O uso do intervalo de segunda menor por Lula Galvão sobre diferentes tipologias de acordes, em contextos de acompanhamento

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Victor Rocha Polo
UNICAMP – viropolo@gmail.com

Hermilson Garcia do Nascimento
UNICAMP – nhg@iar.unicamp.br

Resumo: Este artigo expõe uma discussão acerca do uso do intervalo de segunda menor pelo guitarrista Lula Galvão sobre diferentes tipologias de acordes: maior, menor, dominante e meio diminuto, em contextos de acompanhamento harmônico. Tal intervalo é comumente empregado pelo músico através de uma fôrma específica de mão esquerda. O uso recorrente desse intervalo demonstra a predileção de Galvão por sonoridades de tensão e revela uma busca do instrumentista rumo a uma "modernidade" harmônica no instrumento.

Palavras-chave: Música Popular. Violão. Guitarra. Acompanhamento. Lula Galvão.

The Use of the Second Minor Interval by Lula Galvão on Different Typologies of Chords, in Contexts of Accompaniment

Abstract: This article discusses the use of the second minor interval by guitarist Lula Galvão on different chord typologies: major, minor, dominant and half-diminished, in contexts of harmonic accompaniment. Such an interval is commonly employed by the musician through a specific left-hand shape. The recurrent use of this interval demonstrates Galvão's predilection for tension sonorities and reveals a search of the musician towards a harmonious "modernity" in the instrument

Keywords: Popular Music. Acoustic Guitar. Electric Guitar. Accompaniment. Lula Galvão.

1. Introdução

O presente trabalho discute um procedimento amplamente utilizado por Lula Galvão em suas práticas musicais: o intervalo de segunda menor sobre variadas tipologias de acordes[1], especialmente em contextos de acompanhamento harmônico. A performance do músico já foi assunto de outros trabalhos acadêmicos, a exemplo de Moriya (2009), Zacharias (2009), Mangueira (2016) e Oliveira (2018), bem como pesquisa própria intitulada *O Violão e a Guitarra de Lula Galvão: Um Estudo Sobre Sua Atuação Musical em Diferentes Formações Instrumentais* (2018).

Lula Galvão é um arranjador e instrumentista (guitarra e violão) ativo no âmbito da música popular brasileira, tendo realizado trabalhos para diversos artistas como Caetano Veloso, Edu Lobo, Guinga, Jacques Morelenbaum, Joyce, Rosa Passos, entre outros. O músico transita em um campo fortemente vinculado à bossa-nova e a práticas jazzísticas.

Galvão afirma que, ainda jovem, tinha um irmão "…que vivia comprando discos de jazz e de música brasileira. Começou aí para mim esse interesse de me expressar dentro da música brasileira, mas com a liberdade do Jazz." (GALVÃO *apud* GALILEA, 2012: 317). O músico afirma possuir "[...] essa marca jazzística", que procura "direcionar para algo brasileiro" (GALVÃO *apud* BASBAUM, 2001: 70), admitindo seguir na mesma direção do guitarrista Hélio Delmiro, como ele próprio diz: "[…] de certa forma (Delmiro) fazia aquilo que eu queria fazer, a música brasileira com improvisação e tudo."[2] (GALVÃO *apud* GALILEA, 2012: 317)

Esses depoimentos registram um recorrente dilema do músico brasileiro apontado por Acácio Piedade (2005), que consiste na vontade "antropofágica" de absorver as conquistas do jazz e ao mesmo tempo a necessidade de frear essa influência, a fim de não perder as "feições" musicais mais brasileiras. A expansão harmônica disseminada pela bossa-nova foi incorporada por importantes compositores e instrumentistas da geração seguinte, além do fato de que muitos artistas vieram firmar seus nomes num cenário jazzístico internacional, o que abria novas perspectivas e ampliava o interesse de muitos de nossos músicos por esse tipo de repertório.

Nesse contexto cabe mencionar também a importância da *jazz theory* (teoria ou metodologia de aprendizagem do jazz) para a formação de muitos instrumentistas brasileiros, principalmente a partir da década de 1970. Côrtes (2012: 1-2) destaca a relevância da *Berklee School of Music* (atualmente intitulada *Berklee College of Music*) numa época que o ensino de música popular através de escolas encontrava-se em estágio embrionário no Brasil. Galvão afirma ter estudado através de várias publicações de didática jazzística e destaca o livro *Chord Chemistry* (um livro sobre acordes) do guitarrista Ted Greene (1971):

> (...) é um livro que eu considero ser para a vida toda. Claro que lá tem alguns acordes com "pulos" impossíveis, mas fora isso, é um livro que é sempre bom dar uma olhadinha. Com ele aprendi também a pesquisar minhas próprias inversões. (GALVÃO *apud* GOMES, 2006: 16)

Uma das principais características da abordagem instrumental de Lula Galvão é o rico vocabulário harmônico que emprega ao instrumento, uma vez que o músico usualmente se vale de aberturas de acordes e procedimentos harmônicos complexos e até inusitados. Nesse sentido nota-se a importância dos materiais didáticos de ensino jazzístico (tal como o livro de Greene) em sua formação, bem como os discos que ouviu em casa ainda garoto, enriquecendo sua busca por um tipo de sonoridade que não só privilegia a exploração de tensões nos acordes, mas contribui para ampliar ainda mais as formas de sua ocorrência em

diferentes disposições de notas ou *voicings*. Isso colabora para expandir ainda mais a sonoridade já sofisticada da harmonia popularizada pela bossa-nova, no contexto da canção brasileira das últimas décadas.

2. Algumas Considerações

Neste trabalho desfiamos a maneira como o músico Lula Galvão aborda o intervalo de segunda menor sobre diferentes tipos de acordes, especialmente através de uma fôrma específica de mão esquerda (no caso de músicos destros).

Os exemplos foram destacados de gravações em que o instrumentista figura em formações instrumentais distintas: duo de violões (CHEIO DE DEDOS, 1996), trio acompanhando uma vocalista (A ILHA, 2002), quarteto acompanhando um vocalista (PAR CONSTANTE, 1999) e sexteto acompanhando uma vocalista (MEMÓRIA DA PELE, 2003). Assim, as transcrições em partitura contemplam as linhas executadas por outros músicos, ainda que o foco da discussão esteja especificamente em um elemento da performance de Galvão, o que contribui para uma análise mais efetiva especialmente ao se considerar a relação que há entre as diferentes partes executadas em cada arranjo. Note que as partes de violão/guitarra e contrabaixo estão notadas de modo a soar oitava abaixo.

Foi utilizado, em um momento específico das análises, visando a correspondência com outro exemplo semelhante, um procedimento analítico de comparação entre objetos, assemelhado ao uso no modelo proposto por Tagg (2003). Para o autor, o caráter inerentemente não verbal do discurso musical é a principal razão para fazer uso desse recurso:

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

3. Discussão

O emprego do intervalo de segunda menor por Lula Galvão ocorre especialmente através de uma fôrma específica de mão esquerda, na formação de diferentes tipos de acordes. Sobre a característica do uso dessa fôrma, Galvão afirma, em entrevista a Nelson Faria, que ela: "...pode ser o dominante alterado, o dominante sem alteração, o menor, o meio diminuto...". Nelson Faria, em meio a essa declaração, acrescenta: "o maior". Lula confirma: "exatamente..." (GALVÃO *apud* FARIA, 2017). A depender da nota fundamental (executada

ou não), o acorde pode assumir diferentes tipologias. A figura abaixo ilustra a fôrma desse acorde em relação ao braço do instrumento (lembrando que pode ser transposto para outras regiões):

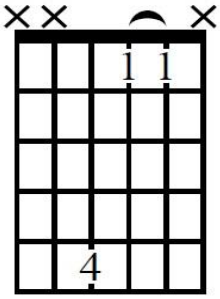
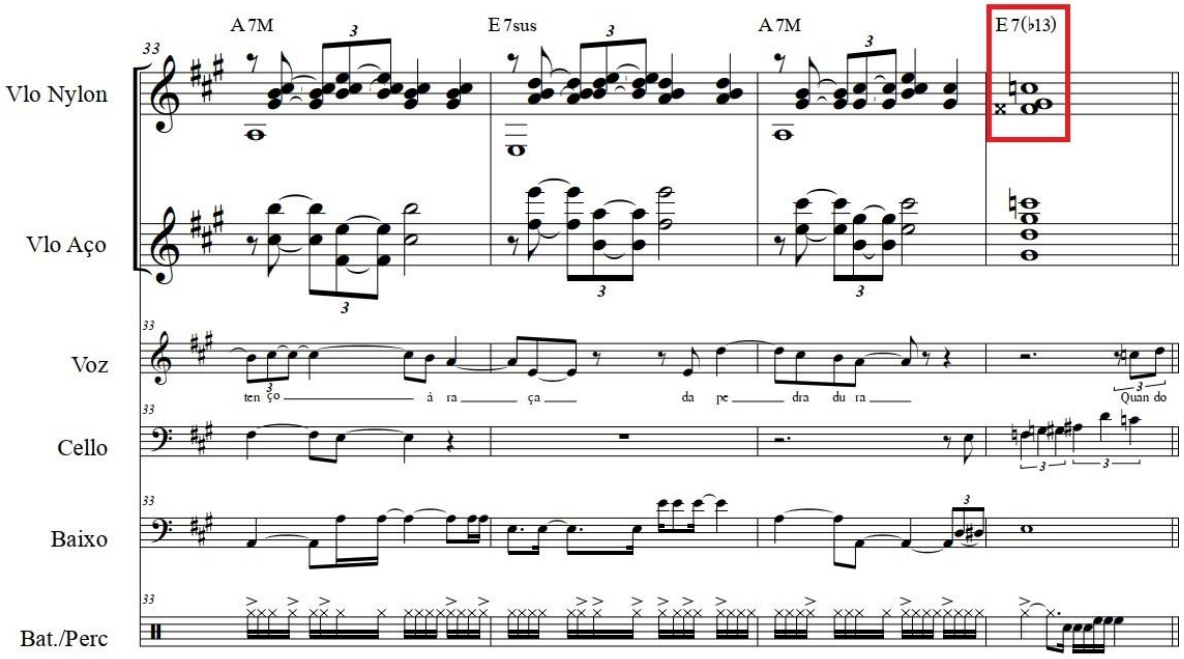


Figura 1: fôrma do acorde comumente executado por Lula Galvão, com intervalo de segunda menor

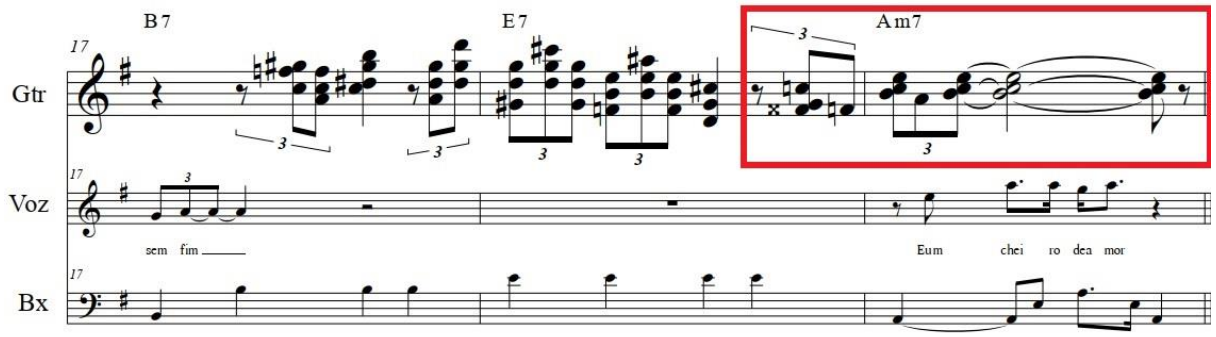
Observa-se que esse desenho de acorde ocorre sobre as cordas 2, 3 e 4 e que além do intervalo de segunda menor formada entre as cordas 3 e 4, há um intervalo de 3ª maior entre as cordas 2 e 3. Nota-se também que o uso dessa posição ocorre geralmente com a digitação exposta na figura 1.

Nos trechos seguintes se observará o emprego da segunda menor sobre as diferentes tipologias mencionadas (dominante alterado[3], menor, dominante sem alteração[4], maior e meio diminuto, nessa ordem), com ou sem o emprego da fundamental pelo músico (em alguns casos esta já está sendo executada por outro membro do grupo).



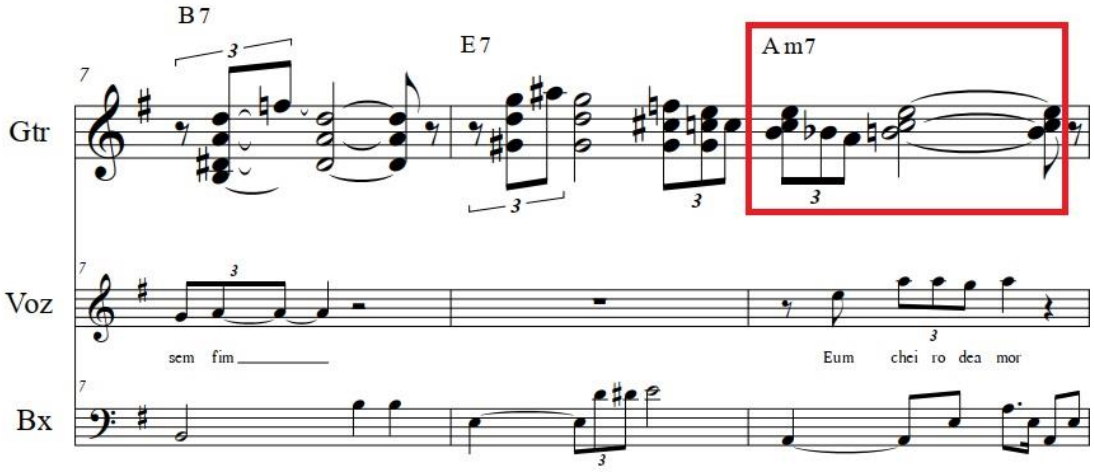
Exemplo 1: *Memória da Pele* (c. 33 – 36)

No caso de sua aplicação em acordes dominantes alterados obtêm-se, além da terça maior, as tensões #9 e b13. No trecho em vermelho do exemplo 1, o guitarrista utiliza o acorde de maneira a sustentar todas as suas vozes, no entanto, também é bastante corriqueiro o emprego de contracantos quando do uso desta abertura:



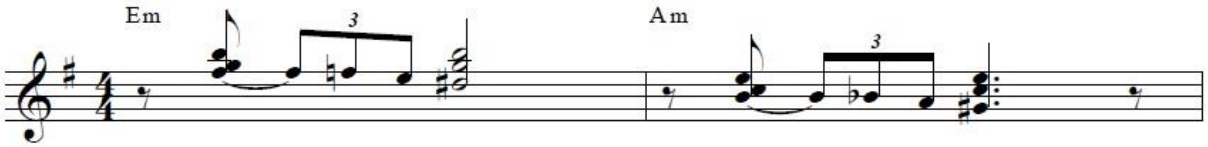
Exemplo 2a: *A Ilha* (04':03" – 04':13")

No exemplo 2a Lula explora, em ambas as aplicações sobre E7 e Am7, o mesmo contracanto através de mecanismos de mão esquerda similares. Em E7, a voz mais grave descende da tensão #9 para b9, e em Am7 da 9ª maior para a fundamental, para depois retornar à 9ª maior.



Exemplo 2b: *A Ilha* (00':38" – 00':48")

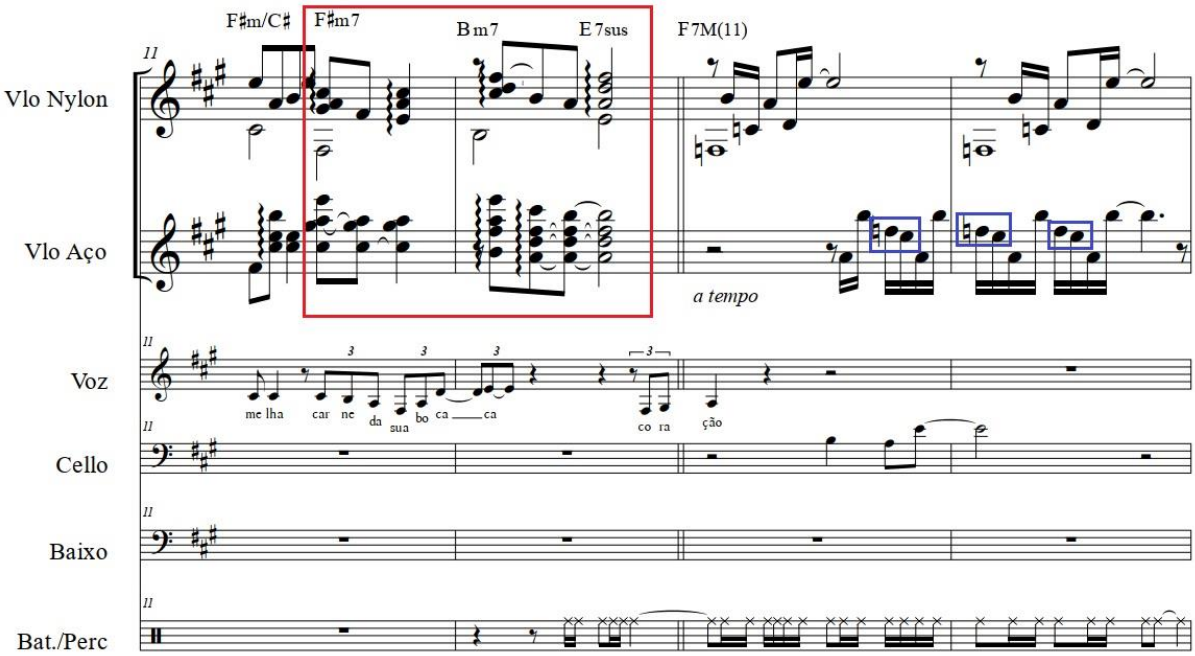
Nessa outra passagem de *A Ilha* (Djavan) o músico opera um contraponto semelhante ao anterior, porém descendo cromaticamente da 9ª maior até a fundamental para depois regressar à 9ª maior, em Am7. O trecho destacado se assemelha a uma parte da introdução que o guitarrista Barney Kessel executa em *Cry Me a River* (Arthur Hamilton), na qual realiza um procedimento contrapontístico similar com essa mesma abertura de acorde:



Exemplo 2c: parte da introdução executada por Barney Kessel em *Cry Me a River* (00':00" – 00':08")

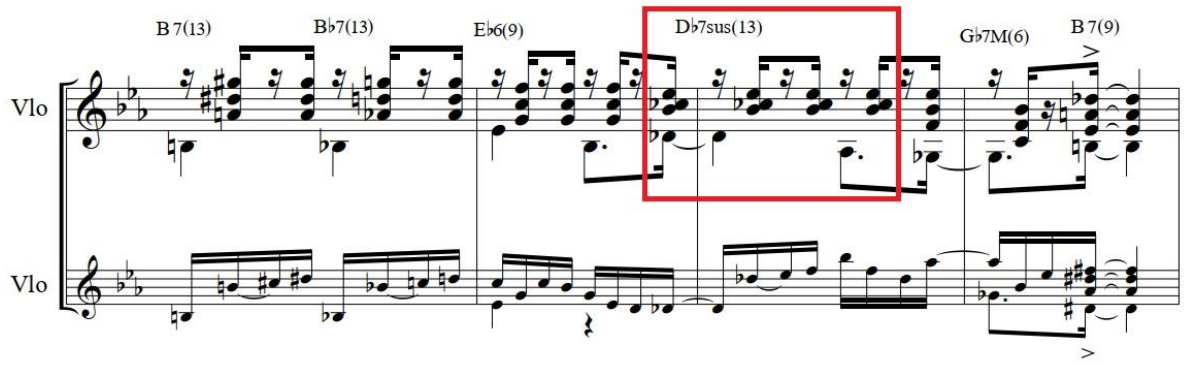
Essa gravação faz parte do emblemático disco *Julie Is Her Name* (1955), de Julie London, um trabalho de referência para músicos brasileiros da época da bossa-nova, conforme afirma Cazes (1998).[5]

A influência estética da guitarra jazzística é nítida nas práticas de guitarristas brasileiros de várias gerações, entre eles Olmir Stocker (também conhecido como "Alemão"), Hélio Delmiro, além do próprio Lula. Este afirma ter ouvido Wes Montgomery, Joe Pass, George Benson, entre outros, além de citar Bill Evans como o músico desse universo que mais ouviu. (GALVÃO, 2017) Em relação à incorporação, por Lula Galvão, de elementos utilizados pelos músicos americanos citados, nota-se o emprego da técnica de *comping*[6] (nos exemplos 2a, 2b e, logo adiante, no exemplo 5) e o timbre adotado à guitarra elétrica: este marcado por poucos efeitos, normalmente apenas *reverb*, com a utilização somente do captador do lado braço do instrumento, que produz um som mais grave/encorpado característico do universo da guitarra jazzística tradicional.



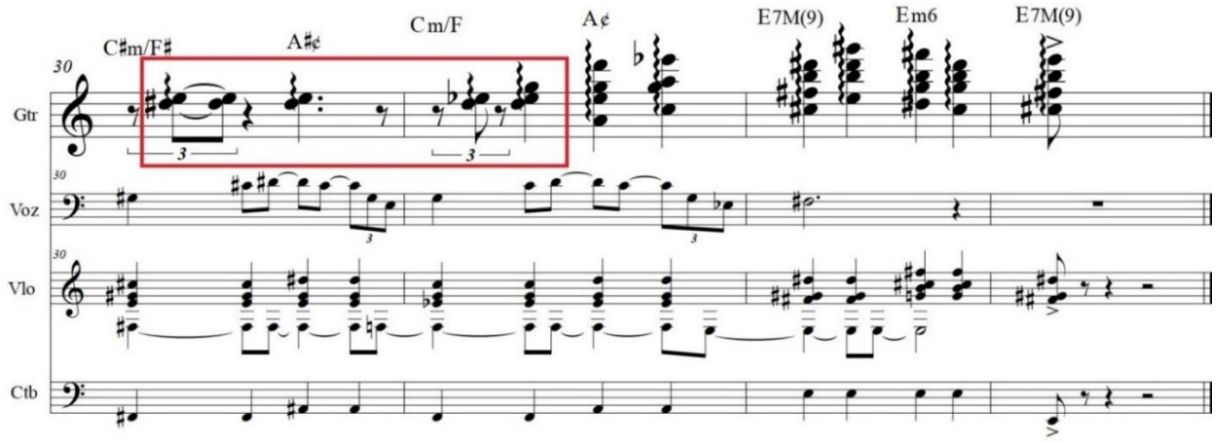
Exemplo 3: *Memória da Pele* (c. 11 – 14)

No exemplo 3, o trecho em vermelho corresponde ao emprego dessa abertura em acordes menores (linha do violão de *nylon*), além de constar também variações do contracanto regularmente empregado: em F#m7 e Bm7 da 9ª maior à 7ª menor, sendo que em ambos o contracanto é utilizado de modo diatônico. Os grifos em azul condizem com a aplicação do intervalo de segunda menor em um acorde maior (entre a 7ª maior e a fundamental), porém, em uma fôrma diferente do corriqueiramente executado por Galvão (figura 1).



Exemplo 4: *Cheio de Dedos* (00':22" – 00':26")

Acima, o uso da fôrma recorrente ocorre sobre um dominante sem alteração (modo *mixolídio*) resultando em um acorde *sus*, já que não possui a terça. Embora tal abertura não possua a 4ª justa, interpretamo-la como *sus* (em detrimento da tipologia menor com 11ª) devido ao contexto harmônico que esse acorde se insere e em virtude da fôrma se assemelhar a um tradicional (muito utilizado por violonistas/guitarristas) desenho da tipologia *sus* (pestana sobre as 1ª, 2ª, 3ª, 4ª e 5ª cordas). Em acordes dessa natureza, a aplicação dessa fôrma (destacada no exemplo 4) faz com que as vozes sejam, além da 7ª menor[7], somente tensões: 9ª maior e 13ª maior.



Exemplo 5: *Par Constante* (03':10" – 03':15")

Por fim, no exemplo 5, observa-se o uso das segundas menores em acordes tipo *sus*, F#7sus e F7sus, que também podem ser grafados como C#m/F# e Cm/F, respectivamente (cifra aqui adotada por reproduzir a fonte consultada), e também no acorde meio diminuto (A#ø). Nessa tipologia (meio diminuto), a segunda menor aplicada abarca a 5ª diminuta e a 11ª do acorde.

Considerações Finais

As práticas harmônicas de Galvão se baseiam na ampla exploração de tensões, nos vários contextos musicais analisados. O músico atua num círculo artístico em cuja produção prepondera a harmonia sofisticada, a gramaticalidade dissonante, por ter esse elemento uma série de conotações que adquiriram prestígio e se projetam como um valioso capital estético. O emprego do intervalo de segunda menor em diferentes tipos de acordes é um reflexo dessa preferência por um tipo específico de sonoridade, mas também revela um posicionamento expansivo do músico. A afinação em quartas típica do violão não favorece muito a execução de intervalos de segunda menor em meio a acordes, mas facilita as aberturas com intervalos de terças, quartas e quintas. Essas mesmas segundas são facilmente executadas ao piano, e sua predileção pelo intervalo talvez reflita o fascínio exercido pela música do pianista Bill Evans, mas não percamos de vista que as segundas (sempre envolvendo fortes tensões) eram uma marca registrada do também pianista e compositor Thelonious Monk, um dos pais do *bebop*. Lula Galvão, guitarrista, busca assim encontrar soluções mais raras, rumo a uma "modernidade" harmônica ainda mais contundente ao instrumento, um passo adiante da sonoridade harmônica já consagrada do violão de João Gilberto e seus seguidores. Cabe mencionar que a exploração do intervalo de segunda menor em meio a acordes também se verifica nos trabalhos dos violonistas Toninho Horta e Guinga, dois expoentes do violão brasileiro pós bossa-nova.

É relevante salientar que o nicho em que Lula Galvão atua propicia uma maior liberdade, para que ele possa harmonizar (e eventualmente improvisar) de acordo com sua perspectiva pessoal. Nesse ambiente, muitas vezes se espera que o instrumentista imprima seu caráter criativo, de originalidade na performance. Se o intervalo de segunda menor pode ser indesejado em contextos harmônicos tradicionais, de gramática consonante, no meio musical em que Galvão atua ele não só pode ser adotado, como é bem aceito e possivelmente até almejado. Sua carreira tem dado sinais de que recursos como esses continuam valiosos a uma ainda expressiva faixa de repertório da música popular brasileira.

Referências

A ILHA: Djavan (compositor). Lula Galvão (intérprete, guitarra). Rosa Passos (intéprete, voz). Rio de Janeiro: Velas, 2002. CD

BASBAUM, Sérgio. *Lula Galvão – Os Passos De Um Mestre*. Revista Guitar Player; n. 64, p. 66 – 70, 2001.

CAZES, Henrique. *Choro: Do Quintal Ao Municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998. 2ª ed.

CHEIO DE DEDOS: Guinga (compositor, violão). Lula Galvão (intérprete, violão). Rio de Janeiro: Velas, 1996. CD.

CÔRTEZ, Almir. *Improvisando em Música Popular - Um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a "música instrumental" brasileira.* Campinas, 2012. 285 p. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2012.

FARIA, Nelson. *Um Café Lá em Casa com Lula Galvão e Nelson Faria*. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FJ5ymP3ocm4> Acesso em: 12 Jun. 2018.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Teoria da Harmonia na Música Popular: Uma Definição das Relações de Combinação Entre os Acordes na Harmonia Tonal*. São Paulo, 1995. 174 p. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo. 1995.

GALILEA, Carlos. *Violão Ibérico*. Rio de Janeiro: Trem Mineiro, 2012.

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

GOMES, Vinícius. *Lula Galvão: Um expoente do violão brasileiro moderno*. Revista Violão Pro; n. 2, p. 16 - 18, 2006.

GREENE, Ted. *Chord Chemistry*. Miami, Florida: Warner Bross Publications, 1971.

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

LONDON, Julie. *Julie is Her Name.* Liberty Records, 1955. LP.

MANGUEIRA, Bruno. Estudo sobre o uso das escalas dominante diminuta, alterada e lócrio 9M, a partir do solo improvisado de Lula Galvão em "Candeias". In: CONGRESSO DA ABRAPEM, 4. 2016, Campinas. *Anais do evento*. Campinas, Instituto de Artes (Unicamp), 2016. 55-65.

MEMÓRIA DA PELE: João Bosco (compositor); Waly Salomão (compositor). Lula Galvão (intérprete, violões); Rosa Passos (intérprete, voz). *Songbook João Bosco – vol. 1*. Rio de Janeiro: Lumiar Discos, 2003. CD.

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

NEGROMONTE, Bruno. *Roberto Menescal – Entrevista Exclusiva*. 2014. Disponível em: <https://musicariabrasil.blogspot.com.br/2014/09/roberto-menescal-entrevistaexclusiva.html> Acesso em: 17 Jan. 2017.

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

PAR CONSTANTE: Guinga (compositor, violão). Lula Galvão (intérprete, guitarra) Rio de Janeiro: Velas, 1999. CD.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. *Opus*, Porto Alegre, ANPPOM/Ed. da UNICAMP, v. 11, n.1, p. 113-123, 2005.

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

TAGG, Philip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 14, n. 23, p. 5-42, 2003.
ZACHARIAS, Daniel Gutilla. *O Estilo Interpretativo de Lula Galvão: novos horizontes do violão na música popular brasileira*. Campinas, 2009. 27p. Relatório final de atividades de Iniciação Científica do PIBIC/CNPq. Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2009

Notas

[1] O termo se refere à natureza dos acordes, à sua característica estrutural. Nesse sentido, a grosso modo, as tipologias são: X7M, Xm, X7, Xm7(b5) ou Xø e Xº.
[2] Ao se referir à improvisação, neste caso, Lula Galvão faz uma clara referência à improvisação ligada ao *jazz*, que Hélio Delmiro absorveu em suas práticas musicais. Segundo Côrtez (2012: 2), muitas vezes "...confunde-se o estudo da improvisação com o aprendizado dos elementos musicais que se tornaram representativos do *jazz*." A razão de se associar a improvisação majoritariamente ao *jazz*, justifica-se, dentre outros motivos, por haver um amplo repertório de práticas consolidadas mundialmente ligadas a esse gênero, tal como afirma Piedade (2005: 199, 200). Além disso, atenta-se para a ampla disseminação de métodos da *jazz theory* (teoria ou metodologia de aprendizagem jazzística).
[3] Refere-se ao sétimo grau do campo harmônico menor melódico, cujo modo se intitula alterado ou superlócrio e configura um acorde dominante com alterações na 5ª e na 9ª: X7(b5 ou #11) (#5 ou b13) (b9) (#9).
[4] Refere-se ao quinto grau do campo harmônico maior, cujo modo se intitula mixolídio e configura um acorde dominante sem alterações: X7(9)(13).
[5] Roberto Menescal relata que: "Realmente foi um susto quando ouvimos esse disco, pois sempre escutávamos as cantoras normalmente acompanhadas por Orquestra e como gravava-se nesta época em um ou dois canais de gravação, não ouvíamos os acordes de guitarra. Quando chegou esse disco somente com um baixo e uma guitarra, o mundo clareou p'ra gente..." (MENESCAL *apud* NEGROMONTE, 2014)
[6] A expressão *comping* deriva de dois termos: acompanhar (*accompanying*) e complementar (*complementing*). O significado de *comping* está nos "...acordes, ritmos e contracantos que um pianista (ou organista), guitarrista (…) utiliza para oferecer suporte a um improviso ou linha melódica de um músico jazzista. É também a ação de acompanhar, e a parte (de harmonia de apoio) executada pela mão esquerda do pianista." (HUGHES, 2002: 5) (Tradução Nossa) Original: "…chords, rhythms, and countermelodies that keyboard players (piano or organ), guitar players (…) use to support a jazz musician's improvised solo or melody lines. It is also the action of accompanying, and the left-hand part of a solo pianist."
[7] "No âmbito da presente concepção da Harmonia Tonal em uso na música popular, destacamos que: adotamos a "tétrade" como o acorde básico. A "tétrade", é a unidade acordal mínima que fundamenta a razão teórica que aqui se expõe. Este acorde de quatro sons – daí o termo "tétrade" – é conseguido pela superposição de mais um intervalo de terça a "tríade". Em nosso contexto, a sétima (quarta nota resultante da operação de superposição de terças) deixa de ser entendida como uma dissonância adicionada ao acorde, e passa a ser interpretada como uma nota constitutiva e tão própria ao acorde quanto o é a Fundamental, a terça e a quinta." (FREITAS, 1995: 14)