VINÍCIUS JOSÉ SPEDALETTI GOMES

HÉLIO DELMIRO - COMPOSIÇÕES PARA VIOLÃO SOLO

SÃO PAULO
2012

VINÍCIUS JOSÉ SPEDALETTI GOMES

HÉLIO DELMIRO - COMPOSIÇÕES PARA VIOLÃO SOLO

Dissertação de Mestrado apresentada
ao Programa de Pós Graduação em
Música da Escola de Comunicação e
Artes da Universidade de São Paulo,
como exigência para obtenção do
Título de Mestre em Musicologia sob a
orientação do Prof. Eduardo Seincman

Versão Corrigida

SÃO PAULO
2012

Resumo

O trabalho consiste na transcrição das peças para violão solo de Hélio Delmiro e breve análise de suas técnicas composicionais e interpretativas, do ponto de vista estético, ritmico, harmônico e melódico, buscando maior compreensão sobre seu estilo como compositor e violonista.

Abstract

This work approaches Hélio Delmiro's style as a composer and guitarist through the transcription of his solo guitar works and brief analysis of his compositional and interpretative techniques, from the aesthetic, rhythmic, harmonic and melodic point of view

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1. HÉLIO DELMIRO, COMPOSITOR LIMÍTROFE: VIOLÃO BRASILEIRO, CLÁSSICO E JAZZÍSTICO	5
CAPÍTULO 2- ASPECTOS TÉCNICO - COMPOSICIONAIS.....	20
2.1 SOBRE AS PARTITURAS.....	21
2.2. VALSA.....	22
2.3. CHORO.....	42
2.4. SAMBA.....	56
2.5. ESTUDOS.....	66
CAPÍTULO 3 - TRANSCRIÇÕES.....	75
3.1. CARROUSSEL	76
3.2. CHAMA	80
3.3. DAS CORDAS	85
3.4. EMOTIVA NO 1	89
3.5. EMOTIVA NO 3	92
3.6. EMOTIVA NO 4	98
3.7. ÍNTIMA	105
3.8. LÁGRIMA AZUL	109
3.9. MARCENEIRO PAULO.....	112
3.10. PRO BADEN	116
3.11. RIO DOCE	122
3.12. SERÔDIA.....	129
4. BIBLIOGRAFIA	136

**CAPÍTULO 1. HÉLIO DELMIRO, COMPOSITOR LIMÍTROFE:
VIOLÃO BRASILEIRO, CLÁSSICO E JAZZÍSTICO**

As peças para violão de Hélio Delmiro (1947) permanecem ofuscadas por seu trabalho como músico acompanhador e guitarrista jazzista. Elas existem apenas em registros fonográficos (ainda assim, não em sua totalidade), realizados pelo próprio autor em discos atualmente fora de catálogo. Soma-se a isso a despreocupação do próprio compositor em escrever e editar suas peças.

As composições presentes na discografia de Delmiro (e foco deste trabalho) podem ser divididas em choros, valsas, sambas e estudos para violão. A ausência de partituras nos levou a transcrever as peças em questão, levando assim a um aprofundamento em relação a aspectos interpretativos do compositor-instrumentista, além dos desafios inerentes ao processo de transcrição.

A produção de Hélio Delmiro no campo da improvisação foi objeto de estudo da dissertação de mestrado *Concepções Estilísticas de Hélio Delmiro: Violão e guitarra na musica instrumental brasileira*, realizado por Bruno Manguiera (UNICAMP, 2006). Em seu trabalho, o autor foca-se nos procedimentos rítmicos, melódicos e harmônicos recorrentes (portanto característicos) em improvisos jazzísticos selecionados da discografia de Delmiro. Manguiera dedica apenas alguns parágrafos ao trabalho violonístico do artista:

Hélio revela-se não só um exímio solista, mas também um importante compositor do instrumento. Quase todas as suas gravações ao violão solo são registros de peças suas, em sua maioria valsas, choros e sambas, nos quais se pode observar o intérprete Hélio Delmiro fora do contexto da improvisação. São composições que transitam entre o popular e o clássico, muitas delas de caráter polifônico.

Hélio segue a 'escola' de Baden Powell, compositor e violonista virtuoso que explorou componentes rítmico-melódicos e inflexões característicos da música brasileira e desenvolveu uma abordagem peculiar para a execução simultânea de melodia e harmonia em seu instrumento ("*chord melody*"), influenciando gerações, direta ou indiretamente. A obra de Baden também apresenta elementos do jazz, porém em certos momentos e de maneira mais discreta, não chegando a assumir abertamente este ambiente, como

acontece na carreira de Hélio Delmiro, notadamente pelo aspecto do improviso melódico. (MANGUEIRA, 2006: 26)

Delmiro nunca escondeu sua admiração por Baden Powell (1937-2000), tendo-o com principal referência violonística, como em depoimento a Rui Castro, no livro *A Onda que se ergueu no mar*:

...pegava um disco do Baden Powell, por exemplo, e ficava comparando. Aí, eu tirava uma ou outra coisa do Baden – podia ser um outro, mas quem me atraía, mesmo, era o Baden, né? Pra que? Para eu avaliar, tecnicamente, como eu estava, porque eu estudava técnica sozinho e não sabia, não tinha orientação, (CASTRO, 2001: 29)

Mangueira menciona Baden Powell como fundador de uma "escola". O próprio Baden, porém, falava com clareza sobre suas principais fontes de inspiração: Dilermando Reis e Garoto, além de Meira, seu professor.

É importante esclarecer que tanto a música de Baden quanto a de Delmiro possuem forte identidade pessoal. Neste trabalho, buscamos investigar o que constitui esta identidade no caso de Hélio Delmiro. Lidamos com o universo de relações entre a produção para violão de Delmiro e os demais campos em que o compositor atua (musico acompanhador, jazzista, etc), bem como a relação de sua obra com a de outros compositores. Para tal, iniciamos com um breve apanhado histórico de sua trajetória.

Hélio Delmiro iniciou seus estudos ao violão com o irmão mais velho, Carlos Delmiro, que era professor particular do instrumento. Em casa teve os primeiros contatos com a improvisação, praticando-a com outros alunos de seu irmão. Hélio, nascido em 1947, lembra-se que o repertório que estudava na época incluía as canções *Garota de Ipanema* e *Corcovado* (MANGUEIRA, 2006). Considerando que *Garota* estreou publicamente em 1962 (CASTRO, 1990), deduz-se que Delmiro iniciou seus estudos na adolescência, por volta dos 15 anos de idade.

As datas referentes a esta fase de Delmiro são imprecisas no material consultado, provavelmente porque o próprio músico não lembra com clareza em que idade começou a trabalhar em bailes. Mangueira afirma ter sido em 1961, porém acreditamos que tenha sido no mínimo um ano mais tarde. De qualquer maneira, a informação de que Delmiro trabalhou em bailes é bastante significativa, pois indica uma primeira semelhança entre o início de sua carreira e a de Baden Powell.

Dominique Dreyfus, em *O Violão Vadio de Baden Powell*, fala sobre a relação do violonista com o jazz e os bailes. Dreyfus destaca que Baden possuía o hábito de escutar o programa de um saxofonista alemão (cujo nome não é especificado) tocando jazz na rádio Tupi, além de relatar o ambiente em que o músico vivia em sua adolescência (início da década de 50, considerando seu nascimento em 1937):

Além de corresponder a seu gosto pessoal (*de Baden*) e ao de sua geração, o jazz, com o bebop, o swing, o fox-trot, eram os ritmos preferidos do público nas festinhas e nos pequenos bailes do subúrbio, em Bonsucesso, Pedregulho, Olaria, Benfica..." (DREYFUS, 1999: 32)

Os bailes funcionavam como um laboratório onde os músicos aprendiam a improvisar, familiarizando-se com a linguagem rítmica e harmônica do repertório que executavam. Dez anos depois, no início de carreira de Delmiro, predominavam o samba canção, a bossa nova e o jazz. Os bailes também propiciavam o convívio e a troca de informações entre os músicos.

Baden viveu um momento de alta popularidade do jazz, narrado por Luiz Carlos Antunes, o "Mestre Lula" a Pedro Cardoso¹. Na entrevista, Lula relata que era comum a presença de grandes orquestras de dança nos bailes de formatura do Rio de Janeiro e Niterói. Ele se lembra da "Orquestra do Chiquinho", da "Orquestra de Napoleão Tavares", da "Orquestra Marajoara", de Raimundo Lourenço, e da famosa "Orquestra Tabajara" de Severino Araujo. O repertório da Tabajara incluía arranjos jazzísticos similares aos das big-bands norte-americanas, além de sambas, choros, frevos e até adaptações de ópera, como *Il Trovatore* de Verdi. Lula relata o acontecimento que foi o "duelo" entre a orquestra do americano Tommy Dorsey e a Tabajara na Rádio Tupi, em dezembro de 1951. Parece pouco provável que Baden, que já participara, em 1950, de uma das primeiras transmissões de imagem da Rádio Nacional (DREYFUS, 1999), e Delmiro ficassem alheios a tais acontecimentos.

O fenômeno não ocorria apenas no Rio de Janeiro e São Paulo (onde no final da década de 50 residiam músicos como Johnny Alf). Em seu trabalho, Thaís Nicodemo relata que em Belo Horizonte, no final da década de 1950, Paulo Horta, irmão mais velho do guitarrista Toninho Horta, criou um "clube de jazz" na residência da família, onde os músicos se reuniam após os bailes para "tirar de ouvido" os discos de Frank Sinatra, Stan Kenton, Ella Fitzgerald e Duke Ellington. (NICODEMO, 2009: 12). No intuito de esclarecer o processo de consolidação da bossa nova e do jazz no Brasil, momento vivido por ambos Horta e Delmiro (que nasceu em 1947, sendo Horta um ano mais novo), Nicodemo afirma:

¹ disponível em:
www.traditionaljazzband.uol.com.br/revistamensaldojazz/revistadojazz_ed68_mai_2011.pdf

Em meados dos anos 1950, prevalecia nas emissoras de rádio brasileiras uma programação popularizada, direcionada às massas, representada por sambas-canções, tangos e boleros de conteúdo melodramático, nas vozes de intérpretes como Orlando Silva, Ângela Maria e Nelson Gonçalves. Com a ascensão da classe média no período pós-guerra, intensificada pela política industrializante do governo de Juscelino Kubitschek, houve uma segmentação no mercado de consumidores e no mercado fonográfico (ZAN, 2001), figurada por um repertório de sambas-canções, influenciado pelo jazz norte-americano, pela música erudita e pela boemia intelectualizada da zona sul carioca. (NICODEMO, 2009: 13)

Nicodemo cita, em seguida, o filósofo Lorenzo Mammi:

A nova música deve muito pouco ao samba do morro, muito mais, eventualmente, às lojas de discos importados que distribuíam Stan Kenton e Frank Sinatra. Sua postura em relação às influências internacionais é mais livre e solta, porque suas raízes sociais são mais claras e sua posição mais definida. Bossa nova é classe média, carioca. Ela sugere a idéia de uma vida sofisticada sem ser aristocrática, de um conforto que não se identifica com o poder. Nisto está sua novidade e sua força. (MAMMI, 1992)

Notamos, portanto, que Hélio Delmiro cresceu num ambiente onde não só a economia do país passava por mudanças, mas também aumentava o fluxo de entrada de produtos culturais norte-americanos. Acreditamos que esses fatores tenham criado um ambiente decisivo no desenvolvimento da faceta de guitarrista-jazzista do músico. Compreender esse background é extremamente relevante para a análise das composições de Delmiro para violão.

Até aqui discorreremos sobre os caminhos percorridos por Delmiro na formação de sua personalidade musical: a iniciação através de seu irmão, a influência de Baden, e o ambiente musical e sócio-econômico dos primeiros trabalhos. Há porém, outros enfoques possíveis para a relação entre Delmiro e Baden Powell. Talvez a atitude de Baden de se aproximar do jazz tenha exercido mais influência sobre Hélio Delmiro do que sua maneira de abordar o estilo em si. Delmiro cita, por diversas vezes, como sua referência jazzística inicial, o guitarrista norte-americano Wes Montgomery:

...ele era americano, mas ele tinha uma linguagem muito “latina” – aí, eu entendi porque é que o (Roberto) Menescal achou que o que eu tocava parecia um pouco com ele: por causa desse lado latino, né? A forma de tocar, a articulação. Mas o tocar, em si... aí eu falei: “Pô, é impossível tocar como esse cara.” Ninguém toca, ninguém tocou, ninguém jamais tocará como Wes Montgomery. Foi o maior músico do planeta. (Depoimento de Delmiro em MANGUEIRA, 2006: 12-13)

Wes Montgomery (1925 - 1968) é uma grande referência para os guitarristas de jazz. Começou a tocar relativamente tarde, aos dezenove anos de idade, e nunca estudou teoria musical, baseando seu aprendizado na oralidade e na experiência prática. Autodidata, ficou conhecido em sua cidade natal, Indianapolis (EUA), por sua capacidade de reproduzir nota a nota os improvisos de Charlie Christian, um dos primeiros guitarristas a incorporar a linguagem improvisacional dos instrumentos de sopro à guitarra, e considerado um dos precursores do bebop. Montgomery possuía uma técnica de mão direita peculiar, utilizando exclusivamente o toque lateral de polegar (espantosamente em duas direções, "para cima" e "para baixo") ao invés de palhetas. Oportunamente, nos aprofundaremos nos diversos paralelos e irradiações possíveis entre Montgomery e Delmiro.

Quanto a Baden, acreditamos que sua influência musical se manifeste de fato nas composições para violão de Hélio Delmiro. Através da intimidade com as gravações de Baden, Delmiro teve contato com o universo deste, evocando o choro, valsas e peças do repertório erudito, bem como o repertório de compositores brasileiros, como João Pernambuco e Dilermando Reis. É interessante, portanto, conhecer um pouco mais sobre a trajetória de Baden Powell.

Baden iniciou seus estudos de violão aos sete anos de idade, e ao contrário de tantos outros músicos, de maneira já bastante focada. Foi direto tomar aulas com Meira, que além de violonista atuante (fazia parte do regional de Benedito Lacerda, contratado pela Rádio Tupi), era bastante conhecido como professor (violonistas como Raphael Rabello e Mauricio Carrilho também foram seus alunos). Além disso, a casa de Meira era ponto de encontro dos músicos de choro.

Sobre esse período, Dreyfus escreve:

Com Meira, Baden iniciou-se ao violão clássico, aprendendo o repertório dos espanhóis Francisco Tárrega, Fernando Sor, Andrés Segovia, do paraguaio Augustin Barrios, dos brasileiros Pixinguinha, Dilermando Reis e Garoto, as duas influências que Baden nunca deixaria de citar, além de Meira. (DREYFUS, 1999: 21)

Iuri Lana Bittar dedica um artigo às atividades didáticas de Meira, onde entrevista Pedro Menna Barreto, aluno contemporâneo de Baden (por volta de 1947). Barreto revela que na época o professor adotava o *Gran método completo para la guitarra Aguado - Sinopoli*, com o qual é possível que Baden também tenha iniciado seus estudos técnicos e de leitura.

Sobre a dinâmica das aulas, Mauricio Carrilho afirma:

As aulas eram divididas em duas partes. Na primeira, a gente usava um método escrito em espanhol: “La escuela de la guitarra...”, ou alguma coisa assim. Nele a gente treinava leitura melódica, rítmica e algumas peças simples. De vez em quando o Meira apresentava alguma coisa de Bach, Tárrega e Sor. Quando chegava oito horas os livros eram fechados, as estantes guardadas e começava o treinamento mais importante que um músico pode ter na vida: tocar. Ouvir e tocar (...) Gradativamente o acompanhamento ia sendo composto: primeiro os acordes iam sendo encontrados, as modulações entendidas, depois os baixos obrigatórios, a condução das vozes, as levadas rítmicas apropriadas, e por fim, as brincadeiras, as substituições de acordes, as rearmônizações de improviso (...) e assim, de ouvido, aprendi o acompanhamento de centenas de músicas que eu desejasse tocar. (Depoimento de Maurício Carrilho à Myriam Taubkin, 2007: 121, 122)

O método espanhol a que Carrilho se refere é *La escuela de la guitarra*, de Mario Rodrigues Arenas. Outro aluno de Meira, Paulão 7 Cordas, confirma a utilização em aula de repertório de Dionísio Aguado, Antonio Cano, Napoleon Coste, Fernando Sor e Francisco Tárrega.² Os alunos eram incentivados a desenvolver seu conhecimento teórico e sua percepção, estudavam peças para violão solo e praticavam o violão de acompanhamento. Cabia ao próprio aluno decidir o caminho a trilhar com o conhecimento adquirido, como afirma João de Aquino:

Meira deixava a gente ser o que era. Ninguém, ao estudar com Meira, se tornava pastiche dele. Ele sabia valorizar a personalidade do aluno, ele botava a gente para tocar com ele, e aquilo que a gente tinha ele aproveitava. Ele dava aula encima do que a gente exprimia. Essa força do violão do Baden foi ele quem puxou para fora. (DREYFUS, 1999: 21)

Meira colocou Baden em contato com importantes músicos da época:

... ele fazia a mesa redonda, às vezes estavam o Jacob do Bandolim, o Dino do violão, e tudo (...) às vezes o Pixinguinha ia à casa do Meira também. E era assim, uma mesa redonda, quer dizer, não tinha aquele negócio, como tem hoje, de escrever cifra. Era assim: “dá um dó maior aí”. E você tinha que sair acompanhando. Se errasse você não era bom.³

A generosidade de Meira se manifesta também ao levar Baden ao rádio e a shows da velha guarda, proporcionando-lhe contato com a música de João da Baiana, Bide, Benedito Lacerda, Ismael Silva e Donga. Baden teve através do professor diversas ferramentas para desenvolver sua voz pessoal como instrumentista e compositor.

² BITTAR, 2010. Disponível em <http://www.unirio.br/simpom/anais.html>

³ Depoimento de Baden Powell retirado do programa Ensaio da TV Cultura, gravado em 1990. Disponível no site <<http://www.youtube.com/watch?v=Jeo4ncKQ2DE>>

O trabalho de Baden Powell, resultante deste "caldeirão", tornou-se sedutor para um jovem violonista como Hélio Delmiro. Igualar-se às gravações de Baden Powell era ao mesmo tempo uma referência e um desafio:

Eu não estudava com metrônomo. Meu metrônomo era o disco do Baden. Eu botava o disco do Baden, copiava uma coisa dele, em dezesseis rotações – nas “vitrolinhas”, antigamente tinha: “dezesseis rotações”, daí, copiava aquilo lentinho, depois, botava lá em “trinta e três” e tentava “chegar junto”. Enquanto eu não chegasse junto, não estava bom... (Depoimento de Hélio Delmiro, MANGUEIRA. 2006: 8)

Lembremos-nos que apesar da diferença de dez anos de idade, é bastante provável que Delmiro tenha conhecido Baden em pontos de encontro de músicos, como o Beco das Garrafas:

...na rua Duvivier, em Copacabana, numa travessa sem saída que Sérgio Porto batizara anos antes como Beco das Garrafadas. O nome foi rapidamente simplificado para Beco das Garrafas, muito mais nobre, mas continuou se referindo ao irritante hábito dos moradores de seus edifícios de alvejar com garrafas vazias os freqüentadores das boates lá embaixo. (...) Em 1961, de dentro do Beco para fora, essas boates eram, pela ordem, o Little Club, o Baccara, o Bottle's (*sic!*) Bar e o Ma Griffe. Dos quatro, só o Ma Griffe se dedicava primordialmente à prostituição, embora também contivesse um piano que, no passado recente, chegara a estar a cargo de Newton Mendonça. As outras três apresentavam simplesmente a melhor música que se podia ouvir ao sul da baía de Guanabara. Duas delas, o Little Club e o Bottle's (*sic!*), eram dos mesmos proprietários, os italianos Giovanni e Alberico Campana, sempre dispostos a patrocinar jovens talentos, desde que eles mantivessem suas casas cheias.(...) Por volta de 1960, ele [o pianista Sérgio Mendes] começou a comandar as *canjas* de jazz e Bossa Nova nas tardes de domingo no Little Club, que serviram de iniciação para centenas de adolescentes cariocas e muitos músicos amadores. As *canjas* eram um bom negócio para todo mundo. Os garotos entravam de graça e apinhavam o lugar, mas pagavam pelos cuba-libres que consumiam. Os músicos profissionais também tocavam de graça, mas a bebida, nesse caso, era mais ou menos liberada e eles podiam tocar o que realmente gostavam, fora do seu trabalho *quadrado* nas gafieiras, nos conjuntos de dança das boates ou nas orquestras da TV Tupi ou da TV Rio. (...) e o que eles gostavam era de jazz (...) Um verdadeiro *who's who* de grandes músicos passou por aquelas canjas domingueiras (...) [cita entre inúmeros instrumentistas] os guitarristas Durval Ferreirta e Baden Powell (...) o Beco das Garrafas (...) esteve para a Bossa Nova assim como o Minton's Playhouse, o clube da rua 118, no Harlem, em Nova York, esteve para o *be-bop* (*sic!*) no começo dos anos 40. (CASTRO, 1990: 285 - 287)

Talvez incentivado por conversas com Baden Powell, onde este lhe contava sobre seus estudos, Hélio Delmiro procurou o professor Jodacil Damaceno (1929-2010). Damaceno iniciou seus estudos em 1951 (portanto, aos vinte e dois anos de idade) com José Augusto de Freitas, discípulo de Quincas Laranjeiras e Agustin Barrios. Entre 1952 a 1960 estudou com o português radicado no Rio de Janeiro Antonio Rebello. Damaceno recebeu ainda orientações de Monina Távora, Maria Luisa Anido, Narciso Yepes e Oscar Cáceres. Em 1961 foi vencedor do I Concurso Fluminense de Violão, promovido pelo Teatro Municipal de Niterói e jornal Última Hora. Como professor, formou uma série de músicos que hoje desfrutam de prestígio nacional e internacional, tanto na música erudita quanto na música popular. Na década de 60 produziu para a Rádio MEC os programas: “Violão de Ontem e de Hoje” e “Música Instrumental”, onde era recitalista. Em 1967, a pedido de Arminda Villa-Lobos, gravou os prelúdios e Canções de Villa-Lobos.⁴ Encontramos no trabalho de Thomas Cardoso (2006) um exemplo de dinâmica de aulas no período em que o compositor e violonista Guinga foi aluno de Jodacil, ilustrando sua abordagem didática:

Sobre as lições, Damasceno aponta por um lado o domínio técnico do violão e o estudo do mecanismo, ressaltando a importância destes para um violonista, e por outro enfatiza as aulas de apreciação, quando ouviam juntos música de piano, orquestra, violão, lembrando-se com nitidez de uma transcrição realizada para seu aluno da “Pavane pour une infante défunte”, de Maurice Ravel. Portanto, para Jodacil, dois elementos foram fundamentais: o desenvolvimento técnico da mecânica do instrumento, e o contato, nas aulas de apreciação musical, com músicas que fascinavam e abriam as perspectivas musicais e harmônicas de Guinga. (CARDOSO, 2006: 34)

Notemos como o violão popular brasileiro frequentemente se entrelaça ao violão erudito. Jodacil Damaceno foi professor de Hélio Delmiro e Guinga, e estudou

⁴ Disponível em <http://jodacildamaceno.blogspot.com/2006/12/breve-historia.html>.

com Antonio Rebello, que foi também professor dos irmãos Abreu (seus netos) e de Turíbio Santos (violonista concertista e responsável pela edição de peças de João Pernambuco pela Ricordi de São Paulo na década de 70). Rebello foi iniciado ao violão brasileiro por Quincas Laranjeiras e estudou com o uruguaio Isaías Sávio, que também foi professor de Carlos Barbosa Lima e Luis Bonfá, este último tendo se envolvido constantemente com o repertório jazzístico em sua carreira. Acreditamos que as fronteiras entre esses dois "rótulos" (violão popular e erudito) seja bastante flexível, e que ambas as vertentes do instrumento se beneficiam deste diálogo. Guinga discorre sobre o assunto em entrevista a Thomas Cardoso:

Portanto, uma característica própria aos violonistas-compositores é a aproximação que realizam entre música erudita e popular. Na pesquisa anterior, observamos um dado interessante sobre as composições desses músicos: tanto os instrumentistas estudiosos do violão erudito quanto os de formação popular - do samba e do choro - estudam o repertório oriundo dessa tradição. Ora, o fato de violonistas de formação tanto erudita quanto popular estudarem o universo de composições deste grupo de músicos é marcante, e evidencia o elo realizado pela música deste grupo de compositores. Em entrevista com Guinga, este traz-nos uma visão semelhante. Ao enaltecer o violão clássico, descrevendo-o como uma maravilha, fala igualmente do "violão limítrofe, que flutua entre o clássico e o popular, um violão que até hoje ninguém sabe dar nome aos bois direito", citando na sequência os compositores Leo Brouwer, Radamés Gnattali, Paulo Bellinati, Marco Pereira, Toninho Horta, Juarez Moreira, Chiquito Braga e Hélio Delmiro. Sobre esse repertório, afirma-nos ainda que, ao ouvi-lo, sente a presença da rua, questionando a seguir se essa presença, entendida por nós como a presença da música popular, inviabilizaria sua consagração dentro do repertório clássico. Responde-nos: "Não inviabiliza, não, a rua pode entrar dentro da sala de concerto, e a sala de concerto, precisa, carece da rua". (CARDOSO, 2006: 60)

Encontramos na obra de Garoto (1915- 1955) um dos maiores exemplo de entrelaçamento entre violão popular e erudito. O compositor estudou em São Paulo com Attilio Bernardini (1888-1975) que, assim como Meira, aliava a

prática intuitiva ao aprendizado do violão clássico (DELNERI, 2009). Garoto é citado por Baden como uma de suas principais referências. Baden é citado por Delmiro da mesma maneira. Estabelece-se portanto uma conexão entre os três.

Sobre os estudos de Hélio Delmiro, Manguiera escreve:

Hélio desenvolveu um toque violonístico e guitarrístico pessoal. Enquanto a grande maioria dos guitarristas de música popular se utiliza de palhetas, ele toca apenas com as mãos, unindo o apuro técnico obtido através de autores como Abel Carlevaro, Mauro Giuliani, Matteo Carcassi e Emilio Pujol e a liberdade inerente à linguagem improvisacional. Durante seu exercício diário, o músico diz estudar essencialmente técnica, o que, para ele, condiciona um instrumentista a pôr em prática suas idéias musicais. Para ele, “o fator mais importante para inibir a criatividade é a falta de preparo técnico (MANGUEIRA, 2006: 8)

Em depoimentos, Hélio Delmiro fala mais especificamente sobre sua experiência como aluno de Jodacil Damaceno e sobre sua maneira de estudar:

...eu estudei com o professor Jodacil Damasceno muito pouco, mas o suficiente para disciplinar isso, entendeu? Para eu me organizar no estudo, para tornar o estudo objetivo (...) Então, eu dividi meu estudo em compartimentos: escala, arpejos, ligados e, depois, “afins” (risos) (...) que seria o quê? Qualquer coisa que você faça: “tirar” música, trabalhar em cima de uma dificuldade em uma determinada música, criar os próprios exercícios – eu tenho vários... (MANGUEIRA, 2006: 8)

Estudo a técnica, mas não toco o repertório erudito. Criei também uma série de exercícios para suprir deficiências técnicas que sentia, como fortalecer os dedos 3 e 4 da mão esquerda. Sempre desenvolvi meus exercícios de modo a serem úteis tecnicamente além de poderem ser utilizados como clichês, durante uma improvisação, como exercícios de tensão e resolução. Penso em até escrever um livro sobre isso, pois acredito ser uma abordagem nova nos estudos do instrumento. Além disso, sempre estudei métodos como o Carlevaro, e os estudos de Villa Lobos (...) esse é meu dia a dia. (Entrevista com Hélio Delmiro realizada pelo autor deste trabalho para a revista *Violão Pro* No. 5, set. 2006)

Até aqui, traçamos algumas referências musicais de Hélio Delmiro ligadas aos seus instrumentos, o violão e a guitarra. Existem no entanto, depoimentos do compositor que revelam sua preocupação em possuir um conhecimento musical abrangente, para além dos limites do instrumento que se toca, ou do tipo de música que se faz:

Diferentemente do que comumente ocorre na formação de guitarristas de um modo geral, grande parte das referências jazzísticas de Hélio é formada por músicos de outros instrumentos. No campo da improvisação, sua referência são os instrumentistas de sopros: John Coltrane, Charlie Parker, Cannonball Adderley, Miles Davis, Paul Gonçalves, Art Farmer, J. J. Johnson e Frank Rossolino. No do acompanhamento, o arranjador Henry Mancini e os pianistas Bill Evans, Oscar Peterson, Winton Kelly, Cedar Walton, McCoy Tyner e Herbie Hancock. (MANGUEIRA, 2006: 11)

Eu tenho uma influência maior de pianistas e de orquestra do que de violonistas e guitarristas. A minha percepção é assim. Eu não tenho aquele cacoete do guitarrista que toca como guitarrista. Uma vez viajei à Europa com o Júlio Medaglia, e ele me apresentou a alguns músicos. Eu toquei e eles fizeram um comentário. Primeiro disseram que não achariam que outro violonista depois do Baden chamaria a atenção, e foram eles que disseram que não ouvem um violonista tocando, mas sim um pianista em meu som. Foi aí que confirmei uma impressão que já tinha. Acho que isso também é reflexo de não escutar guitarristas. Eu sempre evito manter as harmonias estáticas, criando os acordes "circunstancialmente". O Luis Eça também pensava assim, acho que é por isso que ele dizia que eu era o único violonista que não atrapalhava ele! (Entrevista com Delmiro para a revista *Violão Pro* No. 5, set. 2006)

Ao se referir ao "guitarrista que toca como guitarrista", entendemos que Delmiro critica a utilização excessiva de idiomatismos no instrumento, valorizando procedimentos como a condução de vozes (a que se refere quando diz criar os acordes "circunstancialmente"), em detrimento à utilização de acordes com formatos pré-determinados, desconectados uns dos outros. Essa abordagem lhe permite criar um segmento de sua discografia onde o violão e o piano se "somam", nos discos *Samambaia* (1980, em duo com Cesar Camargo Mariano) e *Symbiosis* (sugestivo título do disco de 1999, com Clare Fischer). Em ambos, há casos de peças concebidas originalmente para violão (*Emotiva No. 4* e *Carrossel*, respectivamente) executadas em versões para duo, demonstrando a relação aberta do compositor com sua obra.

A mentalidade abrangente a que se refere o músico se confirma em suas composições para violão, onde encontramos trechos de caráter contrapontístico, somados a interpretações que evidenciam a polifonia das peças, aproximando-as

do universo do violão clássico.

Hélio Delmiro expressa plenamente nas peças para violão, sua personalidade como compositor. Estas revelam em Delmiro o que Guinga denomina como "violão limítrofe, que flutua entre o clássico e o popular" (CARDOSO, 2006). Não devemos esquecer que Delmiro foi um dos violonistas-guitarristas mais requisitados e atuantes na música popular brasileira, em shows e gravações das décadas de 70 a 90, período em que gravou mais de duzentos discos com artistas como Elis Regina, Milton Nascimento, Sarah Vaughan e Clara Nunes. A exposição a que foi submetido tornou-o uma das referências para gerações posteriores.

CAPÍTULO 2- ASPECTOS TÉCNICO - COMPOSICIONAIS

2.1 Sobre as partituras

A motivação para este trabalho partiu da constatação de que as partituras das peças de Hélio Delmiro eram praticamente inexistentes, exceto pela publicação do arranjo de Marco Pereira para Emotiva No 1 em seu livro *Valsas Brasileiras* (1999) e por transcrições inexatas circulando pela internet. Este trabalho propõe-se a realizar a documentação da produção para violão do compositor de maneira criteriosa, observando os seguintes pontos:

Foram consideradas composições para violão as peças com estrutura claramente definida (melodia e acompanhamento), já que existem registros onde o próprio compositor aborda livremente os temas, de maneira jazzística, o que enquadraria esses fonogramas em outra categoria de sua produção.

Nas transcrições foram respeitadas as escolhas timbrísticas e de digitação de Hélio Delmiro, pesquisadas através da comparação dos fonogramas com vídeos realizados pelo autor deste trabalho. Levando em consideração a técnica extremamente pessoal do compositor, alguns trechos das partituras possuem sugestões de digitação alternativa, assinaladas abaixo da execução original, tomando o cuidado de não descaracterizar seu estilo composicional.

2.2. Valsa

A valsa é o gênero escolhido no maior número de composições pesquisadas, sete das doze peças neste trabalho. Nelas Hélio Delmiro demonstra lirismo e maturidade não só como compositor, mas também como intérprete. Os registros fonográficos das peças estão repletos de sutilezas nas escolhas timbrísticas, rubatos e dinâmicas.

Parte dessas valsas é composta pela série *Emotivas*. Sobre elas Delmiro comenta:

Pois é, as *Emotivas* são os momentos que... realmente estou assim... em êxtase, paz, sossegado. Na varanda, lá no alpendre no Méier, começou a série das *Emotivas*... É a valsa (...) Tenho muito cuidado com os nomes das minhas músicas, pois acho que essa é a conotação poética da música. Eu acho que faço uma música bem descritiva, ela cria um ambiente, você consegue visualizar alguma coisa, materializar alguma coisa ouvindo a melodia. Eu gosto de fazer a música, procuro... Eu não sou músico que corre, sabe? Eu tenho a preocupação de causar emoção em vocês (público). Se eu tocar uma nota e você arrepiar, chorar, é isso que eu quero (...) Você tem que tocar aquela música que é emotiva (grifo nosso), tô pintando um quadro (...) um bom quadro tem uma delicadeza, uma leveza. Então as emotivas são as valsas. Já que não tem letra, procuro colocar este dado poético nos títulos que coloco para as músicas.⁵

A explicação acima serve não só para o título da série *Emotivas*, mas também para reflexão sobre o nome das outras valsas pesquisadas: *Carroussel*, *Íntima*, *Rio Doce* e *Serôdia* (que o compositor explica, é um tipo de chuva fora de época, chuva temporã).

Podemos observar Delmiro criando o ambiente descritivo, o momento de paz a que se refere, logo na introdução de boa parte de suas valsas, como nos exemplos a seguir:

⁵ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=l9mrFlO4Uos&feature=relmfu> (acessado em 14/07/2012).

Carroussel

Fig. 2.2.1: introdução de *Carroussel* Fig. 2.2.2: introdução de *Emotiva No1* Fig. 2.2.3: introdução de *Íntima*

Os exemplos acima precedem peças em tonalidade maior, e são interpretados com liberdade rítmica pelo compositor. Note-se ainda o uso de movimentação melódica na voz intermediária na introdução de *Carroussel* e *Íntima*, elemento característico do violão de Delmiro no gênero.

Em *Emotiva No 4*, encontramos a mesma abordagem, aplicada à tonalidade menor:

Fig. 2.2.5: introdução de *Emotiva No 4*

A peça *Das Cordas*, embora seja um estudo, também utiliza-se da linguagem da valsa em sua primeira parte, para descrever as propriedades harmônicas das cordas soltas do violão (ver também seção 2.5):

Fig. 2.2.4: Primeira parte de *Das Cordas*

Em *Rio Doce* o compositor aproveita-se do material dos últimos compassos da primeira e segunda parte, como mostra o exemplo:

Rio Doce

Transcrição: Vinícius Gomes

Valsa

Helio Delmiro

Fig. 2.2.6: introdução de *Rio Doce*

O procedimento de aproveitar um mesmo trecho em diferentes pontos da composição observado em *Rio Doce* assemelha-se aos choros *Chama* e *Marceneiro Paulo* (ver seção 2.3). Note-se que a introdução do samba *Pro Baden* tem função semelhante às introduções das valsas, servindo para criar a ambientação e o caráter descritivo a que Hélio Delmiro se refere em suas composições (ver seção 2.4).

Podemos observar um exemplo de relação poética entre título e composição em *Carroussel*:

Fig. 2.2.7: trecho da primeira parte de *Carroussel*

A melodia da primeira parte da composição possui movimento cíclico, com um motivo melódico cromático de Ré a Fá sustenido e depois no sentido inverso. Na

segunda parte, a melodia "responde" a esse movimento, utilizando a mesma rítmica, mas com o motivo iniciando de maneira descendente:

Fig. 2.2.8: trecho da segunda parte de *Carroussel*

Segundo o compositor (ver página 22), esses movimentos podem ser associados ao carrossel girando, o que fica mais explícito no final da música, quando a introdução é executada novamente, porém ralentando (compasso 31 em diante), o que pode ser associado à imagem do carrossel parando.

A relação de resposta entre partes de uma composição também é observada em *Emotiva No 4*. Comparemos os primeiros compassos de cada uma:

Fig. 2.2.9: trecho da primeira parte de *Emotiva No 4*

Fig. 2.2.10: trecho da segunda parte de *Emotiva No 4*

A segunda parte é praticamente a repetição da primeira, porém em tonalidade maior. Nesse sentido *Emotiva No 4* aproxima-se de *Desvairada*, de Garoto, ao observarmos a relação melódica entre sua primeira e terceira parte:

Fig. 2.2.11: trecho da primeira parte de *Desvairada*⁶

Fig. 2.2.12: trecho da terceira parte de *Desvairada*⁷

A relação entre partes pode ser considerada independente e mesmo contrastante em *Emotiva No 3* e *Serôdia*. Em *Emotiva No 3*, a primeira parte é construída a três vozes (melodia, acompanhamento e baixo), sem grande definição rítmica, e a segunda possui um acompanhamento figurado. O contraste com a primeira parte ocorre pela pulsação clara da voz grave, como mostra o exemplo:

⁶ Extraído de *The Guitar Works of Garoto* (GSP, 1991)

⁷ Extraído de *The Guitar Works of Garoto* (GSP, 1991)

Fig. 2.2.13: trecho da segunda parte de *Emotiva No 3* (a partir do compasso 32)

Em *Serôdia*, a leveza da primeira parte é seguida de um verdadeiro jogo de pergunta e resposta na segunda, como assinalado a seguir:

c1 -----|

[illegible]

Fig. 2.2.14: segunda parte de *Serôdia*

Rio Doce é uma peça singular entre as valsas de Héli Delmiro. Seu caráter difere das *Emotivas* ao adotar procedimentos composicionais e interpretativos ligados ao jazz, notadamente à maneira de tocar do pianista Bill Evans (1929-1980). Ao ser questionado sobre sua interpretação da peça, Héli Delmiro responde "Pensa no Bill prá tocar", enfatizando a passagem em que a pulsação da peça muda de 3/4 para 4/4 (compasso 11). Evans utiliza o mesmo recurso de mudança temporária de pulsação em algumas de suas interpretações. Em *Waltz for Debby*⁸, por exemplo, o trio do pianista expõe o tema todo em 3/4, porém executando a seção de improvisos em 4/4, criando uma relação natural entre os dois tempos.

⁸ Do disco *Waltz for Debby* (1961, Riverside RLP-9399)

Delmiro e Evans não mudam o andamento de suas composições nas alterações de fórmula de compasso, mantendo a mesma pulsação em colcheias. Considerando o acento de um tempo forte a cada três colcheias na valsa jazz, a mudança para 4/4 dá-se ao mudar essa acentuação para cada duas colcheias na nova fórmula de compasso. Podemos observar Delmiro realizando este procedimento no seguinte trecho:

Fig. 2.2.15: trecho de *Rio Doce*

A segunda parte da composição de Delmiro também se assemelha à maneira de compor de Bill Evans. Sua estrutura, que repete o mesmo motivo melódico porém modulando para diferentes tonalidades, assemelha-se a composições de Evans como *Very Early*.

CIII -----

34

CIV -----

36

CV -----

38

CVI -----

40

CVII -----

42

44

46

Fig. 2.2.16: segunda parte de *Rio Doce*

O trecho acima modula da tonalidade inicial (Fá maior) para Lá maior (compasso 37), depois para Si maior (compasso 41) e finalmente para Ré bemol maior (compasso 45). Na primeira parte de *Very Early*, Bill Evans também mantém a melodia como elemento condutor das modulações:

The musical score for the first part of *Very Early* is presented in three staves. The first staff begins with a key signature of one flat (F major) and a common time signature. The second and third staves continue the melody with various key signatures and time signatures. The lyrics are written below the notes.

Ver - y ear - ly ly love I came quick - ly
Ver - y ear - ly I came run - ning

When I first saw you, You were all I
Like an ea - ger child, Love was all I

ev - er want - ed, Strange how ear - ly I knew!
ev - er asked for, Love came won - drous I and wild!

Fig. 2.2.17: Primeira parte de *Very Early*⁹

A interpretação livre de Delmiro nesta peça também pode ser observada em passagens de outras composições, onde foram necessárias mudanças de fórmula de compasso na escrita, para tentar aproximar-se de sua intenção como intérprete. Em todas as mudanças, o foco do compositor não é o aspecto rítmico, e ele não segue-o com rigor, favorecendo a interpretação das passagens em questão. Abaixo, alguns exemplos onde essa liberdade ocorre:

⁹ Extraído de *The Bill Evans Fakebook*. (TRO, New York. 1996)

Fig. 2.2.18: trecho de *Emotiva No 1*

Ao compararmos o trecho acima com o áudio da peça, notamos que apesar de não estar anotada mudança de fórmula de compasso, a interpretação de Delmiro é ritmicamente pouco rigorosa.¹⁰

¹⁰ Do disco "Emotiva" (EMI-Odeon, 1980)

Fig. 2.2.19: trecho de *Emotiva No 3*

As mudanças de fórmula de compasso na partitura não são consequência de uma mudança de pulsação, mas uma maneira de acomodar os arpejos realizados livremente pelo compositor no trecho, assim como ocorre nos trechos abaixo:

Fig. 2.2.20: trecho de *Rio Doce*

Fig. 2.2.21: trecho de *Serôdia*

Aspectos do samba e do choro manifestam-se discretamente através da introdução de figuras rítmicas características (ver sessões 2.3 e 2.4) no acompanhamento das valsas de Delmiro, como nos exemplos a seguir:

Fig. 2.2.22: síncopas nos compassos 21 e 22 de *Emotiva No 1*

Fig. 2.2.23: trecho de *Intima*

Fig. 2.2.24: trecho de *Serôdia*

Do ponto de vista técnico, notamos que Hélio Delmiro frequentemente escolhe dedilhados buscando resultados timbrísticos, ao optar pela execução de passagens em cordas presas quando há a opção de utilizar cordas soltas. Este é mais um elemento característico de suas valsas, já que o resultado sonoro menos "brilhante" do instrumento aproxima-o de certa forma da abordagem da guitarra jazz, onde o uso de cordas soltas é menos comum que no violão.

Fig. 2.2.25: Trecho de *Carroussel*

Nos compassos 19 e 21 da passagem acima, a nota Mi da melodia poderia ser executada com corda solta, porém o compositor prefere a sonoridade da digitação indicada na partitura.

Fig. 2.2.26: trecho de *Emotiva No 1*

No trecho acima, os compassos 13 e 14 poderiam ser executados com mais facilidade utilizando cordas soltas, porém a escolha timbrística do compositor faz com que ele utilize outra digitação.

Esta idéia é reforçada ao observarmos o início de *Emotiva No 3*:

Fig. 2.2.27: início de *Emotiva No 3*

O trecho poderia ser executado com mais facilidade utilizando pestana na segunda posição nos compassos 1, 3, 5 e 7. Diferentemente dos trechos assinalados anteriormente, onde uma nota "solta" é trocada por uma nota "presa", o compositor prefere digitações que permitam utilizar a nota Si solta.

2.3. Choro

Em seu primeiro disco solo, *Emotiva* (1980), Hélio Delmiro escolhe como faixa de abertura uma composição totalmente diferente de seu material gravado até então, um choro para violão chamado *Marceneiro Paulo*. Ele executa a peça sem repetições, deixando-a com duração de aproximadamente um minuto. Sobre a gravação da peça, Delmiro recorda:

Na sexta feira, último dia de gravação, eu tinha que gravar o “Marceneiro Paulo”, e estava com muitas dificuldades para tocar essa música. O problema é que tinha passagem de som marcada com o Victor Assis Brasil na hora do almoço, em Belo Horizonte, e precisava pegar um avião! Depois da demora de afinar o instrumento, acertar o estúdio, tudo, toquei ela inteira direto, e fiz aquele final “repentino”. Acabou ali! A música é curta assim pois eu não podia arriscar fazer a repetição original, dar uma “trave” e perder o take... Depois todo mundo reclamou que a música era legal e ficou muito curta. (Entrevista para a revista *Violão Pro* No. 5, set. 2006)

De todas as composições de Delmiro, *Marceneiro Paulo* talvez seja a mais conhecida, juntamente à valsa *Emotiva No1* e a canção *Velho Arvoredo*, fato curioso já que o compositor sempre foi associado à guitarra jazz e à MPB. Podemos observar no depoimento acima a repercussão da gravação da peça na época. Esta composição tornou-se bastante comentada entre violonistas e guitarristas, e a ausência de partitura editada faz com que muitos a executem "de ouvido", alterando passagens, forma e até a harmonia original.

O outro choro incluído neste trabalho, *Chama*, também recebeu destaque dentro da discografia do compositor. A peça serve como título do álbum homônimo de 1984 e foi regravada em arranjo para quarteto de violões pelo grupo *Maogani*¹¹.

¹¹ No CD "Cordas Cruzadas"(2001).

O material composicional de Hélio Delmiro relacionado ao choro e à valsa segue sendo explorado em praticamente todos seus discos subsequentes, com exceção de *Compassos* (2004). Os shows do compositor também contemplam a diversidade de gêneros gravados por ele. Podemos observar nas apresentações que haviam momentos reservados para o violão solo, onde Delmiro executava suas composições, além de improvisar sobre standards de jazz.

As composições de Hélio Delmiro não possuem compromisso formal com o choro tradicional, embora elementos característicos do gênero estejam presentes constantemente. Sua abordagem ao gênero se assemelha à de Baden Powell e Garoto, como veremos a seguir. Nos choros também observamos semelhanças entre a obra de Hélio Delmiro e a do compositor Guinga. Delmiro, que (dizem) foi vizinho de Guinga, dedica a ele o choro inédito *Matriz*. Perguntado sobre o nome da composição, Delmiro responde em tom de brincadeira: "Foi daqui que ele pegou umas coisas" (risos). Guinga também dedica uma valsa inédita a Hélio Delmiro. Acreditamos no entanto que um compositor não saiba da existência da peça do outro em sua homenagem.

Do ponto de vista formal, tanto *Marceneiro Paulo* quanto *Chama* são composições de duas partes, diferindo do choro tradicional de três partes. Além disso, existem no choro tradicional alguns procedimentos recorrentes na relação entre partes. Há modulações para as tonalidades relativas (menor e maior), para o quinto grau e tonalidades homônimas (Dó menor - Dó maior). Podemos citar como exemplo *Desvairada*, de Garoto, onde a primeira parte é exposta em Ré menor, a segunda em Fá maior (tonalidade relativa maior) e a terceira em Ré maior (tonalidade homônima de Ré menor). Este procedimento dá a sensação de estarmos ouvindo

três pequenas peças se relacionando, o que não ocorre nas composições de Hélio Delmiro.

Em *Marceneiro Paulo*, não há mudança de tonalidade entre uma parte e outra. A intensa movimentação harmônica na segunda parte de *Chama* cria sensações diferentes de *Desvairada*. Além disso, nas duas composições de Delmiro a volta da segunda para a primeira parte se dá de maneira sutil, como podemos observar nos exemplos a seguir.

The musical score for the final part of *Chama* by Hélio Delmiro consists of four staves of music. The first staff (measures 9-10) shows a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The second staff (measures 11-12) shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. It includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The third staff (measures 13-14) shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. It includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The fourth staff (measures 15-16) shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. It includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature.

Fig. 2.3.1: Trecho final da primeira parte de *Chama*

O trecho acima serve como transição da primeira para a segunda parte em *Chama*, bem como da segunda para a primeira (compassos 34 a 41).

A primeira parte de *Marceneiro Paulo* se divide em duas metades de oito compassos (diferentemente de *Chama*), com uma pequena mudança de harmonia entre os compassos 1 e 9. A segunda parte inicia-se no compasso 17, no acorde de chegada de uma cadência de engano (Sol menor, IV grau de Ré menor). Este procedimento já havia sido adotado pelo compositor no compasso 9, diluindo a sensação de mudança entre partes da música, como observamos nas figuras a seguir:

Fig. 2.3.2: cadência de engano na metade da primeira parte de *Marceneiro Paulo*

Fig. 2.3.3: cadência de engano na transição da primeira para segunda parte em *Marceneiro Paulo*

A permanência na mesma tonalidade, Ré menor, contribui para essa diluição. Nestes aspectos, *Marceneiro Paulo* assemelha-se a *Choro Para Metrônomo* de

Baden Powell, que possui duas partes em Lá menor, sendo que a primeira, assim como em *Marceneiro*, é dividida em duas seções com a mesma duração (16 compassos neste caso).

Podemos observar um procedimento composicional semelhante a *Chama* na segunda parte de *Marceneiro Paulo*. Apesar de não haver a repetição de todo trecho final como observado em *Chama*, o compositor utiliza para encerrar a segunda parte uma variação do início da peça, como mostram as figuras a seguir.

Fig. 2.3.4: Início de *Marceneiro Paulo*

Fig. 2.3.5: final da segunda parte de *Marceneiro Paulo*

Do ponto de vista da movimentação melódica, a transição entre primeira e segunda partes em *Chama* (compasso 16) se aproxima do exemplo acima, criando no ouvinte a sensação de que uma parte de música "desemboca" na outra:

Fig. 2.3.6: Transição entre primeira e segunda parte em *Chama*

Baden Powell também explora esta técnica na volta da segunda parte para a primeira (na barra dupla) em *Choro Para Metrônomo*:

Fig. 2.3.7: Volta da segunda parte para primeira em *Choro Para Metrônomo*¹²

Do ponto de vista rítmico, podemos observar Hélio Delmiro adotando procedimentos diferentes em *Chama* e *Marceneiro Paulo*. Na primeira, a divisão a três vozes (melodia, acompanhamento e baixo) é clara em boa parte do tempo, como mostra o trecho a seguir:

¹² Disponível em www.brazil-on-guitar.de (acessado em 14/07/2012)

Fig. 2.3.8: Trecho de *Chama*

A figura rítmica do choro, adotada por Delmiro explicitamente no compasso 25 e através de arpejos na segunda voz nos compassos seguintes, pode ser encontrada em outras gravações de que o violonista participa, como no choro *Samambaia*, do disco homônimo de 1981. Esta figura é documentada com o nome *chorinho* por Marco Pereira (2007) e se assemelha a acompanhamentos gravados por Hélio Delmiro em *É com esse que eu vou* (Elis, 1973) e *O Bêbado e a Equilibrista* (Elis Regina - Essa Mulher, 1979). Nas gravações, o violão marca todas as semicolcheias do samba e através de acentuações busca traduzir a divisão rítmica do tamborim. O estilo ficou conhecido como *samba telecoteco*, e também foi documentado por Pereira (2007). O *chorinho* e o *samba telecoteco* têm em comum a preocupação em fazer soar as quatro semicolcheias de cada tempo, como mostram as figuras a seguir.

Fig. 2.3.9: Representação rítmica do choro em *Chama*

Fig. 2.3.10: Representação rítmica do violão "telecoteco"

A abordagem rítmica de *Chama*, também pode ser encontrada em *Jorge do Fusa*, de Garoto:

Fig. 2.3.11: trecho inicial de *Jorge do Fusa*¹³

O tratamento rítmico em *Marceneiro Paulo* é um pouco diferente. Os acordes escritos servem para acentuar a melodia e a peça soa a duas vozes na maioria do tempo, embora a célula rítmica da fig. 2.3.9 mantenha-se implícita, como assinalado a seguir.

¹³ Extraído de *The Guitar Works of Garoto* (GSP, 1991)

Fig. 2.3.11: Tratamento rítmico em *Marceneiro Paulo*

Neste sentido, *Marceneiro Paulo* aproxima-se mais uma vez de *Choro Para Metrônomo*, onde podemos fazer os mesmos apontamentos rítmicos:

Fig. 2.3.12: Tratamento rítmico em *Choro Para Metrônomo*

Tanto *Chama* quanto *Marceneiro Paulo* utilizam de maneira marcante as baixarias, uma das principais características do choro. São movimentos contrapontísticos, muitas vezes de caráter virtuosístico, como observa-se nos compassos 18 e 19 de *Chama* e nos compassos 4 e 12 em *Marceneiro Paulo*, e dão sentido melódico ao acompanhamento da peça, resultando frequentemente em acordes invertidos.

No regional de choro tradicional, influenciados principalmente pela maneira de tocar de Dino 7 Cordas (1918-2006), os violonistas utilizam violões com cordas

de aço e uma dedeira de metal no polegar da mão direita. Hélio Delmiro busca simular esse efeito em *Marceneiro Paulo*, escolhendo uma digitação de difícil execução para o trecho abaixo, para o qual sugerimos na partitura uma digitação alternativa:

Fig. 2.3.13: Trecho de *Marceneiro Paulo*

Note-se a instrução de alternar o polegar da mão direita, dificultando ainda mais a passagem. A intenção neste trecho é de simular a articulação da dedeira no violão de choro, embora esta normalmente seja utilizada apenas "de cima para baixo" no violão de sete cordas.

Em *Chama*, Delmiro utiliza uma técnica de mão direita diferente para executar as baixarias mais rápidas, alternando os dedos indicador e polegar, como no trecho a seguir.

Fig. 2.3.14: Trecho de *Chama*

Essa técnica assemelha-se à alternância entre os dedos polegar e indicador utilizada como recurso pelo compositor no samba, porém aplicada em um contexto diferente (ver seção 2.4).

As "baixarias" nas composições de Hélio Delmiro são frequentemente respondidas por passagens virtuosísticas na voz principal. Essas passagens se aproximam do conceito de *Choro Para Metrônomo* ao exigir do intérprete domínio técnico do instrumento e pulsação precisa:

Fig. 2.3.14: Passagem virtuosística em *Chama*

Fig. 2.3.15: Passagem virtuosística em *Marceneiro Paulo*

A posição métrica em que as sextinas encontram-se nos exemplos acima assemelham-se às fusas utilizadas por Garoto em *Jorge do Fusa*, sendo que em *Marceneiro Paulo* há também a semelhança de função harmônica dominante, como observamos abaixo:

Fig. 2.3.16: Passagem virtuosística em *Jorge do Fusa*¹⁴

Outro aspecto que chama a atenção em *Marceneiro Paulo* é a utilização de uníssonos com cordas soltas e presas do violão, criando uma sonoridade bastante característica, como no trecho a seguir:

¹⁴ Extraído de *The guitar works of Garoto* (GSP, 1991)

Fig. 2.3.16: Uníssonos em *Marceneiro Paulo*

Constatamos mais uma vez a semelhança entre esta peça e *Choro Para Metrônomo* ao observar a seguinte passagem da composição de Baden, com efeito similar ao exemplo acima:

Fig. 2.3.17: Uníssonos em *Choro Para Metrônomo*

A utilização de cromatismos na voz intermediária da passagem acima também se assemelha ao procedimento adotado no seguinte trecho de *Chama*, embora Delmiro faça-o de maneira mais sofisticada, utilizando movimentos contrários para criar movimentação harmônica:

Fig. 2.3.18: Cromatismos na voz intermediária em trecho de *Chama*

Os choros de Hélio Delmiro demonstram ser peças concebidas intimamente com o instrumento, abordando os elementos característicos do gênero através da ótica do violão. Seu estilo de compor pode ser identificado com o de violonistas como Baden Powell e Garoto. Delmiro porém, colabora com esse panorama ao acrescentar características próprias, como a linguagem harmônica vinda de seu

background jazzístico e o senso rítmico adquirido em sua experiência como músico acompanhador.

2.4. Samba

Embora seja possível citar uma lista extensa de gravações com Delmiro executando sambas ao lado de intérpretes como Clara Nunes e Elis Regina, a única peça para violão registrada em disco pelo compositor é *Pro Baden*, homenagem a Baden Powell (1937-2000).

O principal aspecto nesse estilo é o rítmico. Em *Pro Baden*, Delmiro estabelece logo nos primeiros seis compassos o padrão rítmico da música, característico do estilo. Esses compassos servem também como introdução ao tema, criando um "ambiente" sobre o qual se desenvolverá a peça toda.

Fig. 2.4.1: *Pro Baden*, introdução

Esse procedimento pode ser encontrado também na obra de Garoto (1915-1955), na seção introdutória de uma de suas composições mais conhecidas, *Lamentos do Morro*:

Fig 2.4.2: introdução de *Lamentos do Morro*¹⁵

Em ambos os casos, introduções com harmonias estáticas, baixos com cordas soltas e pouca atividade melódica ajudam a fixar a atenção do ouvinte no aspecto rítmico, a ponto de a sensação de preenchimento da percussão do samba perdurar ao longo da execução das peças. Tal procedimento permite ao compositor explorar mais livremente outros aspectos composicionais e

¹⁵ Extraído de *The guitar works of Garoto* (GSP, 1991)

interpretativos em seu decorrer, já que o ritmo fica presente subliminarmente durante sua execução. Durante a seção de improviso da gravação de *Pro Baden*, Delmiro concentra-se no aspecto melódico, subentendendo a base rítmico-harmônica exposta durante o tema.

A célula rítmica da introdução de *Pro baden* remete ao arranjo de *Brigas Nunca Mais* (Tom Jobim, Vinícius De Moraes) registrado no disco *Elis e Tom*¹⁶, do qual Delmiro participou como guitarrista. O compositor releva em conversas informais que trata-se de uma célula rítmica que fazia parte da linguagem dos arranjos desenvolvidos pelo grupo que acompanhava a cantora na época (constituído também por Cesar Camargo Mariano ao piano, Luizão Maia ao contrabaixo e Paulo Braga na bateria). Esta célula pode ser observada também na introdução de *Espada de Fogo*, composição de Delmiro gravada nos discos *Romã* (1991) e *Compassos* (2004)

Fig. 2.4.3: Introdução de *Pro Baden*, representação rítmica.

A partir da exposição do tema (compasso 11) notamos características que podem ser associadas ao estilo de Baden Powell. Para isso, tomemos como referência um samba de composição do próprio Baden, *Samba Novo*.

¹⁶ Do disco *Elis e Tom*, EMI (1974).

Samba Novo

Trancr. Alessandro Penezzi

Baden Powell

Fig. 2.4.4: *Samba Novo*, de Baden Powell¹⁷

Podemos apontar a semelhança na construção harmônica da primeira parte das composições, ilustradas nos exemplos abaixo:

¹⁷ Composição também conhecida pelo nome *Babel*. Transcrição de Alessandro Penezzi (acervo pessoal).

Fig. 2.4.5: *Pro Baden*, compassos 11 a 18.

Fig. 2.4.6: *Samba Novo*, compassos 2 a 5.

Ambas iniciam com o acorde tônico em primeira inversão, com os baixos descendo cromaticamente a cada mudança de acorde, primeiramente para um acorde diminuto e posteriormente para o segundo grau menor. A partir deste ponto, Baden prefere direcionar sua cadência ao acorde relativo menor, enquanto Delmiro retorna ao primeiro grau.

Há notável semelhança nas aberturas utilizadas nos dois exemplos, como observa-se nas figuras acima, o que torna as passagens visualmente semelhantes no violão.¹⁸

Delmiro e Baden possuem senso rítmico semelhante, ou seja, a maneira que ambos pulsam se assemelha ao executar passagens com antecipações rítmicas e síncopas em andamentos rápidos. É comum aos dois que a interpretação da

¹⁸ Observação: Na Fig. 2.4.6, todos os baixos devem ser executados na sexta corda para que a semelhança entre os voicings torne-se mais evidente.

figura da síncoa se aproxime auditivamente de uma tercina (não chegando a tornar-se uma tercina realmente). São exemplos os seguintes trechos:

Fig. 2.4.7: *Pro Baden*, compassos 15 e 16.

Fig. 2.4.8: *Samba Novo*, compassos 2 a 4.

Antonio Adolfo, em seu livro *Phrasing in Brazilian Music* (2006, pg 27-32) dedica um capítulo à questão interpretativa da síncoa. Para ele, a sensação peculiar é causada pelo fato de a segunda nota (colcheia) da célula ser tocada ligeiramente atrasada, sendo compensada pela ligeira antecipação da terceira nota (semicolcheia). O resultado sonoro na interpretação pode ser considerado fruto da somatória de características como precisão rítmica, pulsação firme (capacidade de manter-se em um andamento sem oscilações), domínio técnico do instrumento, conhecimento do estilo e experiência prática. A flutuação da síncoa nos exemplos acima não significa que haja uma aceleração do andamento por parte dos intérpretes. Entre os músicos este tipo de sensação é descrito informalmente como "tocar agulhado" (entre músicos brasileiros) e "to play in the pocket" (entre músicos americanos).

Existe um aspecto técnico de mão direita em que o estilo de Hélio Delmiro difere do de Baden Powell em *Samba Novo* e Garoto em *Lamentos do Morro*. Na

composição de Garoto há a indicação para que o intérprete utilize o polegar para baixo e para cima (compasso 6 em diante). No vídeo de uma das interpretações de *Samba Novo*, Baden Powell realiza uma introdução¹⁹ (não documentada na partitura) onde ocorre o mesmo procedimento rítmico apontado nos primeiros compassos de *Pro Baden* e *Lamentos no Morro* (ver figuras 2.4.1 e 2.4.2), utilizando como recurso técnico o polegar nas duas direções.

Esta técnica poderia estar presente na interpretação de Delmiro em passagens como as notas repetidas no baixo nos seis primeiros compassos de *Pro Baden*, mas o violonista prefere alternar os dedos indicador e polegar na marcação rítmica, criando um efeito distinto de Baden e Garoto, como podemos observar a seguir:

Fig. 2.4.9: Exemplos de alternância entre polegar e indicador em *Pro Baden*.

Essa técnica, dentro do ambiente do violão brasileiro, pode ser associada à Chula, estilo regional do recôncavo Baiano, cuja referência é o violonista Roberto Mendes. Sua abordagem de mão direita influenciou nomes como Gilberto Gil

¹⁹ Utilizamos como referência a interpretação de Baden realizada no programa Jazz Brasil da tv Cultura (sem referência do ano de gravação), disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=njRaMKrqluo>. (acessado em 12/07/2012)

(notadamente na introdução de *Expresso 2222*) e pode ter sido absorvida indiretamente por Hélio Delmiro em seu estilo. Essa hipótese é reforçada pelo fato de que Delmiro, quando diretor musical da cantora Clara Nunes, ter participado da gravação de faixas como *Ijexá* (do disco "Nação", 1982), explorando as características técnicas e estilísticas do violão da Chula.

Fig. 2.4.10: Exemplo de Chula²⁰

A divergência de solução técnica de mão direita entre os compositores ressalta a preocupação em comum com o preenchimento rítmico do samba, sempre que possível. Tanto a solução técnica de utilizar o polegar para baixo e para cima quanto a de alternar polegar e indicador servem o objetivo comum de "marcar as semicolcheias", provocando no ouvinte a sensação de continuidade rítmica, como se ouvíssemos o ganzá ou o tamborim.

O preenchimento rítmico também pode ocorrer através da acentuação da melodia em *Pro Baden*, como no exemplo a seguir:

²⁰ Exemplo extraído do livro *Ritmos Brasileiros* de Marco Pereira (Garbolights, 2006), pg 43.

Fig. 2.4.11: exemplo de acentuações rítmicas em *Pro Baden*

Esse procedimento faz com que a acentuação soe como uma convenção, o que é especialmente útil no trecho escolhido, que é a preparação para a entrada da parte "A" da música.

O preenchimento rítmico também pode ocorrer através do procedimento denominado *ghosting* por Adolfo (2006). Trata-se de inserir notas que não fazem exatamente parte da melodia ou acompanhamento na interpretação, com o intuito de manter a continuidade rítmica soando na peça. Vejamos um exemplo disso em *Pro Baden*.

Fig. 2.4.12: exemplo de *ghosting* em *Pro Baden*

Podemos observar Delmiro utilizando o procedimento na segunda metade dos compassos 13 e 17 e nos compassos 14 e 18 inteiros. Notemos que para isso, o compositor favorece a alternância dos dedos polegar e indicador na mesma corda, bem como a utilização de cordas soltas, facilitando as trocas de posição da mão esquerda. Estas *ghost notes* soam intuitivamente mais baixas que as notas da melodia ou acompanhamento da peça, chegando a soar percussivamente, como é o caso da quarta semicolcheia do compasso 18, onde a mão esquerda do violonista apenas resvala na nota assinalada.

2.5. Estudos

Das peças pesquisadas consideramos como estudos *Das Cordas* e *Lágrima Azul*. O critério para essa classificação baseia-se no fato de ambas terem sido compostas pensando primariamente em propriedades físicas e mecânicas do violão, embora não soem como exercícios. Isso pode ser confirmado na explicação sobre *Das Cordas* dada por Hélio Delmiro à plateia no programa RTC Som da TV Cultura:

Eu me lembro de uma música, não sei nem que música, como é que é, se é choro, valsa... não é nada, é um negócio prá violão que eu fiz, meio baião... foi num momento desses (de dificuldade técnica), eu estava meio chateado com o instrumento, (pensava) eu tô estudando, estudando, e o bicho tá me dando a maior surra... Aí me invoquei e falei - tá me dando uma surra, então vou dar uma em você também, vou fazer uma música prá você, só de sujeira... Aí saiu isso aqui, e até hoje tenho o maior trabalho prá tocar... também, quem mandou estudar né? Azar o seu... Se chama *Das Cordas*. Aliás, (...) a estrutura dela é feita encima da afinação do instrumento mesmo. Então em uma parte da música uso as cordas soltas como função harmônica, e depois uma parte como função rítmica e outra parte como função melódica. Dei-lhe uma surra, bem feito! Quem mandou implicar comigo...²¹

Podemos observar pelo depoimento que *Das Cordas* foi composta como uma maneira de superar dificuldades técnicas no instrumento, configurando o caráter de estudo para violão. Observemos a primeira parte da composição:

Fig. 2.5.1: Primeira parte de *Das Cordas*

²¹ disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=OFIpBCXtclE> (acessado em 14/07/2012).

A indicação *tempo libero* faz com que o ouvinte foque-se nos aspectos harmônicos e melódicos da seção. A função harmônica de cordas soltas é explorada através da utilização da afinação em quartas do instrumento. A primeira parte da composição encontra-se na tonalidade de Ré maior, sendo que as cordas utilizadas são a segunda (Si, sugerindo o 6º grau menor), terceira (Sol, sugerindo o 4º grau da harmonia nos compassos 1 e 4 e a fundamental do acorde diminuto que prepara o 6º grau menor no compasso 7), quarta (Ré, sugerindo o 1º grau) e quinta (Lá, sugerindo o 5º grau).

A mão esquerda repete intervalos visualmente idênticos por quase toda a seção, embora a afinação do violão faça com que soem como trítonos quando executados na primeira e segunda corda e como uma 4ª justa quando executados na terceira e quarta corda. As possibilidades harmônicas destes intervalos sobre as cordas soltas são exploradas de forma que resultem em diferentes tipos de acordes. Nos compassos 1 e 4, o acorde resultante é um Gm6, com a função de IV grau de Ré. Este acorde também poderia ser interpretado como um Gdim com função dominante, porém o movimento repetido dos baixos e a posição métrica dos acordes nos fazem analisá-los como uma cadência plagal. Nos compassos 2 e 5, o acorde resultante é um Dmaj7, tônica da seção. No compasso 7, o acorde diminuto é caracterizado com o trítono repetido em terças menores ascendentes, resolvendo no 6º grau (compasso 8). Nos compassos 9 e 10 a movimentação melódica sugere o movimento I-V7-I (Ré-Lá-Ré) embora a sétima menor do acorde de Lá dominante não seja executada e o acorde de chegada esteja em posição invertida.

Observamos nesta seção da música uma rica mistura de tópicos, bastante úteis para analisar as características de Hélio Delmiro como compositor. A construção

do acorde de Gm6, uma téttrade a três vozes nos compassos 1 e 4 bem como a do acorde de Dmaj7 nos compassos 2 e 5 nos remete ao pensamento associado à guitarra de jazz²², embora a utilização do baixo em corda solta aproxime-os idiomáticamente do violão. O caráter violonístico parece ser alcançado de maneira intuitiva, o que pode ser observado ao contrapormos a polifonia, presente em toda a passagem, e a finalização com baixo invertido, que causa surpresa ao o ouvinte, que até então é levado a esperar um acorde em posição fundamental, principalmente pelo constante movimento em quartas do baixo.

O idiomatismo do violão também está presente nos aspectos técnicos e interpretativos não só da seção, como de toda a peça. O posicionamento de mão esquerda necessário para a boa execução da digitação indicada, que nos remete ao conceito de transversalidade e longitudinalidade, bem como o apagamento dos baixos em cordas soltas pela mão direita são expostos no livro *Escuela de la Guitarra* (1979) de Abel Carlevaro. As escolhas de dinâmica e rubatos, e as nuances timbrísticas de mão direita também contribuem para a caracterização deste idiomatismo.

A segunda parte da composição é construída sobre o que Delmiro denomina de "função rítmica":

²² As regras de construção de téttrades a três vozes na guitarra são bastante exploradas na literatura jazzística. Recomendamos como referência o livro *"Three Note Voicings and Beyond"* de Randy Vincent (Sher Music Co. 2011).

Fig. 2.5.2: segunda parte de *Das Cordas*

A solução adotada por Delmiro para enfatizar o caráter rítmico desta seção é a utilização repetida de segundas menores na voz superior. Este procedimento "despista" o ouvido harmônico associado à parte anterior da música, embora a tríade de Sol maior fique nítida, ao somarmos o baixo pedal com as cordas soltas, as quais o compositor instrui deixar soar. A idéia do baião é representada pela figura rítmica repetida pelo baixo e pela harmonia estática.

As afirmações sobre utilização de preenchimentos rítmicos realizadas na análise de *Pro Baden* também valem para essa composição. Existe uma relação de pergunta e resposta implícita na interpretação deste trecho, ilustrada abaixo, com a resposta, considerada preenchimento rítmico, entre parênteses:

Fig. 2.5.3: preenchimentos rítmicos na segunda parte de *Das Cordas*

Na continuação da seção, a célula do baião passa do baixo para os acordes da primeira voz, alternando-se com uma resposta em arpejos, como podemos observar a seguir:

Fig.2.5.4: Continuação da segunda parte de *Das Cordas*

Embora o compositor considere como terceira parte (e portanto a seção melódica do estudo) a sequência de semicolcheias que inicia-se no compasso 31, devemos salientar que a importância da resposta melódica entre parênteses na figura 2.5.4 é diferente da apontada na figura anterior. Acreditamos que a figura acima seja uma espécie de ponto de encontro entre as diferentes funções das cordas soltas do violão. Elas assumem caráter rítmico ao executar a célula do baião nos compassos ímpares, e melódico ao responder em arpejos nos compassos pares. Essas duas facetas ganham contorno harmônico ao somarem-se com o baixo descendente cromático (formando, a cada dois compassos, os acordes de Dó sustenido meio diminuto, Dó lídio, Mi menor com baixo em Si e Si menor com sétima).

Após a sequência de semicolcheias dos compassos 31 a 33, a segunda parte do estudo é retomada, porém com uma nuance que demonstra a consciência rítmica do compositor. Esta nuance exige precisão e controle da mão direita para uma execução satisfatória no andamento proposto:

Fig. 2.5.5: reexposição da segunda parte de *Das Cordas*

Após esse ponto, o estudo continua explorando nuances de dinâmica, andamento e articulação. Sua construção está alinhada com a intenção do compositor, de "fazer uma música para o violão".

Lágrima Azul é um estudo baseado em questões que podem ser relacionadas à faceta guitarrística do compositor. Primeiramente, podemos observar a relação do título com a estrutura da composição, um blues de 12 compassos, porém com características de choro como a melodia em "baixarias" (as lágrimas remetem ao choro e o azul ao blues, mais um exemplo de título com conotação poética, como explorado na seção 2.2). O diálogo entre estilos torna-se base para explorações rítmicas e idiomáticas do violão.

Classificamos a peça como estudo ao observar a constante utilização de simetrias. *Lágrima Azul* aproxima-se do estudo de padrões para improvisação, sendo a estrutura harmônica e formal do blues propícia para esta prática.

Estudo a técnica, mas não toco o repertório erudito. Criei também uma série de exercícios para suprir deficiências técnicas que sentia, como fortalecer os dedos 3 e 4 da mão esquerda. Sempre desenvolvi meus exercícios de modo a serem úteis tecnicamente além de poderem ser utilizados como clichês, durante uma improvisação, como exercícios de tensão e resolução. Penso em até escrever um livro sobre isso, pois acredito ser uma abordagem nova nos estudos do instrumento. Além disso, sempre estudei métodos como o Carlevaro e os estudos de Villa Lobos (...) esse é meu dia a dia. (Entrevista com Hélio Delmiro realizada pelo autor deste trabalho para a revista *Violão Pro* No. 5, set. 2006)

Vejamos os primeiros compassos de *Lágrima Azul*:

Fig. 2.5.6: Início de *Lágrima Azul*

O conteúdo entre parênteses, que pode ser associado à baixaria do choro, chama a atenção pelo uso de uma forma simétrica no violão. Em conversa informal, Delmiro afirma que em sua abordagem essas formas podem mover-se pelo braço do instrumento verticalmente (sem alteração de posição na mão esquerda) ou diagonalmente, para qualquer um dos lados, saltando a cada uma duas ou três posições, mantendo sempre o mesmo formato, independentemente de alterações intervalares resultantes da afinação das cordas, como mostram os exemplos a seguir:

Fig. 2.5.7: Movimentação vertical do padrão melódico de *Lágrima Azul*

Fig. 2.5.8: Movimentação diagonal esquerda do padrão melódico de *Lágrima Azul*

Fig. 2.5.9: Movimentação diagonal direita do padrão melódico de *Lágrima Azul*

A exploração em diagonal de outra forma simétrica pode ser observada nos compassos 9 e 10, retomando-se a primeira no compasso 11, como podemos observar a seguir:

Fig. 2.5.10: Trecho de *Lágrima Azul*

O preenchimento rítmico da peça transita entre características associadas à abordagem do compositor para sambas (nos compassos 2, 8, 14 e 20) e choros (compassos 4, 6, 16 e 18).

Lágrima Azul é um bom exemplo do cruzamento de tópicos associados à

produção do compositor, contendo elementos do jazz, do blues, do choro, do samba e da improvisação.

Sabemos que os procedimentos destacados nesta seção da obra de Hélio Delmiro podem ser encontrados nos estudos de Villa-Lobos, Leo Brouwer e Abel Carlevaro. Estes compositores também utilizam dificuldades técnicas do violão, ritmos regionais, idiomatismos e simetrias como pontos de partida em seus estudos para violão. No entanto, traçar paralelos entre sua produção e a de Delmiro é tarefa mais complexa do que o caso do samba, onde há uma clara relação entre Hélio Delmiro, Baden Powell e Garoto. Não é o enfoque deste trabalho estabelecer o tipo de contato que Delmiro teve com as composições de Villa-Lobos, Brouwer ou Carlevaro, permanecendo a questão aberta para futuras investigações.

CAPÍTULO 3 - TRANSCRIÇÕES

3.1. Carroussel

Carroussel

Valsa

I

3

5

7

9

II

3.2. Chama

Chama

(Choro)

Transcrição: Vinícius Gomes

Helio Delmiro

♩ = 74

C IX ----- **C VII** ----- ②

C IV ----- -4 **C IX** -----

5 **C VII** ----- **C IV** ----- 4 3

7 **C VII** ----- 4 -4 3 4 3 4 4 -4 ② **C IV** ----- 6 ②

9 **C VI** ----- **C IV** ----- 6

11 **C IX** ----- 6

37

39

41

43

6

4

-4

4

3

-3

2

4

-4

①

②

CIX

CVII

IV

D.S.

IV

1

⑥

3

①

3

rall...

♩ VI

Detailed description: This musical score is for a piece in A major (three sharps). It consists of four staves of music. The first staff (measures 37-38) features a melodic line with a 6-measure phrase, a 4-measure phrase, a -4-measure phrase, a 4-measure phrase, a 3-measure phrase, a -3-measure phrase, a 2-measure phrase, a 4-measure phrase, and a -4-measure phrase. The second staff (measures 39-40) includes a 1-measure phrase, a CIX measure, a 4-measure phrase, a 3-measure phrase, and a CVII measure. The third staff (measures 41-42) shows a 1-measure phrase, a ⑥-measure phrase, a D.S. measure, a 1-measure phrase, a ①-measure phrase, and a 3-measure phrase. The fourth staff (measures 43-44) begins with a 3-measure phrase, followed by a rallentando section, and ends with a ①-measure phrase and a 3-measure phrase. The score includes various musical notations such as treble clef, key signature, and dynamic markings.

3.3. Das Cordas

Das Cordas

Estudo

Tempo Libero

Musical score for the first system, measures 1-10. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes a dashed line above the staff with a 'V' marking. Fingering numbers (0, 1, 2, 4) and a 'VII' marking are present. The section ends with a double bar line and a key signature change to two sharps (F# and C#).

Vivo (Baião)

Musical score for the second system, measures 11-34. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes a 'm' marking above the staff. Fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4) and a 'p-' marking are present. The section is divided into two parts, II and I, marked with Roman numerals. The section ends with a double bar line.

rall.

3.4. Emotiva No 1

Emotiva No 1

Transcrição: Vinícius Gomes

Helio Delmiro

Valsa

rit. - - - - - *a tempo*

rit. - - - - -

§

♯IV ----- 1

♯IV -----

VII

C VII -----

20

23

27

32

35

38

41

IX

1.

2.

rit. . . .

a tempo

3

3

a tempo

rit. . . .

a tempo

rit. . . .

3.5. Emotiva No 3

Emotiva n. 3

valsa

Transcrição: Vinícius Gomes

Helio Delmiro

C VII -----

C VII -----

To Coda

C I -----

D.S. ao Coda

3.6. Emotiva No 4

Emotiva No. 4

Valsa

Helio Delmiro

1

3

5

7

9

11

rit.

livremente

Na repetição

CIV -----|

II

CII -----|

To Coda

3.7. Íntima

Íntima

Valsa

Helio Delmiro

♯CII-----1 ♯CIII-----1

3 To Coda

5 3 3 3 C IV-----

Na repetição

7 C III

9 2 -2 4 ♯CII-----1 3

11 CII-----1 C I

3.8. Lágrima Azul

Lagrima Azul

Estudo

Transcrição: Vinícius Gomes

Helio Delmiro

IV III

3

IV III

5

7

9 II III

11 II I

③

3.9. Marceneiro Paulo

Marceneiro Paulo

Transcrição: Vinícius Gomes

Choro

Helio Delmiro

CV -----|

3 4 0 6

p- alternando 6

Digitação Alternativa

2 3 0 1 0 4 6

CV -----|

5 4 3 2

p

CV-----| CII

7 6 6

3 -3 4 3 1 -1

9 3 i i 3 4 1

21 **CV**-----| **CVI**-----|

23 **V**

25 **CV**-----| 1. || 2.

3.10. Pro Baden

Pro Baden

Transcrição: Vinícius Gomes

Samba

Helio Delmiro

25 To Coda

1.

27

2.

29

-----| C III -----| C II -----

31

33

-----|

35

3.11. Rio Doce

Rio Doce

Transcrição: Vinícius Gomes

Helio Delmiro

Valsa

CII -----|

CVI

CIV

CIII -----|

CII -----|

C III -----

C IV

C III -----

C IV -----

CV-----|

4 1 2 1 4

CVI-----|

CVII-----|

C III ----- | **C II** ----- |

5

50

Jazz Feel

52

54

56

58

c III

60

♩ IV

♩ V

♩ III

♩ I

3.12. Serôdia

Serôdia

Valsa

Transcrição: Vinícius Gomes

Helio Delmiro

C II -----|

CII -----

25.

27

7⁺ 6 6 4

7

29

29

[illegible]

35

4. BIBLIOGRAFIA

4.1. Livros

- ADOLFO, Antônio. *Phrasing in Brazilian Music*. 2006. Advance Music.
- BELINATTI, Paulo. *The Guitar Works of Garoto*. 1991. San Francisco. GSP.
- CARLEVARO, Abel. *Escuela de la Guitarra*. 1979. Buenos Aires. Barry.
- CASTRO, Ruy. *A onda que se ergueu no mar*. 2001. São Paulo. Companhia das Letras.
- CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade*. 1998. São Paulo. Companhia das Letras.
- DREYFUS, Dominique. *O Violão Vadio de Baden Powell*. 1999. São Paulo. Editora 34.
- PEREIRA, Marco. *Valsas Brasileiras*. 1999. Rio de Janeiro. Garbolights
- PEREIRA, Marco. *Ritmos Brasileiros*. 2007. Rio de Janeiro. Garbolights
- TAUBKIN, Myrian. *Violões do Brasil*. 2007. São Paulo. SESC.
- VINCENT, Randy. *Three Note Voicings and Beyond*. 2011. San Francisco. Sher Music Co.
- WADE, Graham. *A Concise History of the Classical Guitar*. 2001. Mel Bay.
- WETZEL, Pascal. *The Bill Evans Fakebook*. 1996. New York. TRO.

4.2. Teses, dissertações e artigos acadêmicos

- BITTAR, Iuri Lana. *A Roda é uma aula: Uma Análise dos processos de ensino - aprendizagem do violão através da atividade didática do professor Jayme Florence (Meira)*. 2010. Artigo. Disponível em: <http://www.unirio.br/simpom/anais.html>
- CARDOSO, Thomas Fontes Saboga. *Um violonista-compositor brasileiro: Guinga. A presença do idiomatismo em sua música*. 2006. Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- DELNERI, Celso. *O Violão de Garoto - A escrita e o estilo violonístico de Annibal Augusto Sardinha*. 2009. São Paulo. Dissertação (Mestrado em musicologia) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.
- MANGUEIRA, Bruno Rosas. *Concepções Estilísticas de Hélio Delmiro: Violão e Guitarra na música instrumental Brasileira*. 2006. Campinas: Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós Graduação em Música, Instituto de Artes, UNICAMP.

NICODEMO, Thaís Lima. **Terra dos Pássaros, Uma abordagem sobre as composições de Toninho Horta**. 2009. Campinas: Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós Graduação em Música, Instituto de Artes, UNICAMP

4.3. Periódicos

GOMES, Vinícius, José Spedaletti. **Hélio Delmiro – Em Cena Novamente**. In Violão Pró nº5, Set/2006.

4.4. Internet

CHORO PARA METRÔNOMO (partitura). Disponível em www.brazil-on-guitar.de (acessado em 14/07/2012)

DELMIRO, Helio. Depoimento disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=l9mrFlO4Uos&feature=relmfu> (acessado em 14/07/2012).

DELMIRO. Helio. Depoimento disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=OFIpbCXtclE> (acessado em 14/07/2012).

POWELL, Baden. Depoimento retirado do programa Ensaio da TV Cultura, gravado em 1990. Disponível no site <<http://www.youtube.com/watch?v=Jeo4ncKQ2DE>>. Acessado em 15/05/2012.

POWELL. Baden. Samba Novo. disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=njRaMKrqluo>. (acessado em 12/07/2012)

4.5. Discos

DELMIRO, Helio. **Chama**. 1984. Som da Gente.

DELMIRO, Helio. **Emotiva**. 1980. EMI-Odeon.

DELMIRO, Helio. MARIANO, Cesar Camargo. **Samambaia**. 1981. EMI-Odeon.

DELMIRO, Helio. **Romã**. 1991. Line Records.

DELMIRO, Helio. FISCHER, Clare. **Symbiosis**. 1999. Independente.

DELMIRO, Helio. **Violão urbano**. 2002. Independente.

EVANS, Bill. **Waltz for Debby**. 1961. Riverside.

PEREIRA, Marco. **Valsas Brasileiras**. 1999. Rio de Janeiro. Independente.

QUARTETO MAOGANI. **Cordas Cruzadas**. 2001. Rob Digital.

REGINA, Elis. JOBIM, Antonio Carlos. **Elis e Tom**. 1974. Philips.