncope característica”. Na primeira variante, a primeira colcheia e semicolcheia é preenchida por pausa, o que caracteriza uma estrutura acéfala. CÔRTEZ (2014, p.200 e 202) aponta que esta estrutura é recorrente em outros baiões de Gonzaga e ainda a relaciona a exemplos da prática da cantoria²⁷. Na segunda variante, apenas a segunda nota (colcheia) do primeiro tempo é preenchida por pausa. Observa-se que, no trecho [0:00-0:03] da introdução da primeira versão da canção *Baião*, lançada em 1946, pelo quinteto vocal *Quatro Ases e Um Coringa*, o violão também apresenta estas duas variantes rítmicas, porém, em um contexto melódico um pouco diferente. É importante ressaltar que esta variante rítmica, tal qual foi apresentada

²⁶ A canção *Baião* foi lançada na voz e sanfona de Luiz Gonzaga no disco 78 rpm *Juazeiro/Baião* em 1949. Essa gravação serviu de grande impulso na propagação do gênero baião em todo o Brasil, o qual teve seu auge da metade dos anos 1940 ao início dos anos 1950 (MAGNO apud ERICK, BORÉM, 2019, p.19).

²⁷ “Expressão artística desenvolvida no Nordeste, realizada normalmente por cantadores violeiros que improvisam versos sobre uma linha melódica pré-determinada” (CÔRTEZ, 2014, p.208).

por Luiz Gonzaga, também pode ser encontrada no acompanhamento do gênero musical *habanera*.

Figura 22: Variantes da “síncope característica” no trecho [0:00-0:03] da canção *Baião*, de L. GONZAGA e H. TEIXEIRA (78 rpm, Juazeiro/Baião, Victor, 1949) - figura 11 de (ERICK, BORÉM, 2019, p.20).

A influência da sanfona de Luiz Gonzaga no violão de Gil já foi apontada neste trabalho. Na análise comparativa entre primeiro o trecho da canção *Baião*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, e o primeiro compasso da “introdução de 1994”, nota-se que ambas apresentam a mesma variante da “síncope característica”. Além disso, nos c.2-4, Gil explora uma variação da levada do gonguê no maracatu de baque virado, na qual o movimento melódico da síncope é invertido, ocorrendo em um salto descendente da nota mais aguda (Ré³), a primeira nota da síncope, para a mais grave (Dó³ ou Sol²), a segunda nota da síncope, que é repetida, como na levada do gonguê. A harmonia implícita neste trecho é o ciclo dos acordes C, com função tônica, preenchidos pelas notas Dó-Mi, nos c.1-2, e G7, com função dominante, representado pelo arpejo Sol-Ré-Fá nos c.3-4 (Figura 23).

inversão melódica da síncope do gonguê com intervalo descendente (2^a maior e 5^a justa)

notas repetidas do gonguê

variante da "síncope característica" encontrada na introdução de *Baião*

ritmo da levada do gonguê/ "síncope característica"

Figura 23: *MaPa* indicando a inversão do padrão rítmico do gonguê do maracatu de baque virado e a variante da "síncope característica" no primeiro trecho da "introdução de 1994" - figura 13 de (ERICK, BORÉM, 2019, p.21).

O trecho seguinte (Figura 19), c.5-8 oferece um exemplo do notável domínio rítmico e melódico de Gilberto Gil, mostrando sua habilidade de tecer variações de motivos e células já expostos no trecho anterior. A naturalidade como Gil propõe e trabalha suas variações sugere que elas ocorram de maneira espontânea e improvisada. Porém, observando alguns padrões de repetição e estruturação desses materiais, nota-se que, apesar de serem apresentados de maneira espontânea, eles são decorrentes de algo planejado e previamente estruturado. Em relação ao trecho anterior, nos c.5-6, Gil trouxe mais movimento rítmico à levada do gonguê, substituindo as colcheias (Ré-Mi) do segundo tempo, dos c.1-2, por uma bordadura superior (Ré-Mi-Ré). Na sequência, o tempo forte do início do c.6 e c.7 é deslocado, por meio de ligadura, para a última colcheia do c.5 e c.6, concomitantemente, criando uma estrutura rítmica "contramétrica". Por fim, nos c.5-6, ele acrescentou idiomáticamente à textura do violão a nota Sol (3^a corda solta), completando, assim, o acorde *C*. Em seguida, nos c.7-8, acrescentou ao acorde *G7* as notas Sol e Si, completando o trítono (Si-Fá), característico do acorde dominante (ERICK, BORÉM, 2019, p.21).

síncope com antecipação do tempo

acréscimos na textura: nota Sol e nota Si

acréscimos na textura do arpejo do acorde dominante

acréscimo de bordadura na levada do gonguê

Figura 24: Variações rítmicas e melódicas nos c.5-8 da introdução da canção *Expresso 2222* (1994) - baseadas na figura 14 de (ERICK, BORÉM, 2019, p.22)

Nesta versão de 1994, a levada do violão utilizada por Gil no acompanhamento (Figura 25) também apresenta o padrão rítmico da inversão da levada do gonguê. Porém, no acompanhamento, o início do primeiro e do segundo tempo da levada são preenchidos pelas estruturas superiores dos acordes. Estas estruturas são tocadas pelo dedilhado *i-m-a*, que é seguido por notas graves, na segunda e terceira nota da síncope do primeiro tempo e na segunda colcheia do segundo tempo, ambas dedilhas pelo dedo polegar.

inversão melódica da levada do gonguê

levada de violão de *Expresso 2222* na versão de 1994

Figura 25: Inversão da levada do gonguê do maracatu de baque virado, no acompanhamento de violão da canção *Expresso 2222*, versão do álbum *Gilberto Gil Unplugged* (1994).

Este padrão rítmico utilizado como levada de violão no acompanhamento da canção *Expresso 2222* (1994) também pode ser observado em outros trechos do violão de Gil, como nas canções *Oriente*, no álbum *Expresso 2222* (1972), *Palco*, no álbum *Gilberto Gil Unplugged* (1994), *Baião da Penha*, no álbum *São João Vivo!* (2007), *Cérebro Eletrônico*, no álbum *Gil Luminoso* (2006), dentre outras.

2.8. Introdução de *Expresso 2222* em *São João Vivo!* e *BandaDois*

2.8.1. *São João Vivo!* (2007)

A canção *Expresso 2222* sofreu novas modificações na versão lançada em 2007, no DVD *São João Vivo!*. Nesta versão, foram acrescentados novos trechos instrumentais e solos à forma, além de uma nova formação instrumental, como já foi apresentado anteriormente nesta dissertação. No entanto, no que se refere ao violão e a voz, a alteração de tonalidade da canção nessa versão foi uma das mais significativas. Até então, as versões registradas por Gil, entre 1971 e 1994, foram apresentadas no tom Dó maior, e, a partir desta versão lançada em 2007, as performances registradas e lançadas em áudio e vídeo se deram no novo tom Sí bemol maior, um tom abaixo da versão definitiva de 1972. Posteriormente, em 2009, Gil explanou que as mudanças de tons, nas performances de algumas canções, foram causadas pelo envelhecimento das cordas vocais e sua consequente mudança de timbre vocal. Além disso, após se submeter a duas cirurgias para retirada de pólipos das cordas vocais, em 1997 e em 2007, Gil adquiriu novos cuidados e hábitos na busca de um uso mais adequado e comedido da sua voz (ERICK, BORÉM, 2019, p.23).

“Isso é, primeiro, uma coisa natural, causada pelo envelhecimento das cordas vocais. Elas vão mudando e eu preciso ser mais contido, principalmente na escolha das alturas. Tenho que cantar nas tonalidades mais médias, mais cômodas, que exijam menos esforço. Ao mesmo tempo, as intervenções cirúrgicas, com a remoção dos pólipos, e intensas sessões de fonoterapia a que tive que me submeter, acabaram por me dar uma extensão maior da voz” (ZAPPA, GIL, 2013, p.220-221).

Outra importante modificação se refere à forma da introdução. Nessa versão, Gil acrescentou dois novos trechos instrumentais que foram apresentados antes da “introdução definitiva (1972)”, formando, como na versão de 1994, uma introdução estendida. Apesar da modificação do tom da canção, os dedilhados e digitações utilizados, no violão da introdução definitiva (1972), não foram alterados.

O primeiro trecho (Figura 26) se inicia com um *ostinato* rítmico de oito semicolcheias sobre o compasso binário, no qual se destaca a acentuação do *tresillo*/baião, também empregado na introdução definitiva de 1972. No entanto, na versão de 2007, as oito semicolcheias foram distribuídas em três cordas, que foram dedilhadas, respectivamente, pelos dedos polegar (5ª corda), indicador (4ª corda) e médio (3ª corda), formando, assim, o padrão *p-i-m-p-i-m-p-i*, no qual o dedo polegar (o baixo) acentua o início de cada grupo de semicolcheias do *tresillo*/baião (3+3+2). Dessa maneira, o preenchimento do padrão rítmico do baião apresentado neste trecho vem ao encontro do conceito de que “Tanto no baião quanto em outros gêneros musicais, o importante é firmar o conceito com os baixos e depois preencher o restante com arpejos ou com acordes”, apontado por BECKER (2013, p.23).

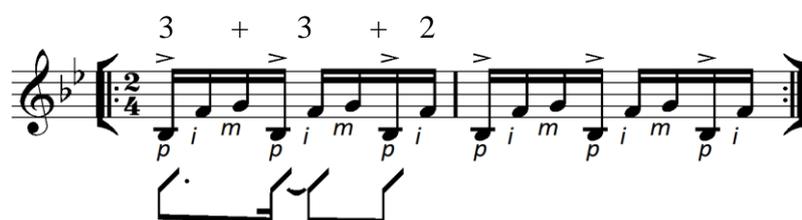


Figura 26: Trecho [0:00-0:12] da introdução de *Expresso 2222* do DVD *São João Vivo!* (2007) no qual Gil, como na introdução definitiva de 1972, utiliza o padrão rítmico do *tresillo*/baião.

Este dedilhado *p-i-m-p-i-m-p-i*, disposto em três cordas empregando a rítmica do *tresillo*/baião, foi replicado por Gil no trecho [0:00-0:03] (Figura 27) do violão de *Vem Morena*, canção de Zé Dantas e Luiz Gonzaga, faixa do mesmo DVD *São João Vivo!* (2007). Nesta introdução, a 3ª, 2ª e 1ª cordas são dedilhadas, respectivamente, pelos dedos polegar, indicador e médio. Além deste dedilhado em comum, as duas introduções possuem estruturas similares, com um trecho em *ostinato* rítmico e melódico inicial e pequenas variações rítmicas e melódicas em trechos seguintes.



Figura 27: Dedilhado *p-i-m-p-i-m-p-i* com a acentuação rítmica do *tresillo*/baião no trecho [0:00-0:03] do violão de Gil na canção *Vem Morena* (Zé Dantas e Luiz Gonzaga) do DVD *São João Vivo!* (2007).

O trecho seguinte [0:12-0:26] é composto por um período de oito compassos repetidos em *ritornelo*, que pode ser dividido e analisado como duas pequenas estruturas de quatro compassos. Dessa forma, nos dois primeiros compassos, a rítmica do *tresillo*/baião e o dedilhado (*p-i-m-p-i-m-p-i*) são mantidos, enquanto a harmonia se movimenta com os acordes *Bb6(omit 3)* (Sib-Fá-Sol), já utilizado no trecho inicial, e *Csus4* (Dó-Fá-Sol). Nota-se que do primeiro para o segundo acorde apenas as tônicas (Sib e Dó) são modificadas, enquanto a estrutura superior (Fá-Sol) permanece a mesma para os dois. A realização desta sequência de acordes com as partes superiores similares reflete um padrão idiomático na digitação de mão esquerda. Sendo assim, as tônicas são digitadas, na 5ª corda, pelos dedos 1 (Sib) e 2 (Dó), enquanto, em uma fôrma fixa, a estrutura superior dos acordes é formada pelo dedo 3, na 4ª corda (Fá), e a 3ª corda solta (Sol). A figura 28 a seguir mostra como a utilização da 3ª corda (Sol) solta permitiu uma digitação em que, para cada acorde, apenas dois dedos são pressionados, o que traz maior fluência ao trecho.

Figura 28: Sequência de acordes *Bb6(omit3)* e *Csus4* no primeiro trecho da introdução de *Expresso 2222* (2007).

O primeiro tempo do terceiro compasso apresenta a realização idiomática no arpejo do acorde *Dm4/6* (Ré-Fá-Sol-Si), envolvendo a 3ª (Sol) e a 2ª (Si) cordas soltas. É importante ressaltar que a presença da sexta maior (nota Si), no acorde *Dm*, manifesta a sonoridade característica do modo dórico, que, segundo CÔRTEZ (2014, p. 200 e 202), no contexto musical do baião, faz "... alusão a determinadas manifestações culturais nordestinas (as bandas de pífanos, violeiros, cantadores, aboios e novenas), denominadas como "folclóricas" ou classificadas como material étnico". Na sequência, Gil finaliza a melodia cromática (Dó-Dó#-Ré-Réb-Dó), tocada na 2ª corda, com a nota Si, a qual enfatiza o modo dórico e auxilia na mudança de posição da mão esquerda na passagem para o acorde *Bb6(omit3)* (Figura 29).

Figura 29: Realização idiomática do acorde *Dm4/6* (dórico) e da passagem para o acorde *Bb6(omit3)* nos c.3-4 da introdução de *Expresso 2222* (2007)

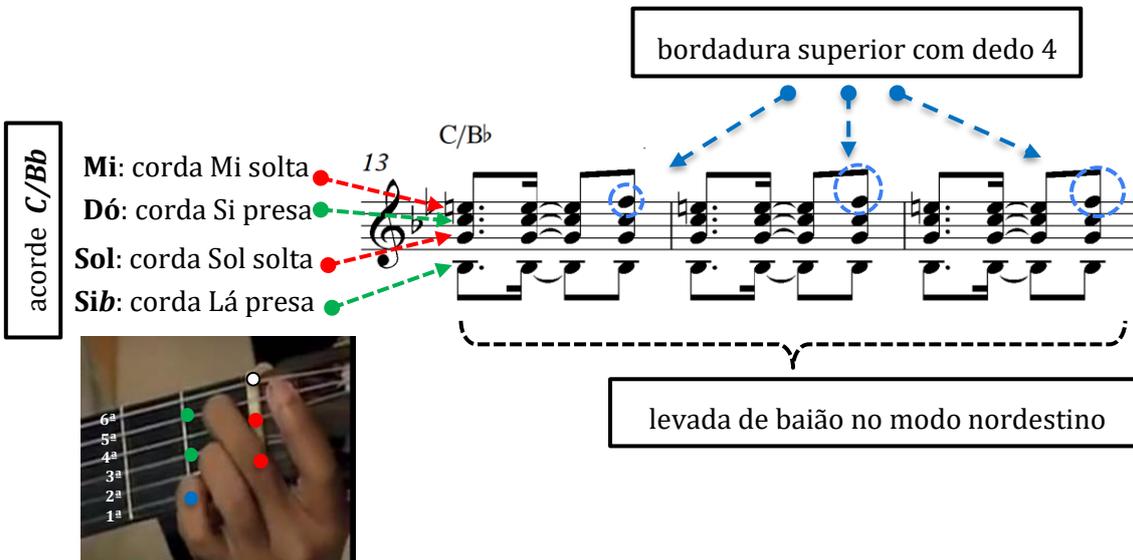
Os quatro compassos seguintes são formados pela repetição do trecho anterior com uma variação melódica do quarto compasso, mantendo apenas sua estrutura rítmica (Figura 30).

Figura 30: Variação melódica no c.4 e c.8 da introdução de *Expresso 2222* (2007)

2.8.2. *BandaDois* (2009)

O segundo trecho instrumental da introdução da versão do DVD *São João Vivo!* (2007) é replicado nos demais registros da canção *Expresso 2222*. No entanto, a partir do álbum *BandaDois*, lançado em 2009, ele se tornou o primeiro trecho tocado antes da introdução definitiva de 1972, formando uma introdução dupla. É importante ressaltar que, a partir da versão gravada em 2009, esta introdução dupla passa a ser reexposta em *Coda*, de forma espelhada, no final da canção.

O padrão rítmico do baião/ *tresillo* segue como principal motivo rítmico no segundo trecho. Entretanto, Gil passa a abordá-lo em blocos de acordes seguindo sua forma rítmica estrita, . Os compassos 13, 14 e 15 (Figura 31) são preenchidos pelo acorde *C/Bb* (Si \flat -Sol-Dó-Mi), a terceira inversão do acorde *C7*, refletindo, desta forma, a aplicação do modo mixolídio. Este acorde também é intercalado pela bordadura Mi-Fá-Mi, tocada na 1^a corda, e a sua digitação apresenta, de forma idiomática, a 1^a (Mi) e a 3^a corda (Sol) soltas e complementadas pela 2^a e 5^a cordas presas.



acorde *C/Bb*

- Mi: corda Mi solta
- Dó: corda Si presa
- Sol: corda Sol solta
- Si \flat : corda Lá presa

13

C/Bb

bordadura superior com dedo 4

levada de baião no modo nordestino

Figura 31: Levada *tresillo* /baião, no acorde *C/Bb* do modo mixolídio, com digitação idiomática no segundo trecho da introdução de *Expresso 2222* (2007/2009) – figura17 de (ERCK, BORÉM, 2019, p.26).

Verifica-se, nos c.18-22 (Figura 32), que Gil utilizou apenas uma fôrma de mão esquerda, em movimento horizontal, para realizar os acordes C^9 , D^9 , E_b^9 e F^9 , o que configura o paralelismo de acordes - recurso idiomático utilizado na introdução de 1972. Ademais, a 3ª corda (Sol), utilizada como nota pedal em todo este trecho, também complementa a formação dos acordes. O padrão rítmico do baião (clave do baião) segue presente em todo trecho, sendo que, nos c.18, 19 e 22, ele é apresentado apenas nos baixos, tocados na 5ª corda. Dessa maneira, o preenchimento rítmico apontado por BECKER (2013, p.23) é realizado pelas estruturas superiores dos acordes, localizadas como primeira (colcheia pontuada) e última (colcheia) notas dos compassos. Nestes compassos, a corda Sol solta, posicionada na primeira colcheia do segundo tempo, destaca-se ritmicamente entre os acordes e baixos, complementando o preenchimento da levada do baião. A utilização deste recurso idiomático também implica o contraste entre o timbre mais brilhante da corda Sol solta e o das demais cordas pressas.

Figura 32: Paralelismo de acordes, levada de baião no baixo e preenchimento rítmico na introdução de *Expresso 2222* (2007/2009) - figura 18 de (ERICK, BORÉM, 2019, p.27).

Por fim, nota-se que, ao longo de todo esse trecho, Gil mantém na 1ª corda um mesmo motivo melódico: inicialmente, usando a bordadura superior Mi-Fá-Mi, seguida de Sol-Lá-Sol e Sib-Dó-Sib. Ocorrendo, assim, uma progressão melódica. Em

seguida, a melodia desse trecho é finalizada com o emprego da escala pentatônica de Sib em movimento descendente, vindo, na sequência, a introdução definitiva de 1972.

2.9. Cronologia das introduções de *Expresso 2222*

A canção *Expresso 2222* está registrada em 13 álbuns, gravados e lançados entre 1972 e 2017. Dentre elas, destacam-se 5 versões cujo arranjo de introdução foi significativamente modificado pelo desenvolvimento da concepção inicial e pela adição de novos trechos instrumentais. Assim, em uma ordem cronológica, as introduções foram sendo modificadas como apresenta o fluxograma (Figura 33) a seguir.

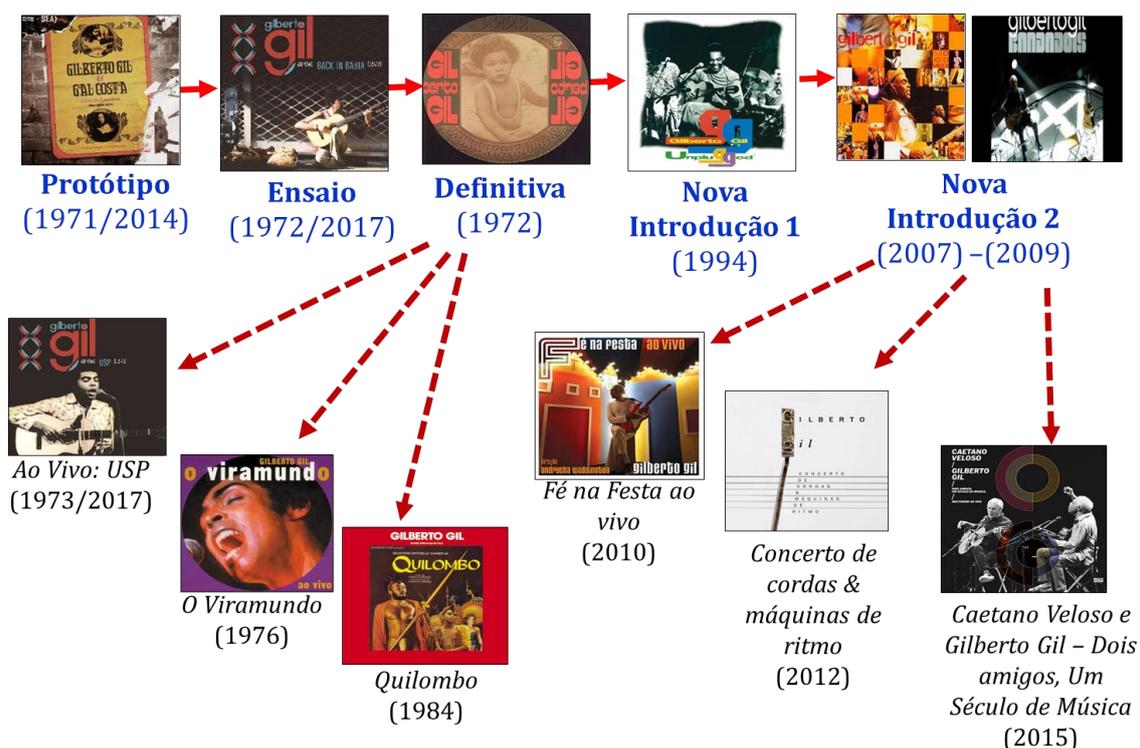


Figura 33: Fluxograma cronológico das principais versões das introduções da canção *Expresso 2222*.

A primeira introdução - apresentada no álbum *Gilberto Gil e Gal Costa Live in London '71 vol. 2* (1971, ed. em 2014) - pode ser considerada uma versão simplificada ou um protótipo da versão definitiva, lançada no álbum *Expresso 2222* (1972). Já no álbum

Gilberto Gil ao vivo: Back in Bahia [1972] (1972/2017), o mesmo trecho instrumental da introdução da versão definitiva aparece apenas no final da canção. Cabe ressaltar que este álbum é o registro de um show ocorrido no mês anterior ao da gravação do álbum *Expresso 2222*, sendo, portanto, um ensaio para a versão definitiva. A introdução apresentada na versão do álbum *Expresso 2222* é replicada, de forma idêntica, nos álbuns *Gilberto Gil ao vivo: USP [1973]*, *O Viramundo (Ao Vivo) (1976)* e *Quilombo (1984)*. Nesses, além da introdução, as levadas de violão no acompanhamento da voz também são similares às daquela versão. Por sua vez, na versão do disco *Gilberto Gil Unplugged (1994)*, um novo trecho instrumental é apresentado antes da exposição da introdução definitiva de 1972. A partir dessa versão, a levada de violão do acompanhamento é modificada e reutilizada nas versões seguintes. No DVD *São João Vivo! (2007)*, são acrescentados dois novos trechos instrumentais à introdução da canção, dos quais o segundo foi reaproveitado na versão lançada no álbum *BandaDois (2009)*. Deste modo, a introdução, tal qual foi apresentada em *BandaDois*, foi replicada nas três versões seguintes dos álbuns *Fé na Festa ao vivo (CD e DVD, 2010)*, *Concerto de cordas & máquinas de ritmo (DVD, 2012)* e *Caetano Veloso e Gilberto Gil - Dois Amigos, Um Século de Música (CD e DVD, 2015)*.

Capítulo 3. Uma abordagem pedagógica dos dedilhados e digitações do violão de Gilberto Gil na introdução de *Expresso 2222*

Neste capítulo, será apresentada uma proposta de estudo das principais práticas de performance e técnicas de mão direita e esquerda do violão de Gilberto Gil em *Expresso 2222*. Visando não apenas um estudo direcionado para performance desta canção, mas também a apropriação e consequente aplicação das levadas e técnicas características desta canção em outras situações musicais.

Uma das ferramentas de aprendizado utilizadas no campo dos esportes é a fragmentação de movimentos complexos em pequenas partes mais acessíveis. Deste modo, essas pequenas partes podem ser repetidas, em andamentos mais lentos, a fim de serem assimiladas mais facilmente. Depois de compreendidas, as pequenas partes são realizadas em andamentos gradualmente mais rápidos, aproximando-se do andamento real da performance. Por fim, essas pequenas partes são reagrupadas novamente, formando "... o que é definido como prática do todo" (BORÉM, LOPES, LAGE, 2014, p.71 e72).

Abel²⁸ (CARLEVARO, 1966, p.1) defende que, no estudo das técnicas de violão, deve-se trabalhar de forma seccionada as práticas de mão esquerda e direita, obtendo, assim, maior foco e controle dos movimentos individuais de cada uma delas. Seguindo estes dois modelos pedagógicos, os movimentos e práticas de performance que compõem a introdução de *Expresso 2222* serão abordados de forma fragmentada. Para isso, as práticas (estudos) de mão esquerda e direita serão separadas em diferentes seções.

3.1. Práticas de mão direita

Na técnica tradicional do violão, o polegar da mão direita comumente é responsável pela emissão das notas mais graves, como os baixos dos acordes, as vozes graves de

²⁸ Abel Carlevaro (1916-2001), violonista, compositor e professor uruguaio, é autor da importante *Série Didática para Guitarra*, volumes 1,2, e 3, de estudos da técnica de mão direita e esquerda do violão.

um contraponto ou polifonia, as baixarias no choro, dentre outros. Isso se deve ao seu posicionamento anatômico, em relação aos demais dedos, e ao posicionamento da mão esquerda ao encontro das cordas do violão. Entretanto, em situações musicais em que os baixos exigem uma demanda ritmicamente mais movimentada (veloz), como em *Expresso 2222*, a técnica tradicional do dedilhado do polegar, em movimentos repetidos, pode-se mostrar limitada e ineficaz. Diante disso, Gilberto Gil encontrou no dedilhado alternado dos dedos polegar e indicador (*p-i*) a solução técnica para essa demanda. Abel (CARLEVARO, 1966, p.37) apresentou, na seção ‘notas repetidas’ do seu importante tutorial sobre técnica de mão direita, a fórmula *p-i-m*, que, assim como o dedilhado empregado por Gil, também envolve a combinação dos dedos polegar e indicador. Na performance da música *Lamentos do Morro de Garoto* (Anibal Augusto Sardinha), Raphael (RABELLO, 2011) (1968-1995) recorreu à técnica *alzapua*²⁹, oriunda do violão flamenco, para realizar no baixo um movimento rítmico semelhante ao apresentado em *Expresso 2222*. É importante observar que cada uma destas soluções técnicas para notas repetidas nos baixos apresenta diferentes resultados em relação a propriedades, como timbre e controle da dinâmica.

MATTOS (2009, p. 65 e 66) menciona dois tipos de posicionamento da mão direita (Figura 34) em relação às cordas do violão: (1) a posição perpendicular, defendida por importantes escolas de violão, como a de Francisco Tárrega (1852-1909), Abel Carlevaro (1916-2001), Emilio Pujol (1886-1980); e (2) a posição diagonal, que, segundo (FERNÁNDES apud MATTOS, 2009, p.66), superou, em uso, a perpendicular e atualmente é usada por importantes performers do violão erudito, como David Russel (n.1953). Para KOONCE (apud MATTOS, p.66), os violonistas atuais preferem a posição diagonal por ela proporcionar “uma sonoridade mais cheia e escura”. No entanto, podemos averiguar que, no violão popular brasileiro, a posição perpendicular de mão esquerda é quase unanimidade, sendo utilizada por diversos expoentes do violão popular, como Baden Powell, Raphael Rabello, Yamandu Costa (n.1980), Guinga, Djavan (n.1949), João Bosco e Gilberto Gil.

²⁹ *Alzapua* – “Técnica característica do violão flamenco em que o polegar faz movimentos para baixo e para cima na mesma corda” (SILVA NETO, 2017, p.68).



Figura 34: Posição perpendicular (à esquerda) e diagonal (à direita) da mão direita no violão.

Para CARLEVARO (1966, p.1), o dedo polegar da mão direita necessita de um estudo específico, sobretudo por exercer um movimento contrário aos demais dedos. Neste sentido, seguimos apontando que no violão existem “basicamente dois tipos de ataque do polegar, com carne e com unha, que vão influenciar diretamente no timbre produzido” (MATTOS, 2009, p.68). Ainda sobre os toques de polegar, ressalta-se duas variações. A primeira é o toque com apoio: o polegar é inclinado para dentro da corda, de modo que, após passar pela corda desejada, ele se apoia na corda seguinte. Quando realizado com a mão direita na posição perpendicular, o ataque da corda é feito basicamente pela polpa (tecido mole) do dedo polegar. Esse toque é caracterizado por proporcionar grande volume sonoro e timbre singular. A segunda variação é a do toque sem apoio, o qual é executado com o polegar inclinado para fora da corda, o que proporciona maior agilidade, principalmente, na realização de saltos de cordas. Apesar do toque do polegar com apoio ser muito utilizado por Gilberto Gil no violão de diversas canções, observa-se, por meio da vídeo-aula da canção *Expresso 2222* (GIL, 2009), que o contato com a corda é realizado de forma lateral e inclinado para fora do violão, priorizando a polpa do dedo, ou seja, Gil empregou o toque sem apoio e, na busca de uma sonoridade mais robusta, realizou o contato com a corda por meio do dedo.

Tendo como base para a mão direita no violão, o toque do polegar sem apoio e o posicionamento perpendicular, seguimos para o estudo fragmentado e progressivo dos elementos que compõem a levada de violão na introdução e nas demais partes da canção *Expresso 2222*. Como material de estudo, a levada do violão de Gil foi fragmentada em três práticas: (1) o estudo objetivo do dedilhado (*p-i*) alternado na 4ª corda; (2) prática do dedilhado (*p-i*) alternado na 4ª corda com as acentuações

rítmicas do *tresillo*/baião implícitas; (3) prática do dedilhado (*p-i*) somado ao dedilhado (*i-m-a*) na 4^a, 3^a e 2^a cordas.

A primeira prática (Figura 35) - dedilhado indicador e polegar alternados na 4^a corda, em ritmo constante de semicolcheia, em um compasso binário - é o cerne da levada do violão de Gil nesta canção. Analisando a introdução da versão gravada em 1971, que se resume a este dedilhado tocado em notas mortas, pode-se concluir que Gil partiu dele para compor toda a estrutura rítmica do violão apresentada em 1972. Uma vez que esse exercício tem como foco principal os movimentos dos dedos (*p-i*), sugere-se que ele seja praticado usando a 4^a corda solta ou abafada pela mão esquerda. Levando em conta que os dedos polegar e indicador agem em movimentos opostos e que possuem diferenças fisiológicas, como espessura e força, o primeiro objetivo deste estudo é o equilíbrio dos sons emitidos pelo ataque de cada dedo, o que será alcançado através do controle de cada movimento, bem como da força empregada na sua realização. O segundo objetivo é a precisão rítmica das semicolcheias. Neste sentido, CARLEVARO (1966, p.1) adverte, em seu estudo de mão direita, que todo exercício deve ser praticado lentamente em um primeiro momento e, depois de amadurecido, deve ser acelerado, gradualmente, priorizando sempre o controle do movimento e relaxamento de toda a mão. Tendo em vista que Gil varia, consideravelmente, o andamento da canção *Expresso 2222*, nas treze versões gravadas, será tomado como referência para o este estudo o andamento 107 BPM (batidas por minuto). Esse andamento é próximo ao utilizado na versão definitiva de 1972. O controle e o relaxamento são fundamentais para a realização do terceiro objetivo, que consiste no prolongamento desse dedilhado por um longo período, posto que a duração da canção varia de [2:45] a [8:00] minutos nas versões gravadas por Gil. Com o objetivo de alcançar maior domínio e fluidez desta técnica em todo o violão, esse exercício ainda pode ser praticado e combinando em diversas variações nas demais cordas.

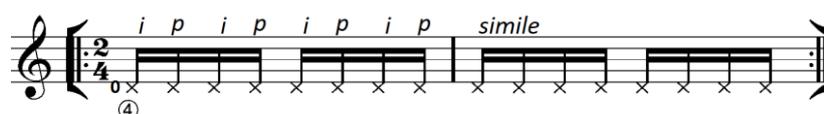


Figura 35: Primeira prática de mão direita, dedilhado alternado (*i-p*) na 4^a corda.

Na segunda prática (Figura 36), acrescentou-se ao dedilhado alternado (*i-p*) da prática anterior as acentuações rítmicas do *tresillo*. Dessa forma, as acentuações estarão localizadas na primeira, quarta e sétima semicolcheias dedilhadas, respectivamente, pelos dedos indicador (*i*), polegar (*p*) e indicador (*i*). Outra alternativa para entender esse padrão é dividir todo o dedilhado em três partes: a primeira (*i-p-i*), a segunda (*p-i-p*) e a terceira (*i-p*). Deste modo, o acento métrico estará sempre localizado na primeira nota de cada uma das três partes, as quais podem também ser estudadas separadamente, mantendo sempre o equilíbrio das demais notas. Por último, depois de assimiladas, as três partes devem ser reagrupadas, formando a segunda prática.

The figure illustrates three patterns of alternating fingerings (i-p) for a *tresillo* rhythm. The first pattern, labeled '1º padrão', shows the sequence 'i p i i p i' with accents over the first, fourth, and seventh notes. The second pattern, '2º padrão', shows 'p i p p i p' with accents over the first, fourth, and seventh notes. The third pattern, '3º padrão', shows 'i p i p' with accents over the first and fourth notes. Below these, a single staff shows the combined sequence 'i p i p i p i p' with a 'simile' section. Red circles and arrows point to the first notes of each triplet, labeled 'acentos'. Blue circles and arrows point to the remaining notes, labeled 'equilíbrio'.

Figura 36: Segunda prática de mão direita, dedilhado alternado na 4ª corda com acentuação rítmica *tresillo*.

Finalmente, na terceira prática (Figura 37), acrescentou-se ao primeiro e terceiro acento do *tresillo*, no primeiro compasso, o dedilhado conjunto dos dedos médio, na 3ª corda, e anelar, na 2ª corda (*m, a*), sobrepostos ao dedo indicador, que permanece na 4ª corda. No segundo compasso, apenas o terceiro acento do *tresillo* é preenchido pelo dedilhado (*m, a*). Com isso, conclui-se a principal levada de mão direita da introdução da canção *Expresso 2222*.

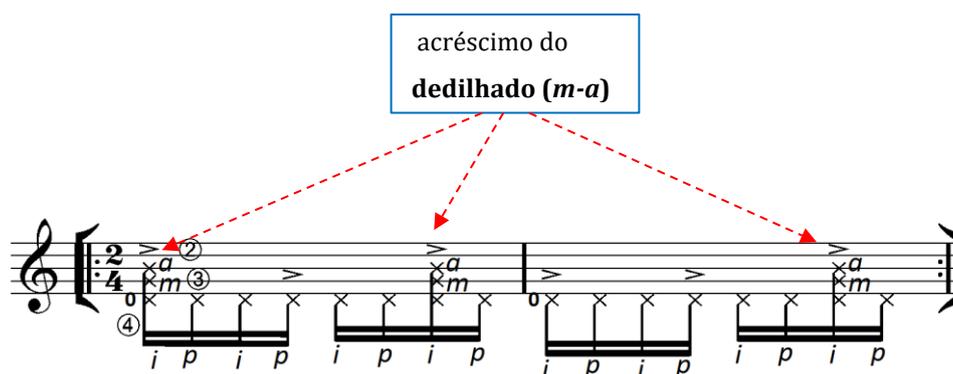


Figura 37: Terceira prática de mão direita, levada completa de *Expresso 2222* (1972).

3.2. Variantes da levada de *Expresso 2222*

No decorrer da canção *Expresso 2222* (1972), são apresentadas quatro variantes da levada de violão da introdução que mostram outras expansões técnicas e possibilidades de aplicação do conteúdo abordado nas práticas anteriores. Duas características principais diferem as variantes da levada de violão da introdução, sendo elas: (1) a ausência das acentuações rítmicas do *tresillo*, o que torna as variantes ritmicamente mais simples; (2) na realização do dedilhado (*p-i*), o dedo polegar ataca, além da 4^a, a 5^a e a 6^a corda, envolvendo um número maior de cordas.

A primeira variante apresenta uma estrutura acéfala, tendo a primeira semicolcheia preenchida por pausa e as demais pelo dedilhado (*p-i*) na 4^a corda. Gil também mantém nessa variante o dedilhado (*i-m-a*) na terceira semicolcheia do segundo tempo. A segunda variante replica toda a estrutura da primeira, modificando apenas o primeiro toque do dedo polegar, na segunda semicolcheia, da 4^a para a 5^a corda. Com isso, Gil apresenta uma possibilidade para essa levada que pode ser aplicada a fôrmas (digitação de mão esquerda) de acordes que envolvam quatro cordas (Figura 38).

The image shows two musical staves in 2/4 time. The first staff, labeled '1ª variante', is titled 'estrutura acéfala' and shows a sequence of chords with fingerings p i p i p i p. The second staff, labeled '2ª variante', shows a sequence of chords with fingerings p i p i p i p, with red arrows pointing to the 5th and 4th strings.

Figura 38: Duas variações da levada de mão direita da introdução de *Expresso 2222* (1972).

A mesma estrutura rítmica da primeira variante é mantida na terceira e na quarta variante. Porém, na terceira variante, o dedilhado alternado ($p-i$) é realizado com o dedo polegar na 5ª corda e o dedo indicador na 4ª corda, gerando também uma alternância de cordas. Na quarta e última variação apresentada aqui, a alternância de cordas é ampliada: o dedo polegar passa a atacar, além da 5ª, a 6ª corda. Com isso, a levada inicial, que envolvia apenas três cordas, é expandida, de modo que passa a envolver até cinco cordas (Figura 39). Portanto, o estudo destas quatro variantes pode ser feito de forma progressiva, visto vez que a quarta variação requer maior atenção do dedo polegar, que passa a atuar de maneira alternada em duas cordas.

The image shows two musical staves in 2/4 time. The third staff, labeled '3ª variante', shows a sequence of chords with fingerings p i p i p i p, with red arrows pointing to the 5th and 4th strings. The fourth staff, labeled '4ª variante', shows a sequence of chords with fingerings p i p i p i p, with red arrows pointing to the 6th and 5th strings.

Figura 39: Variantes da levada de mão direita de *Expresso 2222* (1972) envolvendo a 5ª e 6ª cordas.

3.3. Práticas de mão esquerda

A mão esquerda, na maior parte da introdução de *Expresso 2222*, digita, em três cordas, oito acordes distintos, os quais, devido a características idiomáticas do violão, podem ser divididos em três digitações ou fôrmas de acordes, como são popularmente conhecidas. Essas três digitações podem ser entendidas a partir da disposição intervalar das notas (vozes) em cada tipo de acorde, ou seja, a estruturação de cada acorde. A primeira fôrma apresentada é a utilizada nos acordes $C - Bb - A - Ab - G$, tríades maiores estruturadas a partir da sobreposição de terças, gerando o seguinte modelo: tônica – terça maior – quinta justa, ou seja, uma estrutura fechada. A segunda fôrma, que não se repete no trecho, é a do acorde E°/Bb (segunda inversão do acorde E°), a qual é estruturada com a quinta diminuta no baixo, seguida da tônica e da terça menor. A terceira e última fôrma é a da tríade maior na segunda inversão (quinta justa – tônica – terça maior), utilizada na sequência dos acordes $Bb/F - C/G$.

Neste sentido, o primeiro estudo (Figura 40) pode ser realizado priorizando a troca dos sete acordes da primeira e terceira fôrma ($C-Bb-A-Ab-G-Bb/F-C/G$), que também foram os únicos utilizados na introdução da versão gravada em 1971. Os principais desafios técnicos deste estudo são: (1) o salto horizontal entre as fôrmas de acorde, que seguem da oitava (C.8) para a terceira casa (C.3); (2) a sincronia entre as mãos direita e esquerda; e (3) a precisão da rítmica proposta para a troca de acordes. Cabe ressaltar que o *glissando*³⁰ é utilizado na transição do acorde Bb/F para o C/G , isto é, a fôrma de meia pestana com o dedo 1 pressionando a 1ª, 2ª, 3ª e 4ª cordas é arrastada da terceira (C.3) para quinta casa (C.5), sendo que a mão direita (*i-m-a*) toca apenas o primeiro acorde.

³⁰ Segundo BELTRAMI (2011, p.85), o *glissando* é "... um efeito sonoro caracterizado pelo movimento suave entre duas notas ligadas que mostra sonoramente todas as notas contidas nesta distância."

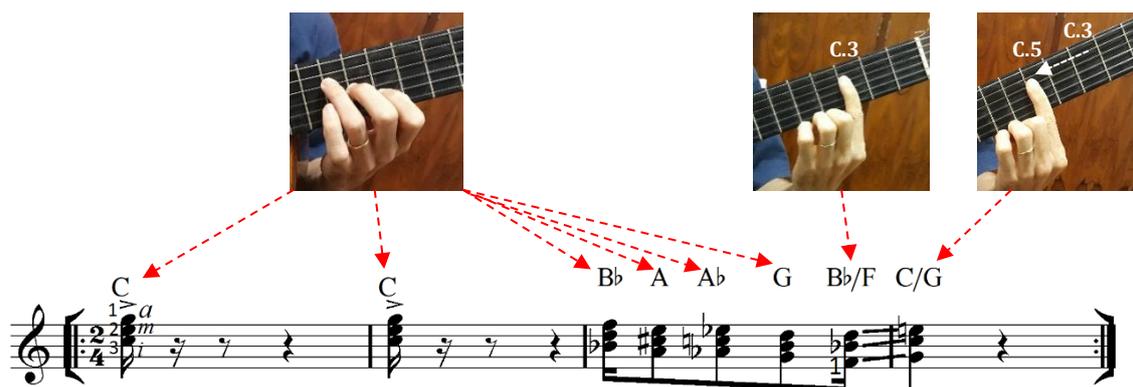


Figura 40: Primeira prática de mão esquerda com salto de posições no braço do violão utilizando duas fôrmas de acorde e *glissando*.

No violão, as notas mortas, que são notas ruidosas e abafadas, podem ser obtidas por diferentes procedimentos técnicos que levam a distintas variações de timbres e resultados. É importante salientar que essa prática de performance implica na alteração da duração das notas, ou seja, na relação entre o som e o silêncio. Para realizar essa prática de performance no primeiro e segundo compassos de *Expresso 2222*, Gil recorreu ao procedimento técnico de afrouxar levemente os dedos da mão esquerda sobre as cordas, enquanto elas eram dedilhadas pela mão direita. Dessa forma, esse trecho envolve dois movimentos de mão esquerda: (1) pressionar os dedos da mão esquerda contra as cordas; (2) afrouxar (relaxar) os dedos sobre as cordas, sem retirá-los do posicionamento (fôrma) inicial. A sequência melódica e harmônica C – nota Si- Bb, que compõe a parte pressionada deste trecho, coincide ritmicamente com os acentos do *tresillo*, os quais já foram abordados na primeira parte deste capítulo. Destarte, a partir da junção da terceira prática - apresentada na primeira parte deste capítulo - com os dois movimentos (pressionar e afrouxar) de mão esquerda sobre a sequência de acordes e notas, obtemos a segunda proposta de estudo de mão direita desta introdução (Figura 41).

pressionar
afrouxar
(notas mortas)

C
E°/Bb
E°/Bb

Figura 41: Segunda prática de mão esquerda com movimentos de afrouxar e apertar a digitação no trecho, com alternância de notas mortas.

Capítulo 4. Uma nova introdução de *Expresso 2222* para violão solo composta por Samy Erick

O processo de elaboração desta pesquisa envolveu a imersão do autor da dissertação nas diversas versões da canção *Expresso 2222*, algumas oficialmente gravadas e lançadas por Gilberto Gil entre 1972 e 2017, em treze álbuns, e outras não oficiais, mas disponíveis em mídias sociais, como *YouTube*. No decorrer da pesquisa, outras canções, gravações e violões de Gil surgiram, mostrando as mesmas práticas de performances utilizadas em *Expresso 2222*, porém, resinificadas em outras abordagens. Todo esse material passou pelo procedimento de uma escuta atenta com posteriores análises descritivas. A partir daí, ocorreu a seleção e a transcrição do violão de Gil em três versões da canção e, separadamente, em diversos excertos musicais. Por fim, foi realizada a análise musical do material transcrito. O levantamento de fontes audiovisuais revelou similaridades entre a levada do violão de Gil com a utilizada por outros compositores e instrumentistas, como Roberto Mendes, Guinga, Gonzaguinha e Paulo Bellinati em determinadas performances.

Após o contato e manipulação de todas estas informações musicais e sobre a orientação do professor Dr. Fausto Borém, surgiu a ideia de incluir, nesta dissertação, uma vertente criativa, a partir das práticas de performance do violão de Gil. Assim, o autor deste trabalho compôs uma nova introdução instrumental³¹ para a canção *Expresso 2222*, a qual está anexada ao final desta dissertação.

A tonalidade da versão instrumental de *Expresso 2222* gravada por Marco Pereira, Lá maior, foi a referência para a escolha da tonalidade da nova introdução proposta aqui, já que favorece uma escrita idiomática no violão, sendo possível, no contexto desta canção, a utilização de todas as 6 cordas soltas. Assim como na versão de Pereira, identificou-se que foi possível recorrer à textura de melodia acompanhada no para violão solo, com plena utilização de cordas soltas, que permite maior reverberação e conforto na realização de alguns saltos de mão esquerda.

³¹ Para melhor compreensão e distinção entre as introduções abordadas neste capítulo, nomeou-se a introdução composta pelo autor desta dissertação como “introdução de *Expresso 2222* de 2020”.

Essa, nomeada aqui, como “introdução de *Expresso 2222* de 2020”, segue a mesma estrutura proposta por Gil em *Expresso 2222* nas versões de 1994, 2007 e 2009, nas quais ele adicionou à canção um novo trecho instrumental que precede a introdução definitiva de 1972. Este novo trecho instrumental de 16 compassos pode ser decomposto em duas partes, sendo que cada uma delas prioriza uma prática de performance utilizada por Gil em suas versões. O modo mixolídio, que remete à sonoridade da música nordestina, empregado por Gil na introdução definitiva 1972 e nas versões de 2007 e 2009, está presente na segunda parte da estrutura harmônica e melódica da “Introdução de *Expresso 2222* de 2020”.

Na primeira parte desta introdução, a prática de performance do dedilhado alternado (*p-i*) em que gera uma rítmica com grupos de 4 semicolcheia seguidas, utilizada por Gil na introdução definitiva de 1972, é o elemento principal na condução rítmica e na técnica da mão direita. No entanto, no dedilhado desta primeira parte, o dedo indicador é constantemente acompanhado do dedo médio, o que amplia o ataque de duas cordas simultâneas. Esta variação do dedilhado alternado (*p-i*) também é muito recorrente nas levadas de violão de Roberto Mendes no samba chula. A acentuação rítmica *tresillo*/baião, outro elemento central na introdução definitiva de 1972, também foi adaptada e empregada nesta primeira parte da “introdução de *Expresso 2222* de 2020”.

A melodia dessa primeira parte (Figura 42) é estruturada em um motivo rítmico e melódico que, ao longo do trecho, apresenta variações. Outra característica importante é que, com exceção dos baixos Mi e Dó#, toda a parte melódica apresenta intervalos harmônicos de terças ascendentes, formando bicordes. Esse procedimento é recorrente no “resfulêgo” da sanfona de Luiz Gonzaga, nas violas das emboladas, nas bandas de pífanos, dentre outras manifestações da música nordestina. Para CÔRTEZ (2014, p.204) “... este recurso que pode ser empregado para o desenvolvimento de um improviso ‘idiomático’ relacionado ao baião”. Sobre uma perspectiva harmônica, esses intervalos de terças somados aos baixos formam os acordes *Em* e *A7/C#*, que são centrais na estrutura dessa primeira parte e juntos compõem uma cadência dórica (GUEST, 2017, p.24).

The image shows a musical score for the introduction of 'Expresso 2222' (2020). The score is in 2/4 time, key of D major. It features a sequence of chords: Em, A7/C#, Em7, and A7/C#. The bass line includes a 'tresillo' (triple rhythm) and is annotated with 'Acentuação rítmica do tresillo/baião'. The melody is annotated with 'cadência dórica'. The bass line also features 'dedilhado alternado (p, i) com acréscimo do dedo médio (m)' and 'bicordes em terças'. The score includes fingering numbers (1-3) and dynamic markings (p, m, i).

Figura 42: Primeiro trecho da “introdução de *Expresso 2222* de 2020”, com práticas de performance apresentadas na introdução definitiva de *Expresso 2222*.

As práticas de performance utilizadas por Gil, no primeiro trecho da introdução de *Expresso 2222* (2007), atuaram como principal influência na elaboração da segunda parte da “introdução de *Expresso 2222* de 2020”. O principal recurso idiomático desta segunda parte é a combinação de cordas soltas e presas na realização de acordes arpejados, a qual também foi utilizada por Gil no primeiro trecho da introdução de 2007. A principal manifestação deste idiomatismo ocorre nas digitações (fôrmas) dos acordes $C\#m7(b5)$, tendo como cordas soltas a 3^a corda (Sol) e a 2^a corda (Si); $A(\#4)$, tendo a 1^a (Mi) corda solta; e $C\#7(\#5)$, tendo a 2^a (Si) corda solta (Figura 43). Soma-se a essa digitação o idiomatismo no dedilhado (*p-i-m-a*). As cordas soltas associadas a diversas combinações de dedilhados também são utilizadas para auxiliar a performance de mudanças de posição verticais e horizontais de mão esquerda sobre o braço do instrumento, neste trecho.

The figure consists of three photographs at the top showing a person's left hand on a guitar fretboard, with the word 'p i m a' written vertically on the strings. Below the photos is a musical score in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The score includes the following elements:

- Chord diagrams above the staff: C#m7(b5), Dm/F, C#m7(b5), A(#4), A7, C#7(#5), and B7(#11).
- Musical notation with fingerings (e.g., 3, 1, 0, 0, 2, 1, 0, 0, 3, 2, 3, 0, 1, 2, 7, 3, 3, 2, 1, 0, 2, 3, #1, 2, 0) and dynamics (p, m, i, a, p, i, p, m, i).
- Red dashed boxes highlighting specific chord areas: C#m7(b5), Dm/F, C#m7(b5), A(#4), C#7(#5), and B7(#11).
- A blue dashed box containing the text: "cordas soltas auxiliando saltos de mão esquerda".
- Blue dashed arrows pointing from the text box to the musical notation, specifically to the notes in the A7 and C#7(#5) sections.

Figura 43: Segundo trecho da “introdução de *Expresso 2222* de 2020” com práticas de performance apresentadas no primeiro trecho introdução de *Expresso 2222* (2007).

Capítulo 5. Conclusões

A canção *Expresso 2222* de Gilberto Gil, bem como todo o seu álbum *Expresso 2222*, reflete múltiplas influências, diretamente relacionadas ao seu cotidiano. Desde a saudade do Brasil vivida pelo compositor-cantor-violonista durante o exílio em Londres, passando as memórias de infância em Ituaçu (a figura do trem com o número 222, no título e na letra da canção), até o resgate de manifestações musicais nordestinas (os gêneros baião, samba chula e maracatu de baque virado que se refletem na diversidade de introduções que ele compôs para esta música, fonte primária desta dissertação). A instrumentação da canção, representada principalmente pelo violão de Gil, tem como influência central a sanfona de Luiz Gonzaga, o grande ídolo do artista desde sua infância. Desta forma, o principal aspecto do violão desta canção é a emulação da prática de performance conhecida no campo da música nordestina como o “resfulêgo” da sanfona (alusão a um “fôlego” trôpego), que foi largamente difundida em todo o país, por conseguinte, atrelada à figura de Luiz Gonzaga.

Na tradução de Gilberto Gil do “resfulêgo” da sanfona para o violão, observamos a similaridade de procedimentos técnicos do baião, tanto de mão direita quanto esquerda, com os utilizados por Roberto Mendes na levada do samba chula. O violão de Gil, na introdução da canção *Expresso 2222*, apresenta aspectos idiomáticos do instrumento combinados a rítmicas “contramétricas” e a variações de timbres, que são obtidos a partir da técnica de notas mortas. Observamos ainda que o contexto da música nordestina nesta introdução é inserido por meio do padrão rítmico básico do baião (colcheia pontuada + semicolcheia ligada a uma colcheia + uma colcheia em compasso binário 2/4) e da utilização do modo mixolídio em sua harmonia.

Descobrimos que a complexidade técnica e sofisticação musical da introdução instrumental de *Expresso 2222* é resultante da prática diária, curiosidade e experimentação e amadurecimento do estilo técnico-musical eclético de Gilberto Gil ao violão. No estudo desta introdução, identificamos a conversão de quatro práticas de performance do violão centrais, sendo elas: o dedilhado alternado (*p-i*) na 4ª corda, o paralelismo de acordes, o efeito percussivo das notas mortas e o *glissando*

ascendente na realização de dois acordes com a mesma fôrma de mão esquerda. Somadas a estas práticas ainda estão a rítmica do *tresillo*/baião nos dois primeiros compassos, a rítmica “contramétrica” no terceiro compasso e a distribuição destes materiais em dois estratos sonoros (horizontal e vertical).

A partir da comparação da versão do álbum *Expresso 2222* (1972), tomada como definitiva nesta dissertação, com a versão gravada em 1971 (mas somente lançada em 2014), observamos que ambas apresentam a mesma estruturação e grande semelhança na exposição de práticas de performance do violão. Porém, principalmente do ponto de vista técnico do instrumento, a versão de 1971 se mostra mais simples que a de 1972, o que sugere que ela seja um protótipo que foi amadurecido e apresentado posteriormente na sua forma definitiva em 1972. Essa introdução, como apresentada em 1972, pode ser encontrada em outras quatro versões, lançadas nos álbuns *Gilberto Gil ao vivo: Back in Bahia [1972]* (1972/2017), *Gilberto Gil ao vivo: USP [1973]* (1973/2017), *O Viramundo (Ao Vivo)* (1976) e *Quilombo* (1984).

Outras versões da introdução instrumental lançadas nos álbuns *Gilberto Gil Unplugged* (1994), *São João Vivo!* (2007) e *BandaDois* (2009) são frutos de novos estudos e experimentações no violão, que incluem novos trechos acrescentados pelo compositor-violonista à introdução definitiva. A partir do estudo destes trechos, identificou-se a realização de outras práticas de performance que envolvem o emprego de cordas soltas como recurso idiomático, o uso dos modos mixolídio e dórico, o paralelismo de acordes e as rítmicas do *tresillo*/baião e do maracatu de baque virado.

Atualmente, sem contar versões não-oficiais em mídias sociais, circulam no mercado fonográfico 13 registros da canção *Expresso 2222*, lançados entre 1972 e 2017. Este espaço de tempo de mais de 4 décadas e meia revela que, apesar de ser mais conhecido do grande público como compositor e cantor, Gilberto Gil também contribuiu significativamente como instrumentista e arranjador na música popular brasileira. Acrescentamos a isto a preocupação didática de Gilberto Gil ao produzir materiais audiovisuais gratuitos, que “revelam”, passo-a-passo, os segredos de sua

introdução instrumental em *Expresso 2222*. Foi este modelo de músico exemplar que, não apenas me guiou na condução desta pesquisa, mas também me inspirou a compor uma versão instrumental para o violão com base nas versões de 1972 e de 2007, que apresento nos anexos desta dissertação.

Referências de texto

ADOUR, Fabio (2014). Sobre Harmonia: Uma Proposta de Perfil Conceitual/Fabio Adour. Rio de Janeiro: Vermelho Marinho.

ALMADA, Carlos. (2000) **Arranjo**. Campinas, SP: Editora da Unicamp

BATTISTUZZO, Sérgio. (2009) **Francisco Araújo: O uso do idiomatismo na composição de obras para violão solo**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

BARRETO, Yuri Carvalho. (2015) **Cinco peças para violão solo de Elomar Figueira Mello: análise e edição [manuscrito]**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia - UFBA, Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música.

BECKER, Zé Paulo. (2013). **Levadas brasileiras para violão**. Rio de Janeiro.

BETRAMI, Waleska S. (2011) **O repertório brasileiro para trompa e piano no curso de graduação/discussão e aplicabilidade**. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

BITTENCOURT, Luiz Carlos Maia. (1972) **Gil e suas Origens** (Resenha sobre o disco Expresso 2222), Rolling Stone, Rio de Janeiro, nº 17, p.20, 22 de agosto de 1972. Disponível em: <http://bit.ly/2KwonU2>. (Acesso em: 10 out. 2019)

BOLLINA, Marcus Facchin. (2013) **Três estilos do violão brasileiro: choro, jongo e baião**. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Florianópolis.

BORÉM, F.; LOPES, L. LAGE, G. M. (2014) Nancy de Bertram Turetzky: Cinesiologia e Prática Deliberada da Técnica Estendida Arco + Pizz. no Contrabaixo. In: **Revista Música Hodie**, Goiânia, V.14 - n.2, p. 67-83.

BORÉM, Fausto (2016). *MaPA e EdiPA*: duas ferramentas analíticas para as relações texto-música-imagem em vídeos de música. **Musica Theorica**. Salvador: TeMA. p.1-36.

BORÉM, Fausto (2018). mAAVm: um Método de Análise de Áudios e Vídeos de Música e suas Ferramentas. Belo Horizonte: UFMG (Projeto de Pesquisa no CNPq), p.1-28.

BUENO, Silveira. (2007) **Silva Bueno: mini-dicionário da língua portuguesa**. 2. ed. São Paulo: FTD.

CANDUSSO, Flavia. (2009) **Capoeira Angola, educação musical e valores civilizatório afro-brasileiros**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Música.

CAMPOS, Claudio Henrique Altieri de. (2017) **Jackson do Pandeiro e a música popular brasileira: liminaridade, música e mediação**. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista (UNESP) “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

CARLEVARO, Abel (1966) **Série Didáctica para Guitarra: técnica de la mano derecha**. Volume 2. Buenos Aires: Barry.

CHEDIAK, Almir. (1992) **Songbook Gilberto Gil. v.2**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora.

CÔRTEZ, Almir. **Como se toca o baião: combinações de elementos musicais no repertório de Luiz Gonzaga**. Per musi, Belo Horizonte, n. 29, p. 195-208, Junho 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3br9bm0>. Acessado em: 04 Maio 2020.

ERICK, Samy; BORÉM, Fausto. (2019) O “resfulêgo da sanfona” no violão de Gilberto Gil em Expresso 2222. In: **Diálogos Musicais na Pós- Graduação: Práticas de Performance N.4**. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som. p.1-3

DINIZ, S. C. (2015) “Se oriente, rapaz...”: misticismo, dualidade e anomia na canção “Oriente” (Gilberto Gil, LP Expresso 2222, 1972). In: **Música Popular em Revista**. Campinas, ano 3, v. 2, p. 119-45.

FLÉCHET, Anaïs; DINIZ, Sheyla Castro. (2018) O mundo musical de Gilberto Gil. In: **Música Popular em Revista**. Campinas, ano 5, v.2, p.155-175.

FRÓES, Marcelo. (2017) **Gilberto Gil ao vivo: Back in Bahia [1972]** (Encarte do CD). Discobertas.

GIL, Gilberto; FRÓES, Marcelo. (2011) **Coleção Gilberto Gil 70 Anos**. Rio de Janeiro: Innovant Editora LTDA.

GIL, Gilberto; ZAPPA, Regina. (2013) **Gilberto bem perto**. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

GUERRA-PEIXE, Cesar. (1955) **Maracatus do Recife**. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife/Irmãos Vitale, 1980, 2ª edição.

GUEST, Ian. (2017) **Harmonia método prático: modalismo**. 1. ed. São Paulo: Irmãos Vitale.

JOST, Miguel; COHN, Sergio (2008). **Bondinho: entrevistas**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue.

MAGNO, Salatiel. (2016) Nos versos do baião: produto, mercado e consumidores no século XX. In: **Anais do X Colóquio da história da UNICAP/2016**. Pernambuco. p.263-282. Disponível em: <http://bit.ly/2TV6oZR>. (Acesso em: 16 de janeiro de 2019).

MASCARENHAS, Mário. (1978) **Método de Acordeão Mário Mascarenhas**. Ricordi Brasileira S.A. 48ª edição, São Paulo.

MEMORIAL DE LUIZ GONZAGA. (2019) **Memorial Luiz Gonzaga**. Disponível no link goo.gl/8D8Krg. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife (Acesso em 3 de janeiro, 2019).

MENDES, Roberto; ALFREDO, Jorge (2013). Uma clave de chula: Entrevista do Roberto Mendes in: **Caderno de Cinema**. Postado por: Jorge Alfredo em 26 de fev. de 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3a0mg4N> Acesso em: 12 de abril de 2020

MOLINA, Sergio Augusto. (2014) **A composição de música popular cantada: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960**. 2014. Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. doi:10.11606/T.27.2014.tde-12052015-002336. Acesso em: 2020-05-10

NOAD, F. M. (1994) **Solo Guitar playing book I**. New York: Schimer Books.

PAIVA, Cláudio Nóbrega de. (2014) **Uma experiência de ensino do acordeon na Escola de Música da UFRN**. Monografia (Graduação) Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

PEREIRA, Marco. (2007) **Ritmos Brasileiros para violão**. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas Ltda.

PIEIDADE, A. (2011) **Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo...** Per Musi, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.103-112. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/pm/n23/n23a12>. Acessado em: 19 de novembro 2020.

PRETO, Marcus. (2012) **Trilho sem fim: inovador nos temas, na composição rítmica e no design, disco Expresso 2222 ganha reedição**. Folha de S. Paulo, Ilustrada, São Paulo, p. E1, 27 ago. 2012.

ROSA JUNIOR, Reynaldo Felipe. (2017) **Relato de experiência do ensino do acordeon na Escola de Música Santa Cecília**. Monografia (Graduação) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

SANDRONI, Carlos. (2001) **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed: Ed. EFRJ.

SANTOS, André Augusto de Oliveira. (2015) **A Orquestra Sacra Afro-brasileira**. São Paulo: Museu Afro Brasil. Disponível em: <http://bit.ly/2HgFTMM>. (Acesso em: 16 de janeiro de 2019).

SILVA NETO, João Fernandes da (2017) **Inovação e tradição nas baixarias do choro de Rogério Caetano: pós-modernidade e dialogo com Dino Sete Cordas**

e Raphael Rabello. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (Emarc), Programa de Pós-Graduação em Música, Goiânia.

SILVA, Samuel da. (2014) **O violão acompanhador: os arranjos do disco Afro-Sambas de Paulo Bellinati e Mônica Salmaso.** Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música.

SIQUEIRA, José de Lima. (1981) **Sistema modal na música folclórica do Brasil.** João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura.

SOUSA, Sandro Luiz. (2017) **O abc do Sertão: aspectos semântico-culturais e fonéticos do português brasileiro na obra de Luiz Gonzaga.** Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA/PPGCR.

VELOSO, Caetano. (1997) *Verdade tropical*/Caetano Veloso. São Paulo: Companhia das Letras.

VIEIRA, Renato. (2014) **CD recupera show inédito de Gilberto Gil e Gal Costa.** São Paulo: Postado em Estação Cultura por Renato Vieira, O Estado de S. Paulo em 16 de agosto de 2014. Disponível em: <http://bit.ly/2RqOZeT>. (Acesso em: 5 de novembro, 2018).

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

Referências de partitura

GUERRA-PEIXE, Cesar. (1955) Levada do gonguê no maracatu de baque virado in: **Maracatus do Recife.** Recife: Prefeitura da Cidade do Recife/Irmãos Vitale, 1980, 2ª edição.

MARINHO, Vanildo Mousinho. (2016) Padrão rítmico da embolada tocado no pandeiro in: **Performance musical da Embolada na Paraíba.** Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador.

Referências de transcrições

BARROS, Antônio (1967) **Oia Eu Aqui de Novo.** Transcrição de Samy Erick a partir do vídeo **Oia Eu Aqui de Novo.** Vídeo de 2 minutos e 31 segundos. Postado no

YouTube por Pedro Macêdo em 18 de março de 2012. Disponível em: <http://bit.ly/2mbngQA>. (Acesso em 23 de novembro de 2019) Edição do transcritor, 2020. (Partitura).

CAVALCANTE, Alventino; DO VALE, João; VIANNA, Ayres. (1972) **O canto da Ema**. Transcrição de Samy Erick a partir da gravação no LP Expresso 2222, faixa 3. Universal, 1972 Edição do transcritor, 2020. (Partitura).

GONZAGA, Luiz; DANTAS, Zé. (2007) **Vem Morena**. Transcrição de Samy Erick a partir do vídeo **Gilberto Gil - Vem morena - DVD São João Vivo! (2007)**. Vídeo de 1 minuto e 16 segundos. Postado no Youtube Gilberto Gil em 4 de jul. de 2011. Disponível em: <http://bit.ly/2NniSYx>. (Acesso em: 13 de abril de 2020). Edição do transcritor, 2020. (Partitura).

GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. (1949) **Baião**. Transcrição de Samy Erick a partir do vídeo **Luiz Gonzaga - Baião**. Postado no Youtube por É Arquivo É Canal 8 em 8 de abril de 2018. Disponível em: <http://bit.ly/2RpCpw8>. (Acesso em: 5 de novembro, 2018). Edição do transcritor, 2018. (Partitura).

GIL, Gilberto. (1972) **Expresso 2222**. Transcrição de Samy Erick a partir da gravação no LP Expresso 2222, faixa 7. Universal, 1972. Edição do transcritor, 2018. (Partitura).

GIL, Gilberto. (1994) **Expresso 2222**. Transcrição de Samy Erick a partir da gravação no álbum Gilberto Gil Unplugged, faixa 12. Warner Music, 1994. Edição do transcritor, 2018. (Partitura).

GIL, Gilberto. (2007) **Expresso 2222**. Transcrição de Samy Erick a partir do vídeo **Gilberto Gil - Expresso 2222 - DVD São João Vivo! (2007)**. Vídeo de 4 minutos e 46 segundos. Postado no Youtube por Gilberto Gil em 4 de jul de 2011. Disponível em: <http://bit.ly/2qPiIp3>. (Acesso em: 13 de abril de 2020) Edição do transcritor, 2020. (Partitura).

GIL, Gilberto. (2009) **Expresso 2222**. Transcrição de Samy Erick a partir do vídeo Expresso 2222 – Gilberto Gil. Postado no Youtube por Gilberto Gil em 30 de junho, 2011. Disponível em: <http://bit.ly/2HhWcZV>. (Acesso em: 10 set. 2018). Edição do transcritor, 2018. (Partitura).

GIL, Gilberto. (2017) **Expresso 2222**. Transcrição de Samy Erick a partir da gravação no CD Gilberto Gil e Gal Costa Live in London '71, faixa 3, CD 2. Discobertas, 2014. Edição do transcritor, 2018. (Partitura).

GIL, Gilberto. (2017) **Umeboshi**. Transcrição de Samy Erick a partir da gravação no CD Gilberto Gil ao vivo: USP [1973], faixa 13. Discobertas, 2017. Edição do transcritor, 2018. (Partitura).

JÚNIOR, Luiz Gonzaga do Nascimento. (1990) **Baião e Galope**. Transcrição de Samy Erick a partir do vídeo **Ensaio | Gonzaguinha**. Vídeo de Postado no YouTube por

Programa Ensaio em 12 de agosto de 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2Wirc1q>. (Acessado em 7 de novembro de 2019). Edição do transcritor, 2018. (Partitura).

Referências de áudio e vídeo

BARROS, Antônio (1967) **Oia Eu Aqui de Novo**. Vídeo de 2 minutos e 31 segundos. Postado no YouTube por Pedro Macêdo em 18 de março de 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3ESNqlqEwwY>. (Acesso em 23 de novembro de 2019).

BOSCO, João. (2012) **Série MPB&Jazz 2012 - Gilberto Gil: João Bosco fala sobre a canção Expresso 2222**. Vídeo de 58 segundos. Postado no Youtube por Toca Comunicação em 18 de maio, 2012. Disponível em: <http://bit.ly/2RqN8qe>. (Acesso em: 10 nov. 2018).

CAVALCANTE, Alventino; DO VALE, João; VIANNA, Ayres. (1972) O canto da Ema. In: **Expresso 2222**, faixa 3. Universal, 1972. (CD de áudio).

GIL, Gilberto. (1971) Expresso 2222. In: **Gilberto Gil e Gal Costa Live in London '71**, faixa 3, CD 2. Discobertas: 1971, lançado em 2014. (CD de áudio).

GIL, Gilberto. (1972) Expresso 2222. In: **Gilberto Gil – O Sonho Acabou, Oriente, Felicidade Vem Depois, Expresso 2222**. Philips, 1972. Compacto duplo lançado junto a 34ª edição da revista O Bondinho.

GIL, Gilberto. (1972) Expresso 2222. In: **Expresso 2222**, faixa 7. Universal, 1972. (CD de áudio).

GIL, Gilberto. (1972/2017) Expresso 2222. In: **Gilberto Gil ao vivo: Back in Bahia [1972]**. Faixa 3 CD 1. Discobertas: 2017.

GIL, Gilberto. (1973) Expresso 2222. In: **Gilberto Gil ao vivo: USP [1973]**. Faixa 11 CD 1. Discobertas: 1973, lançado em 2017.

GIL, Gilberto. (1973) Umeboshi. In: **Gilberto Gil Ao Vivo: USP [1973]**. Faixa 14 (CD1 de áudio). Discobertas: 1973, lançado em 2017.

GIL, Gilberto. (1976) Expresso 2222. In: **O Viramundo (Ao Vivo)**. Faixa 4 (CD de áudio). Universal: 1976.

GIL, Gilberto. (1984) Expresso 2222. In: **Quilombo**. Faixa 16 (CD de áudio). Warner Music: 1984.

GIL, Gilberto. (1994) Expresso 2222. In: **Gilberto Gil Unplugged**. Faixa 12 (CD de áudio). Warner Music: 1994.

GIL, Gilberto. (2007) **Gilberto Gil - Expresso 2222 - DVD São João Vivo! (2007)**. Vídeo de 4 minutos e 46 segundos. Postado no Youtube por Gilberto Gil em 4 de jul de 2011. Disponível em: <http://bit.ly/2qPiJp3>. (Acesso em: 13 de abril de 2020).

GIL, Gilberto. (2010) **Expresso 2222 - Gilberto Gil**. Música Expresso 2222 Gilberto Gil – Faixa do DVD BandaDois .2009. Vídeo de 4 minutos e 46 segundos. Postado no Youtube por Gilberto Gil em 30 de junho, 2011. Disponível em: <http://bit.ly/2HhWcZV>. (Acesso em: 10 set. 2018).

GIL, Gilberto. (2010) **Expresso 2222 - Gilberto Gil**. Aula de violão da música Expresso 2222 Gilberto Gil – Faixa Extra do DVD BandaDois 2009. Vídeo de 8 minutos e 34 segundos. Postado no Youtube por Gilberto Gil em 26 de abril, 2010. Disponível em: <http://bit.ly/2RR3bwM>. (Acesso em: 10 de set. 2018).

GIL, Gilberto. (2010) Expresso 2222. In: **Fé na festa ao vivo**. Faixa 12 (CD de áudio). Geléia Geral: 2010.

GIL, Gilberto. (2014) **Gilberto Gil - "Expresso 2222" (Ao Vivo) - Concerto de Cordas e Máquinas de Ritmo**. Música Expresso 2222 Gilberto Gil – Faixa do DVD Concerto de Cordas & Máquinas de Ritmo, 2012. Vídeo de 3 minutos e 47 segundos. Postado no Youtube por Biscoito Fino em 14 de abril de 2014. Disponível em <http://bit.ly/2PpoSCI> (Acesso em: 28 de out. 2019).

GIL, Gilberto. (2017) **Caetano Veloso, Gilberto Gil - Expresso 2222 (Vídeo Ao Vivo)**. Música Expresso 2222 Gilberto Gil – Faixa do CD e DVD Caetano Veloso e Gilberto Gil - Dois Amigos, Um Século de Música, 2015. Vídeo de 3 minutos e 32 segundos. Postado no Youtube por CaetanoGilVEVO em 20 de fevereiro de 2017. Acessado em 28/10/2019. Disponível em <http://bit.ly/2MVibXm> (Acesso em: 28 de out. 2019).

GIL, Gilberto. (1996) Depoimento de Gilberto Gil. In: **Tempo Rei**. Direção de Andrucha Waddington e Lula Buarque de Hollanda. Vídeo de 1 hora, 46 minutos e 53 segundos. Postado no Youtube por Marcelinho Xamã Lado B em 25 de maio, 2014. Disponível em: <http://bit.ly/2TSTGuu>. (Acesso em 10 de setembro, 2018).

GONZAGA, Luiz; DANTAS, Zé. (2007) **Gilberto Gil - Vem morena - DVD São João Vivo! (2001)**. Vídeo de 1 minuto e 16 segundos. Postado no Youtube Gilberto Gil em 4 de jul. de 2011. Disponível em: <http://bit.ly/2NniSYx>. (Acesso em: 13 de abril de 2020).

GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. (1949) **Luiz Gonzaga - Baião**. Vídeo de 2 minutos e 45 segundos. Postado no Youtube por É Arquivo É Canal 8 em 8 de abril de 2018. Disponível em: <http://bit.ly/2RpCpw8>. (Acesso em: 5 de novembro, 2018).

GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. (1946) **ODEON 12724-B quatro azes e um coringa - baião**. Vídeo de 2 minutos e 44 segundos. Postado no Youtube por wabi sabi. Disponível em: <https://bit.ly/3co3N4b>. (Acesso em: 10 de maio, 2020).

JÚNIOR, Luiz Gonzaga do Nascimento. (1990) **Ensaio | Gonzaguinha**. Vídeo de Postado no YouTube por Programa Ensaio em 12 de agosto de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eqCbJnvu--Y&t=903s>. (Acessado em 7 de novembro de 2019).

PEREIRA, Dudu. (2016) **Mais um segredo incrível de fole para acordeon!!!!** Vídeo de 4 minutos e 57 segundos. Postado no Youtube por Dudu Pereira em 10 fevereiro de 2016. Disponível em: goo.gl/ryqP6z. (Acesso em: 20 de janeiro de 2019).

RABELLO, Raphael. (2011) **Lamentos Do Morro (Garoto) - Raphael Rabello**. Postado por ArquivoRaissaAmaral em 11 de set. de 2011. Disponível em <https://bit.ly/3a6NRl0> (Acesso em: 13 de abril de 2020).

ANEXO A: Transcrição do violão de *Expresso 2222* no LP *Expresso 2222* por Samy Erick

Expresso 2222(1972)
Transcrição violão

♩ = 112

Gilberto Gil

intro

p i p i p i p i p i p i p i p i p

A

16 C/G Bb/F F C/G

p i p i p i p i p i p i p i p i p simile

20 C/G Em7 Dm7 G C

p p p p

24 C B \flat F C

28 C B \flat F C

B

32 C/E G⁷ C

37 G⁷ C

41 F/G C/E Am

45 Dm⁷ G Dm⁷ G C

B

48 C G⁷ C

52 G^7 C

57 F/G C/E Am

p i p i p *a m* *p i p i p* *a m*

61 Dm^7 G Dm^7 G C

A

64 C/G Bb/F F C/G

p i p i p i p *i p i p i p i p* *simile*

68 C/G Em^7 Dm^7 G C

72 C Bb F C

76 C Bb F C

4 **B**
80 C G⁷ C

85 G⁷ C

89 F/G C/E Am

93 Dm⁷ G Dm⁷ G C

B
96 C G⁷ C

101 G⁷ C

105 F/G C/E Am

109 Dm⁷ G Dm⁷ G C 5

A

112 C/G Bb/F F C/G

116 Em⁷ Dm⁷ G C

120 C Bb F C

124 Bb F C

intro/coda

128

132

6
136

139

ANEXO B: Transcrição do violão de *Expresso 2222* no álbum *Gilberto Gil Unplugged* por Samy Erick

Expresso 2222/Gilberto Gil Unplugged (1994)
Transcrição do Violão

$\text{♩} = 122$

Gilberto Gil

Pré-introdução



2

30

34

37

40

44

48

52

56

60 $\overset{\vee}{C}$ $\overset{\vee}{G^7}$ $\overset{\vee}{C}$

64 $\overset{\vee}{C}$ $\overset{\vee}{G/F}$ $\overset{\vee}{G/B}$ $\overset{\vee}{Em^7}$

68 $\overset{\vee}{Am}$ $\overset{\vee}{Dm^7}$ $\overset{\vee}{G^7}$ $\overset{\vee}{C}$

72 **A** $\overset{\vee}{C}$ $\overset{\vee}{Bb}$ $\overset{\vee}{F}$ $\overset{\vee}{C}$

76 $\overset{\vee}{C}$ $\overset{\vee}{Em^7}$ $\overset{\vee}{Dm^7}$ $\overset{\vee}{C}$

80 $\overset{\vee}{C}$ $\overset{\vee}{Bb}$ $\overset{\vee}{F}$ $\overset{\vee}{C}$

84 $\overset{\vee}{C}$ $\overset{\vee}{Bb}$ $\overset{\vee}{F}$ $\overset{\vee}{C}$

88 **B** $\overset{\vee}{C}$ $\overset{\vee}{G^7}$ $\overset{\vee}{C}$

V.S.

4

92 $\overset{C}{\triangleright}$ $\overset{G^7}{\triangleright}$ $\overset{C}{\triangleright}$

96 $\overset{C}{\triangleright}$ $\overset{G/F}{\triangleright}$ $\overset{Em^7}{\triangleright}$

100 $\overset{Am}{\triangleright}$ $\overset{Dm^7}{\triangleright}$ $\overset{G^7}{\triangleright}$ $\overset{C}{\triangleright}$

104 $\overset{A}{\square}$ $\overset{C}{\triangleright}$ $\overset{Bb}{\triangleright}$ $\overset{F}{\triangleright}$ $\overset{C}{\triangleright}$

108 $\overset{C}{\triangleright}$ $\overset{Em^7}{\triangleright}$ $\overset{Dm^7}{\triangleright}$ $\overset{C}{\triangleright}$

112 $\overset{C}{\triangleright}$ $\overset{Bb}{\triangleright}$ $\overset{F}{\triangleright}$ $\overset{C}{\triangleright}$ $\overset{C}{\triangleright}$

117 $\overset{Bb}{\triangleright}$ $\overset{F}{\triangleright}$ $\overset{C}{\triangleright}$ $\overset{C}{\triangleright}$

solo/ pandeiro

121 $\overset{Bb}{\triangleright}$ $\overset{F}{\triangleright}$ $\overset{C}{\triangleright}$ $\overset{1.}{\triangleright}$ $\overset{2.}{\triangleright}$

Musical notation for measure 126, featuring a treble clef, a key signature of two flats (Bb), and a common time signature (C). The notation includes a series of chords with a 'v' (accents) and 'C' (common time) marking above them.

solo/ zabumba

Musical notation for measure 134, featuring a treble clef, a key signature of two flats (Bb), and a common time signature (C). The notation includes a series of chords with a 'v' (accents) and 'C' (common time) marking above them. A first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.' are present.

Musical notation for measure 140, featuring a treble clef, a key signature of two flats (Bb), and a common time signature (C). The notation includes a series of chords with a 'v' (accents) and 'C' (common time) marking above them.

solo/ triângulo

Musical notation for measure 148, featuring a treble clef, a key signature of two flats (Bb), and a common time signature (C). The notation includes a series of chords with a 'v' (accents) and 'C' (common time) marking above them.

Musical notation for measure 152, featuring a treble clef, a key signature of two flats (Bb), and a common time signature (C). The notation includes a series of chords with a 'v' (accents) and 'C' (common time) marking above them.

Musical notation for measure 156, featuring a treble clef, a key signature of two flats (Bb), and a common time signature (C). The notation includes a series of chords with a 'v' (accents) and 'C' (common time) marking above them.

solo/ violão

Musical notation for measure 164, featuring a treble clef, a key signature of two flats (Bb), and a common time signature (C). The notation includes a series of chords with a 'v' (accents) and 'C' (common time) marking above them. A first ending bracket labeled '1.' is present.

Musical notation for measure 167, featuring a treble clef, a key signature of two flats (Bb), and a common time signature (C). The notation includes a series of chords with a 'v' (accents) and 'C' (common time) marking above them. A second ending bracket labeled '2.' is present.

V.S.

6

170 Bb C

174 Bb C

solo/percussão

178 Bb F C

181 C C

184 C C

A

191 C Bb F C

195 C Em^7 Dm^7 C

199 C Bb F C

203 *C* *B \flat* *F* *C*

Intro/Coda

207 *a* *a* *a* *a*

210 *p* *i* *p* *a* *m* *i* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

ANEXO C: Transcrição do violão de *Expresso 2222* no álbum *BandaDois* por Samy Erick

EXPRESSO 2222/ BANDADOIS (2009)

TRANSCRIÇÃO DO VIOLÃO

♩ = 109

INTRO 1

GILBERTO GIL

C/Bb C(SUS4)/Bb C/Bb C(SUS4)/Bb C/Bb C(SUS4)/Bb

4 C/Bb C(SUS4)/Bb C⁹ D⁹ C⁹ D⁹ C⁹ D⁹ C⁹ D⁹

8 C⁹ D⁹ Eb⁹ F⁹ Eb⁹ F⁹ Eb⁹ F⁹

12 Eb⁹ C⁹ Bb⁶/D

I M I P I P I P I P P P

INTRO 2

17 Bb D^o/Ab D^o/Ab Ab G Gb F Ab/E Bb/F

I P I P I P I P P I P

21 Bb D^o/Ab D^o/Ab

I P I P I P I P P I P

1. Ab G Gb F Ab/E

24 Bb/F Ab G Gb F Ab/E Bb/F Bb

27 Bb/F Ab/Eb Eb/G Bb/F Bb/F Dm^7

33 Cm^7 Bb Ab/Eb Eb/G

38 Bb/F Bb/F Ab/Eb Eb/G Bb/F

43 Bb/F F^7 $F^7(\sharp 11)$ F^7 Bb Bb

48 F^7 $F^7(\sharp 11)$ F^7 Bb Bb

52 F/Eb $Am^7(\flat 5)$ Bb/F

56 Cm7 F7 Bb 3

59 Bb F7 F7(#11) F7 Bb Bb F7 F7(#11)

65 F7 Bb Bb/F F/Eb Am7(b5)

70 Bb/F Bb/F Cm7 F7 Bb

75 A Ab/Eb Eb/G Bb/F

79 Bb/F Dm7 Cm7 Bb

83 Ab/Eb Eb/G Bb/F

4
87 Bb/F Ab/Eb Eb/G Bb/F

91 Bb/F $F7$ $F7(\sharp 11)$ $F7$ Bb Bb

96 $F7$ $F7(\sharp 11)$ $F7$ Bb

100 F/Eb $Am7(\flat 5)$ Bb/F

104 $Cm7$ $F7$ Bb

107 Bb $F7$ $F7(\sharp 11)$ $F7$ Bb

111 Bb $F7$ $F7(\sharp 11)$ $F7$ Bb

116 F/Eb $Am7(b9)$ Bb/F 5

120 $Cm7$ $F7$ Bb

123 **A** Ab/Eb Eb/G Bb/F Bb/F $Dm7$ $Cm7$

130 Bb Ab/Eb Eb/G Bb/F

135 Bb/F Ab/Eb Eb/G Bb/F *p i p*

INTRO 2 / CODA Bb D°/Ab D°/Ab Ab G Gb F Ab/E Bb/F *p i p*

139

143 D°/Ab D°/Ab Ab G Gb F Ab/E Bb/F *p i p*

6
147

D°/Ab D°/Ab Ab G Gb F Ab/E Bb/F

INTRO 1

151

C/Bb C(SUS4)/Bb C/Bb C(SUS4)/Bb C/Bb C(SUS4)/Bb

154

C/Bb C(SUS4)/Bb C9 D9 C9 D9 C9 D9

158

C9 D9 Eb9 F9 Eb9 F9 Eb9 F9

162

Eb9 C9 Bb6/D

ANEXO D: Novo trecho instrumental composto por Samy Erick para a introdução de *Expresso 2222*

Nova introdução de Expresso 2222 (2020)

Novo trecho instrumental/Samy Erick

Samy Erick

Em A7/C# Em7 A7/C#

p i p m i p m p i

5 Em A7/C# Em7 G F#m11

p i p m i p m p i p i m p i m p

9 C#m7(b5) Dm/F C#m7(b5) A(#4) A7 C#7(#5) B7(#11)

p i m a m p i m p i m a m i p i p i m a m i p

13 C#m7(b5) Dm/F C#m7(b5) A(#4) A7 A

m i a m i m i m m i p m p i p

Compositor: Gilberto Gil

Arranjo: Marco Pereira

Introdução original/Gilberto Gil

17 A C#°/G C#°/G G Gb F E 1. A/E 2. A/E

p i p i p i p