

## **Helio Delmiro - Estudos para violão: uma análise técnico-composicional**

MODALIDADE: Música Popular

*Vinicius José Spedaletti Gomes*

*Escola de Comunicação e Artes - ECA/USP-SP - viniciusjsgomes@gmail.com*

**Resumo:** O artigo analisa dois estudos para violão de Helio Delmiro, do ponto de vista composicional (estético-idiomático, rítmico, harmônico e melódico) e técnico instrumental. As análises integram a dissertação de mestrado "Helio Delmiro - Composições para Violão Solo" realizada pelo autor deste trabalho.

**Palavras-chave:** Helio. Delmiro. Composição. Análise. Violão.

### **Helio Delmiro Guitar Studies - A technical and compositional analysis**

**Abstract:** The article analyses two guitar studies by Helio Delmiro, from the compositional (esthetic, idiomatic, rhythmic, harmonic and melodic) and technical aspects. The analysis are part of the "Helio Delmiro - Solo Guitar Works" masters degree dissertation by the author of this paper.

**Keywords:** Helio. Delmiro. Composition. Analysis. Guitar

## **1. Introdução**

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. A dissertação de mestrado da qual este artigo se origina propõe-se a realizar a documentação da produção para violão do compositor de maneira criteriosa, selecionando 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. As análises foram divididas por gênero composicional: Valsas, choros, sambas e estudos para violão. Este artigo concentra-se nas análises realizadas no último.

Foram classificadas como estudos para violão as peças construídas sobre dificuldades técnicas e explorações de propriedades físicas e idiomáticas específicas do instrumento, o que de maneira alguma remete as composições a exercícios técnicos, já que Delmiro utiliza estas questões como ponto de partida para um exercício composicional criativo, como observamos em estudos célebres de autores como Villa-Lobos ou Brouwer.

## 2. Das Cordas

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 em cima 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...

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

The image shows a musical score for the first part of 'Das Cordas'. It consists of two staves of music in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The first staff begins with the tempo marking 'Tempo Libero' and a 'V' above the first measure. The second staff starts at measure 7 and includes fingering numbers (1, 2, 4, 2) and a 'Rall...' marking above the final measures. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fig. 1: Primeira parte de *Das Cordas*

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 trítone 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 tétrede a três vozes nos compassos 1 e 4 bem como a do acorde de Dmaj7 nos compassos 2 e 5 nos remete a práticas associadas à guitarra de jazz<sup>1</sup>, embora a utilização do baixo em corda solta aproxime o trecho idiomáticamente ao violão. O caráter violonístico parece ser alcançado de maneira intuitiva, o que observamos ao contrapor a polifonia, presente em toda a passagem, e a finalização com baixo invertido, que causa surpresa ao ouvinte, que até então é levado a esperar um acorde em posição fundamental 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":



Fig. 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 deixa soar. A idéia do baião é representada pela figura rítmica repetida pelo baixo e pela harmonia estática.

Existe uma relação de pergunta e resposta implícita na interpretação deste trecho, ilustrada a seguir, com a resposta, um preenchimento rítmico, entre parênteses:



Fig. 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. 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 na sessão seguinte, devemos salientar que a importância da resposta melódica entre parênteses na figura 4 é diferente da apontada na figura anterior. Acreditamos que o trecho 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, 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 vivo proposto:



Fig. 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".

### 3. Lágrima Azul

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). 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 de Hélio Delmiro para a revista Violão Pro No. 5, set. 2006)

Observemos os primeiros compassos de Lágrima Azul:

Fig. 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:

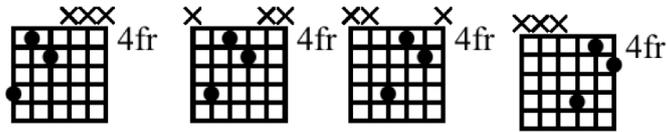


Fig. 7: Movimentação vertical do padrão melódico de Lágrima Azul

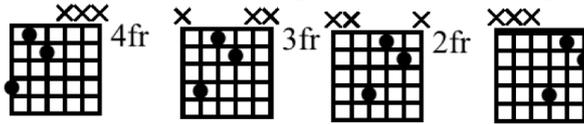


Fig. 8: Movimentação diagonal esquerda do padrão melódico de Lágrima Azul

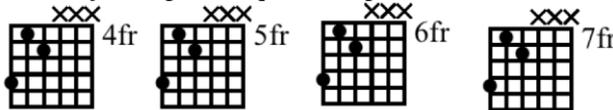


Fig. 9: Movimentação diagonal direita do padrão melódico de Lágrima Azul

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:

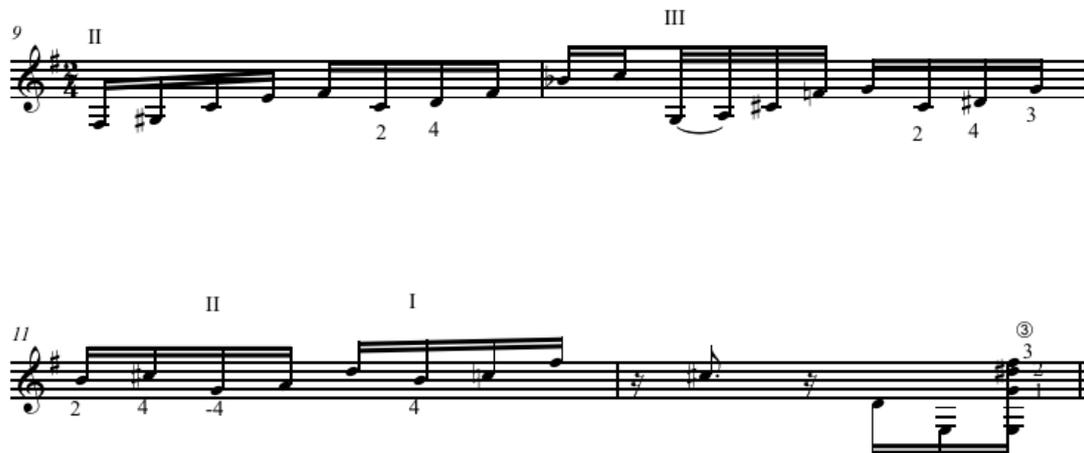


Fig. 10: Trecho de Lágrima Azul

O preenchimento rítmico da peça transita entre características associadas à abordagem do compositor para sambas e choros.

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 do idiomatismo do violão.

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 no caso da sua produção no campo do samba ou do choro, onde há uma clara relação entre 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.

## **Referências Bibliográficas**

### **Livros**

CARLEVARO, Abel. *Escuela de la Guitarra*. 1979. Buenos Aires. Barry.

VINCENT, Randy. *Three Note Voicings and Beyond*. 2011. San Francisco. Sher Music Co.

### **Gravação em CD**

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

*Lágrima Azul*: DELMIRO, Helio. *Violão urbano*. 2002. Independente. (Lágrima Azul)

### **Video**

DELMIRO, Helio. Depoimento sobre "Das Cordas" no programa RTC Som - Tv Cultura. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=OFIpBCXtcIE> (acessado em 14/07/2012).

---

### **Nota**

<sup>1</sup> As regras de construção de tétrades 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).